Natascha Rempel

Die klandestine Zeitschrift *Diáspora(s)*

Latin American Literatures in the World

Literaturas Latinoamericanas en el Mundo

Edited by / Editado por
Gesine Müller

Editorial Board
Ana Gallego (Granada)
Gustavo Guerrero (Paris)
Héctor Hoyos (Stanford)
Benjamin Loy (München)
Ignacio Sánchez Prado (St. Louis)
Mariano Siskind (Harvard)
Patricia Trujillo (Bogotá)

Volume 26 / Volumen 26

Natascha Rempel

Die klandestine Zeitschrift *Diáspora(s)*

Netzwerke, Textnetze und Protestkultur der kubanischen Sonderperiode

DE GRUYTER

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds NiedersachsenOPEN, gefördert aus zukunft.niedersachsen, unterstützt. | This publication received financial support from the publication fund NiedersachsenOPEN, funded by zukunft.niedersachsen.

Zgl.: Dissertation, Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, 2024

ISBN 978-3-11-163673-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-163705-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-163719-8
ISSN 2513-0757
DOI https://doi.org/10.1515/9783111637051



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2025940836

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH,
Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com
Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Meinen Eltern und Amir.

Danksagung

Dieses Buch basiert auf meiner Doktorarbeit, die 2024 an der Leibniz Universität Hannover eingereicht und verteidigt wurde. Mein herzlicher Dank gilt Frau Prof. Dr. Anja Bandau für ihre Betreuung und die jahrelange gute Zusammenarbeit am Romanischen Seminar der Leibniz Universität Hannover sowie Herrn Prof. Dr. Matei Chihaia für den anregenden Austausch und die Übernahme des Zweitgutachtens.

Weiter möchte ich mich bei einigen Kolleg*innen, Gesprächspartner*innen und Wegbegleiter*innen bedanken: Karla Araya Araya, Dr. Meike Beyer, Prof. Dr. Anne Brüske, Teresa Herzgsell, Vanessa Ohlraun, PD Dr. Ulrike Schmieder, Caroline Stahr sowie bei meinen kubanischen Gesprächspartner*innen und Freund*innen. Mein Dank gilt ebenso dem Romanischen Seminar und dem *CEAGS* der Leibniz Universität Hannover, etwa für die hannöversche Beteiligung (unter der Leitung von Prof. Dr. Christine Hatzky) an dem EU-Projekt *ConnecCaribbean* oder die Mitarbeit an dem Projekt „Transatlantische Theorienetzwerke: Akteure, Texte und Strukturen im 20. Jahrhundert“ (Leitung Dr. Mark Minnes), wie auch den (ehemaligen) studentischen Hilfskräften des Fachbereichs romanische Literatur- und Kulturwissenschaften Carla Deckert, Dennis Grjazev, Louisa Peisker.

Bedanken möche ich mich ebenfalls bei Prof. Dr. Gesine Müller für die Aufnahme in die Buchreihe „Latin American Literatures in the World/Literaturas Latinoamericanas en el Mundo“ sowie bei Frau Dr. Gabrielle Cornefert und Herrn Maxim Karagodin für die freundliche Betreuung seitens des Verlages. Für die großzügige Unterstützung hinsichtlich der Publikation sei besonders zukunft.niedersachsen (NiedersachsenOPEN) und der TIB der LUH gedankt.

Aus tiefem Herzen danke ich meiner Familie, ganz besonders meinen Eltern, Renate Werner und Joachim Rempel, für die stets innige Unterstützung und unseren beispiellosen Zusammenhalt in allen Lebenslagen und natürlich Amir.

In liebevoller Erinnerung widme ich dieses Buch meinem Papa, den ich für seine Weitsicht und seinen unermüdlichen Lebenswillen tief bewundert habe.

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-202

Inhaltsverzeichnis

Danksagung —— VII

Abbildungsverzeichnis —— XIII

Abkürzungsverzeichnis —— XVII

1 Das kubanische Projekt *Diáspora(s)*: Netzwerk – Zeitschrift – Textnetz —— 1

1.1 Vorüberlegungen: Netzwerke und Zeitschriften —— **11**
Netzwerke(n): kursorische Begriffsbestimmung eines soziokulturellen Phänomens —— **11**
Denken, Handeln und Schreiben im Netz: Netzwerk und Zeitschriftennetz —— **13**
Kapitelstruktur: vom Netzwerk zur Zeitschrift zum Textnetz —— **19**

2 Acht ‚Kinder der Revolution' im postsowjetischen Kuba —— 21

3 Protestkultur(en): Austausch und Transfer in Zeiten der Krise(n) —— 34

3.1 Ein lokales Künstler*innen- und Hilfsnetzwerk in La Habana —— **35**

3.1.1 Poststrukturalistische Konzeptkunst: eine kubanische *littérature mineure* —— **50**

3.2 Eine *samisdat*-Zeitschrift mit transnationaler Ausrichtung —— **58**

4 *Revista Diáspora(s)*: Aufbau und Entwicklung eines Gegendiskurses —— 65

Das Akteur*innen- und Zeitschriftennetzwerk von *Diáspora(s)* —— **70**
Die Zeitschrift *Diáspora(s)* als Netzwerk: Tendenzen und Verbindungen —— **72**
Annäherung an das Zeitschriftenkorpus —— **82**

4.1 „Terror literario": das Programm der Zeitschrift —— **82**

4.2 Texte kubanischer Autor*innen: thematische und ästhetische Tendenzen —— **98**
Die Kleine Literatur von *Diáspora(s)*: Poesie und Erzähltexte der Zeitschrift —— **100**
Poesía no-lírica: nicht lyrisch, sondern spielerisch und kritisch —— **106**
Narrativa breve und *brevísima*: fragmentarische Erzählwelten —— **110**
Tier-Werden im Labyrinth des Käfigs —— **113**

Nuevo exotismo cubano: vom postsowjetischen Kuba nach (Ost-) Europa und China —— **117**
4.3 Essayistik kubanischer Autoren —— **126**
4.4 Einfuhr ausländischer Texte, Übersetzungsleistungen und Übersetzer*innen —— **143**
Übersetzte Zeitschriftenbeiträge: thematische und ästhetische Impulse von außen —— **150**
Transnationaler Transfer: Erfahrungshorizonte und Ästhetiken Kleiner Literaturen —— **165**
4.5 Rezensionen und Rezensent*innen —— **166**
4.6 Text-Bild-Relationen: Zeitschriftencover und Künstler*innen —— **174**
Documentos 1 (1997): Tania Bruguera —— **178**
Documentos 2 (1998): Rafael Zarza González —— **182**
Documentos 3 (1998): Luis Cruz Azaceta —— **184**
Documentos 4/5 (1999): Eduardo Zarza Guirola —— **189**
Documentos 6 (2001): Ezequiel Suárez González —— **193**
Documentos 7/8 (2002): Carlos M. Luis —— **196**
Zeitschriften(-cover) als multimedialer Gegendiskurs —— **197**

5 Vernetzte und vernetzende Literaturen ausgewählter *Diáspora(s)*-Autoren —— 198
5.1 Carlos Alberto Aguilera – „Mao“ (1997) —— **200**
5.1.1 Das *video-poema* „Mao“ (2014) – Aguilera und Aldo D. ‚Maldito‘ Menéndez —— **222**
Inszenierte Mao-Bilder: zwischen *caudillo* und Karikatur —— **233**
Postsozialistische Konzeptkunst: Dekonstruktion politischer Symbole —— **239**
Pop Art-Elemente: der Maoismus zwischen Massenkult und Kommerz —— **241**
Eine Kleine Ästhetik in Bewegung: Graffiti und animierte Piktogramme —— **243**
Arrangierter China-Kuba-Bezug —— **246**
Schlusssequenz: die maoistische Strafgesellschaft —— **247**
5.2 José Manuel Prieto – „Enciclopedia de una vida en Rusia“ (1997) —— **251**
5.3 Rogelio Saunders – „El mediodía del bufón“ (1997) —— **279**
5.4 Rolando Sánchez Mejías – „Zilla“ (1998) —— **302**

6 Das Ende einer Zeitschrift oder der Eintritt in die Blogosphäre? —— 324

7 Fazit —— 341

Anhang —— 347

Bibliographie —— 349

Register —— 383

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 *PAIDEIA, Naranja Dulce und Diáspora(s)* als Akteur*innennetzwerke. Die *Diáspora(s)*-Mitglieder Ismael González Castañer, Ricardo Alberto Pérez, José Manuel Prieto, Rogelio Saunders und Rolando Sánchez Mejías haben in *Naranja Dulce* publiziert. Sieben Akteur*innen weisen jeweils drei Verbindungslinien auf und verbinden derart alle drei Projekte: Atilio Caballero, Almelio Calderón, Gerardo Fernández Fe, Pedro Marqués de Armas, Radamés Molina, Antonio José Ponte und Reina María Rodríguez —— **40**

Abbildung 2 Beiträger*innen von *Diáspora(s)* (inkl. Cover und Rezensionen) in Verbindung mit den drei kubanischen Anthologien *Mapa Imaginario*, *El Jardín de Símbolos* und *Retrato de Grupo* —— **47**

Abbildung 3 Das Impressum von Ausgabe 1 und 3 in Gegenüberstellung (vgl. Cabezas Miranda 2013a: 171, 301). Das Impressum der Zeitschriften dokumentiert Kommunikationswege und Vernetzungsleistungen des Zeitschriftenprojektes. (Quelle: https://rialta.org/expediente-revista-diaspo ras-documentos-1997-2002/, Zugriff am 29/04/2024). Mit freundlicher Erlaubnis des Verlages Linkgua Ediciones und der Plattform *Rialta* —— **68**

Abbildung 4 Das Zeitschriftennetz von *Diáspora(s)*: Kollaborationsformen verschiedener Akteur*innen unter Berücksichtigung aller Zeitschriftenausgaben. (Knoten als Punkte: Akteure, Knoten als Quadrate: Akteurinnen, Knoten als Dreiecke: Institutionen). Die Kategorie „Artikel“ umfasst die meisten Kollaborateur*innen, gefolgt von den Kategorien „Danksagungen“ und „Übersetzungen“ —— **71**

Abbildung 5 Die Zusammenstellung der Zeitschriftenbeiträge unter Berücksichtigung von Geburtsort und Geschlecht der Autor*innen in den Beitragsformaten Artikel, Rezension und Cover (pro Beitrag und unter Berücksichtigung ausgewiesener doppelter Autorschaft). Die Ausgabe 4/5 umfasst sowohl die meisten Beiträge als auch die höchste Zahl an Beitragenden. Der Anteil kubanischer Publikationen überwiegt konstant, doch lässt sich ab der Ausgabe 4/5 eine verstärkte Öffnung hin zu nicht-kubanischen Beiträgen erkennen. Die Ausgabe 7/8 verzeichnet die internationalste Autor*innenschaft mit insgesamt sieben vertretenen Nationalitäten, die Ausgabe 4/5 die höchste Anzahl an nicht-kubanischen Beitragenden. Der Frauenanteil ist in allen Ausgaben gering. In der letzten Ausgabe von *Diáspora(s)* sind vier Beiträge von Frauen verfasst worden —— **73**

Abbildung 6 Das Zeitschriftennetz von *Diáspora(s)*: Beitragende und Beiträge als Zeitschriftennetz. Die Ausgaben 4/5 und 7/8 verzeichnen die meisten Beiträge, daran schließen die Ausgaben 6, 3, 2 und 1 an. Akteure wie Carlos Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas und Rogelio Saunders stechen mit einer höheren Zahl an Beiträgen hervor —— **74**

Abbildung 7 Publikationsanteile im Überblick. Autor*innen (alphabetisch aufgelistet nach Nachnamen) und die Anzahl ihrer Beiträge (inkl. Cover) in der *Revista Diáspora(s)* —— **75**

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-204

Abbildung 8 Genreverteilung innerhalb aller Zeitschriftenausgaben unter Berücksichtigung der Beiträge und ihrer Autor*innen mit Ausnahme der Rezensionen und Cover. Die Kategorie „nicht-fiktionale Prosa und Sachtexte“ überwiegt, gefolgt von „Lyrik“ und „fiktionaler Prosa“ — **77**

Abbildung 9 Genreverteilung aller Beiträge der Zeitschrift als Liniendiagramm. In allen Ausgaben überwiegt die Kategorie „nicht-fiktionale Prosa und Sachtexte“. Die Ausgabe 3 beinhaltet das gesamte Genrespektrum an Beiträgen. Die Ausgaben 1 und 2 dokumentieren die geringste Bandbreite an Beitragsformen — **78**

Abbildung 10 Essays kubanischer Autoren in *Diáspora(s)* als intertextuelles Netz. Die intertextuellen Verweise und Referenzen lassen thematische Schwerpunkte erahnen und bilden den weiten Lesehorizont der Beitragenden ab. Es lassen sich zwischen den verschiedenen Aufsätzen ähnliche Bezugspunkte erkennen, die z. T. Rückschlüsse über geteilte Lektüren erlauben. Inhaltlich kreisen viele der Intertexte um Themen wie Totalitarismus, die Kulturpolitik Kubas, das Zeitschriftenprojekt *Orígenes*, aber auch die (kubanischen) Avantgarden. Der (Long-)Essay „La letrina letrada (o el ‘intelectual’ en su laberinto)“ von Ichikawa stellt den intertextuell dichtesten Beitrag dar — **128**

Abbildung 11 Das Rezensionsnetzwerk von *Diáspora(s)*. Carmen Paula Bermúdez, Carlos Aguilera und Pedro Marqués de Armas verzeichnen in verschiedenen Ausgaben Rezensionen. (Runde Knoten: Rezensent*innen, Rezensionen und rezensierte Autor*innen; quadratische Knoten und in blauer Schrift: rezensierte Werke und Veranstaltungen. Farbe der quadratischen Knoten abhängig von dem Genre der rezensierten Werke) — **169**

Abbildung 12 Die Zeitschriftencover von *Diáspora(s)* (vgl. Cabezas Miranda 2013a: 169, 219, 299, 369, 485, 591) in Zusammenstellung nach der *online*-Plattform *Rialta*. (Quelle: https://rialta.org/expediente-revista-diasporas-documentos-1997-2002/, Zugriff am 01/08/2025). Mit freundlicher Erlaubnis von Linkgua Ediciones und *Rialta* — **176**

Abbildung 13 Mao und das chinesische Volk in Interaktion. Jubel und Trauer als inszeniertes Gemeinschaftsgefühl. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014; von links oben nach unten [TC 03:54, 01:43, 02:04], von rechts oben nach unten [TC 01:36, 0:11, 02:41]). Mit freundlicher Erlaubnis von Aguilera und Menéndez — **231**

Abbildung 14 Mao-Bilder zwischen Führerkult und Wahnsinn. Durch experimentelle Bildbearbeitung werden die Originalaufnahmen zur Karikatur. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014; von links nach rechts [TC 0:07, 02:28, 02:43]) — **235**

Abbildung 15 Massendynamiken über den Spatzenkrieg hinaus. (Quelle: Aguilera/ Menéndez 2014, von links oben nach unten [TC 01:04, 0:25, 1:17], von rechts oben nach unten [TC 01:01, 02:12, 02:15]) — **238**

Abbildung 16 Visuelle Dekonstruktion kommunistischer Allegorik, die sich durch Überzeichnung dem Satirischen annähert. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links nach rechts [TC 0:03, 1:03]) — **240**

Abbildung 17 Experimentelle Bildbearbeitung (von Karikatur, *mise en abyme* bis Graffiti-Elemente) verfremden die historischen Originalaufnahmen von Mao und seiner Gefolgschaft. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links oben nach unten [TC 0:15, 0:30, 0:21], von rechts oben nach unten [TC 0:52, 0:29, 0:45]) — **244**

Abbildung 18 Bildrahmungen als Form der Anklage: Mao umkreist von Spatzen, Reisschalen und Totenköpfen. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links oben nach unten [TC 0:32, 0:40], von rechts oben nach unten [TC 0:38, 0:43]) — **245**

Abbildung 19 Guevara in China während eines Staatsbesuches. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links nach rechts [TC 02:24, 02:53]) — **246**

Abbildung 20 Schlussbild und Abspann des *video-poema*. Der Name „Mao“ als spaltendes Element. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014: TC 03:59) — **249**

Abbildung 21 Die Einträge der fiktiven Enzyklopädie als *wordcloud*. Prietos Roman eröffnet den Lesenden ein großes textuelles Universum. Größe und Farbe der Enzyklopädieeinträge in Abhängigkeit der Häufigkeit ihrer Nennung. Die Einträge „Imperio“, „Linda Evangelista“, „Occidente“, „Thelonious Monk“ und „Yalta“ stechen aufgrund ihrer Mehrfachnennung hervor — **256**

Abbildung 22 Die Verweisstruktur des enzyklopädischen Romans als Netzwerkvisualisierung. Die Einträge „Linda Evangelista“, „Imperio“, „Thelonious Monk“ sowie „Occidente“ und „Yalta“ dominieren (analog zu der Abbildung 21) mit mehr als 30, mehr als 20, mehr als 15 und über 10 Nennungen — **263**

Abbildung 23 Die Erzählung „Zilla“ als *wordcloud*: *Mapping* zentraler Begriffe der Erzählung(en) und die Bestimmung ihrer Häufigkeit. Die Isotopie des Tierischen überwiegt — **304**

Abbildung 24 Die Erzählung „Zilla“ als semantisches Netz. Die Visualisierung veranschaulicht kapitelübergreifende lexikalische Zusammenhänge innerhalb der 29 Episoden. Die Begriffe „tel/araña“, „Zilla“, „R.“ sowie „bicho/s, bichito/s“, „mundo“ und „redes“ heben sich ab, da sie am häufigsten genannt werden — **308**

Abbildung 25 *Diáspora(s)* (inkl. Cover und Rezensionen) und *Cacharro(s)* als Zeitschriftennetzwerke, basierend auf den Beiträgen der Autor*innen aller Ausgaben. Es lassen sich 24 Autor*innen als Verbindungselemente der beiden kubanischen Zeitschriften ermitteln, davon vier Mitglieder von *Diáspora(s)*, nämlich Carlos Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders und Rolando Sánchez Mejías. Diese Akteur*innen und die übersetzten Autor*innen stellen diskursive wie auch ästhetische Berührungspunkte zwischen den beiden alternativen kubanischen Zeitschriftenprojekten dar — **333**

Abbildung 26 *Diáspora(s)* (hier Ausgabe 1, vgl. Cabezas Miranda 2013a: 171 – 172) als Digitalisat im *cyberspace*: ein digitaler Gegendiskurs, eingebettet in die kubanische Blogosphäre. (Quelle: https://rialta.org/wp-content/viewer/diasporas/1997-N1/index.html#page=5, Zugriff am 27/04/2024) — **338**

Abkürzungsverzeichnis

bzgl.	bezüglich
d. A.	der Autor*in/nen
d. h.	das heißt
dt.	deutsch
eig.	eigentlich
eng.	englisch
etc.	etcettera
f./ff.	folgend/fortfolgend
fr.	französisch
ggf.	gegebenenfalls
hg.	herausgegeben
i. d. R.	in der Regel
it.	italienisch
Jh./Jhs.	Jahrhundert/Jahrhunderts
Kap.	Kapitel
o. A.	ohne Autor*in/nen
o. g.	oben genannt
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
o. S.	ohne Seitenangabe/n
o. T.	ohne Titel
sog.	sogenannt
spa.	spanisch
swe.	schwedisch
TC	Time Code
u. a.	unter anderem
vgl.	vergleiche
vs.	*versus*
www	*world wide web*
z. B.	zum Beispiel
z. T.	zum Teil

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-205

1 Das kubanische Projekt *Diáspora(s)*: Netzwerk – Zeitschrift – Textnetz

„[En diciembre de 1993] hubo una primera lectura performática [...] del grupo [*Diáspora(s)*] en la sala Lezama Lima del teatro García Lorca, donde se repartió una hoja que no hemos podido recuperar, con la fórmula Diásporas ≠ Orígenes“ (Aguilera in Morejón Arnaiz 2014: 214f.; vgl. auch Dorta 2016a: 235f.). Hinter dieser simpel anmutenden Formel steht ein ambitioniertes literarisches Projekt, welches mit diesem Auftritt im postsowjetischen Kuba an die Öffentlichkeit tritt und erste Polemiken entfesselt (vgl. auch Morejón Arnaiz 2016b: 8). Was als banaler Lehrsatz dargestellt wird, besitzt eine große Symbolkraft und das Potenzial, einen literaturpolitischen Skandal in einer ideologisch gespaltenen Inselnation zu entzünden. Dabei wird das Weiterreichen kopierter Papiere, die aufgrund ihres polemischen Inhaltes später unauffindbar sind (vgl. Aguilera in Morejón Arnaiz 2014: 215; vgl. auch Dorta 2016a: 235f., 2019: 328), unverkennbar für das Agieren der auftretenden Intellektuellen. Die Hand-zu-Hand-Distribution des pamphletartigen Statements greift der Programmatik und dem Operieren des (Zeitschriften-)Projektes vor, das die kubanische Literatur in den 1990er-Jahren aus geopolitischen Demarkationslinien hin zu einer transnationalen und relationalen Ästhetik zu führen versucht.

Auf einem zunächst schlicht wirkenden Blatt Papier verbirgt sich die Sprengkraft neo-avantgardistischer Konzeptkunst von insgesamt acht kubanischen Literaten (vgl. auch Morejón Arnaiz 2013, 2016b)[1], die einen reglementierten Kultursektor innerhalb Kubas umzugestalten versuchen: das Projekt *Diáspora(s)*. Der Projektname verweist also nicht auf eine ‚klassische' Diaspora (vgl. Kap. 2), sondern deutet auf einen selbstdeklarierten (literarischen) Sonderstatus. In seiner Zuschreibung als inländische Diaspora weicht das Projekt Diskursen über die ‚Identität' kubanischer Literatur und einem nationalen Referenzrahmen aus[2]. Bereits vier Jahre später verbreiten diese Schriftsteller eine nicht-autorisierte Kul-

1 Diese Arbeit ist bestrebt, einer geschlechtergerechten Sprache durch Verwendung des Gendersternchens Rechnung zu tragen, um diversen Vorstellungen von *gender* sprachlich inklusiv zu begegnen. Auf den Untersuchungsgegenstand bezogen, soll so u. a. den wenigen Frauen Tribut gezollt werden, die Teil des dominant maskulinen *Diáspora(s)*-Netzwerkes sind. Wird nur von den *Diáspora(s)*-Mitgliedern gesprochen, wird auf das Genderzeichen entsprechend verzichtet.

2 Weiterführend zu dem Transinsularen in der karibischen und kubanischen Literatur, vgl. Bandau/Singler (2019), zu der *insularidad* als Topos in der kubanischen Literatur der 1990er-Jahre, vgl. Rubio Cuevas (2001).

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-001

turzeitschrift im kubanischen Untergrund auf ähnliche Art und Weise: die *Revista Diáspora(s)* (1997–2002).

Im Zentrum dieser Arbeit stehen eben diese *revista* und die sich hinter ihr verbergenden Dynamiken und Prozesse. Im Rahmen einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Studie wird das Zeitschriftenprojekt *Diáspora(s)* unter Berücksichtigung von Produktions-, Publikations- und Lektürekontext hinsichtlich seiner facettenreichen (außer-)textuellen und semantischen Beziehungsgeflechte untersucht. Denn es gilt, die Formel „Diásporas ≠ Orígenes" wörtlich zu nehmen[3]. Sie beschreibt einen tiefgreifenden Konflikt und lässt von der Organisationsform über Programmatik bis hin zur Ästhetik wesentliche Merkmale des Projektes antizipieren: *Diáspora(s)* entsteht, so die These dieser Arbeit, als vielschichtiges Netzwerk vor einem konkreten soziopolitischen Hintergrund im postsowjetischen Kuba.

Nach dem Fall der Berliner Mauer und der damit einhergehenden Auflösung der Sowjetunion bricht im sozialistischen Karibikstaat eine schwere Wirtschafts- und Sozialkrise aus. Das kubanische Regime folgt nicht Gorbatschows Reformprogrammen (*Glasnost* und *Perestroika*), wehrt einen umfassenden politischen Wandel ab und versucht, die Inselnation mittels gesteuerter (Medien-)Politik von der Umgestaltung des Ostblocks zu isolieren. Aufgrund der massiven Notlage ist Fidel Castro jedoch gezwungen, seinen (wirtschafts-)politischen Kurs zu korrigieren. Eine vergleichsweise zaghafte Reformpolitik (*Proceso de rectificación de errores* ab 1986; vgl. Frieß 2009: 90–95) kann die Missstände, die die Insel in den 1990er-Jahren landesweit einholen, allerdings nicht beheben. Im Jahr 1990 wird ein staatliches Notfallprogramm ausgerufen, das als *Período Especial en Tiempo de Paz* (vgl. Castro Ruz 1990, dt. Spezial- bzw. Sonderperiode in Friedenszeiten[4]) in die Geschichtsbücher Eingang findet. Kuba ist einer spannungsreichen Dekade ausgesetzt, in der eine sich formierende alternative, teils klandestine Kultur- und Kunstszene Fragen nach der Zukunft des Inselstaates stellt und eine Öffnung und Liberalisierung des intellektuellen und künstlerischen Feldes einfordert. Flächendeckende Not und omnipräsente Misere prägen nach dem Zusammenfall der ehemals bipolaren Welt den Alltag der Kubaner*innen. Es zeichnet sich (wieder einmal) das

3 Morejón Arnaiz übersetzt die Formel ähnlich: „Diáspora(s) se plantean dos maneras formularias de ubicarse en el campo literario, al afirmar que: 1) Orígenes es diferente de Diásporas; 2) Diáspora(s) es desigual a Orígenes. Las estrategias de lucha por la expresión y la aceptación del proyecto pasan directamente por las matemáticas, la forma más lógica y sumaría de proclamar europeos: Barthes, Pasolini, Blanchot, Deleuze, Derrida, y demostrar una ruptura" (2013: 21f., vgl. auch 2016b). Weiterführend zu der Formel s. Dorta (2019: 328f.).

4 Castro spricht explizit von einer „período especial en época de paz" (Castro Ruz 1990: o. S.), in der nun ein ursprünglich für den Kriegsfall bzw. einer vollständigen Blockade konzipiertes Notfallprogramm Anwendung findet.

Bild Kubas als „Insel der Extreme“ (vgl. Zeuske 2012, 2017 [2000]) ab, da trotz wirtschaftlicher Maßnahmen ein erhärteter nationalistischer Kurs den anwachsenden Unmut der Bevölkerung herabzuspielen versucht, schließlich fordere das Großprojekt einer ‚permanenten Revolution‘ gewisse Opfer. Das von Castro bereits 1961 mit den „Palabras a los intelectuales“ gezogene Axiom *dentro – fuera* steckt dabei den Spiel- und Handlungsraum kubanischer Intellektueller ab[5], die an revolutionären Idealen und Parolen festzuhalten haben: *¡Hasta la Revolución siempre!* Oder wie es seit Ende der 1980er-Jahre in den Reden von Castro nachhallt: *¡Patria o muerte!* (vgl. Krämer/Krüger 2008: 373). Zwischen den Extremen *dentro – fuera*, die gleichzusetzen sind mit den Begriffspaaren ‚dafür – dagegen‘ (vgl. Pérez Cino 2014: 97), werden Zwischentöne kaum geduldet. Dem Regime gelingt es zwar, einen kompletten inneren Zusammenbruch abzuwenden, doch bleibt eine flächendeckende Reformierung des gesamten Systems aus.

Aufgrund des umfassenden (Ressourcen-)Mangels, des Hungerleidens der Bevölkerung und der verschärften Repression mag die Sonderperiode einen ungünstigen Zeitpunkt darstellen, ein Projekt ins Leben zu rufen, schließlich wird Papier zur Luxusware und Regimekritik auf der Insel geahndet. Für die *Diáspora(s)*-Literaten markiert der soziohistorische Einschnitt jedoch genau diese Notwendigkeit, gegen einen sich ausdehnenden hegemonialen Diskurs für die Freiheit und den Selbstzweck von Kunst bzw. Literatur einzustehen. Vor dem Hintergrund der durchlebten Krisen setzten *Diáspora(s)* dem homogenisierenden Konstrukt ‚Nation‘ und dem unentwegten Mythos der Revolution einen postmodern und poststrukturalistisch geprägten Diskurs entgegen. Dieser hebt sich thematisch, vor allem aber

5 Im Wortlaut heißt es: „La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, 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, nada. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución comprende 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. [...] PATRIA O MUERTE, es decir, [¿]la *Revolución o la muerte*?“ (Castro 2001 [1961]: 13, Hervorhebung d. A.). Die Mitte der 1960er-Jahre errichteten *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (*UMAP*), die als Umerziehungslager für regimekritische und von der sozialistischen heteronormativen Lebensnorm abweichende Personen in dem Jahrzehnt zum Einsatz kamen, sind Zeugnis dieses scharfen kulturpolitischen Kurses wie auch der Schauprozess gegen den Literaten Heberto Padilla (*Caso Padilla*, 1971; vgl. Kap. 4 & 4.4) und das damit eingeleitete *Quinquenio gris* (dt. Graues Jahrfünft, 1971–1976).

konzeptuell und ästhetisch von der durch staatliche Institutionen kanonisierten kubanischen Literatur ab.

Auf den erlebten Ausnahmezustand in Kuba reagiert *Diáspora(s)* im Literarischen und im Hinblick auf die Programmatik ihres Zeitschriftenprojektes vergleichbar extrem: Das Projekt entwickelt sich zu Beginn der 1990er-Jahre als Netzwerk einer inländischen Parallel- bzw. Untergrundkultur, das an Institutionen vorbei in Form einer Mikropolitik (vgl. Deleuze/Guattari 1980: 253 ff.) eine neoavantgardistische Literatur auf Kuba zu etablieren versucht. Diese verweigere sich nach Mora (vgl. 2013: 31) einer monolithischen Auffassung von künstlerischem Schaffen[6]. Bereits die Namenswahl des Projektes unterstreicht den damit einhergehenden disruptiven Gestus der jungen Literaten und ihr Bestreben, eine romantisierende nationale Literaturtradition zu überwinden. Offenkundig grenzt sich *Diáspora(s)*, markiert durch die Titelwahl, von dem (Zeitschriften-)Projekt *Orígenes* (1944–1956) ab, welches maßgeblich von José Lezama Lima (1910–1976), dem ‚großen Vater' des kubanischen Neo-Barock, und einer um ihn versammelten Gruppe kubanischer Literat*innen ins Leben gerufen wurde[7]. Ihre gleichnamige Zeitschrift, die überwiegend Poesie und Essayistik (auch zu Musik und Bildender Kunst) veröffentlicht, befasst sich gemäß Salgado (vgl. 2024: 308) u. a. mit Kosmogonie, Mythos und Transzendentalismus sowie einer gothischen und barocken Ästhetik[8]. Es ist gezielt die Re-Kanonisierung des elitären literarischen Projektes im krisengeplagten Kuba der 1990er-Jahre, dessen Mitglieder besonders in den

6 Der Begriff *micropolitique* geht auf Deleuze und Guattari (vgl. 1980: 253 ff.) zurück und steht für eine Politik des Minoritären, die majoritäre Geltungsansprüche durch das Operieren im Kleinen mit stets politischer Tragweite entkräftet, weiterführend s. Krause/Rölli (2010).

7 Zu den Mitgliedern von *Orígenes* gehörten Gastón Baquero, Eliseo Diego, Fina García Marruz und ihr Ehemann Cintio Vitier, Lorenzo García Vega, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Octavio Smith sowie José Rodríguez Feo, der als dessen ‚Mäzen' das Zeitschriftenprojekt co-dirigierte. Weiterführend zu der Zeitschrift s. Tovar (2000), Salgado (2004, 2024), Calomarde (2015).

8 Die Herausgeber präsentieren in der Ausgabe 1 das (Zeitschriften-)Projekt analog wie folgt: „No le interesa a ORÍGENES formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. Como no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser. Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. [...]. Nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible y en que no engendra una desdichada arrogancia" (o. A. 1944: 5). Es sei an dieser Stelle auf das digitale Archiv von der Plattform *Rialta* hingewiesen (vgl. auch Kap. 6), das alle Zeitschriftenausgaben von *Orígenes* online zugänglich gemacht hat. URL: https://rialta.org/expediente-revista-origenes-1944–1956/ (Zugriff am 18/04/2025).

1970er-Jahren kaum verlegt oder rezipiert wurden (vgl. Salgado 2024: 308), die Polemiken auslöst[9]. Dem Kulturapparat wird vorgeworfen, den origenistischen Diskurs zur Wiederherstellung einer nationalen Identität für seine Zwecke zu verfremden. Die Wiederbelebung des neo-barocken Projektes durch das Regime, besonders die von dem ehemaligen Mitglied Cintio Vitier (1921–2009) propagierte Lesart (vgl. Dorta Sánchez 2013: 47)[10], wird als kulturpolitisches Kalkül bewertet, das in krisenbehafteten Zeiten eine Rückbesinnung auf das Kubanische einfordere und ein geschichtslastiges Inselbild glorifiziere (vgl. Ponte 2004; Díaz Infante 2005, 2014): „La idea de la isla como Arcadia, Origen, Telos – lugar donde la Historia no agotaría jamás sus posibilidades" (Sánchez Mejías 1998c: 357). Die Abwendung *Diáspora(s)*' von *Orígenes* sollte daher nicht als Dämonisierung einer neobarocken Ästhetik oder gar der Person Lezama Limas missverstanden werden. Sie wendet sich vielmehr gegen die rehabilitierende Instrumentalisierung des Schriftstellers und seines poetischen Systems durch das Regime (vgl. Díaz in Cabezas Miranda 2013e: 65) und damit gegen eine *poiesis* eines Ursprungs (*teleología insular*)[11], die das Regime zur Legitimierung des Projektes der Revolution überschreibe (vgl. Díaz Infante 2014: 211f.).

9 Aguilera führt in Ausgabe 6 der Zeitschrift über nationale Mythenbildung in Kuba aus: „[U]no de los rasgos típicos de todo nacionalismo es el de la búsqueda o invención de un origen. Un comienzo hermoso y brillante. [...]. Para esto todas las ficciones de estado mutilan la Historia y sitúan límites perversos dirigidos especialmente a los espacios de creación, conforman relatos que apoyen de manera cínica su ideología, manipulan... y como ustedes saben, las ficciones de poder cubanas han sido especialmente eficaces en cualquiera de los puntos mencionados. Es muy difícil encontrar a un escritor de la isla que se articule de manera 'dura' contra la Memoria" (2002c: 597). Weiterführend zu der Polemik und dem antagonistischen Verhältnis der Projekte, vgl. García Vega (1979), Ponte (2004), Díaz (2005), Pérez Cino (2014: 191–201), Dorta (2019), Lupi/Salgado (2019).

10 Ponte erklärt: „Cintio Vitier, escritor origenista, se había encargado [...] de allanar el camino para el perdón gubernamental. Había compuesto una historia origenista que pasaba a pie danzante sobre los años de castigo y que llegaba a relacionar la obra de los escritores de Orígenes con la revolución de 1959. [...]. Del consejo de redacción de una revista se hacía célula de conspiradores revolucionarios. Una vez más se conseguía el rebajamiento del hombre de letras frente al hombre de acción, frente al líder político. [...]. El síndrome de Estocolmo se introducía de esta manera en el grupo Orígenes" (2004: 11). Er bewertet diese Umwertung wie folgt: „[L]a verdadera pérdida del libro no está en su desaparición, en su censura. Llega, no cuando los inquisidores ordenan la fogata, sino en el momento en que frases entresacadas de esos libros negados pasan a formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia" (Ponte 2004: 13).

11 „La posterior ‚teleología insular', de manos del grupo Orígenes, dará al gesto conciliador un nuevo impulso. En el encomiable acometido de resarcir al país de sus faltas y fracasos, mermar la verdadera magnitud de las incoherencias y fragmentaciones en el plano de la representación aparece como posible salida", so López Labourdette (2006: 208) unter Berücksichtigung der ety-

Hinter der Formulierung „Diásporas ≠ Orígenes“ verbirgt sich folglich ein ideologischer, ästhetisch evozierter Bruch, der aus einem angespannten kulturpolitischen Kontext heraus entsteht. *Diáspora(s)* lehnt einen utopischen Inseldiskurs ab. Mit der Titelwahl schreibt sich das Projekt in ein kubanisches Inselbewusstsein ein, das in der Tradition Virgilio Piñeras steht (vgl. López-Labourdette 2006: 207)[12], der zusammen mit Lorenzo García Vega im Kontext von *Orígenes* in eine Außenseiterposition gerückt wurde[13]. *Diáspora(s)* ist bestrebt, ihren ästhetischen Bruch mit dem nationalen Kanon im Künstlerischen in Form eines von dem Projekt ausgerufenen „terror literario“ (Sánchez Mejías 1997a: 174) auszureizen[14].

---

mologischen Bedeutung von Identität und mit Blick auf den soziohistorischen kubanischen Kontext. Damit verbunden ist das Verständnis Lezama Limas des Literaten als „advocate for resurrection“ (Salgado 2024: 308), der nach origenistischer Auffassung (im Literarischen) die Nation wiederherstelle (vgl. Salgado 2024: 308).

12 Dieses negative Inselbewusstsein ist zurückzuführen auf die bekannten Anfangsverse des Gedichtes *La isla en peso*, in denen es heißt: „La maldita circunstancia del agua por todas partes [...]“ (Piñera 2018 [1943]: 85). Das Gedicht markiert einen Bruch mit dem poetischen System und bewährten Metaphern von *Orígenes* (vgl. Anderson 2006: 228). Piñeras Inseldystopie wird dem Zeitschriftenpublikum durch die Rezension einer Neuauflage (vgl. Marqués de Armas 1999) des Gedichtbandes *La isla en peso* (1998 [1943], Ediciones Unión) in Ausgabe 4/5 vermittelt.

13 Piñera gilt heute als ikonische marginalisierte Stimme des inneren kubanischen Exils. U. a. war er der einzige Schriftsteller, der als unmittelbare Reaktion auf Castros „Palabras a los intelectuales“ seine Beängstigung darüber öffentlich kundgetan hat (vgl. Anderson 2006: 258f., 2024: 346). Kurz darauf wurde er im Zuge der diffamierenden Kampagne „La noche de las tres P“ unter einem Vorwand von einem heteronormativen Revolutionsregime verhaftet, zumal er nicht nur eine ironische literarische Gegenstimme mit Hang zum absurden Theater darstellte, sondern ebenso offen homosexuell lebte, und damit als ‚konterrevolutionär‘ stigmatisiert wurde (vgl. Anderson 2006: 259; Franzbach 2015: 631f.). Trotz Freilassung durch die Intervention von Freunden folgten anhaltende Überwachung und gesellschaftliche sowie literarische Ausgrenzung (vgl. Franzbach 2015: 631f.). 1971 wurden seine Werke offiziell unter Zensur gestellt, so dass er erst posthum als ein einschlägiger kubanischer (Welt-)Literat entdeckt und anerkannt wurde (vgl. Anderson 2024: 348f.). García Vega verkörpert hingegen einen langen und nahezu zum Scheitern verurteilten Lebensweg im Exil (u. a. in New York, Caracas, Miami), dessen literarische Verarbeitung sich neben surrealistisch-dadaistischer ‚Anti-Poesie‘ und einer essayistischen Abrechnung mit der Gruppe *Orígenes* in sein Werk fügen, so Salgado (vgl. 2024: 307).

14 Wie eine Vielzahl von Nationalstaaten hat Kuba die Bekämpfung von Terror in seiner Verfassung unter dem Gesetz „Ley contra actos de terrorismo“ verankert. Die Äußerung von Sánchez Mejías ist somit gewagt, da sie sich als staatsfeindlich und verfassungswidrig auslegen ließe. Sie zeigt gleichzeitig exemplarisch das Spiel von *Diáspora(s)* mit Vorwürfen und der Stereotypisierung des Regimes gegenüber Andersdenkenden auf. Die Literatur von *Diáspora(s)* stellt den Versuch dar, besetzte Sprache und semantische Einheiten zu dekonstruieren (vgl. Kap 4.1). Es handelt sich daher nicht um eine Literatur, die zu ideologisch motivierten Gewalthandlungen aufruft und für die Durchsetzung einer Schreckensherrschaft einsteht, sondern um provokante literarische Texte, die in (neo-)avantgardistischer Manier bis an die Grenzen des Möglichen pro-

Dieser verbale ‚Terror' ist Symptom einer postmodernen Krise der kubanischen Literatur (vgl. Moldenhauer 2015). Er ist als exzentrische Attitüde zu verstehen, die eine durch die Nation ausgeübte potenzielle Gewalt über Literatur, Kanon und Archiv voraussetze und diese verkehrend (vgl. Aguilera 2019, Hernández 2023) als Schreib- und Rezeptionshaltung einfordere (vgl. Mora 2013: 34).

Der Lehrsatz „Diásporas ≠ Orígenes" gibt somit Aufschluss über das literarische und ästhetische Selbstverständnis des Projektes. Er korrespondiert mit einem von Deleuze und Guattari (vgl. 1980) formulierten Kontrast zweier Wissens- bzw- Literaturkonzepte, die sich in einer ähnlichen Formel ausdrücken lassen: ‚*livre-rhizome* ≠ *livre-racine*'[15]. Während das Wurzel-Buch (*livre-racine*) ein ganzheitliches, organisches und durch das Verfahren der Imitation ein totales Bild von Welt zu konstruieren beabsichtigt (vgl. Deleuze/Guattari 1980: 11), gilt für das Rhizom Gegensätzliches:

> Le rhizome est une antigénéalogie. C'est la même chose pour le livre et le monde: le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde [...]. Le mimétisme est un très mauvais concept, dépendant d'une logique binaire [...]. (Deleuze/Guattari 1980: 18)

Hinter der Gegenüberstellung der beiden kubanischen Projekte verstecken sich somit mehrere vermittelte Gegensätze (vgl. auch Dorta Sánchez 2012b): Zerstreuung vs. Ursprung, Dezentrierung vs. Zentrum, Deterritorialisierung vs. Territorialisierung, Dissemination vs. Metaphysik, Vielheit vs. Binarismus, Rhizom vs. Wurzel, Netzwerk vs. Gruppe[16]. Ihr antagonistisches Verhältnis muss als eine Art „rhizomati-

---

vozieren wollen. Es sollte dabei auch berücksichtigt werden, dass nach Dorta (vgl. 2019: 347) Lorenzo García Vega und Virgilio Piñera von Francisco López Segrero als Außenseiter von *Orígenes* aufgrund ihrer abweichenden Ästhetik einst als ‚Terroristen' des Projektes verhöhnt worden seien. Mit der Bezugnahme auf die beiden kubanischen Literaten versucht *Diáspora(s)*, diese diskreditierte Literatur wiederzubeleben, indem sich die Autoren ähnlicher stilistischer Mittel bedienen.

15 Analog heißt es bei Deleuze und Guattari: „Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicelles" (1980: 13). Rhizom ist dabei Inbegriff für eine „carte de transformations" (Deleuze/Guattari 1975: 70) oder „production d'inconscient même" (Deleuze/Guattari 1980: 27).

16 Saunders formuliert daran angelehnt gleichermaßen polemisch: „Orígenes es autorreferencial. Quiere definir lo 'cubano'. Y es trascendentalista porque cree que lo 'cubano' es trascendental. La trampa subyacente en Orígenes es el nacionalismo, derretidor de cerebros. (*Case in point*: Cintio Vitier [...]). La rigidez de lo insular (de lo que quería escapar Virgilio como de la muerte). Lo insular (el agua por todas partes) es la muerte, la imposibilidad del cambio. Lo insular como erial que hierve: infiernillo colorado lleno sequedad volcánica, en rígido paralelismo con el agua. [...]. La cápsula Diáspora(s): al buscar lo literario, su gesto hace fricción con el emparedamiento

scher Bruch“ (Saunders in Cabezas Miranda 2013t: 128, eigene Übersetzung) verstanden werden. Durch Relationalität verspricht sich *Diáspora(s)* Öffnung und Veränderung. Das (Zeitschriften-)Projekt zielt darauf ab, das von dem Regime besetzte Traditionsbewusstsein eines postorigenistischen Diskurses zu überwinden (vgl. Martín Sevillano 2013: 15). Einem hermetischen, religiös unterlegten poetischen System, der *teleología insular* von *Orígenes*, setzt *Diáspora(s)* eine anti-genealogische Literatur entgegen. Entsprechend lassen sich die sechs ‚Prinzipien‘ einer rhizomatischen Literatur nach Deleuze und Guattari auf das Projekt und die in der Zeitschrift vereinten Literaturen übertragen: „Principes de connexion et d’hétérogénéité“, „Principe de multiplicité“, „Principe de rupture asignifiante“, „Principe de cartographie et de décalcomanie“ (1980: 13–20). *Diáspora(s)* verweigert die Auffassung von Literatur als ‚Wurzel-Buch‘ und damit ein rein mimetisches und territorialisiertes Verständnis von Literatur. Durch Deterritorialisierung werden Genealogie und Ursprungsmythos eines postorigenistischen Diskurses verworfen oder mit den Worten der französischen Philosophen: „A ces systèmes centrés, les auteurs opposent des systèmes acentrés, réseaux d’automates finis“ (Deleuze/Guattari 1980: 26).

Das Projekt stellt daher keine geschlossene literarische Gruppe mit einem normativen Programm dar. *Diáspora(s)* muss vielmehr als dezentrierendes und multiples Netzwerk verstanden werden, das situativ entsteht, sich dynamisch entwickelt und mittels einer eigens konzipierten *écriture* auf verschiedenen Ebenen Prozesse anzustoßen versucht. Rhizomatik bestimmt daher nicht nur das Schreiben der Literaten und assoziierten Akteur*innen, sondern auch ihr Denken und Handeln, ein, so die These dieser Arbeit, „Netz-Denke[n]“ und „Netz-Handel[n]“ (Gießmann 2006: 14)[17]. Denn das Bild des unterirdischen Wurzelgeflechtes (*rhizome*) lässt sich als Leitbild des klandestinen (Zeitschriften-)Projektes und dessen relationaler Schreibweisen begreifen. In seiner Bildlichkeit deutet es auf ein gelebtes Netzmodell, das sich diese Arbeit zu Nutzen macht, um *Diáspora(s)* zu erschließen: Aus einem urbanen Künstler*innennetzwerk geht ein klandestines Zeitschriftenprojekt mit transnationalem Schreibhorizont hervor, das sich in Folge eines Medienumbruchs und verschiedener Emigrationsbewegungen über das Projekt hinaus letztendlich zu einer realen und digitalen diasporischen Ge-

totalitario y se convierte en política. Política real que no consiste en decir, sino en preguntar por el decir. [...]. ¿Qué es la literatura? Pregunta inocente y peligrosa. [...]. Allí donde está prohibida la pregunta, la duda entra como una pequeña luz por una rendija. [...]. Por eso Diáspora(s) sólo puede ser historia. Historia otra, harapienta, mínima, terrible. La fabricación insensata de unos hippies de la cultura. [...]. Diáspora(s) fue la dislocada expresión siempre vigente de un disloque anterior y esencial, único capaz de renovar una y otra vez la extraña operación sin futuro que es lo literario (esa especulación acerca de un objeto sin dimensiones)“ (Saunders 2004: 5).

17 Zu den Konzepten Rhizom und Netzwerk und ihren Synergien s. Ní Dhubhghaill (2004).

meinschaft entwickelt (vgl. Rempel 2021). Unter Berücksichtigung des soziohistorischen Kontextes, der Medienspezifik und Rhizomatik wird in dieser Arbeit eine mehrphasige Entwicklung von *Diáspora(s)* nachgezeichnet und untersucht. Dabei wird angenommen, dass in einer Zeitspanne von rund dreißig Jahren (ca. 1993–2023) das *Diáspora(s)*-Netzwerk drei Phasen durchlaufen hat. Diese Etappen werden sowohl isoliert voneinander als auch in ihrem Zusammenwirken betrachtet, um *Diáspora(s)* als mehrdimensionales Netzwerk zu ergründen.

Unter der Berücksichtigung verschiedener Prozesse inner- und außerhalb des *Diáspora(s)*-Netzwerkes stehen im Folgenden die Gründung, das Operieren des Projektes auf Kuba während der Sonderperiode und der von *Diáspora(s)* konzipierte Gegendiskurs im Zentrum der Analyse. Es wird die These vertreten, dass sich anhand des Entstehens und Agierens des Projektes exemplarisch aufzeigen lässt, wie künstlerischer Protest in autoritären Regimen organisiert und letztendlich selbst zu Kunst wird; nämlich zu einem anti-totalitären Zeitschriftenprojekt, das im Untergrund von La Habana eine subversive Literatur zu etablieren versucht, gewissermaßen eine Netzästhetik bzw. „Netzwerkpoetik" (vgl. Gellai 2018)[18]. Der Begriff ‚Netzwerk' entwickelt sich in seiner soziokulturellen Tragweite im Kontext des Projektes zu einem umfassenden *modus operandi* (vgl. Böhme 2004: 18), der sich in der Formation einer Gemeinschaft von kritischen Literat*innen, der Herausgabe ihrer (Untergrund-)Zeitschrift und den in dieser veröffentlichten rhizomatischen Texten und Ästhetiken erkennen lässt (vgl. Rempel 2021). Um der Reziprozität zwischen sozialem Operieren und literarischem Wirken, d. h. der Auffassung von *Diáspora(s)* als Netzwerk (*red*), Zeitschrift (*revista red*) und rhizomatischem Gegendiskurs (*escrituras entrelazadas*) Rechnung zu tragen, wird im Folgenden ‚Netzwerk' als paradigmatische „Wahrnehmungsdimension" (Koubek 2003: 19) erprobt. So wird auch in dieser Arbeit der Terminus ‚Netzwerk' als eine in den Literatur- und Kulturwissenschaften bewährte Metapher (vgl. Friedrich 2015; vgl. auch Minnes/Rempel 2021; Beyer 2023) und als ein dezentriertes Modell herangezogen, um den relationalen Logiken von *Diáspora(s)* nachzugehen.

Auch wenn verschiedene Literaturwissenschaftler*innen und Literaturkritiker*innen sich mit *Diáspora(s)* oder einzelnen Akteur*innen des Projektes bereits unter verschiedenen Fragestellungen beschäftigt haben[19], ist die Herangehensweise an das gesamte Zeitschriftenkorpus mit Fokus auf die aus ihm hervorge-

18 Darunter wird eine Poetik verstanden, die Netzwerk bzw. Vernetzung als ästhetisches Konzept setzt und verarbeitet.

19 Im Besonderen sei auf die Forschungsarbeiten von Jorge Cabezas Miranda (Spanien/Polen), Walfrido Dorta Sánchez (USA), Irina Garbatzky (Argentinien), Marta Hernández Salván (USA), Nanne Timmer (Niederlande) und Idalia Morejón Arnaiz hingewiesen, die als exilkubanische Professorin in Brasilien das Projekt außerhalb Kubas maßgeblich sichtbar gemacht und bearbeitet

henden Beziehungen und semantischen Verbindungen so noch nicht geschehen. Besonders die Verschränkung von sozialem, medialem und literarischem Operieren erweist sich als Alleinstellungsmerkmal, um das Projekt *Diáspora(s)* als Netzwerk und Zeitschrift in seiner Prozesshaftigkeit und textuellen Vielfalt abzubilden und zu analysieren. Exemplarisch legt diese Arbeit dar, wie Zeitschriftenprojekten und ihrer kulturpolitischen und literarischen Bedeutung mittels methodischem Eklektizismus begegnet werden kann, gleichwohl Rhizome und Netzwerke niemals endlich sind.

Da die Originalausgaben der insgesamt acht Zeitschriftennummern durch verschiedene Hände – meist unvollständig – an unterschiedliche Orte gelangt sind, sei an dieser Stelle angemerkt, dass im Weiteren auf die von Jorge Cabezas Miranda in dem Verlag Linkgua (Barcelona) herausgegebene Anthologie *Revista Diáspora(s) 1997–2002. Documentos* (vgl. Cabezas Miranda 2013a) zurückgegriffen wird[20]. In dieser Anthologie sind alle Zeitschriftenausgaben mit ergänzendem Material zu projektbezogenen Kontexten erschienen, wie z. B. Interviews mit verschiedenen Netzwerkakteur*innen. Diese Publikation hat zum Ziel, ebenjene Geschichten hinter der *Revista Diáspora(s)* sowie die durch den Gegenstand hervorgebrachten Diskurse und ausgelösten Synergien zwischen Netzwerk, Zeitschriften- bzw. Textnetz und vernetzten Literaturen über das Projektbestehen hinaus offenzulegen und zu erforschen. Denn trotz Auflösung des Projektes im Jahr 2002 stellt *Diáspora(s)* für die kubanische Kunst- und Literaturszene der 1990er-Jahre sowie für die kubanische Gegenwarts- bzw. Gegenkultur einen wichtigen Referenzpunkt dar.

hat. Die Publikationen von Duanel Díaz Infante (USA), Ignacio Iriarte (Argentinien), Ana Belén Martín Sevillano (Kanada) und Guadalupe Silva (Argentinien) nehmen im Kontext von *Diáspora(s)* gleichermaßen einen wichitgen Stellenwert ein. Des Weiteren sei Javier Mora erwähnt, der sich mit dem (Zeitschirften-)Projekt auf Kuba im Rahmen einer universitären Abschlussarbeit auseinandergesetzt hat, sowie auf die Promotionsschrift von Dorta (Sánchez) (vgl. 2016a) verwiesen, der große Teile des Zeitschriftenkorpus unter vergleichender Fragestellung analysiert hat. Dieses Buch eröffnet hingegen eine weiterführende Perspektive auf *Diáspora(s)* und die gleichnamige Zeitschrift, die in der DACH-Romanistik bzw. Hispanistik bisher wenig Beachtung gefunden hat. Mittels Methodenmix beabsichtigt es, *Diáspora(s)* von der Projektgründung über das Projektende hinaus umfassend sichtbar zu machen. Es sei allen Personen gedankt, die der Autorin dieses Buches inner- und außerhalb Kubas Einblicke in das Projekt, dessen Entstehungszeit und Entwicklung vermittelt haben.

20 Daher wird bei Zitaten aus der *Revista Diáspora(s)* auf die Seitenzahlen der Anthologie (vgl. Cabezas Miranda 2013a) und nicht auf die Seitenzahlen der (originalen) Zeitschriftenausgaben Bezug genommen.

1.1 Vorüberlegungen: Netzwerke und Zeitschriften

Angelehnt an einen in den Geisteswissenschaften zu beobachtenden *network turn* (vgl. Ahnert et al. 2020; vgl. auch Beyer 2023: 2), der sich besonders in der romanistischen Zeitschriftenforschung zu den Avantgarden zeigt (vgl. Pita González 2009; Maíz 2011; Ehrlicher/Rißler-Pipka 2014; Ehrlicher/Herzgsell 2016; Weinberg 2021a)[21], wird *Diáspora(s)* im Rahmen dieser Arbeit als Netzwerk, Zeitschriftennetz und Textnetz verstanden und untersucht. Aber was bedeutet eigentlich ‚Netzwerk', und was zeichnet eine Zeitschrift aus? Diese Fragen seien der Analyse des kubanischen (Zeitschriften-)Projektes vorangestellt, obwohl sich diese nicht als Netzwerkanalyse im ‚klassischen' Sinne versteht[22], sondern als literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung, die die Konnektivität von außerliterarischen Prozessen, medialer Gestaltung und der Ästhetik des (Zeitschriften-)Projektes *Diáspora(s)* in den Blick nimmt.

Netzwerke(n): kursorische Begriffsbestimmung eines soziokulturellen Phänomens

Der Begriff ‚Netzwerk' hat in den letzten Jahrzehnten Konjunktur erfahren, obwohl der spanische Soziologe Manuel Castells bereits in den 1990er-Jahren eine durch Globalisierung und Digitalisierung hervorgebrachte *Network Society* (vgl. 2000 [1996]) registriert hat[23]. Netzwerke sind längst Inbegriff von dynami-

21 Hervorzuheben sind die DFG-Projekte „Literarische Modernisierungsprozesse und transnationale Netzwerkbildung im Medium der Kulturzeitschrift: vom ‚Modernismo' zur ‚Avantgarde'" (2017–2020, Universität Tübingen, Leitung: Prof. Dr. Hanno Ehrlicher), „Digitalisierung und Analyse von kulturellen Transfers in kolumbianischen Literaturzeitschriften (1892–1950)" (2022–2025, Universidad de Antioquia/Universität Tübingen, Leitung: Prof. Dr. Ana María Agudelo/Prof. Dr. Hanno Ehrlicher) und die *online*-Plattform *Revistas culturales 2.0*. Es sei an dieser Stelle ebenso auf das Forschungsprojekt „Transatlantische Theorienetzwerke: Akteure, Texte und Strukturen im 20. Jahrhundert" (2018–2019, Leibniz Universität Hannover, Leitung: Dr. Mark Minnes unter Mitarbeit von Natascha Rempel) verwiesen.

22 Damit sind vor allem die *Social Network Analysis* und ein sozialwissenschaftliches Methodenprogramm gemeint, welches in dieser Arbeit keine Berücksichtigung findet. Grundlegend sei u. a. verwiesen auf Jansen (2003), Stegbauer (2016) sowie Stegbauer/Häußling (2023).

23 In der Trilogie *The information age: Economy, society and culture* setzt sich der Soziologe mit einem medialen Wandel und dessen Einfluss auf die Gesellschaft auseinander. Dabei sind Netzwerke für Castells primäre Organisations- und Kommunikationsformen in einem digitalen *Informationszeitalter*, das von der Verflechtung und Wechselwirkung zwischen Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur geprägt ist (vgl. Castells 2000 [1996]).

schen Verbindungen, Transfer und (Daten-)Fluss geworden, die sich über räumliche Grenzen hinwegsetzen. Es handelt sich um komplexe Strukturen, die soziales Handeln abbilden und sich im Zuge eines „Siegeslauf[es] der ‚Netz'-Metapher" aufgrund ihrer Bildlichkeit „im 20. Jahrhundert zu einem epistemologischen Modell" (Böhme 2004: 29) entwickelt haben. Auch wenn an dieser Stelle nicht auf die Wissens- und Kulturgeschichte von Netzwerken, Netzwerktheorien und verschiedene Methodenprogramme eingegangen werden kann, sei der Begriff ‚Netzwerk' im Folgenden kursorisch umrissen.

In der Soziologie und Netzwerkforschung werden Netzwerke als offene und dynamische Beziehungsgeflechte verstanden, die sich formal aus Knoten (Akteur*innen) und Kanten (Beziehungen) zusammensetzen (vgl. auch Stegbauer 2016: 6)[24]. Gemeinsamkeiten, wie z. B. personenbezogene Merkmale, geteilte Werte, Einstellungen etc., sind oftmals (unbewusste) Impulse für die Konstitution von Beziehungen zwischen verschiedenen Akteur*innen[25]. So wird Netzwerkbildung meist durch einen sogenannten Homophilie-Effekt gefördert (vgl. auch Stegbauer 2016: 20). Fungieren Akteur*innen als Vermittlungsinstanzen, indem sie durch Verbinden von „zwei Sub-Netzwerke[n]" eine „Brückenposition über strukturelle Löcher" (Froehlich 2019: 98) hinweg einnehmen, bezeichnet man diese aufgrund ihrer öffnenden Funktion in der Netzwerkforschung als *broker* (vgl. Burt 2007 [2005]).

Dem Physiker und Soziologen Harrison White (vgl. 2018 [1993]) zufolge sind die Kanten eines Netzes mit spezifischen Inhalten (*type of ties*) besetzt, die durch identitätsstiftende Narrative (*stories*) modelliert werden[26]. Durch das Einfügen der Akteur*innen in spezifische Netzwerkkontexte (*switching*) gewinnen soziale Beziehungen an kommunikativer und semantischer Kontur, so dass White „Netz-

24 Bruno Latour hebt mit dem Begriff Werknetz die von Netzwerken erzeugte Handlungsfähigkeit hervor, die sich aus der Dynamik, Prozesshaftigkeit und Produktivität eines aktiven wechselseitigen Netzes speist. So konstatiert er: „Wir sollten [...] ‚Werknetz' sagen anstatt ‚Netzwerk'. Es ist das Werk, die Arbeit und die Bewegung, der Fluß [sic] und die Veränderungen, die betont werden sollten" (2014 [2005]: 247) und nicht die reine Form von Netzwerken.

25 Zur Vertiefung struktureller Gemeinschaftsbildung sei auf Thurn (vgl. 1997: 114 ff.) verwiesen, der von Gründung bis Auflösung drei Prozesse (Extension, Paralyse, Implosion) gemeinschaftlicher Zusammenschlüsse Bildender Künstler*innen benennt, für die er unterschiedliche Kriterien der Homo- und/oder Heterogenisierung bestimmt.

26 Kanten können z. B. beruflicher, familiärer, freundschaftlicher, materieller oder auch anderer Natur sein. Sie sind oft wechselseitig (reziprok) ausgerichtet und weichen aufgrund der Nähe oder Distanz von Knoten in ihrer Intensität (*strong* oder *weak ties*, vgl. Granovetter 1973) voneinander ab. Je nach Beziehungsart kann zwischen unterschiedlichen Netzwerktypen (z. B. Intellektuellen-, Freundschafts-, Handelsnetzwerke etc.) differenziert werden. Überlagern sich verschiedene Beziehungen zwischen Akteur*innen, kann von einem *multilayered network* gesprochen werden.

werke als spezifisch zwischen-menschliche (und sinnhafte) Konstruktionen“ (Fuhse 2009: 289) begreift. Dieser phänomenologischen Interpretation von ‚Netz‘ folgend (vgl. Fuhse 2009: 290; Hepp 2011: 20), sind soziale Relationen immer mit wechselseitigen Sinnstiftungsprozessen verbunden.

Mit Blick auf die kulturhistorische Dimension von Netzwerken versteht der Medienhistoriker Gießmann diese „im performativen Vollzug als Handlungs- wie Beschreibungsmodell soziale[r] und kulturelle[r] Wirkungskraft“ (2014: 18). Unterschiedliche Fachkulturen und Forschungsfelder haben sich dieses Modell samt anhaftender Metaphorik (vgl. Friedrich 2015) längst zu eigen gemacht[27]. Neben dem beschreibenden Potenzial von Netzwerken fällt diesen meist auch eine aktiv kulturstiftende Funktion zu (vgl. Beyer 2023), denn Vernetzen ist „basaler *modus operandi* von Natur wie Kultur“, Netzwerke(n) eine „Kulturtechnik ersten Ranges“ (Böhme 2004: 18, 26, Hervorhebung d. A.). Netzwerke als soziale Organisationsformen lassen sich, so Beyer (vgl. 2022: 138), daher nicht von ihrer kulturellen Bedeutung isolieren. Über eine soziale und beschreibende Form hinaus, d. h. über ein Konglomerat aus Knoten und Kanten, sollen ‚Netzwerk‘ und ‚Vernetzen‘ auch im Kontext von *Diáspora(s)* als sinnstiftende und kulturelle Prozesse verstanden werden. Dies erweist sich als besonders hilfreich, da ein Intellektuellennetzwerk und zugleich das von ihm hervorgebrachte Zeitschriftenprojekt betrachtet werden.

Denken, Handeln und Schreiben im Netz: Netzwerk und Zeitschriftennetz

Intellektuellennetzwerke setzen sich aus unterschiedlichen Akteur*innen zusammen, deren Beziehungen maßgeblich von Wissenstransfer und von dessen Reproduktion und Transformation geprägt sind[28]. Neben einer sozialen, kommunikativen und kulturellen Funktion gewinnt Vernetzen in Künstler*innennetzwerken auch eine schöpferisch-künstlerische Dimension. „Menschliche Imaginationen von Netzwerken folgen und kreieren [schließlich] Kulturtechniken, die mit Netz-Konzepten operieren“

27 Zum Netzwerkbegriff in den romanischen Literatur- und Kulturwissenschaften, vgl. Minnes et al. (2021). Zum Netzwerkbegriff in den Geisteswissenschaften, vgl. Beyer (2023).

28 ‚Intellektuellennetzwerk‘ sei hier im Sinne von Rodríguez-Alfonso verstanden als: „[I]nterrelaciones dadas entre un conjunto de personas abocadas a la producción y difusión del conocimiento, ya sea científico o cultural, las cuales se intercomunican a lo largo del tiempo. En el área de la literatura, estas redes intelectuales comprenden el circuito tanto de los actores intervinientes en la creación literaria – los escritores, pero también el círculo de traductores, editores, agentes culturales, críticos y lectores, que garantizan la circulación y recepción de las obras –, como los canales o medios por los que los libros se producen, visibilizan y difunden – como las obras impresas, pero también las revistas, manifiestos, sellos editoriales, blogs literarios o redes sociales internáuticas“ (2023: 2).

(Gießmann 2006: 13). Netzwerke können somit nicht nur als Organisationsformen verstanden werden, die Kultur produzieren, sondern auch als prozesshafte, sinnstiftende Strukturen, die das Handeln und Denken von Akteur*innen im Netz durchdringen. Whites *story*-Begriff ließe sich in diesem Sinne nicht nur mit einem *narrative turn* in Verbindung bringen (vgl. Beyer 2023: 8), sondern wörtlich nehmen. *Diáspora(s)* kann als ein intellektuelles und künstlerisches Netzwerk aufgefasst werden, das sich (trans-)nationale Konnektivität nahezu dogmatisch („Diáspora(s) ≠ Orígenes"; vgl. Kap. 1) zum Programm gemacht hat. Die *Revista Diáspora(s)* lässt sich als Netzwerkerzählung eines intellektuellen Untergrundnetzwerkes erfassen, das das Netzwerken über eine reine kulturelle Organisationsform hinaus im Literarischen erprobt.

Als Folge des von dem Projekt gelebten und propagierten vernetzenden *modus operandi* sind Organisation, Medienwahl und Diskurs auf Relationalität ausgerichtet. Dies lässt sich einerseits auf einen restriktiven nationalen Kultursektor und die Abkehr von institutionalisierter Kultur bzw. Literatur zurückführen, andererseits auf das Bestreben, die kubanische Literatur hin zu internationaler Literatur zu öffnen. Um sich den von *Diáspora(s)* im Sozialen und Literarischen evozierten transterritorialen und transnationalen Verflechtungen anzunähern, müssen sowohl die von dem Netzwerk erarbeiteten Strukturen in ihrer kulturellen Dimension als auch die Zeitschrift selbst in ihrer facettenreichen Zusammenstellung berücksichtigt werden. Schließlich macht sich *Diáspora(s)* in seiner vernetzten Organisationsstruktur und rhizomatischen Logik die mediale Spezifik von Zeitschriften zunutze, so dass gewissermaßen auch in diesem Kontext gilt: „[T]he medium is the message" (McLuhan 1964: 7). Dies bezieht sich nicht nur auf den Gegenstand *per se* und die medialen Besonderheiten von Zeitschriften, sondern auch auf die hinter dem Medium stehende *agency*. Was zeichnet das Medium Zeitschriften also aus, und wieso ist es fruchtbar, Zeitschriften als Netzwerk zu ergründen?

Zeitschriften sind intermediale Textsammlungen, u. a. gekennzeichnet von komplexen Text-Bild-Relationen sowie dem Nebeneinander und Zusammenwirken verschiedener Autor*innen, Genres, Themen und Stile (vgl. Ehrlicher 2014; Ehrlicher/Herzgsell 2016). In den letzten Jahrzehnten hat sich innerhalb der Zeitschriftenforschung der Blick auf das Medium und dessen Stellenwert von einer rein repräsentativen ‚Speicherfunktion' hin zu einem anerkannten, autonomen künstlerischen Gegenstand verschoben (vgl. Rißler-Pipka 2017: 26f.; vgl. auch Ehrlicher/Herzgsell 2016)[29]. Zeitschriften liegen ein strategischer und kreativer Prozess des Einführens und Verbreitens sowie der Selektion und Neuzusammenstel-

29 Neben den bereits angeführten Sammelbänden s. dazu auch Crespo (2010a), Maíz et al. (2021).

lung von Texten zugrunde, deren Neukontextualisierung Synergien und Dialogstrukturen in einzelnen Ausgaben und über diese hinaus entstehen lässt (vgl. auch Rempel 2021: 304f.). Die Zusammenstellung von Beiträgen macht die Idee des In-Bezug-Setzens von unterschiedlichen Stimmen, Themen und Ästhetiken deutlich, denn Zeitschriften reagieren aus einem spezifischen Kontext heraus auf ihr Zeitgeschehen. Sie stellen einen kulturellen Ort des Austausches und der Ausbildung einer kollektiven temporären Gemeinschaft dar (vgl. Ehrlicher 2014: 2, 6; Pita González 2014: 233f.). Das Medium nur als statische Textsammlungen mit rein archivarischer Funktion zu fassen, würde der soziokulturellen Funktion und kulturgeschichtlichen Bedeutung des Mediums also nicht gerecht werden, worauf Ehrlicher (vgl. 2014: 2; vgl. auch Lehmann/Ehrlicher 2021: 223) mit Hinweis auf die Entlehnung des spanischen Begriffs *almacén* aus dem Arabischen *mahzan* (dt. Lager) aufmerksam macht[30]. Der Herleitung des Wortes folgend, können Zeitschriften als kulturelle Orte des Tauschens und Sammelns verstanden werden, nach Lehmann und Ehrlicher (vgl. 2021: 223) etwa als Zusammenspiel von Akteur*innen (wie Herausgeber*innen, Beitragenden, Übersetzer*innen, Grafikdesigner*innen etc.) und Waren (z. B. [im-]materielle Beitrags- und Wissensformate). Somit stellen Zeitschriften materielle, mediale und ästhetische Netzwerke dar, die aus soziokulturellen Netzwerken hervorgehen (vgl. auch Ehrlicher 2024). Die Analyse von Zeitschriften lässt sich daher nicht ohne Überlegungen zu den ihnen vorausgehenden und durch sie repräsentierten Kollaborationen (vgl. Kammer 2022[31]) und ihrer Materialität (vgl. Tarcus 2020) durchführen. Denn Zeitschriften fungieren als transterritoriales Instrument der Bildung und Zirkulation von wissens- und ideengeschichtlichen Impulsen und Diskursen (vgl. Weinberg 2014: 249; Pagni 2014: 319)[32]. Aus ihrer intermedialen und dynamischen Komplexität heraus ergeben sich auf Medienebene unterschiedliche transdisziplinäre Zugriffe, um Zeitschriften in ihrem Facettenreichtum zu begegnen (vgl. Pita González/Grillo 2013; Pita González et al. 2019). Um sie in ihrer Spezifik und wörtlich als ‚Schrift der Zeit' zu erfassen, sollten ihre Publikations-, Editions-, Produktions- und Rezeptionsprozesse gleichermaßen berücksichtigt werden (vgl. Louis 2014: 34; vgl. auch Rempel 2021: 304).

30 Schneider (vgl. 2001: 171) spricht mit Blick auf die Avantgarden und deren Austausch hingegen von der Zeitschrift als Transportmittel.

31 Kammer deutet Zeitschriften als „Gegenstand einer Philologie der Kollektive beziehungsweise des Kollaborativen" (2022: 214).

32 Aufgrund der generischen transterritorialen und transnationalen Anlage des Mediums und dessen Bedeutung für Produktion und Rezeption von Literatur attestiert Bulson (vgl. 2017) Zeitschriften *world form*.

Im Fall der *Revista Diáspora(s)* steht der genuin globale und polyphone Charakter des Mediums im Spannungsverhältnis zu einem verstaatlichten Mediensystem und einer nationalstaatlich gelenkten Literatur- und Kulturlandschaft. Diese Arbeit ist daher bestrebt, das subversive Projekt und seine Zeitschrift repräsentativ für eine literarisch-philosophische Initiative einer kubanischen intellektuellen Parallelgesellschaft zu erfassen, die mittels Zeitschriftenpublikation auf die sie umgebende ideologisierte Literaturlandschaft einzuwirken versucht. Folglich wird im Weiteren sowohl der medienexterne Diskurs – zwischen Politik, Kultur und Literatur – berücksichtigt, in den sich die Zeitschrift mit ihrer Herausgabe einschreibt, als auch der medieninhärente Diskurs selbst untersucht, also eine durch interne textuelle Verbindungen „[e]vozierte Kontextualität und Kontinuität" (Herzgsell 2021: 269). Dabei wird die These vertreten, dass *Diáspora(s)* sich neben dem relationalen Charakter des Mediums dessen kulturpolitisches Wirkpotenzial zu Nutze macht. Eine Zeitschrift herauszugeben bedeutet schließlich, so Sarlo (vgl. 1992: 9; vgl. auch Crespo 2010b: 9), eine Form gegenwartsbezogener Kulturpolitik zu betreiben und öffentlich in den Diskurs zu intervenieren. Denn das Medium ist Inbegriff einer „dynamische[n] Schnittstell[e] für interdiskursive Austauschprozesse" und damit „Diskursgenerato[r]", so Frank et al. (2010: 27) *par excellence*.

Diáspora(s) wählt als Intellektuellennetzwerk bewusst das Format Zeitschrift, um für seine literarisch-ästhetischen Ziele einstehen zu können. Dabei grenzt sich *Diáspora(s)* in seiner Ausrichtung und Umsetzung von inländischen Zeitschriften ab, die durch politisch motivierte Ausschlussmechanismen von Beitragenden mehrheitlich Wissensarchäologien abbildeten (vgl. Pérez/Sánchez Mejías 1996: 143). In ihrer Formation und Medienpraktik ist *Diáspora(s)* jedoch bestrebt, die kubanische Literatur zu entwurzeln. Es geht dem Projekt um die Vermittlung, Etablierung und Sichtbarmachung einer eigenen Poetik mittels Herausgabe der eigenen, nicht-autorisierten Zeitschrift. Diese bringt einen Gegendiskurs hervor, der ein Denken und Schreiben in Gewohnheiten und vorgegebenen Strukturen ablehnt und – angelehnt an den Namen und die Programmatik des Projektes – über territoriale Grenzen hinaus verbreitet werden soll, was durch Netzwerkaktivitäten und das Medium selbst begünstigt wird. Eine Zeitschrift – und besonders die *Revista Diáspora(s)* – zu lesen, bedeutet folglich, den Teil-Ganzes-Beziehungen des Mediums, seiner Multimedialität und Vielstimmigkeit sowie seinen Synergien nachzugehen. Es impliziert, das Medium als materialisierten transnationalen und relationalen (Gegen-)Diskurs aufzufassen, der in seiner Produktion und Rezeption Agentialität schafft (vgl. Martín Sevillano 2013: 21). Zeitschriften können demnach als „Auslöser und Katalysatoren für Netzwerkbildungsprozesse" (Beyer 2021: 239) betrachtet werden. Sie sind zum einen materialisierter intellektueller und künstlerischer Ertrag eines „Netz[es] von Kontakten" (Ehrlicher/Herzgsell 2016: o. S.).

Zum anderen bildet das Medium selbst ein kulturelles, kommunikatives Netzwerk ab, nämlich ein „Netzwerk aus Beiträgen und Beiträger[*inne]n“ (Herzgsell 2021: 269), und damit semantische Textnetze (vgl. Weinberg 2020: 194). Unter dieser mehrebigen strukturellen Verdichtung stellen Zeitschriften ein „fruchtbares Laboratorium für netzwerkanalytische Forschungen“ (Beyer 2023: 5) dar. Denn Zeitschriften gehen nicht nur aus soziokulturellen Netzenwerken hervor, sondern sie bilden vielmehr selbst ein Netz ab, das Vernetzung propagiert, was Maíz (vgl. 2011) mit dem Wortspiel *re(d)vista* zu versprachlichen versucht (vgl. auch Ehrlicher 2024). So lässt sich eine dynamische Wechselbeziehung zwischen Intellektuellennetzwerk (dessen Knoten, *types of ties* und *stories*), Zeitschriftennetz und Textnetz erkennen (vgl. Weinberg 2020: 194, 196, 2021b: XII), die im Rahmen dieser Arbeit näher beleuchtet werden soll. Wie kann der Begriff ‚Netzwerk‘ nun in seiner kulturpolitischen Metaphorik als heuristisches (Beschreibungs-)Modell für die Lektüre von Zeitschriften fruchtbar werden, um die von dem Gegenstand ausgehende soziale und künstlerische Handlungsmacht und deren (außer-)textuelle Dynamiken zu erfassen?

Mit der Gründung des *Literary Lab* an der Stanford University versucht Franco Moretti um die 2000er-Jahre eine neue Lesart von Texten zu erproben, die sich von einem konventionellen *close reading* absetzt: „‚Distant Reading‘, ein[em] Lesen aus der Entfernung, wobei die Entfernung [...] eine Bedingung der Erkenntnis ist: Sie gestattet es, Einheiten in den Blick zu nehmen, die sehr viel kleiner oder auch sehr viel größer sind als der Text: Kunstgriffe, Themen, Tropen – oder Gattungen und Systeme“ (2016 [2013]: 50)[33]. Moretti geht es, ungeachtet gängiger Kanonisierungskriterien, um die systematische Erschließung der (Makro-)Strukturen von Texten und großer Textkorpora und deren Modellierung. Er strebt eine Betrachtung von Literatur und Literaturgeschichtsschreibung aus ‚der Entfernung‘ an, die hermeneutische Ganzheitlichkeit ablehnt und ‚klassische‘ Interpretationsleistungen gegen die Erhebung von Daten und deren Visualisierungen (z. B. *plot*-Entwicklungen, *character networks*) eintauscht (vgl. Moretti 2007 [2005]: 4, 9)[34]. Entsprechend unterstreicht er: „Das Schöne an ‚Distant Reading‘ [...] ist, dass dabei die nationale Geschichtsschreibung gegen den Strich gebürstet wird, und zwar in Form eines Experiments“ (Moretti 2016 [2013]: 54). Texte werden als größere oder kleinere Einheiten interpretiert, so dass für eine Analyse ‚aus der Entfernung‘ neben dem Haupttext vor allem auch

33 Die Hervorhebung d. A. wurde nicht übernommen. Im Original s. Moretti (2000).

34 Anhand der durch digitale Methoden erzeugten Graphen, Strukturbäume und *mappings* fordert Moretti (vgl. 2007) schließlich programmatisch eine andere Form von Literaturgeschichtsschreibung ein (vgl. auch Moretti 2011). Weiterführend sei auf das *Standford Literary Lab* hingewiesen, dass diese Richtungsweisung erprobt. URL: https://litlab.stanford.edu/ (Zugriff am 19/03/2025).

Paratexte an Bedeutung gewinnen, um große Datensätze zu sammeln und diese zu visualisieren[35]. Distanz bedeutet dabei, sich von kontextuellen Kriterien der Textanalyse zu lösen, Texte durch deren reduzierte formale Beschaffenheit explorativ zu erschließen und so die Reputation von Autor*innen und das Prestige von kanonisierten Standards zu überwinden (vgl. Moretti 2016: 45–50).

Auch wenn in den *Digital Humanities* das Verfahren heute – nicht kritiklos – mit einer computergestützten Auswertung großer Textkorpora durch algorithmenbasierte Maschinen assoziiert wird, könne im Kontext der Zeitschriftenforschung nach Ehrlicher und Herzgsell (vgl. 2016: o. S.) ‚Lesen aus der Entfernung' ebenso bedeuten, Zeitschriften als Netzwerke zu erfassen (vgl. auch Ehrlicher 2024). Dieser Ansatz erweist sich als aufschlussreich, sofern eine quantitative Auswertung in Form eines *mixed-methods*-Verfahrens mit ‚klassischem' *close reading* verbunden wird (vgl. Ehrlicher/Herzgsell 2016; Beyer 2022: 138, 2023: 5f.). Schließlich ermöglicht dieser methodische Eklektizismus es, so Beyer (vgl. 2022: 138), qualitative Beschreibungen von Netzwerkstrukturen und Textinterpretationen mit einer quantitativen Erfassung von Vernetzungsleistungen, deren Intensität und Transformationspotenzial syn- und diachron veranschaulichend zusammenzuführen.

Angelehnt an die umrissenen methodologischen Vorüberlegungen hat diese Arbeit zum Ziel, das Projekt *Diáspora(s)* in seiner netzwerkartigen Ausbildung von seiner Entstehung bis in die Gegenwart nachzuzeichnen, zu beschreiben und zu analysieren. Durch die Verschränkung von quantitativem und qualitativem Vorgehen wird das *Diáspora(s)*-Netzwerk in seinen Facetten rekonstruiert und untersucht, indem Strukturen, Inhalte und Ästhetiken in ihrem Zusammenwirken bespiegelt werden. Auf der Grundlage des Zeitschriftenkorpus (und den der *revista* nahestehenden Projekten und Anthologien) wurden Metadaten erhoben[36].

35 Matthew L. Jockers (vgl. 2013), der auf ähnliche Weise Literatur mittels digitaler Datenerhebung strukturell erforscht, spricht nicht von *distant reading*, sondern von *Macroanalysis*.

36 Die Daten wurden in *Excel* gesammelt und in Anlehnung an Herzgsell (vgl. 2016, 2018, 2020a, 2020b) kategorisiert und systematisch strukturiert. (Dabei wurde überwiegend auf Sonderzeichen und Umlaute verzichtet). Der langwierige und sorgfältige Prozess des Datensammelns hat sich, ergänzend zu Recherchearbeiten, als explorative Annäherung an das Textkorpus erwiesen. Diese Annäherung ‚aus der Entfernung' hat für Strukturen und Zusammenhänge sensibilisiert und gleichermaßen den Blick auf Paratexte gelenkt. Dennoch sollte an dieser Stelle ebenso auf die hohe Fehleranfälligkeit des Datensammelns hingewiesen werden, die in diesem Fall u. a. auf den Abweichungen von Angaben in der Anthologie von Cabezas Miranda und den *samisdat*-Ausgaben beruhen. Es sei gleichermaßen erwähnt, dass der Prozess des Kategorisierens auch immer mit einem Auswahl- bzw. Entscheidungsprozess verbunden ist. Dank gilt an dieser Stelle Herrn Amir Ebrahimi, mit dessen Hilfe ein auf *MATLAB*-basierendes Programm geschrieben werden konnte, in welches die Datensätze eingespeist wurden und mittels Filterfunktion beliebig als Diagramm oder Netzwerk visualisiert werden können. Die selbst erstellten Grafiken sind in

Diese Datensätze dienen als Ausgangspunkt für eine veranschaulichende Visualisierung von *Diáspora(s)* als Netzwerk und Textnetz sowie für eine quantitative Auswertung der Zeitschriftenausgaben. Auf diese Weise kann zum einen ein Überblick über Netzwerkakteur*innen, Zeitschriftenbeiträge und Publikationsanteile gegeben werden. Zum anderen werden Strukturen und Verflechtungen außer- und innerhalb des Zeitschriftenkorpus durch vereinfachte Darstellung transparent und anschaulich gemacht. Der anvisierte ‚Blick aus der Distanz' auf das Zeitschriftenkorpus verspricht, zentrale Akteur*innen[37] sowie Genreschwerpunkte innerhalb des Mediums ermitteln zu können und Zusammenhänge zwischen Beitragenden, Beiträgen und Netzwerkprozessen ausfindig zu machen. Das quantifizierende Vorgehen wird durch ein *close reading* ausgewählter Beiträge ergänzt, um Projekt und Zeitschrift unter Berücksichtigung unterschiedlicher (Kon-)Texte zu erfassen und der Rhizomatik von *Diáspora(s)* in all ihren Facetten nachzugehen, eben der Entwicklung des Projektes vom Netzwerk hin zur Zeitschrift und einer transnationalen und relationalen Ästhetik. Diese Untersuchung zeigt jedoch nur Teilaspekte eines komplexen und dicht verwobenen Gegenstandes auf, da weder Netzwerke noch rhizomatische Schreibweisen in ihrer prozesshaften und reziproken Anlage jemals ganzheitlich erschlossen werden können.

Kapitelstruktur: vom Netzwerk zur Zeitschrift zum Textnetz

Die Kapitelstruktur dieser Arbeit baut auf den oben skizzierten Leitbegriffen auf. Unter Berücksichtigung der verschiedenen Kontexte des (Zeitschriften-)Projektes folgt eine Beschreibung von *Diáspora(s)* als einem multiplen Netzwerk in drei Etappen: von der Entstehung eines Intellektuellen- und Literat*innennetzwerkes hin zu dessen Zeitschriftenprojekt und Textnetz sowie der Rezeption und den Vernetzungsleistungen nach Projektauflösung. Kapitel 2 beschreibt den soziohistorischen Entstehungskontext des Projektes. An die kulturgeschichtliche Rahmung, die sich auf wesentliche Ereignisse der Sonderperiode konzentriert, schließt die Analyse unterschiedlicher Entwicklungsschritte von *Diáspora(s)* an. Kapitel 3 nimmt die Netz-

dieses Buch als *emf*-Dateien eingebunden, so dass in der digitalen Ausgabe zur besseren Ansicht in die jeweiligen Visualisierungen herangezoomt werden kann. Sowohl die erhobenen Daten als auch das Programm selbst ermöglichen weiterführende Forschung, obgleich die Darstellung großer Datensätze hinsichtlich ihrer Anschaulichkeit auch an ihre Grenzen kommt.

37 Zwar hat die Arbeit zum Ziel, die Vielzahl der Akteur*innen zu ermitteln und abzubilden, allerdings kann dabei nicht dem spezifischen Profil jeder Akteur*innen gerecht begegnet werden. Es würde den Rahmen sprengen, über das Projekt hinaus die Entwicklung und Standpunkte aller Akteur*innen aufzuzeigen.

werkbildung sowie Aktivitäten und Verfahrensweisen des Projektes im Kontext der 1990er-Jahre in den Blick. Es werden zwei Projektphasen untersucht, in denen die Organisationsformen, Handlungsräume und Reichweiten des Netzwerkes sowie die konzeptionelle Prägung des (Zeitschriften-)Projektes beleuchtet werden. Kapitel 4 schlägt die Brücke zum Zeitschriftennetz und konzentriert sich auf das Zeitschriftenkorpus. Neben der strukturellen Analyse der Zeitschriftenausgaben wird ein quantifizierender Überblick über die Zusammenstellung der Zeitschriften gegeben. Dabei wird untersucht, inwieweit Beitragsformate und Artikel anschlussfähig an die Programmatik des (Zeitschriften-)Projektes sind und inwieweit sich die Nähe oder Distanz einzelner Netzwerkakteur*innen aus der *Revista Diáspora(s)* zu den *Diáspora(s)*-Mitgliedern herauslesen lässt. In den Kapiteln 4.1 bis 4.6 wird unter Berücksichtigung der medialen Spezifik das Zeitschriftenkorpus in seiner textuellen und stilistischen Zusammensetzung untersucht, und zwar von literarischen Beiträgen, Essayistik hin zu Übersetzungsleistungen, Rezensionen und Covern. Hierauf folgt in dem Kapitel 5 die Analyse ausgewählter Texte von vier *Diáspora(s)*-Mitgliedern. Mittels *close reading* wird herausgearbeitet, wie diese zum einen thematisch und konzeptuell auf das interne Netz der Zeitschrift zurückgreifen. Zum anderen wird untersucht, wie sie das Paradigma ‚Netz' in ihrer Literatur als relationale und transnationale Schreibstrategie weiterführend im Kontext der Zeitschrift in verschiedenen Genres erproben. Kapitel 6 gibt einen Ausblick darüber, wie sich das Netzwerk und ausgewählte Netzwerkakteur*innen und die kubanische Zeitschriften- und Gegenkultur nach dem Erscheinen der letzten Zeitschriftenausgabe und der Beendigung des Projektes im digitalen Zeitalter weiterentwickelt haben. Im Fazit werden die untersuchten Prozesse und deren Interdependenzen vor dem Hintergrund der geleisteten Netzwerk-, Zeitschriften- und Textanalysen zusammengeführt und reflektiert.

2 Acht ‚Kinder der Revolution' im postsowjetischen Kuba

Auf einer desillusionierten Insel organisiert sich 1993 das Projekt *Diáspora(s)*. Die 1990er-Jahre sind in Kuba mit schmerzhaften Erinnerungen und (Grenz-)Erfahrungen besetzt, die physisch und psychisch Spuren im kollektiven und individuellen Gedächtnis der Kubaner*innen hinterlassen haben (vgl. Sández 2022; Strausfeld 2000b: 11)[38]. Der ‚Fall des Eisernen Vorhangs' stellt nicht nur für den Osten Europas einen Einschnitt dar, sondern auch für die Karibikinsel, die sich ohne bewährten Handelspartner und ideologisch Verbündeten im Weltgeschehen neu ausrichten und behaupten muss (vgl. Miranda Parrondo 2003)[39]. Mit Gorbatschows Reformpolitik und der Auflösung des Ostblocks stürzt Kuba in die bis zu jenem Zeitpunkt wohl schwerste Wirtschafts- und Sozialkrise des Landes.

In seiner Rede zum dreißigjährigen Bestehen der *Comités de Defensa de la Revolución*[40] leitet Castro 1990 die ‚Sonderperiode in Friedenszeiten' (Kurzform *Período Especial*) ein[41]. Diese offizielle Bezeichnung für eine „*de-facto*-Kriegswirtschaft" (Hoffmann 2001: 163) ist umstritten, denn die ‚speziellen Jahre' gleichen einem apokalyptischen Szenario, das als potenzielles ‚Ende der Geschichte' für die kubanische Bevölkerung eine Vision von Zukunft unmöglich erscheinen lässt (vgl. Skłodowska

38 Zu einer detaillierten Betrachtung der Sonderperiode sei u. a. verwiesen auf Pérez-Stable (2003), Frieß (2009), Hoffmann (2009 [2000]: 101–135), Zeuske (2012, 2016 [2000], 2017 [2000]), Neuber (2013).

39 Zu den Beziehungen zwischen der UdSSR und Kuba s. weiterführend Bain (2019), für eine soziohistorische und kulturelle Perspektivierung vgl. Loss/Prieto (2012). Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie legen Puñales-Alpízar (2010, 2012) und Loss (vgl. 2019 [2013]) vor.

40 Die *Comités de Defensa de la Revolución* sind staatlich initiierte Nachbarschaftsverbände, die in den 1960er- Jahren zum vermeintlichen Schutz der Bevölkerung sowie der Sicherung revolutionärer Ziele innerhalb der Bevölkerung gegründet wurden. Ihnen wird, einem Blockwartsystem ähnelnd, Kontrolle des Verhaltens der Bürger*innen nach ideologischer Gesinnung sowie organisiertes Denunziantentum nachgesagt (vgl. Frieß 2009: 81f. Zeuske 2016 [2000]: 190).

41 In der Rede fällt erstmalig der Begriff und prägt sich durch auffällige Wiederholungen ein: „Ha sido muy útil contar con esos programas y planes para el período especial, porque el período especial se concibió para caso de guerra, para caso de bloqueo total del país en que no entrara ni saliera nada de aquí. El período especial, del que se habla ahora, surge como concepto ante los problemas estos que había estado mencionando; ante los problemas que se presentaron en Europa del este y en la Unión Soviética, es la idea de un período especial en época de paz y, sin duda, ya nos estamos adentrando en ese período especial en época de paz. Es casi inevitable que caigamos en ese período especial, con todo rigor, en época de paz y que tengamos que pasar esa prueba" (Castro Ruz 1990: o. S.). Die Sonderperiode wurde nie offiziell für beendet erklärt (vgl. Hernández-Reguant 2009b: 17).

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-002

2016: 54). Der Begriff ‚Sonderperiode in Friedenszeiten' wird von Kritiker*innen als Euphemismus des offiziellen Diskurses bewertet. Er lenke von systemischer Dysfunktionalität ab, verweise stattdessen auf eine ‚außergewöhnliche', aber notwendige Entwicklungsphase innerhalb eines unabdingbaren Weges hin zum Sozialismus-Kommunismus (vgl. Skłodowska 2016: 13, 38f., 50). Diese begrifflich geformte Wahrheit scheint mit der erlebten Wahrheit der Bevölkerung in Kontrast zu stehen. Denn die Sonderperiode ist für die Kubaner*innen mit Verzicht, durchlebten Extremen und traumatischen Erfahrungen verbunden, so dass die terminologische Zuschreibung individuelle Erinnerungen mit einem offiziellen Erinnerungsdiskurs überschreibe (vgl. Skłodowska 2016: 34).

Die 1990er-Jahre kommen einem kubanischen ‚Nullpunkt' gleich. Flächendeckende Misere und eine sich kaum erholende Wirtschaft überschatten einstige Pionierleistungen der Sozialpolitik Castros. Während der Sonderperiode erschüttern breitenwirksamer Mangel und Inflation den Industrie- und Agrarsektor, das Sozial- und Gesundheitswesen sowie den Kultur- und Bildungssektor und damit das gesamte öffentliche Leben. Umfassender Notstand und staatlich auferlegte Energieabschaltungen (*apagones*) führen landesweit zum Kollaps der Infrastruktur und machen die Grundversorgung der Bevölkerung unmöglich. Durch Rohstoff-, Kraftstoff- und Energiemangel, Lebensmittel- und Medikamentenknappheit wird die Bewältigung des Alltags für die Gesamtbevölkerung, die mit gesundheitlichen Problemen aufgrund von Unterernährung zu kämpfen hat, zu einer Herausforderung. Der Ausnahmezustand verlangt als Überlebensstrategie von den Kubaner*innen folglich Flexibilität und Erfindungsgabe sowie Organisation und strategisches Knüpfen von Kontakten – eine tägliche „arte de la supervivencia" (Strausfeld 2000a: 16). Um Grundbedürfnisse abdecken zu können, kommt es zur Ausbildung informeller Netzwerke, z. B. der Intensivierung des Schwarzmarkthandels. Eine resiliente Parallelgesellschaft versucht, mittels Tauschgeschäften und Kreativität Hunger und Not zu überbrücken, wobei die Devise der Kubaner*innen lautet „conseguir y resolver" (Massmann 2003: 300).

Mit der Auflösung der UdSSR gilt die realsozialistische Prägung der Insel nach sowjetischer Ausrichtung als gescheitert (vgl. Frieß 2009: 164f.; Zeuske 2016 [2000]: 228, 2017 [2000]: 237). Dennoch hält Castro an seinen politischen Überzeugungen fest. Bereits 1986 leitet er unter dem Leitspruch *Rectificación de errores y tendencias negativas* wirtschaftliche Reformen ein (vgl. Frieß 2009: 90–95). Während sich in Osteuropa ein umfassender struktureller Wandel abzeichnet, strebt der Karibikstaat zwar eine wirtschaftliche, aber keine ideologische Öffnung an (vgl. Annio 1996: 543). 1989 macht Castro mit dem *Caso Ochoa* unmissverständlich deutlich, dass trotz sozioökonomischer Kurskorrekturen Abweichungen von revolutionären Leitlinien nicht geduldet, auch auf Führungsebene Verstöße gegen das Gesetz und einen sozialistischen Wertekanon geahndet werden (vgl. Martín Sevi-

llano 2008: 50; Zeuske 2016 [2000]: 206). Mit einem öffentlichen Schauprozess gegen Arnaldo Tomás Ochoa Sánchez, einem ehemaligen Militär und federführenden General der kubanischen internationalistischen Mission in Afrika[42], statuiert das Regime ein Exempel gegen vermeintliche Korruption und Amtsmissbrauch (vgl. Zeuske 2016 [2000]: 206). Ein harter Urteilsspruch lässt den Hauptbeschuldigten und drei seiner Verbündeten ihr Fehlverhalten mit dem Leben bezahlen[43]. Die öffentliche Inszenierung Ochoas als vermeintlicher Verräter und unmoralisches Negativbeispiel dient zur Abschreckung und paralysiert die Gesamtbevölkerung, welche wenige Monate später von den drastischen Auswirkungen des Berliner Mauerfalls eingeholt wird (vgl. Strausfeld 2000a: 15; Hoffmann 2001: 161).

1992 wird unter dem Motto ‚*el socialismo es irrevocable*' die Insel nach einem korrigierten neo-marxistischen Kurs unter gezielter Einbindung der Ideale des Nationalhelden José Martís re-organisiert (vgl. Rojas 2009: 139; Zeuske 2017 [2000]: 237), was per Verfassungsänderung festgehalten und 2002 aktualisiert wird (vgl. auch Massmann 2003: 297f.; Frieß 2009: 165). Dabei wird offiziell allerdings nicht von einem „Transformationsprozess gesprochen, sondern [...] von Anpassungsmaßnahmen der Revolution an die Erfordernisse der [...] Zeit" (Brandhorst 2015: 33). Eine diskursive und ideologische „Re-Nationalisierung" (Hoffmann 2001: 161) setzt ein, die sich in unterschiedlichen Alltags- und Lebensbereichen abzeichnet. So werden im öffentlichen Raum und in den Staatsmedien verstärkt revolutionäre Parolen propagiert, kubanische Nationalhelden re-inszeniert (vgl. Frieß 2009: 163f.), der ‚Frühling Osteuropas' durch gezielte Medienpolitik hingegen ausgeblendet[44]. Der offizielle

42 Im Rahmen des *internacionalismo* partizipierte Kuba im transkontinentalen Widerstand der *OSPAAAL*. Kubanische Soldat*innen und Ärzt*innen wurden u. a. nach Angola und Äthiopien geschickt, um im Zeichen transnationaler Solidarität gegen Imperialismus bzw. (Neo-)Kolonialismus zu kämpfen. Vertiefend zu transatlantischen intelletuellen und künstlerischen Netzwerken zwischen Lateinamerika und Osteuropa während des Kalten Krieges s. Abrego/Bremer (2023).

43 Im Juli 1989 wird aufgrund von Korruptionsvorwürfen und Verstrickungen in Drogengeschäfte die Hinrichtung des Generals Ochoa und der Offiziere Antonio ‚Tony' de la Guardia, Amado Padrón Trujillo und Jorge Martínez Valdés nach einem langen öffentlichen Prozess angeordnet. Bis heute wird um das Mitwissen des Regimes spekuliert, Castro von Kritiker*innen nachgesagt, dass Ochoa als politischer Rivale, der nicht nur die Unterstützung des Militärs genoss, sondern auch ein Befürworter der Reformpolitik Gorbatschows war, zum Bauernopfer wurde (vgl. Zeuske 2017 [2000]: 227–229). Der Fall zeigt auf, wie ein Revolutionär von einem mustergültigen und ‚charismatischen *hombre nuevo*' zum Verräter erklärt wurde (vgl. Martín Sevillano 2008: 51–53).

44 Zwar hat Iriarte (vgl. 2024) dargelegt, dass Ende der 1980er-Jahre kubanische Periodika und Zeitschriften über die einsetzenden Reformprozesse in der UdSSR, Gorbwatschows Besuch in Kuba und seine Schriften wie auch über sowjetische Filme, die einen Generationenwandel zum Thema hatten, berichtet haben, mit dem Verbot der russischsprachigen Zeitschriften *Sputnik* und *Novedades de Moscú*, zunehmender Zensur nach 1989 und dem flächendeckenden (Papier-)Mangel während der Sonderperiode (Zeitschriften-)Publikationen jedoch rücklaufend sind.

Diskurs setzt dabei Parameter wie Nation und Identität (*cubanidad*) mit politischer Einstellung (*revolución*) und den Idealen der Revolution (*socialismo*) gleich (vgl. auch Zeuske 2016 [2000]: 213)[45]. Dieses synchronisierte Vorgehen dient dem Regime als Legitimation der proklamierten ideologischen Werte. Es hat zur Folge, dass der öffentliche Diskurs, der Widerspruch und Kritik an staatlichen Entscheidungen mit Verrat am gesamten System und dessen ideologischen Pfeilern gleichsetzt, verstärkt unter Kontrolle steht.

Als Reaktion auf die Verschärfung der sanktionären Außenpolitik der USA gegen Kuba (*Torricelli Act* 1992, *Helms-Burton Act* 1996) erlässt die Regierung im Februar 1999 die *Ley N° 88*, auch *Ley de protección de la independencia nacional y la economía de Cuba* genannt (vgl. Frieß 2009: 207)[46]. Das Gesetz hat die Gewährleistung und den Schutz der nationalen Sicherheit zum Ziel. Nach Frieß (vgl. 2009: 207; vgl. auch Hernández-Reguant 2009b: 7) werde es von Kritiker*innen auch als *Ley Mordaza* (dt. Knebelgesetzt) bezeichnet, denn es führt innerhalb Kubas zur Einschränkung der Redefreiheit. Als Konsequenz gewinnt zwischen 1990 und 2002 eine zunehmende (inländische) Opposition an Öffentlichkeit (vgl. Zeuske 2017 [2000]: 248)[47]. Zivile Proteste werden dabei oft von (staatlich) organisierten kollektiven Gegenprotesten (*actos de repudio*, dt. Ablehnungsaktionen) konterkariert. Neben Überwachung ist Zensur ein Mittel der Kontrolle (vgl. Valle 2015), so dass *Amnesty International* 1992 in einem öffentlichen Statement das Vorgehen der Re-

45 Besonders diejenigen Kubaner*innen, die in der UdSSR studiert und teils die Reformprozesse im Ostblock miterlebt haben, wie z. B. Jorge Ferrer (vgl. 2024) (oder auch Emilio García Montiel, Ernesto Hernández Busto, José Manuel Prieto), waren über die Entwicklungen auf Kuba enttäuscht, was sich durch ihre Partizipation an Projekten wie *Naranja Dulce*, *PAIDEIA* oder *Diáspora(s)* ausdrückt.

46 Der Gesetzestext findet sich u. a. auf folgender Seite: http://www.parlamentocubano.gob.cu/index.php/documento/ley-de-proteccion-la-independencia-nacional-y-la-economia-de-cuba/ (Zugriff am 03/09/2019). Um eine überbordende Bibliographie zu vermeiden, werden einige Internetseiten (einschließlich Abrufdaten) und *social media*-Beiträge lediglich in den Fußnoten ausgewiesen.

47 Als Folge werden in dem offiziellen Diskurs der 1990er-Jahre Stigmatisierungen der 1960er-Jahre, wie „Imperialisten", „Konterrevolutionäre", „Saboteure", „Würmer", „Mafiosi in Miami", „Terroristen", „Verräter" etc. für Regimekritiker*innen wieder aufgegriffen, gemäß Frieß (2009: 166). Diese Invektiven lassen sich, nach Valle (2015: 31), um folgende Begriffe ergänzen: „ratas", „apátridas", „desafectos a la Revolución", „desviados ideológicos", „escorias". Zu den als *gusanos* diffamierten Exilkubaner*innen zählen nach dem *Éxodo del Mariel* (1980er-Jahre) ab Mitte der 1990er-Jahre u. a. die *balseros*. Zeuske (vgl. 2017 [2000]: 247) bewertet die Jahre 1999 und 2003 als Höhepunkte des Aufbegehrens von und gegen die Opposition, die zwar präsent, aber recht heterogen sei. Wulffen (vgl. 2008: 150–168) unterteilt die Regimegegner*innen in Kuba in offene, verdeckte und im Exil angesiedelte Opposition. Zu Repression und Unterdrückung in der Zeit s. weiterführend Frieß (2009: 72–82, 203–213) sowie Valle (2015).

gierung gegen vermeintliche ‚Konterrevolutionär*innen' und deren Inhaftierungen ächtet und die Wahrung der Menschenrechte einfordert.

Krisenstimmung und umfassender Mangel gehen auch an der Kultur- und Literaturlandschaft, speziell dem Buchmarkt, nicht vorbei[48]. Wesentliche Abläufe innerhalb des literarischen Feldes (Schreiben, Lesen, Publizieren, Vermarkten) seien, so Kumaraswam und Kapcia (vgl. 2012: 143), unterbrochen. Während das kubanische Verlagswesen in den 1980er-Jahren noch hohe Auflagen erzielte, wird die Leseleidenschaft der Kubaner*innen ab 1990 durch die Krise massiv beschnitten (vgl. Strausfeld 2000a: 11, 15). Haushaltskürzungen des Kulturministeriums treffen das verstaatlichte Verlagswesen drastisch, so dass Auflagenzahlen von Zeitungen und Büchern schrumpfen und die Herausgabe von Zeitschriften massiv zurückgeht (vgl. Skłodowska 2016: 117, 120 – 124)[49]. Ferner müssen sich Buchläden und Bibliotheken im Inland gegen Schwarzmarkt und Privatiers behaupten, dennoch findet 1994 die sechste *Feria del Libro* in La Habana statt, was das Bemühen der Kulturpolitik um Ausbau und Stärkung internationaler Kooperation verdeutliche (vgl. Franzbach 2015: 839). Schriftsteller*innen, Verleger*innen und auch die Kulturpolitik sind gleichermaßen bestrebt, neue Wege zu entwickeln, Literatur über internationale Netzwerke zu produzieren bzw. zu rezipieren (vgl. Neuber 2013: 28; vgl. auch Neuber 2003).

Publikationen erscheinen, sofern Papier vorhanden, in schlechter Qualität. Als Formate dominieren aufgrund von Ressourcenmangel *plaquette-* oder *cartonera*-Veröffentlichungen (vgl. Birkenmaier 2011: 7; Franzbach 2015: 839; Valle 2015: 83)[50]. Zeitschriften und Bücher werden teilweise als *joint-venture*, also in Kooperation mit internationalen Unternehmen, herausgegeben (vgl. Strausfeld

48 Zu der kubanischen Buch- und Lesekultur s. weiterführend Smorkaloff (1997). Zu der Bedeutung und Entwicklung des Buchmarktes für die kubanische Revolution, vgl. Kumaraswami/Kapcia (2012). Zu dem Literaturbetrieb bzw. den Literaturen der Sonderperiode sei zur Vertiefung z. B. auf Neuber (2003, 2013), Valladares Ruiz (2005), Martín Sevillano (2008), Whitfield (2008), Hernández-Reguant (2009a), Rojas (2009), Hernández Salván (2015) und Skłodowska (2016) verwiesen. Einen prägnanten Überblick über die kubanische Literatur ab 1959 bieten Franzbach (2015) sowie Unruh/Loss (2024).

49 Besonders die Not der Jahre 1993 und 1994 lässt sich aus rückläufigen Veröffentlichungszahlen herauslesen (vgl. Dorta Sánchez 2002: 29; Valladares Ruiz 2005: 384). Weiterführend zu einer Studie der Medienkultur und Mediensysteme im Inselstaat auf dem Weg zu einer ‚Netzwerkgesellschaft' s. Massmann (2003). Einen Überblick über kubanische Zeitschriftenprojekte zwischen 1990 bis 2010 bietet Rodríguez Reyes (2024).

50 Dies sind Produktionsverfahren, die auf einfaches Fotokopieren und das Recyceln von Material, vor allem Karton, ausgelegt sind. Der *cartonera*-Verlag geht auf unabhängiges Publizieren von Aktivist*innen in der Río de la Plata- bzw. Cono Sur-Region zurück. Martín Hidalgo und Timmer (vgl. 2022: 177; vgl. auch Neuber 2013: 30) nennen den Verlag *Ediciones Vigía* (Matanzas, 1985) als kubanisches Pionierprojekt auf dem Gebiet und weitere Initiativen der Zeit, die auf

2000a: 18; vgl. auch Valladares Ruiz 2005: 389). Teils bringen unabhängig arrangierte *círculos literarios* eigene Anthologien heraus (vgl. Neuber 2013: 30; vgl. auch Morejón Arnaiz 1995), meist jedoch mithilfe externer Subventionen, die auch Zeitschriften wie *La Gaceta de Cuba* (*UNEAC*) oder *Revolución y Cultura* (*Consejo Nacional de Cultura*) erreichen (vgl. Franzbach 2015: 839). Manuskripte werden, wenn sie nicht in Schubladen verschwinden, ins Ausland verschickt, vor allem dann, wenn sie offen Regimekritik üben (vgl. Ebenhoch 2013: 143f.)[51]. Auf diese Weise erfährt Ende der 1990er-Jahre besonders die kubanische Kurzgeschichte in Europa eine wachsende Konjunktur (vgl. Ebenhoch 2013: 144, 176; vgl. auch Strausfeld 2002 [2000]).

Defizite im Verlagswesen drücken sich nicht nur durch ausbleibende oder langwierige Veröffentlichungen aus, sondern auch durch mangelnde Zugänglichkeit zu Büchern. In Folge fallen privaten und gemeinschaftlichen Bibliotheken auf der Insel eine besondere Bedeutung zu, was u. a. auch die *librerías de uso* (vgl. Kumaraswami/Kapcia 2012: 139) oder das Projekt *biblioteca familiar* (vgl. Neuber 2013: 24) veranschaulichen[52]. Aufgrund von (Papier-)Mangel entstehe dennoch, so Sánchez Becerril (vgl. 2012: 95), das Bild einer Generation von Schriftsteller*innen, die kaum publiziere. Trotz des Wissensdursts und der Leselust der Kubaner*innen stellt Franzbach mit Blick auf das Verlagswesen einen durch US-Embargo und die wirtschaftliche Krise verursachten „antiintelectualismo" (2015: 839) fest.

Ab dem Jahr 2000 etablieren sich außerhalb La Habanas mehrere Verlage; Literat*innen suchen jedoch weiterhin nach autonomen Publikationsmöglichkeiten, so dass ab 1996 mit der Einführung des Internets zunehmend (nicht-)kubanische Onlineplattformen für Veröffentlichungen genutzt werden (vgl. Neuber 2013: 26)[53]. Parallel entstehen außerhalb Kubas von Exilkubaner*innen gegründete Verlage, wie z. B. Verbum (Madrid), Betania (Madrid) oder Colibrí (Madrid) (vgl. Birkenmaier 2011: 8). Weiter erweisen sich die USA, Kolumbien, Mexiko und Venezuela als zentrale Länder für Veröffentlichungen.

---

diese Technik zurückgreifen, wie Ismos Ediciones von Radamés Molina, *Azotea* von Reina María Rodríguez oder *P-350* (Yornel Martínez Elías und Omar Pérez, 2009).

51 Dieses Verfahren entspricht der sogenannten *tamisdat*, einer ursprünglich osteuropäischen Strategie, kritische Literatur herauszugeben, indem die Herausgabe aufgrund zu befürchtender Strafen in das Ausland verlagert wird. Gegensätzlich verfährt die *samisdat*, eine klandestine Herausgabe, die im inländischen Untergrund kritische Literatur zu verbreiten versucht (vgl. Kap. 3.2).

52 Letzteres war eine Initiative des *ICL* die bestrebt war, Weltliteratur allgemein zugänglich zu machen, indem altes Zeitungspapier neu bedruckt wurde (vgl. Neuber 2003: 285).

53 Ab 1996 wird in Kuba zwar ein Internetzugang eingeführt, allerdings in monopolisierter Form und mit eingeschränktem Zugang (vgl. Hoffmann 2011: 13ff.), auch bedingt durch mangelnde Technologien aufgrund des US-Embargos.

Unter dem Motto *Apertura y Cierre* (ca. von 1990 bis 2006) greifen verschiedene Gesetzesentwürfe (vgl. Frieß 2009: 127–140; Zeuske 2016 [2000]: 215, 2017 [2000]: 252), die Kuba einerseits zwar hin zu einem neo-liberalen Weltmarkt öffnen, andererseits dennoch Grenzen des Tolerierbaren abstecken. Der Staat ist bemüht, mittels Reform neue Handelsbeziehungen zu knüpfen und das Land für ausländische Investitionen und Geldflüsse zu öffnen. Eine Banken-, Unternehmens- und Agrarreform werden verabschiedet und die Insel für externe Investitionen und eine internationale Tourismusbranche geöffnet, so dass 1993 der US-Dollar auf Kuba, das nicht-staatliche Kleingewerbe (*cuentapropismo* und die sog. *paladares*) eine fortan florierende Devisenwirtschaft sowie Geldrücksendungen (*remesas*) legalisiert werden (vgl. Frieß 2009: 127–140). Die kubanische „Touristroika" (vgl. Zeuske 2017 [2000]: 253–259) verhilft zwar zu Kapitalflüssen in das Landesinnere, die vor allem touristische Zentren erreichen, verstärkt aber auch lokale Disparitäten, da „gegensätzlich[e] Lebenswirklichkeiten und Erlebniswelten" (Ette 2001: 11) kollidieren. Die ökonomischen Öffnungen bewirken, dass mit der Devisenwirtschaft „[d]ie konkreten Lebensbedingungen [...] in Kuba längst nicht mehr ausschließlich durch Zugehörigkeiten (zu Verbänden, zu Institutionen, zur Partei), sondern durch Zugangsmöglichkeiten (zu Touristeninseln, zu Auslandsreisen, zum Dollar oder zum Internet) geregelt" (Ette 2001: 12) werden[54]. Klassismus und nie überwundener struktureller Rassismus sind Folge eines erlebnisorientierten Massentourismus', der mit karibischen *clichés* und romantisierter Nost- bzw. Ostalgie konsumfreudige Tourist*innen lockt, so dass u. a. die Prostitutionsrate (s. *jineterismo*) wie auch Kriminalität und Korrpution auf der Insel ansteigen (vgl. Zeuske 2017 [2000]: 254). Die sich auftuenden unterschiedlichen Lebensrealitäten spiegeln sich auch im sprachlichen Diskurs wider. Dieser wird fortan nicht nur von Wortneuschöpfungen, sondern nach Skłodowska (vgl. 2016: 159) auch von erhärteten Binarismen geprägt, wie innerhalb vs. außerhalb, militante*r Revolutionär*in vs. Dissident*in bzw. Konterrevolutionär*in, mit vs. ohne Dollar etc. (vgl. auch Strausfeld 2000b: 11).

1994 erfahren die inländischen Spannungen durch einen Volksaufstand (*Maleconazo*, La Habana) einen Höhepunkt, der ein weiteres folgenschweres Ereignis auslöst: die *Crisis de los balseros*. Mehrere tausend Menschen suchen auf selbstgebauten Booten über den *Estrecho de Florida* den Weg aus Kuba hinaus in Richtung USA. Die riskanten Fluchtversuche bezahlen die meisten Personen mit dem Leben.

54 Unter Berücksichtigung dieser soziopolitischen Zäsur, den damit einhergehenden Migrationsbewegungen und Geldflüssen zurück nach Kuba spricht Brandhorst (vgl. 2015) von einer transnationalen kubanischen Gesellschaft. Die sich etablierenden transterritorialen Geldflüsse durch emigrierte Familienmitglieder stellen bis heute wesentliche Einnahmequellen für viele Kubaner*innen dar, um sich gegen Embargo und Mangelwirtschaft behaupten zu können.

In ihrer Dramatik bilden Not und Elend der Massendynamiken die Hoffnungs- und Ausweglosigkeit der Bevölkerung ab. Die vielen Auswanderungen und Prozesse des Öffnens und Schließens führen aber auch zum Neudenken kubanischer Identität fern territorialer Denkmuster und stoßen inländische Debatten um Zugehörigkeits- und Ausschlussmechanismen an. Als Folge der gelebten Transnationalität des Kubanischen werden ideologische und kulturelle Grenzen, entgegen eines sich erhärtenden nationalen Kurses, neu trassiert. Die Diversifizierung der kubanischen Emigrant*innen und deren Auswanderungsgründe lassen ein klar lokalisierbares Feindbild des Regimes (*Little Havana*, Miami) aufweichen. Die sich verdichtenden transarealen Dynamiken unterschiedlichster Personengruppen leiten eine Neuaushandlung von Begriffen wie Exil, Diaspora bzw. *insilio* ein (vgl. Strausfeld 2000a; Ingenschay 2010), ebenso von Konzepten wie die der *extra-* oder *insularidad* Kubas (vgl. Gil 1999; Rubio Cuevas 2001)[55]. Kuba verorte sich längst in einem komplex verwobenen Netz postnationaler Beziehungen und Abhängigkeiten (vgl. López-Labourdette 2006: 223). Vor genau diesem historischen Hintergrund und der spannungsgeladenen Atmosphäre zwischen Öffnung und Schließung schreiben sich acht Kubaner mit ihrem inländischen (Zeitschriften-)Projekt in diese Begriffsdebatte ein: *Diáspora(s)*.

In einem der schwersten Jahre der Sonderperiode schließen sich vier Intellektuelle (vgl. Pérez in Cabezas Miranda 2013s: 125; vgl. auch González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 109f.), die an einem „network of talleres" (Hanly 2013a: 146; vgl. auch Saunders in Cabezas Miranda 2013t: 127) teilhatten, das von Rolando Sánchez Mejías in La Habana Vieja initiiert wurde (vgl. Hernández Salván 2015: 100), zu dem Projekt *Diáspora(s)* zusammen. Zu den Gründungsmitgliedern gehören 1993 – in alphabetischer Reihenfolge – Pedro Marqués de Armas ([alias Pedrito] 1965, La Habana), Ricardo Alberto Pérez ([alias Richard] 1963, Arroyo Naranjo), Rolando Sánchez Mejías ([alias Rolo] 1959, Holguín) sowie Rogelio Saunders (1963, La Habana). Wenig später kommen Carlos Alberto Aguilera (1970, La Habana), ab 1994 José Manuel Prieto ([alias Prietov] 1961, Camagüey) und Ismael González Castañer (1961, La Habana), ab 1998 Radamés Molina (1968, La Habana) hinzu[56]. Als ältestes

55 Iván de la Nuez (vgl. 1998) prägt mit seiner kulturwissenschaftlichen Analyse das Verständnis der kubanischen Kultur als transterritorial (vgl. Kap. 4.5 & 4.6).

56 Pérez absolviert von 1999–2000 im Rahmen eines Stipendiums einen Aufenthalt in Brasilien. Molina wird, ansässig in Barcelona, 1998 Teil von *Diáspora(s)*. Prieto hat lange Zeit in der UdSSR gelebt und wirkt überwiegend aus der Diaspora an dem Projekt mit. Aufgrund von physischer, aber auch ästhetischer Distanz sehen einige Kritiker*innen González Castañer und Prieto weniger mit *Diáspora(s)* verbunden (vgl. Fernández Fe in Cabezas Miranda 2013h: 81; vgl. auch Dorta 2015), obwohl beide in der Zeitschrift als gleichwertige Mitglieder geführt werden. Gónzalez Castañer erklärt bezüglich seiner Partizipation ironisch: „Ingresé a D(s) en el 94 o 95 porque al grupo le hacía falta un elemento deselitista" (in Cabezas Miranda 2013p: 109). González Castañer ist parallel in

Mitglied und ehemaliger *taller*-Leiter nimmt Sánchez Mejías die Rolle eines Mentors ein und fungiert als Vermittlungsinstanz zwischen den Partizipierenden (vgl. Pérez in Cabezas Miranda 2013s: 125).

Die Zuschreibung als Gruppe lehnen sie aus politischen Gründen ab: „No había sido habitual durante años que se formara un grupo", betont Marqués de Armas und stellt klar: „Todo lo que huele a asociación en Cuba enseguida genera muchas reservas, moviliza al Estado, al funcionariao [sic] que tiene que cuidar esos espacios" (in Cabezas Miranda 2013n: 103). Fernández Fe nimmt *Diáspora(s)* rückblickend als Gruppe und als „red de amigos" (in Cabezas Miranda 2013h: 81) wahr[57]. Die acht Kubaner verbindet trotz unterschiedlicher Ausbildungen das Interesse für Literatur (vgl. Sánchez Mejías in Cabezas Miranda 2013u: 136)[58]. Dem literarischen Schreiben hätten sie sich überwiegend autodidaktisch angenähert (vgl. Rodríguez in Cabezas Miranda 2013c: 55).

Neben einem umfangreichen Wissen über Literatur bildet ihr Alter eine auffällige Gemeinsamkeit. Sie lassen sich mehrheitlich der Generation der *Hijos de la Revolución* zuordnen, einem Geburtenjahrgang nach dem Sieg der Kubanischen Revolution (vgl. Berg 2011: 97). Einst nach sozialistischen Idealen erzogen, etwa dem Ideal des *hombre nuevo* nach Ernesto ‚Che' Guevara (2008 [1965])[59], erweist sich ihre sozialistische Weltanschauung, so Strausfeld (vgl. 2000a: 11), in der Sonderperiode als Albtraum (vgl. auch Martín Sevillano 2008: 18f.; Berg 2011: 97)[60].

---

dem afrodeszendenten Kollektiv *El Palenque* aktiv, zu dem u. a. Julia Mitjans, Antonio Armenteros, Julia Moracén, Rito Ramón Aroche, Caridad Atencio, Dolores Labarcena etc. gehören, und darüber hinaus an der Herausgabe der Zeitschriften *Extramuros* und *Movimiento* beteiligt.

57 Die freundschaftlichen Unternehmungen stellt auch Molina heraus (vgl. in Cabezas Miranda 2013r: 119). Bermúdez (vgl. in Cabezas Miranda 2013j: 85) bezeichnet Aguilera, Marqués de Armas und Sánchez Mejías als die ‚drei Musketiere'. Vor allem Sánchez Mejias und Aguilera (späterer Co-Direktor der Zeitschrift) werden bis dato mit *Diáspora(s)* in Verbindung gebracht.

58 Z. B. haben González Castañer und Prieto Ingenieurswissenschaften, Marqués de Armas Medizin und Sánchez Mejías Biochemie studiert.

59 Guevara schreibt den sozialistischen Menschen in das Projekt der Revolution und in die kollektive Entwicklung der Gesellschaft hin zum Kommunismus ein: „En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo. Su imagen no está todavía acabada; no podría estarlo nunca ya que el proceso marcha paralelo al desarrollo de formas económicas nuevas. Descontando aquellos cuya falta de educación los hace tender al camino solitario, a la autosatisfacción de sus ambiciones, los hay que aun dentro de este nuevo panorama de marcha conjunta, tienen tendencia a caminar aislados de la masa que acompañan. Lo importante es que los hombres van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad y, al mismo tiempo, de su importancia como motores de la misma" (2008 [1965]: 24f.).

60 Die Sonderperiode wirkt sich auch auf die Lebensumstände der Netzwerkakteur*innen von *Diáspora(s)* aus. Sánchez Mejías verkauft z. B. Blumen in den Straßen von La Habana, Saunders

Sie verweigern folglich die diesem Generationsbegriff zugeschriebene ideologische Dimension (vgl. Strausfeld 2000b: 9, 11).

Während Anfang der 1990er-Jahre einige der Mitglieder prestigeträchtige nationale Literaturpreise erhalten[61], stellt sich ihr Projekt gegen die Kulturpolitik des Revolutionsregimes und trägt im Künstlerischen einen Generationskonflikt aus: „Diásporas ≠ Orígenes" (vgl. Kap. 1). Der *teleología insular* von *Orígenes*, die nach Dorta (vgl. 2016a: 238) von der Kulturpolitik als symbolträchtiges Archiv wiederbelebt und besetzt werde, begegnet *Diáspora(s)* mit grenzüberschreitenden diskursiven und ästhetischen Bewegungen. Denn eine ideologisch geprägte Insel stellt für *Diáspora(s)* nicht Ursprung oder Heimat des Schreibens dar, zumal ihre eigenen rhizomatischen Schreibweisen Genealogien annullieren (vgl. Dorta Sánchez 2012b). Mit der Zuschreibung als Diaspora, verstanden als programmatischem Konzept, erheben die Mitglieder den Status inländischer Dissidenz und einer in das Innere geflüchteten Gemeinschaft von marginalisierten Literat*innen und deren marginalisierten Literaturen.

Zwar zehrt der Begriff ‚Diaspora' von einer weitreichenden kulturhistorischen Genese, doch gewinnt er vor der Folie der skizzierten Konflikte und Debatten im postsowjetischen Kuba eine andere Gewichtung. Er dient dem Projekt primär als politische und literarische Provokation (vgl. Morejón Arnaiz 2013: 21)[62]. *Diáspora(s)* positioniert sich non-physisch, also im Literarischen und Ästhetischen, außerhalb (*fuera*) der Geltungsansprüche eines geopolitischen Territoriums und dessen Nomenklaturen, obwohl sich die Mehrheit der Projektmitglieder zu Wirkzeiten innerhalb (*dentro*) Kubas befindet (vgl. auch Hernández Salván 2015: 106; vgl. auch Morejón Arnaiz 2016b: 16). Die von Cohan (vgl. 2008: 15–19) erhobenen Eigenschaften klassischer bzw. global zerstreuter Diaspora-Gemeinschaften treffen auf *Diáspora(s)* folglich nicht zu. Auch eine postkoloniale Auslegung des Diasporabegriffes (vgl. Hall 2019) erweist sich für das Projekt nicht als zielführend. Im Gegensatz zu karibischen postkolonialen Theoretiker*innen und Schriftsteller*innen geht es *Diáspora(s)* nicht um die Anerkennung kolonial gewaltsam erzwungener karibischer hybrider Identitäten und die Aufkündigung (neo-)kolonialer Macht-

und Rito Ramón Aroche arbeiten u. a. als Wachmänner (vgl. Hanly 2013a: 147). Ángel Santiesteban Prats (1966, La Habana), dissidenter Schriftsteller derselben Generation, wählt für seinen Blog und seine spätere Kurzgeschichtensammlung in Anlehnung an die Generationsbezeichnung hingegen den Titel *Los hijos que nadie quiso* (2001).

61 Preisausschreibungen bieten eine Möglichkeit zu publizieren. Die *Diáspora(s)*-Mitglieder verzeichnen u. a. nachstehende Preise: Aguilera (*Premio David Poesía* 1995), González Castañer (*Premio David Poesía* 1997, *Premio de la Crítica Literaria* 1999), Pérez (u. a. *Premio David* 1989, *Premio de La Gaceta de Cuba* 2003), Saunders (*Premio de Poesía Luis Rogelio Nogueras* 1997), Sánchez Mejías (*Premio Nacional de la Crítica Cubana* 1993, 1994).

62 Zu einer Taxonomie des Wortes s. Mayer (2005).

strukturen inner- und außerhalb der Karibik (vgl. Stierstorfer/Wilson 2018)[63]. *Diáspora(s)* ist weder Teil einer postkolonialen lateinamerikanischen Bewegung, noch schreibt sich das Projekt in Solidaritätsbewegungen des Globalen Südens ein. Von den ‚literarischen Rändern' der kubanischen Literatur aus versucht das Projekt, Verbindung zu Literaturen aus (Ost-)Europa und den USA auszubilden. Somit erweist sich der adjektivische Gebrauch des Konzeptes im Sinne Brubakers (vgl. 2005: 4, 12) für das (Zeitschriften-)Projekt als fruchtbar, nämlich als Zuschreibung einer ‚diasporischen Schreibhaltung' (vgl. Dorta 2016a: 148 ff., 164 ff.), die, einer nationalen Literatur entgegen, eine eigene Schreibidentität auszubilden versucht.

Der Begriff Diaspora steht im Zeitschriftenkontext daher synonym für eine künstlerisch-intellektuelle Enklave, etwa für eine „Insel der Inseln" (Ette 2001; vgl. auch Reinstädler/Ette 2000), und damit für einen ideologischen und literarischen Bruch mit dem Konzept Nationalstaat. Der Titel lässt eine alternative Literatur antizipieren, die Nationalismen und kubanische Traditionen ablehnt. Die Namenswahl verortet das Projekt innerhalb eines auf Kuba zu beobachtenden kulturellen Prozesses der Wiederherstellung einer „territorial verschüttete[n] Tradition der Bewegung", die „eine Vielverbundenheit, eine Multirelationalität" (Ette 2001: 23) zu entwickeln versucht. Die auffällige Pluralmarkierung in Klammern hebt diese Reibungen und Differenzen hervor (vgl. Morejón Arnaiz 2013: 21, 2016b: 7). Sie stellt inländische Heterogenität innerhalb der Kultur- und Literaturszene Kubas heraus, ebenso Pluralität, die das Projekt aus diesen Divergenzen zu erzeugen versucht („dinamizar una posible pluralidad social", so Molina [in Cabezas Miranda 2013r: 120]). Eine statische, eindimensionale und homogenisierende nationalistische Literatur soll aufgesprengt und hin zu Vielheit und Dynamik geöffnet werden. Der Projekttitel *Diáspora(s)* folgt derart dem poststrukturalistischen Aufruf zum Multiplen: „Le multiple, *il faut le faire*" (Deleuze/Guattari 1980: 13, Hervorhebung d. A.).

Mit Blick auf seine Entstehungszeit fügt sich das Projekt *Diáspora(s)* in eine kubanische Literaturlandschaft ein, in der Skłodowska in Anlehnung an Birkenmaier (vgl. 2011) verschiedene Tendenzen einer ‚Literatur des Danach' erkennt („[una lite-

63 Zwar greifen z. B. Édouard Glissant oder Kamau Brathwaite auf eine ähnliche Trope des Entwurzelns und Neuverbindens zurück, um aus einer Metaperspektive die kulturelle und soziohistorische Vielverbundenheit und Globalität der Karibik greifbar zu machen, allerdings beabsichtigt *Diáspora(s)*, sich von der Inselwelt und damit von den karibischen Archipelen (im Schreiben und Denken) zu lösen und sich primär in Zusammenhang mit einer anti-totalitären intellektuellen postmodernen und (ost-)europäischen Literatur zu bringen. Daran lässt sich gewissermaßen ein Sonderstatus Kubas innerhalb der karibischen Inselwelten erkennen. Kuba hat sich, trotz geographischer Lage, im Kalten Krieg offen mit dem ‚Ostblock' solidarisiert. Die UdSSR wurde für die Insel zum strategischen Partner, was 1962 u. a. die *Crisis de los misiles* deutlich zu erkennen gab.

ratura] 'post-hegemónic[a]', 'post-estatal', 'post-ideológic[a]' o 'post human[a]'", Skłodowska 2016: 13). Die Literaturen der Sonderperiode spiegeln die Unsicherheit um eine mögliche Zukunft, den Wunsch nach Überwindung von Traditionen und fundamentalen Krisen sowie die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten wider (vgl. Kumaraswami/Kapcia 2012: 133; vgl. auch Moldenhauer 2015). In der Koinzidenz von Lebens- und Textwelten zeichnet sich in den Texten der 1990er-Jahre zwischen Desillusion und Anklage das Motiv des *desencanto* ab (vgl. Fornet 2003; vgl. auch Sánchez Becerril 2012: 107). Eine von postmodernen Einflüssen geprägte ‚neue' Generation von Schriftsteller*innen macht sich mittels polemischer Themenschwerpunkte und rebellischer Ästhetik einen Namen: die *Novísimos*, Inbegriff für „Skandalpoetik" und „Ikonoklasmus" (Ebenhoch 2013: 144; vgl. auch Redonet Cook 1993; Whitfield 2024). Inspiriert von der Bildenden Kunst und geprägt von der sozioökonomischen Krise, teilen die Literat*innen dieser Generation einen kritischen Habitus, der sich in subversiven Tendenzen ausdrücke (vgl. Martín Sevillano 2002: 296, 2008: 16–19)[64]. Dennoch stellen die *Novísimos*-Literat*innen keine homogene Generation dar, obwohl sie mehrheitlich gegen den Kanon und die von der Revolution geformten Topoi und Stile anschreiben (vgl. Valladares Ruiz 2005: 389). Verschiedene Schwerpunkte setzend, verhandeln die *Novísimos*, vornehmlich in der Narrativik, Tabuthemen und gegenwärtige Konflikte, z. B. die Emigrationsbewegungen, die kubanischen internationalistischen Missionen in Afrika, Identitäten und Lebenswelten einstiger ‚Subkulturen', Literaturen von Frauen in einer machistischen Gesellschaft, offene Sexualität, Marginalität und Hunger, Armut, Prostitution und AIDS-Erkrankungen etc. (vgl. Martín Sevillano 2002; Valladares Ruiz 2005; Uxó 2010: 186; Ebenhoch 2013; Pérez Cino 2014: 211)[65]. Außerhalb der Insel erzielen Teile dieser jungen kritischen Literatur Verkaufserfolge, wie die kubanischen Dystopien des *realismo sucio*, testimoniale Romane sowie subversive Kurz- und Kürzestgeschichten. Whitfield spricht von einer „Special Period Fiction" (2008), in der die Autor*innen sich die Wechselseitigkeit von

64 In ihrer Monographie vergleicht Martín Sevillano (vgl. 2008) die Kunstszene Kubas der 1990er-Jahre mit den aufkommenden *Novísimos*-Literat*innen, gezielt mit der Entwicklung des *cuento*.

65 Einen Überblick über kubanische Literaturen der Sonderperiode und die fiktionale Auseinandersetzung mit dieser bietet u. a. Whitfield (2024). Der Begriff *Novísimos* wurde maßgeblich von Literaturkritiker*innen geprägt, primär von Salvador Redonet (vgl. 1993; später *post-* bzw. *trans-novísimos*, vgl. 1999). Verschiedene Kritiker haben die *Novísimos*-Literatur inhaltlich-thematisch weiter unterteilt. Z. B. unterscheidet Arturo Arango (vgl. 1988) zwischen *los exquisitos* und *los violentos*, während Francisco López Sacha (vgl. 1994) das Feld in die *tradicionalistas*, *rockeros/frikies*, *iconoclastas* und *fabulistas* unterteilt. Den Tendenzen werden verschiedene Kollektive zugeordnet, teils auch *Diáspora(s)* oder einzelne Akteure des Projektes. José Manuel Prieto betont jedoch, weder an den *talleres* einzelner Strömungen teilgenommen zu haben, noch in für diese repräsentative Anthologien integriert worden zu sein (vgl. in Cabezas Miranda 2021c: 206).

dolor und *dólar* und damit von Marginalisierung und Exotisierung bewusst zunutze machen (vgl. Whitfield 2008: 48–66). Obwohl sich diese Entwicklungen zeitgleich zu der Zeitschrift von *Diáspora(s)* entfalten und sie ebenso subversiv angelegt sind, positioniert sich das (Zeitschriften-)Projekt selbst außerhalb der Insel, markiert durch die Namensgebung, und damit außerhalb eines kubanischen Kanons[66]. Angeregt von nicht-kubanischen literarischen Einflüssen, versucht *Diáspora(s)* vorrangig, eine eigene, neo-avantgardistische Poetik zu konzipieren.

Im Folgekapitel wird herausgearbeitet, wie sich das Projekt, beeinflusst von den Künsten und vorläufigen alternativen (Schreib-)Projekten (vgl. Dorta 2024), von 1993 bis 2002 entwickelt hat. Im Fokus stehen dabei, wie für *samisdat*-Projekte spezifisch, die „äußeren Bedingungen, unter denen die Parallelkultur im Inland [...] entsteht, [...] [und die auch] hier selbst zum künstlerischen Ausdruck" (Glanc 2017: 81) werden.

66 Im Unterschied zu der Exilzeitschrift *Encuentro de la cultura cubana* war das Projekt bestrebt, primär eine kubanische Neo-Avantgarde abzubilden und damit, so Díaz Infante (vgl. 2018b: 24), nicht für alle Literaturen der Zeit offen. Aus diesem Grund wurde das Projekt von Außenstehenden nicht nur als elitär bewertet, sondern die Literaten von *Diáspora(s)* nach Marqués de Armas (vgl. 2017: 110) auch als schriftstellerische ‚Nihilisten' und ‚Anarchisten' bezeichnet.

3 Protestkultur(en): Austausch und Transfer in Zeiten der Krise(n)

Bereits der soziohistorische Kontext des Projektes hat verdeutlicht, dass in Zeiten von massivem Mangel und Repression Netzwerke sich auf Kuba für viele unterschiedliche Akteur*innen in verschiedenen Bereichen als überlebenswichtig erwiesen haben. Bis heute bilden sie in ihrer wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Dimension wesentliche Bestandteile einer kubanischen (trans-)nationalen Gesellschaft. Wie formiert, organisiert und entwickelt sich jedoch *Diáspora(s)* in den 1990er-Jahren?

Hinsichtlich der Entwicklung von *Diáspora(s)* bestimmt Aguilera zwei Phasen des Projektes:

> Una que comienza en el 93 o 94, cuando quería ser una mezcla de terrorismo con pedagogía [...]. En esta primera etapa se hicieron *performances*, videos, cursos, lecturas para radio, charlas, etc. [...]. La segunda, y más conocida, comienza en el 97, y es ya propiamente la de la revista, que intentaba ser (o servir) de reflexión y diálogo [...]. (Aguilera in Cabezas Miranda 2013o: 105)

Über die von Aguilera propagierte Periodisierung scheint Konsens zu bestehen, denn auch andere Stimmen bekräftigen, dass das (heute bekanntere) Zeitschriftenprojekt nur einen Ausschnitt von *Diáspora(s)* wiedergebe (vgl. Ochoa in Cabezas Miranda 2013k: 89; Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 102; Saunders in Cabezas Miranda 2021d: 224)[67].

Die benannten Phasen (1. 1993–1997; 2. 1997–2002) werden von verschiedenen Kontexten und Aktivitäten des *Diáspora(s)*-Netzwerkes bestimmt (vgl. Rempel 2021: 312f.). Die Einteilung orientiert sich an Schlüsselereignissen, wie dem ersten öffentlichen Auftritt von *Diáspora(s)* und der Herausgabe ihrer gleichnamigen Zeitschrift. Gemäß Aguilera folgt auf ‚pädagogischen Terror' (vgl. Aguilera in Cabezas Miranda 2013o: 105), d. h. der Exposition und Vermittlung eines radikalen Kunstverständnisses durch öffentlichkeitswirksame Auftritte, eine sich auf Printebene abzeichnende Reflexion und Diskussion über Literatur, die in ausgewählten Kreisen über das Medium Zeitschrift verbreitet wird. Die Zeitspannen umfassen aufeinander aufbauende Prozesse (etwa die Akkumulation von sozialem, ökonomischem und kulturellem Kapital, vgl. Bourdieu 2007 [1982]), die in ihrer

67 Zeitlich klare Ein- bzw. Abgrenzungen sind grundsätzlich problematisch. In diesem Fall muss bedacht werden, dass – auch aufgrund der Mangelwirtschaft – Schreibkontexte meist von Veröffentlichungskontexten abweichen, auf die sich mögliche Einordnungen in eine ‚Generation' stützen.

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-003

Wechselwirkung das Projekt in seinem Kunst- bzw. Literaturverständnis und den gewählten Präsentationsformen wesentlich bestimmt haben[68].

Von *Diáspora(s)* als Netzwerk zu sprechen und dabei nur Ergebnisse der zweiten Projektphase zu beleuchten, würde dem Projekt nicht gerecht werden. Im Folgenden sind die Charakteristika der ersten und zweiten Phase von *Diáspora(s)* in ihrer Chronologie überblicksartig aufgeführt, deren Übergang jedoch als fließend zu verstehen ist. Dabei wird rekonstruiert, welche Personen, Kollektive oder weiteren Projekte sich im Wirkkreis von *Diáspora(s)* befunden und das (Zeitschriften-)Projekt beeinflusst haben. Diese Betrachtung sensibilisiert für die Entwicklung von *Diáspora(s)* vom Netzwerk hin zum Werknetz bzw. Textnetz und damit für die Reziprozität zwischen *modus vivendi* und *modus operandi.*

3.1 Ein lokales Künstler*innen- und Hilfsnetzwerk in La Habana

Die erste Phase von *Diáspora(s)* ist, ausgehend von den Reformprozessen im ehemaligen Ostblock, von einer auf Kuba aufkeimenden Aufbruchstimmung geprägt. Viele Kubaner*innen sehnen sich nach einem gleichwertigen strukturellen Wandel, der auf der Insel jedoch ausbleibt. Dennoch entfaltet sich hier besonders im Kulturbetrieb eine „Kultur der Skepsis", die sich „gesellschaftsfähig zu machen" (Moldenhauer 2015: 34) scheint. Auch wenn Aguilera (vgl. in Cabezas Miranda 2013o: 105) 1993 oder 1994 als Gründungsjahr des Projektes ansetzt, das zu Beginn in einer Mischung aus künstlerischem Widerstand und Vermittlungsarbeit auf die erlebte politische Desillusion zu reagieren scheint, muss der Kunstbetrieb der 1980er-Jahre beleuchtet werden, um die Aktivitäten und Beziehungsgeflechte dieser ersten Projektphase greifbar zu machen.

In La Habana entsteht ab den 1980er-Jahren eine engagierte Kunst- und Kulturszene, aus der verschiedene Projekte hervorgehen, die mehrheitlich politisch konnotiert sind (vgl. Martín Sevillano 2008: 55–66; González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 111). Kollektive der Bildenden Kunst (z. B. *Arte Calle*, *Los Carpinteros*, *Castillo de la Fuerza, Gabinete Ordo Amoris*, *Grupo Imán*, *Grupo Provisional*, *Grupo Puré*, *Hacer Pilón*), der Musik (*Garaje H*, *Habana Abierta*, *OMNI-Zona*

68 Das Zusatzmaterial der Anthologie von Cabezas Miranda (vgl. 2013a) sowie die Interviewsammlung *Un fin de siglo memorable* (Cabezas Miranda 2021a) deuten ebenfalls in diese Richtung. Mittels *oral history* versucht Cabezas Miranda, die künstlerische Atmosphäre der Zeit einzufangen und Prozesse innerhalb des Kulturbereichs aufzuarbeiten. In einigen Interviews reflektieren unterschiedliche Akteur*innen – gewissermaßen im Sinne Whites – ihre Netzwerkfunktion. Eine größere interdisziplinäre und vergleichende Studie über diese Zeit steht noch aus.

Franca) und des Theaters (*Teatro del Obstáculo*) sowie weitere literarische Projekte (*Aquelarre*, *El Establo*, *Nos-y-otros*, *Seis del ochenta*) versuchen, das öffentliche Leben durch Kunst mitzugestalten und zugleich Raum für Kunst zu schaffen (vgl. Martín Sevillano 2008: 85–105; Skłodowska 2016: 51). Ihr „Recht auf Stadt" (*Le droit à la ville*, vgl. Lefebvre 1968) einfordernd, interveniert eine Vielzahl an Künstler*innen im öffentlichen Raum und nutzt Kunst dabei als Medium für gesellschaftliche und politische Teilhabe. Daher lässt sich in den 1980er-Jahren eine lebhafte Debattenkultur zwischen den Künsten auf Kuba verzeichnen, die vor allem von jungen Kunstschaffenden eingefordert und organisiert wird. Motor dieser Reorganisation von Kultur ist ein in den Bildenden Künsten angestoßener Versuch, bestehende Kunstpraktiken und Kunstauffassungen zu überwinden. In Form von Installationen, *action painitings*, *performances*, *happenings* etc. versucht eine heranwachsende neue Künstler*innengeneration, traditionell-romantisierte und sozialistisch-realistische Kubabilder durch das Übertreten von Trennlinien zwischen populärer und ‚kultivierter' Kunst zu begegnen (vgl. Martín Sevillano 2008: 60, 62; Fusco 2017: 29). Inspiriert von postmoderner und poststrukturalistischer Theorie, (US-amerikanischer) *street* und *concept art*, hinterfragen Kunstschaffende in Stil- und Methodenpluralität politische Definitions- und Interpretationsmacht mithilfe von Kunst (vgl. Fusco 2017: 29). Es wird ein konkreter Öffentlichlichkeitsbezug hergestellt, der auf den affektiven und partizipatorischen Charakter einer neuen Kunstpraxis abzielt (vgl. Martín Sevillano 2008: 61). In Folge eines zu registrierenden *performative turn* wird Kunst zu einer „soziale[n] Inszenierungskultur" (Bachmann-Medick 2018 [2006]: 104) transformiert[69].

Die vitale Kunst- und Kulturszene kennzeichnet eine Aktivierung der Zivilgesellschaft durch neue Kunstformen, welche mittels Partizipation außerhalb institutioneller Einrichtungen ein etabliertes Kunstverständnis und Künstler*innenbild zu dekonstruieren versucht (vgl. Martín Sevillano 2008: 61)[70]. Dabei ermöglicht die sich etablierende Aktionskunst den Kunstschaffenden, eine zivilgesellschaftliche und kulturpolitische Gegenkraft zu den staatlichen Machtmechanismen zu generieren, indem mittels Interventionen und *performances* Kunst- und Meinungsfreiheit ausgetestet werden (vgl. Fusco 2017: 29)[71]. Synergien zwischen Aktivismus und

69 Diese Entwicklung lässt sich ebenfalls anhand der Aufführung von (konzeptueller) Poesie (vgl. Morejón Arnaiz 2014) oder der auf Kuba heranwachsenden Hip-Hop-Szene beobachten.

70 Es gilt darauf hinzuweisen, dass das Wort ‚Zivilgesellschaft' im Ostblockkontext bzw. allgemein in autoritären Staaten kontrovers ist, wie von Schultz (vgl. 2003) an einer kubanischen Debatte aufgezeigt, da im (post-)revolutionären Kuba der Begriff von verschiedenen Interessensgruppen unterschiedlich ausgelegt wird.

71 Die *performance* kann als künstlerische Mischform verstanden werden, die sich aus einer situationsbezogenen nahezu theatralen Aufführung der Künstler*innen konstituiert, welche die

Kunst herstellend, kommt eine Vielzahl der *performances* einer Form von *artivism* gleich (vgl. García 2022: 22), also einer aktivistischen Kunst, die im Künstlerischen explizit ein politisches Statement setzt, teils in Form von zivilem Ungehorsam[72]. Nach Martín Sevillano (vgl. 2008: 62) begreifen viele Künstler*innen ihr Wirken dabei jedoch als organisch, d. h. in Anlehnung an Gramsci und dessen Konzeption des ‚organischen Intellektuellen' als Teil eines sozialistisch-kommunistischen Dialogs im Rahmen des castristischen *Proceso de rectificación de errores* (vgl. Hoffmann 2001: 160). Sie werden von der Kulturpolitik jedoch als zu kritisch und potenziell ‚konterrevolutionär' wahrgenommen, was zu zunehmenden Maßregelungen des öffentlichen Raumes führt (vgl. Martín Sevillano 2008: 62). Nicht grundlos spricht Fusco von einem *Corpus delecti* (vgl. 2000), den die Kunstschaffenden in ihrer Funktion als Künstler*innen präsentieren, oder auch von *Pasos peligrosos* (vgl. 2017), die Künstler*innen im Zuge der Sonderperiode (und darüber hinaus) einschlagen. (Toleranz und Öffnung in den Künsten wird von staatlicher Seite – besonders ab 1994 – dann zugebilligt, wenn ihr Ertrag ökonomisch erscheint, z. B. durch Verkauf an Tourist*innen im Inland oder Verkauf in das Ausland [vgl. Martín Sevillano 2008: 64f.]).

Auch die Mitglieder von *Diáspora(s)* partizipieren an dem durch die Künste wiederbelebten öffentlichen kulturellen Leben. In verschiedenen Konstellationen treffen sie bei Veranstaltungen zusammen und nehmen an Vorträgen, Kolloquien, Gesprächskreisen, Interventionen, *performances* etc. teil (vgl. Aguilera in Cabezas Miranda 2013o: 105), die u. a. in dem *Gran Teatro de La Habana*, der *UNEAC* oder in privaten Galerien, wie dem *Aglutinador*, stattfinden (vgl. González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 111; Prieto in Cabezas Miranda 2013q: 116; Pérez in Cabezas Miranda 2013s: 125; Morejón Arnaiz 2014; vgl. auch Martín Sevillano 2008: 66). Das Projekt habe sich demnach zunächst als „simulacro" etabliert, nämlich als „intento 'teatral' de lectura" (Aguilera/Marqués de Armas in Giraudon 2001: 546). Mit Blick auf einen stagnierenden Kulturbetrieb der 1990er-Jahre erklärt Marqués de Armas: „Diáspora(s) va desde las intervenciones [...] tanto juguetonas, payasescas

(non-)verbalen Botschaften ihrer Darbietung gewöhnlich an ein konkretes Publikum adressieren (vgl. Taylor 2016). Die *performance* „El Objeto Esculturado" von Ángel Delgado Funtes (1965, La Habana) zählt mit zu den provokantesten *performances* der Zeit. Im Mai 1990 defäkierte Delgado in dem *Centro de Desarrollo de las Artes Visuales* auf eine Ausgabe der *Granma*, um in einer öffentlichen Kunstinstitution seinen Protest gegen die Zensur kubanischer Kunst zu äußern, woraufhin er inhaftiert wurde. Mit zu den international bekanntesten kubanischen *performance*-Künstler*innen zählen heute u. a. Tania Bruguera und die US-amerikanisch-kubanische Künstlerin Coco Fusco. Zu der kubanischen *performance*-Kultur mit globalem Charakter sowie weiteren einschlägigen Künstler*innen der Zeit s. weiterführend White (2024).

72 Zu der Konversion *artivismo* bzw. *artivism* s. weiterführend Schmitz (2015), Malzacher (2020: 94).

incluso, hacia otras intervenciones más conceptuales y políticas, de crítica al Estado y a la política cultural“ und betont: „nosotros queríamos cambiar, accionar con el público“ (in Cabezas Miranda 2013n: 103). Dabei hebt er das Engagement und die performerische Radikalität Aguileras hervor (vgl. in Cabezas Miranda 2013n: 103). González Castañer betont ebenso den Verfremdungs- bzw. Schockeffekt, den das Projekt mit seinen *performances* erzielen wollte, und erklärt: „[F]uimos más que unos disgustadores. Se *verfremdaron* [...] cuando nos vieron, escucharon o sintieron“ (in Cabezas Miranda 2013p: 113, Hervorhebung d. A.). Bei den öffentlichen Veranstaltungen sei es aufgrund unterschiedlicher Auffassungen über die Rolle von Intellektuellen und der Bedeutung von Literatur allerdings auch zu Auseinandersetzungen mit einem „gremio literario paralizado por su propia ceguera ante la diferencia“ gekommen, so Aguilera und Marqués de Armas (in Giraudon 2001: 546)[73].

Aufgrund der verspürten Lebhaftigkeit und erzeugten Impulse zwischen den Disziplinen auf einer nahezu stillstehenden Insel schreiben Pérez (vgl. in Cabezas Miranda 2013s: 125) und Saunders dieser Anfangsetappe von *Diáspora(s)* eine besondere Bedeutung zu. Das spätere Zeitschriftenprojekt diene, so Saunders (vgl. in Cabezas Miranda 2021d: 224), lediglich der Konservierung dieser einmaligen, vor allem aber prägenden Erfahrung. Er stellt mit Nachdruck heraus:

> [...] [E]se momento único e irrepetible, del que también formaron parte la *Spirogira*, el grupo Paideia, el grupo Arte Calle y tantos otros, es lo verdaderamente importante, porque nos formó para siempre. Llegado a cierto punto, era indiferente que viviéramos en el Panóptico totalitario. Lo habíamos convertido en nuestra propia fiesta. (Saunders in Cabezas Miranda 2013t: 130, Hervorhebung d. A.[74])

Saunders verweist auf verschiedene Projekte, die die Zeit geprägt haben, verdeutlicht allerdings auch, dass der facettenreiche künstlerische Aktionismus der Überwachung ausgesetzt war.

Das Kollektiv *Arte Calle*, 1986 von Aldo Damián ‚Maldito‘ Menéndez zusammen mit jungen Künstlern der *Academia de Bellas Artes San Alejandro* (La Ha-

73 Marqués de Armas schildert Neuber gegenüber ein ähnliches Szenario, der zusammenfasst: „Diaspora(s) [sic] habe von Beginn an auf Provokation gesetzt, als ihre Mitglieder Happenings im Instituto Cubano del Libro oder anderen neuralgischen Punkten des kubanischen Kultursektors veranstalteten. ‚Sie (die Sicherheitskräfte) hielten uns aber wohl für Spinner, auf jeden Fall aber für zu wenig einflussreich, als dass wir Probleme hätten bekommen können‘“ (2003: 384).

74 Saunders spielt mit dem letzten Satz auf den Roman *La fiesta vigilada* (2007) von José Antonio Ponte an, in dem u. a. Überwachung und Zensur im postsowjetischem Kuba verhandelt werden. Der bekannte Roman *Todos se van* (2014 [2006]) von Wendy Guerra gibt ebenso Einblicke in die Sonderperiode und die Kunstszene der Zeit. Dabei erwähnt die Erzählerin mehrfach das ‚männerdominierte‘ Projekt *Arte Calle* und dessen künstlerische Provokationen.

bana) gegründet, hat sich durch seine polemisierende *street art*, seine *performances* und *action paintings* einen Namen gemacht (vgl. Martín Sevillano 2008: 85–87; vgl. auch Menéndez 2000; Del Risco 2007)[75]. Aguilera erinnert sich an das Projekt als „una suerte de máquina de guerra" (2017a: o. S.). Die jungen Künstler beabsichtigten, u. a. mit (unautorisierter) Graffitikunst die (symbolische) Ordnung im öffentlichen Raum zu unterwandern. Neben den Machtprovokationen von *Arte Calle* sind an dieser Stelle die Zeitschrift *Naranja Dulce* (1988-1989) sowie die Aktivitäten des Projektes *PAIDEIA* (1989–1992) hervorzuheben. Beide dieser Projekte begreifen sich, angelehnt an den Strukturwandel im Ostblock, als kubanische Protestbewegungen der Zeit (vgl. Ponte in Danciu 2009: 157), die von einer reformistisch-sozialistischen Idee geprägt seien (vgl. Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 210). Trotz unterschiedlicher Ausrichtungen und Schwerpunkte können sie als Vorläufer von *Diáspora(s)* angesehen werden (vgl. González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 110)[76]. Neben ihrer zeitlichen Abfolge verbinden sie bestimmte Lektüren, verschiedene Akteur*innen und die Forderungen nach Neuausrichtung der kubanischen Kultur- und Literaturszene, wobei sich *Diáspora(s)* jedoch als rein literarisch-intellektuelles Projekt begreift (vgl. Molina in Cabezas Miranda 2013r: 121), staatliche Verbindungen vollständig ablehnend.

75 Unter dem Titel „Viva La Revolú" (Dotta 1988) lässt sich auf *YouTube* ein experimenteller Dokumentarfilm über das Künstlerkollektiv mit Originalaufnahmen aus der Zeit und Kommentaren der Mitwirkenden finden. 1987 hat *Arte Calle* u. a. in Form einer Intervention in der *UNEAC* mit aufgesetzten Gasmasken und provokanten Parolen („No queremos intoxicarnos") die Kulturpolitik Kubas provoziert. Auch die *performance* „Reviva la Revolu", 1988 realisiert von Menéndez auf dem Campus der *Universidad de La Habana*, spiegelt die Aufbruchstimmung der Zeit innerhalb der Bildenden Künste wider. Menéndez beschreibt seine *performance* später wie folgt: „The installation consisted of a painting that was 1.80 meters by 2 meters high, placed on the floor against the wall. In front of the painting, on the floor, there was a receptacle, and by its side a piece of paper on which was written, 'As you can see this work is almost blank. I could only start it due to a lack of materials. Please help me.' [...]. I was sure that it would be censored, so I covered the canvas with newspaper to make the organizers think hat the work was supposed to look that way and would let me show it as such. When the piece was mounted, and the audience filled the room, I executed a quick performance in which I tore away the newspaper and unmasked the real work, which read, 'Reviva la Revolu', a phrase that literally means 'revive the mess/confusion', but plays on the political slogan 'Viva la Revolución' [...]" (Menéndez 2000: 279f.). 1988 löst sich das Projekt auf. In dieser Arbeit wird in dem Kap. 5.1.1 auf das Projekt zurückgegriffen und gezielt dessen Gründungsmitglied Menéndez näher vorgestellt.

76 An dieser Stelle sei auf die Dissertation von Dorta (vgl. 2016a) hingewiesen, in der *PAIDEIA*, *Diáspora(s)* und Projekte der *Generación Cero* in ihrer Entwicklung und Zielsetzung verglichen werden, ebenso auf die Monographie von Hernández Salván (vgl. 2015).

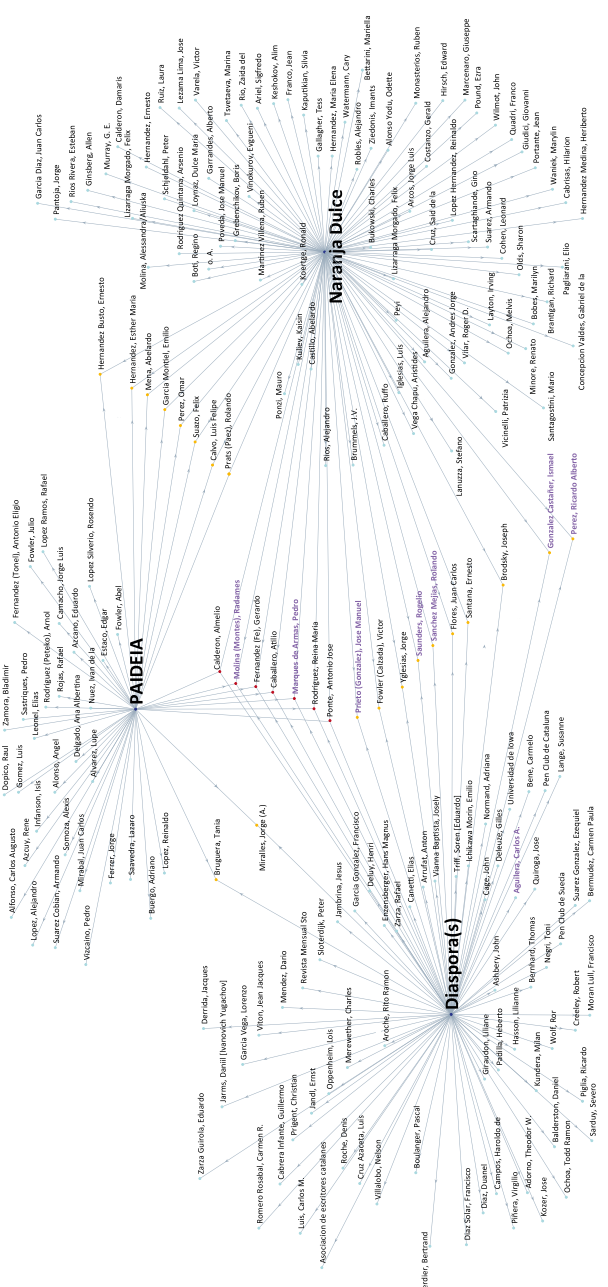


Abbildung 1: *PAIDEIA, Naranja Dulce und Diáspora(s)* als Akteur*innennetzwerke. Die *Diáspora(s)*-Mitglieder Ismael González Castañer, Ricardo Alberto Pérez, José Manuel Prieto, Rogelio Saunders und Rolando Sánchez Mejías haben in *Naranja Dulce* publiziert. Sieben Akteur*innen weisen jeweils drei Verbindungslinien auf und verbinden derart alle drei Projekte: Atilio Caballero, Almelio Calderón, Gerardo Fernández Fe, Pedro Marqués de Armas, Radamés Molina, Antonio José Ponte und Reina María Rodríguez.

Von 1988 bis 1989 ist die Zeitschrift *Naranja Dulce* in vier Ausgaben als Beiheft der Zeitschrift *El Caimán Barbudo* (hg. von der *Unión de Jóvenes Comunistas*) in La Habana erschienen (vgl. Morejón Arnaiz 2020b; vgl. auch Rempel 2025)[77]. Geprägt von postmoderner Theoriebildung, deckt die Zeitschrift in einem ironischen, aber engagierten Ton ein thematisches Spektrum zwischen Massen- und Rockkultur, freier Sexualität und erotischer Literatur, über Gegenwartskunst, Cinematografie bis hin zu avantgardistischem Theater, übersetzter anglophoner, italienischer und russischer Lyrik etc. ab (vgl. Morejón Arnaiz 2020b: 8f.).

Als ehemaliger Mitherausgeber erklärt Alberto Garrandés das Anliegen des Zeitschriftenprojektes rückblickend wie folgt:

> *Naranja Dulce* fue, supongo, la orgánica sublimación de un gesto de individuación, un gesto a la larga *ideológico en tanto ontológico*, que se separaba de un *proyecto de interpretación dominantemente social y político de la cultura*. Si la paradoja no es muy alocada, en su condición de espacio para la individualidad grupal *Naranja Dulce* hizo lo suyo como pudo – desparroquializar los modelos, proponer las relecturas intercanónicas, esquivar las intromisiones del poder político – [...]. La revista intentó mostrar una parte [...] de lo que podríamos llamar *la utopía de los saberes creativos*, animando a la relectura de una tradición que se me antoja muy diferente de lo que se entendía entonces por tal en el campo cultural insular. Por eso *Naranja Dulce* se metamorfoseó en una especie de resistencia competitiva que tuvo dos rostros: el de la búsqueda de nuevos horizontes de meditación [...] y el de la formulación de un margen habitable en lo que toca a ciertas escrituras que, en aquellos años, admitían sin sonrojo el calificativo de emergentes. (Garrandés 2006: o. S., Hervorhebung d. A.)

Im Spannungsfeld zwischen aufkommenden Moden der kapitalistischen Massenkultur und sozialistisch-kommunistischem Leitbild bekommt die in Spaltendruck gesetzte Zeitschrift, die sich durch ein auffälliges Design von einem sozialistischen Diskurs absetzt, 1989 die Grenzen innerhalb der kubanischen Medienpolitik zu spüren. *Naranja Dulce* wird aufgrund von Papiermangel auf Anordnung eingestellt – ein Vorwand, der über Missverständnisse und inhaltliche Diskrepanzen

77 Zu dem Herausgeberteam gehörten Atilio Caballero, Luis Felipe Calvo, Víctor Fowler, Alberto Garrandés, Emilio García Montiel, Ernesto Hernández Busto, Abelardo Mena, Omar Pérez und Antonio José Ponte. Idalia Morejón Arnaiz (vgl. 2020a) hat *Naranja Dulce* 2020 in Form einer Faksimile-Ausgabe mit der Unterstützung der Plattform *InCUBAdora* und in Kooperation mit dem alternativen tschechischen Verlag Libri Prohibiti, u. a. spezialisiert auf *samisdat*-Ausgaben, neu herausgegeben. Von den *Diáspora(s)*-Mitgliedern lassen sich folgende Artikel registrieren: „¿Por qué se da un Oscar?“ (González Castañer), „Límite de ciudad“, „Pansexualismo en *Opiano Licario*“ (Marqués de Armas), „Cuentos“, „El espejo de las palabras“ (Molina [Montes]), „Al aire libre“ (Prieto), „Poemas“ (Sánchez Mejías), „Lámina de un día“ (Saunders). Weiterführend zu der Zeitschrift *Naranja Dulce* in Gegenüberstellung mit *Diáspora(s)* s. u. a. Rempel (2025).

mit der Institution hinwegtäusche (vgl. Molina in Cabezas Miranda 2013r: 121; Timmer 2021b: 26f.)[78].

Nahezu parallel entfaltet sich das Projekt *PAIDEIA*, teils vorangetrieben durch gleiche Akteur*innen, die nach Einstellung von *Naranja Dulce* daran aktiv mitwirken. Am 16.02.1989 initiiert das Projekt *PAIDEIA* im *Centro Cultural Alejo Carpentier* zwei *talleres*. Wenig später präsentieren Rolando Prats und Reina María Rodríguez das Projekt und dessen Ziele (vgl. auch Anhang I) in La Habana wie folgt:

> Concebido como Proyecto de Acción Integral para el Desarrollo de Experiencias de Intercambio Artístico, PAIDEIA [...] abrió sus puertas y cedió su sala de conferencias a la primera sesión oficial del Taller *Poiesis*, que – junto con el Taller *Logos* – constituye una de las dos direcciones fundamentales de trabajo del Proyecto: la promoción, exposición, análisis y valoración de la obra de nuestros creadores artísticos, fundamentalmente de los jóvenes escritores, músicos, teatristas, cineastas, artistas plásticos, etc[.], mediante la presentación y discusión pública de sus creaciones y propuestas. [...]. El Taller *Logos*, por su parte, estará dedicado a la difusión del pensamiento teórico y crítico en el campo de la Estética, la Teoría del Arte, las Ciencias Literarias y la Culturología, a través de ciclos de conferencias que serán impartidas por profesores y especialistas de nuestros centros de educación superior y nuestras instituciones culturales. [...]. PAIDEIA no se define como un grupo con entidad propia, ni propugna una estética específica en uno u otro campo de la creación, ni constituye una institución con personalidad jurídica. PAIDEIA es un proyecto abierto a la colaboración y participación activa de todas aquellas personas e instituciones de la cultura que hagan suyos su programa y sus propósitos. PAIDEIA tiene y aspira a mantener una estructura abierta a cualquier crecimiento[,] que no sea mera adición o redundancia. [...]. (Prats/Rodríguez 2006 [1989]: o. S., Hervorhebung d. A.[79])

---

78 Ausschlaggebend für die Entscheidung sei der Artikel „Tras el hilo de Mishima“ von Aliuska (alias Alessandra) Molina gewesen. Radamés Molina erinnert sich an die Auflösung von *Naranja Dulce* und seine Enttäuschung darüber wie folgt: „En realidad sí que había un anunciante y era el Estado. Creo que N. D. desapareció cuando un escritor mexicano vio uno de sus números y comentó que éramos ‘algo fascistas’ porque habíamos publicado un texto sobre Yukio Mishima. Ese comentario fue hecho en medio de una reunión con los jóvenes comunistas, y poco después, se nos dijo que no había papel para seguirla publicando. Para mí lo más triste de esta historia no fue la censura [...]; lo realmente incómodo es esa sensación de estar bajo una parálisis ‘premoderna’ que viví por entonces y la pasmosa lentitud con que sucedían las cosas [...]. En definitiva el día en que me dijeron que no había papel para N. D. descubrí que tampoco había ‘tracción’ para ir hacia delante siquiera con el pensamiento, que la redefinición del juego de fuerzas que conforman el autor y su público se estaba produciendo desde esa misma lentitud que tanto deploro, y que en Cuba todo sería a partir de entonces demasiado lento para mi gusto“ (Molina 2006: o. S.). Den Faschismusvorwurf räumt er aus (vgl. Molina in Cabezas Miranda 2013r: 121).

79 Prats unterstreicht die gelebte Geselligkeit und nennt als wesentliche Orte der Zusammenkunft: „la sede de *El Caimán Babudo* [sic], la azotea de Reina, el Parque Almendares, la biblioteca y [el] círculo filosófico en el apartamento de Ernesto Hernández Busto en 25 y 0, la casa de Omar en Brisas del Mar, otros parques, otras esquinas, la calle“ (in Novo 2020a: o. S.). Die Bibliothek von *PAIDEIA* lag in den Händen von Ernesto Hernández Busto, der ab 1991 Bücher für diese aus dem Exil in Mexiko nach Kuba schickt (vgl. Hernández Busto in Novo 2020c: o. S.). 1992 geht (kurz vor

Aufgrund der politischen Prägung und des breiten (kulturellen) Interesses von *PAIDEIA* bewertet Molina das Projekt als „grupo politológico“ (in Cabezas Miranda 2013r: 122). Marqués de Armas (vgl. in Cabezas Miranda 2013n: 99) begreift es primär als Intervention in die politische Sphäre, Pérez Cino (vgl. 2014: 180) beschreibt *PAIDEIA* hingegen als ein Projekt, das als autonome Kritik mit den kulturellen Institutionen in den Dialog zu treten bestrebt war (vgl. auch Rojas 2009: 154–161; Molina in Cabezas Miranda 2013r: 122), während Rojas (vgl. 2006: o. S.) den pädagogisch-komplementären Charakter des Projektes herausstellt.

Sánchez Mejías bekräftigt, dass er nicht an *PAIDEIA* partizipieren wollte, da er sich an der stark politischen Ausrichtung und Organisation gestört habe, zumal *PAIDEIA* in Konfrontation mit dem Kulturministerium auf einer Makro-, anstatt, angelehnt an poststrukturalistische Lektüre, auf einer Mikroebene zu operieren versuchte (vgl. in Cabezas Miranda 2013u: 134f.): „Yo se lo dije, la importante es la ‚micro‘, ustedes tienen que ser como guerra de guerrillas, como eramos nosotros. Que íbamos a una conferencia y bajaba la Seguridad que nos eliminaba“, so Sánchez Mejías (in Cabezas Miranda 2013u: 134), die Organisation von *PAIDEIA* rückblickend mit der von *Diáspora(s)* vergleichend.

Für Marqués de Armas (vgl. in Cabezas Miranda 2013n: 102) verdeutlicht das (erzwungene) Scheitern beider Projekte, dass von Staatsseite ein Dialog mit halb autonomen kulturellen Projekten missbilligt wird. *Diáspora(s)* formuliert somit aus einer bestimmten Atmosphäre heraus eigene Interessen und Ziele und lernt aus den Erfahrungen vorheriger Projekte. Die nachstehende Visualisierung (vgl. Abbildung 1) der Projekte als Netze bzw. Netzwerke veranschaulicht die personellen Kontinuitäten zwischen den unterschiedlichen Initiativen, deren Mitwirkende über Bekanntschaften und Gesprächskreise im Austausch miteinander standen. Trotz unterschiedlicher Voraussetzungen und Ausrichtung der Projekte lassen die verschiedenen Verbin-

Projektschließung) unter der Federführung von Rolando Prats und César Mora aus *PAIDEIA* das Projekt *Tercera Opción* hervor. Die Ausgabe 5 (2006) der *online*-Zeitschrift *Cubista Magazine* (2004-2006, hg. von Néstor Díaz de Villegas und Esther María Hernández [Los Angeles]), ist u. a. dem Projekt *PAIDEIA* gewidmet. Archivierte oder rekonstruierte Original- bzw. Gründungsdokumente waren lange unter dem nachstehenden Hyperlink des gleichnamigen Blogs einsehbar (URL: http://cubistamagazine.com/dossier.html, Zugriff am 09/02/2024). Seit 2021 sind alle Ausgaben des *Cubista Magazine* über das *online*-Archiv der Plattform *Rialta* einsehbar (URL: https://rialta.org/cubista-magazine-2004-2006/#Cubista_Magazine_n_1_primavera_2004, Zugriff am 09/02/2024). Der Dokumentarfilm *Después de PAIDEIA o el rescate de una memoria* (Real Arcia 2011), der 2012 auf *YouTube* veröffentlicht wurde, gibt Einblicke in das Projekt *PAIDEIA* und in den Austausch der von Reina María Rodríguez gegründeten *azotea*. Auch die Interviewreihe von Melissa C. Novo in der *online*-Zeitschrift *El Estornudo* bespiegelt das (post-)sowjetische Kuba, indem Perspektiven unterschiedlicher Akteur*innen von verschiedenen Kollektiven offengelegt und zusammengeführt werden. Weiterführend zu *PAIDEIA* s. auch Dorta (2016a, 2024: 488ff.).

dungslinien auf einen sozialen und künstlerischen Homophilie-Effekt unter den Kunstschaffenden und Intellektuellen schließen, der Resultat der Entwicklung und Schärfung eines kritischen Bewusstseins durch Lektüre- und Diskussionszirkel in einem sich spaltenden Kulturbetrieb ist.

Die Lesekultur und Leselust der Kubaner*innen ist nicht zu unterschätzen (vgl. Strausfeld 2000b: 11; Franzbach 2015: 839), ebenso wenig die Wissbegierde junger Künstler*innen nach Neuem in einer ideologischen Enklave, vor allem während der Sonderperiode. Innerhalb unterschiedlicher künstlerischer Kollektive beobachtet Rojas eine eingeforderte, teils gelebte „sociabilidad" (2009: 154, 162)[80]. Diese lässt sich auf (Bücher-)Austausch und Textpräsentationen innerhalb verschiedener Personenkreise zurückführen, aus denen unterschiedliche Zeitschriften- bzw. Publikationsprojekte hervorgehen (z. B. *Azotea, Torre de Letras*, *Diáspora(s)*) (vgl. auch Dorta 2024). Der Vorgang des Lesens sollte nicht als reiner Wissenstransfer verstanden werden, sondern als private und öffentliche kulturelle Sozialform, die individuelle und kollektive Entwicklungsprozesse formt (vgl. Rojas 2009: 13, 24) und Cliquenbildung fördert. Da der Bestand der *Biblioteca Nacional* an postmoderner und zeitgenössischer Literatur gering gewesen sei, werden gemeinschaftliche Bibliotheken gegründet und Zusammenkünfte in private Bibliotheken verlagert (vgl. Molina in Cabezas Miranda 2013r: 119, 123). Es kristallisieren sich zentrale Treffpunkte, vor allem private Räume, heraus, die abseits der Institution Orte des Wissensaustausches und Knotenpunkte des späteren Netzwerkes von *Diáspora(s)* werden (vgl. auch Neuber 2013: 23). Ausschlaggebend ist dabei die räumliche Anbindung der Akteur*innen sowie der Zugang zu Ressourcen.

Zentraler Treffpunkt von Kunstschaffenden verschiedener Generationen ist die *azotea* (calle Ánimas, 455), eine von Reina María Rodríguez (1952, La Habana) ins Leben gerufene ‚Salonkultur' (vgl. Morán 1999). Auf der Dachterrasse ihres Appartments im Zentrum von La Habana hat die Poetin der 1980er-Generation einen autonomen Lese- und Diskussionskreis etabliert, an dem auch internationale Gäst*innen teil hatten (vgl. Neuber 2013: 23; vgl. auch Hernández Salván/Rodríguez Gutiérrez 2024: 676 ff.)[81], wie z. B. der österreichische *performance*-Künstler Christian

80 Víctor Fowler Calzada erzählt von seiner Begegnung mit Sánchez Mejías u. a. wie folgt: „[C]uando ya ambos habíamos abandonado la vida de ‚taller' y desarrollamos una amistad llena de sueños, complicidades, acciones en común, prestamos de libros, visitas familiares y conversaciones interminables. Creo que en esos primeros años de los ochenta nos conocimos todos entre nosotros mismos, pues − más allá de las diferencias estéticas − somos un grupo generacional" (in Cabezas Miranda 2013d: 59).

81 Der Blogeintrag „Dispatch from Havana: Ricardo Alberto Pérez" von Dykstra (2013), der *online*-Essay „La Azotea de Reina" von Morán (1999) und Hanlys Beitrag „Cuba's Young Poets" (2013b) in *La Habana Elegante* vermitteln visuelle Eindrücke des kreativen Ortes, der mit der Exilierung von Rodríguez in die USA jedoch aufgelöst wird.

Ide Hintze (vgl. Morejón Arnaiz 2014: 220). Mit Rodríguez befreundete Literaten, wie etwa Antonio José Ponte, öffnen *Diáspora(s)* die Türen zur *azotea* (vgl. Saunders in Cabezas Miranda 2013t: 131; Aguilera in Novo 2021a: o. S.).

Saunders hat den Ort als Refugium wahrgenommen (vgl. in Cabezas Miranda 2013t: 130). González Castañer spricht von der *azotea* als „‘estado mayor’“, um den kulturpolitischen Stellenwert des Projektes für die Teilnehmenden herauszustellen, und erinnert sich an die dort verspürte Familiarität: „[A]parte de un gran taller (al modo *renacentista* o, mejor, a la manera de la ‚fábrica‘ de Andy Warhol), fue una gran familia, [...], tuvo de todo lo que tiene una familia: amor, desavenencias, predilecciones“ (in Cabezas Miranda 2013p: 110)[82]. Neben Dialogen zwischen Gleichgesinnten und wachsenden Freundschaften entsteht dort gleichermaßen ein Hilfsnetzwerk, in dem Essen sowie Medikamente als Akt der Solidarität und in Form gelebter Gemeinschaft während der Sonderperiode geteilt werden (vgl. Saunders in Cabezas Miranda 2013t: 130). Die Betreiberin des Salons betont die Schwere der Zeit mit Nachdruck:

> ¡Fueron tiempos muy difíciles! Nos reuníamos sin nada prácticamente para comer, pero devorábamos lenguajes. La importancia que para mí tuvo aquel momento está marcada por la diversidad de poéticas y la intensidad de esos lenguajes de los que nos apropiábamos para cocinar con ellos un refrito con toda la intertextualidad posible, en textos que provenían del pensamiento a diferencia de la sobresaturación ideológica que padecíamos. ¡Queríamos pensar! (Rodríguez in Cabezas Miranda 2013c: 55)

Saunders spricht von einer „Gefräßigkeit des Lesens“ (in Cabezas Miranda 2013t: 127, eigene Übersetzung), die ihn angetrieben habe und durch die er eine sich aus dem Geiste speisende Form von Freiheit in Zeiten materieller Not erfahren durfte (vgl. Saunders in Cabezas Miranda 2013g: 131). Ponte stellt heraus, dass ein dezidiert literarisches Interesse und die Hoffnung auf ein gutes Buch, sei es inner- oder außerhalb Kubas, viele dieser Schriftsteller*innen in der Zeit verbunden habe (vgl. in Rodríguez 2002: 181). Literatur wird in der unbeständigen Zeit folglich zum Elixier.

Zu weiteren Netzwerkorten von *Diáspora(s)* zählen das Haus von Sánchez Mejías, dem „sitio madre desde donde libros salían y entraban“ (Pérez in Cabezas Miranda 2013s: 125), das Haus von Almelio Calderón Fornaris (1966, La Habana), Mitglied von *PAIDEIA*, und das Aguileras (vgl. González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 110)[83]. Es sind Räume des mehrebigen Transfers, die als temporäre Verortung

82 Hernández Salván und Rodríguez Gutiérrez (vgl. 2024: 676) bewerten Rodríguez aus diesem Grund als eine Art Mentorin für viele der jüngeren Literat*innen, die an den Aktivitäten der *azotea* teilgenommen haben.

83 In den Interviews und *testimonios* der Anthologie von Cabezas Miranda (vgl. 2013a) werden weiter u. a. die *UNEAC,* die *Casa de las Américas,* die *Biblioteca Alejo Carpentier*, die *Asociación*

lokaler „knowledge-based networks“ (Haas 1992: 2) verstanden werden können. Ihre Besucher*innen verbindet nicht nur ein ähnliches Kunst- bzw. Literaturverständnis, sondern auch ein sich in der Sonderperiode angeeigneter Habitus (des Vernetzens) sowie ein erarbeiteter Wissens- und geteilter Erfahrungsschatz, aus dem sie fortwährend schöpfen. Einige Anthologien bilden diesen künstlerischen Austausch ab, wie z. B. *Retrato de Grupo* (Borroso et al. 1989), *El Jardín de Símbolos* (Vilar/Pérez 1995) und *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa Imaginario* (Sánchez Mejías 1995a)[84].

In den drei Anthologien finden sich (wiederkehrende) Namen (vgl. Abbildung 2), die bereits im Kontext von *Naranja Dulce* und/oder *PAIDEIA* gefallen sind. Es handelt sich um einschlägige Stimmen einer dicht vernetzten Künstlergeneration, die sich, wie zu erkennen, in Teilen später auch in das Zeitschriftenprojekt *Diáspora(s)* einbringen. So lassen sich zwischen den Anthologien nicht nur personelle Kontinuitäten erkennen, sondern mit Blick auf ihre Inhalte auch erste konzeptionelle und diskursive Leitlinien von *Diáspora(s)* vermuten, Resultate einer Art produktiver Soziabilität zwischen den Autor*innen. Dorta Sánchez (vgl. 2002: 18) erfasst diese als Textsammlungen, welche sich um ästhetische Ansätze von Literatur, gezielt Lyrik, gruppieren. Der Titel der ältesten Anthologie verweist auf die Verbundenheit der veröffentlichten Literat*innen: *Retrato de Grupo* (dt. Portrait einer Gruppe, eigene Übersetzung) versteht sich als Abbild einer Künstlergeneration und der von ihr vertretenen Stile (vgl. Fowler Calzada in Cabezas Miranda 2013d: 59; vgl. auch Hernández Salván/Rodríguez Gutiérrez 2024: 673f.), erhebt aber keinen Anspruch, diese Generation vollständig abzubilden (vgl. Fowler Calzada/Ponte 1989: 5). Die Anthologie von José Rafael Villar und Ricardo Alberto Pérez, inspiriert von Kafkas Kleiner Literatur (vgl. auch Morejón Arnaiz 2016b: 11), versucht hingegen, sich einer neo-barocken kubanischen Lyrik entgegen zu stellen (vgl. Pérez 1995; vgl. auch Kap. 3.1.1)[85]. Sánchez Mejías fasst die Prämisse der von ihm herausgegebenen Anthologie noch präziser. *Mapa Imaginario* (1995a) tritt für eine kubanische Lyrik ein, die eine *poesía coloquial*, die ideologisch besetzte Lesart der Bildsprache von *Orígenes* der 1980er-Jahre sowie die Absolutheit von Fiktion überwinden und zu einer autonomen literarischen Sprache zurückkehren will: „La poesía deja de ser un movimiento del alma o de la responsabilidad pública: quiere ser,

Hermanos Saínz, das *Cine Charles Chaplín*, das Haus von Víctor Fowler Calzada etc. als individuelle und/oder kollektive Treffpunkte genannt.

84 Die Aufzählung ließe sich u. a. um die Anthologien *Doce poetas en las puertas de la ciudad* (Fránquiz 1992) ergänzen. Eine vergleichende Analyse der oben aufgeführten Anthologien findet sich bei Morejón Arnaiz (vgl. 1995).

85 Im Folgenden wird die Schreibweise ‚Kleine‘ Literatur eingehalten, vertiefend dazu s. Kap. 3.1.1.

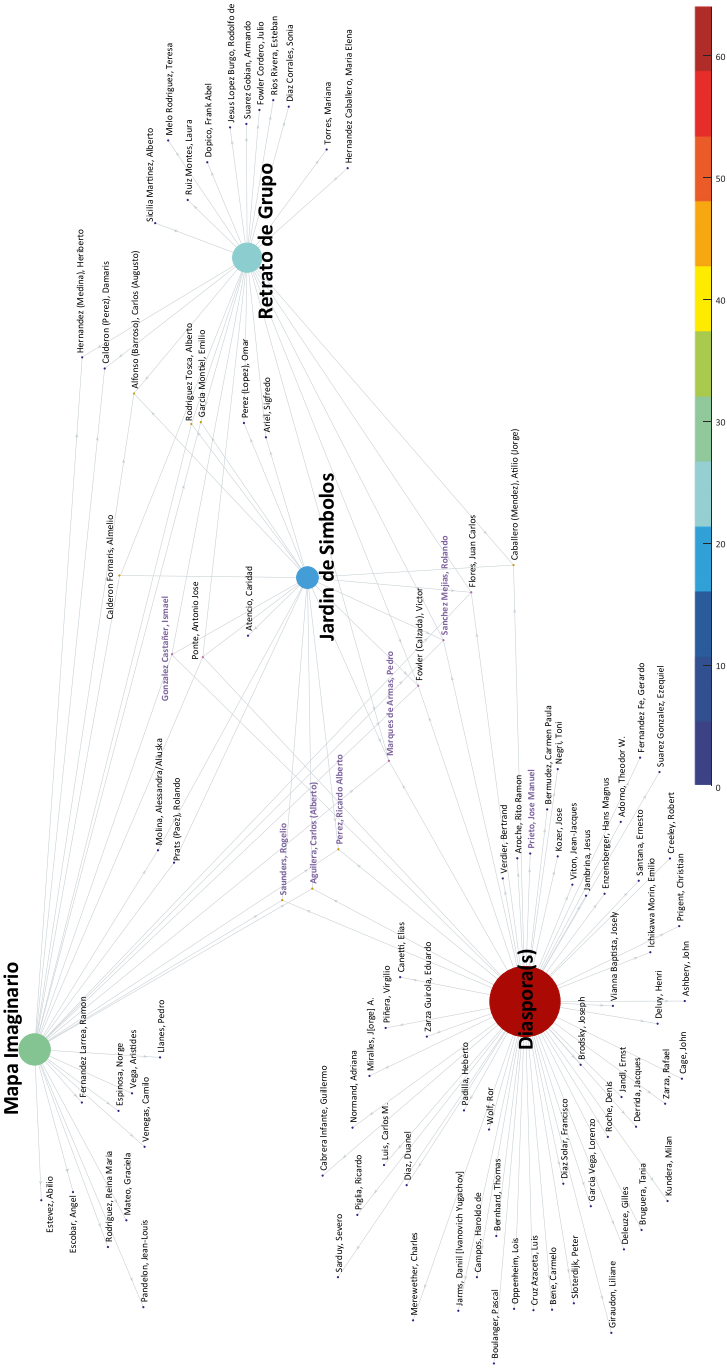


Abbildung 2: Beiträger*innen von *Diáspora(s)* (inkl. Cover und Rezensionen) in Verbindung mit den drei kubanischen Anthologien *Mapa Imaginario*, *El Jardín de Símbolos* und *Retrato de Grupo*.

sólo, un movimiento del pensar“ (Sánchez Mejías 1995b: 10)[86]. Die Intellektuellen äußern ihren Protest allerdings nicht nur in Form künstlerischer Produktion.

Am 13. Februar 1996 artikuliert Sánchez Mejías seinen Ärger über die zunehmende (implizite) Zensur von Kulturschaffenden. Noch in Kuba ansässig, veröffentlicht er in der spanischen Tageszeitung *El País* einen offenen Brief, adressiert an kubanische Schriftsteller*innen und Kulturinstitutionen (vgl. auch Timmer 2021c: 354 f.). Grund dafür ist die ihm aufgrund von Visaverzögerungen verwehrte Teilnahme an dem Kolloquium *La isla eterna* (Universidad Complutense, Madrid 1994) mit Schriftsteller*innen von der Insel und aus dem Exil zu dem kubanischen *cuento* – eine persönliche Erfahrung, deren Ursache er als kalkulierte Strategie eines bürokratischen Apparates bewertet. Er beklagt die Einschränkungen des intellektuellen Lebens in Kuba, was er u. a. auf das staatliche Verfahren zur Unterbindung der Teilnahme von Kubaner*innen an internationalen Veranstaltungen (z. B. Stockholm 1993, Madrid 1994, Berlin sowie Nantes 1995) zurückführt (vgl. Sánchez Mejías 1996: 139). Gründe für das Vorgehen sehe er in der staatlichen Aufrechterhaltung einer absoluten Kontrolle über die Kulturlandschaft, was er in zwei Punkten ausführt:

> 1) El derecho que creen detentar sobre el control absoluto de la Cultura Cubana.
> 2) Por consiguiente, el control absoluto que creen detentar sobre los escritores y artistas cubanos de ‚adentro‘ de la isla, a través de lo que llaman ‚política cultural cubana‘. Ambas razones – convertidas en razones de Estado en nombre de un *sujeto revolucionario* que Ellos usurparon han obtenido cuerpo gracias a la total institucionalización de la Cultura del país y al sentido, en el orden de la censura, que cobraron las palabras del Gran Líder: ‚dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada‘. (Sánchez Mejías 1996: 139, Hervorhebung d. A.)

Zwar sei Reisen – der Artikel erscheint zwei Jahre nach der Balserokrise – ein nationales Trauma, doch bewertet er die Auflagen und anfallenden Kosten für Ausreisende als Hürden, die Intellektuelle bewusst benachteiligten. Er fürchtet den Rückgang von Intellektuellen in Kuba, da nur eingeschränkt Meinungsfreiheit bestehe (vgl. Sánchez Mejías 1996: 140). Sánchez Mejías erhebt sogar den Vorwurf, dass totalitäre Praktiken in Kuba durch das beklagte Vorgehen zum Gesetz würden und das Konzept ‚Bürger*in‘ von Staatsseite funktionalisiert sei, und übt Kritik an der *UNEAC* und der *Asociación de Jóvenes Escritores y Artistas*. Die Verbände verträten nicht die Interessen ihrer Mitglieder, sondern unterwürfen sich

86 Der Titel der Anthologie erinnert an den Leitspruch „maps *are not* the actual territory“ von Alfred Korzybski (2005 [1933]: 61, Hervorhebung d. A.), sprachliche und reale Erfahrungen gegeneinander aufwiegend. Saunders formuliert es mit Akzentuierung der Autoreferentialität des literarischen Wortes ähnlich: „El texto como mapa de mapas, como lugar de lugares […]“ (in Cabezas Miranda 2013t: 129).

als staatliche Institutionen Nomenklaturen und machten ihre Mitglieder dadurch handlungsunfähig (vgl. Sánchez Mejías 1996: 140).

Eine Woche später wird die Reaktion von Abel Prieto, dem damaligen Präsidenten der *UNEAC* und ab 1997 (bis 2012) Kulturminister Kubas, „Ser (o no) ser intelectual en Cuba“ (1996) in selbiger Zeitung veröffentlicht. Dieser bedauert den Vorfall, weist die Anschuldigung, Kuba agiere wie ein totalitärer Staat, jedoch zurück. Das von Sánchez Mejías beanstandete Vorgehen diene lediglich der Regulierung der legalen Ausreise (vgl. Prieto 1996: 141). Prieto betont die Toleranz und Pionierleistung der Revolution, der die Institutionen zur Aufrechterhaltung ihres ‚kulturellen Erbes‘ verpflichtet seien, und verweist auf kulturelle Aktivitäten eines durchaus regen zivilen Lebens (vgl. Prieto 1996: 141). Für ein lebhaftes kulturelles Feld charakteristisch, gebe es in diesem auch Diskussionen, doch hätten stereotype „fábulas orwellianas del Estado Totalitario“ (Prieto 1996: 142) mit der Debattenkultur auf Kuba nichts zu tun. Sein Resümee unterstreicht die Grenzen der Literaturschaffenden im postsowjetischen Kuba, indem er plastisch die Extreme des Inselbildes zwischen Exotik und ideologischer Kälte vermischt:

> Se sigue a la caza del disidente, del Solzhenitsin del trópico, sin analizar a fondo la originalidad de nuestro proceso cultural. Si ese Solzhenitsin debuta al fin, con maracas y sombrero de yarey, en el *lobby* de algún hotel de La Habana o Varadero, no es demasiado importante: los intelectuales cubanos siguen haciendo contribuciones a la herejía mayor, a la revolución, a este presente de imaginación, resistencia y fundación. (Prieto 1996: 142, Hervorhebung d. A.)

In der madrilenischen Exilzeitschrift *Encuentro de la cultura cubana*, der von dem kubanischen Regime Unterstützung durch die *CIA* nachgesagt wird (vgl. Rojas 2009: 193)[87], reagieren Sánchez Mejías und Pérez auf die Antwort Prietos, die sie als widersprüchlich empfinden. Von der *apertura*, die der offizielle Diskurs propagiere, vernähmen sie als Teil der kubanischen Kulturlandschaft nichts. In ihrer „Carta abierta. Ser intelectual en Cuba: ficción (o realidad)“ üben sie vor der Folie persönlicher Erfahrungen fortwährend Kritik an den Zensurmaßnahmen und geben u. a. ein Beispiel: Beiträge von Sánchez Mejías wurden trotz Annahme auf Anweisung der Leiterin des *Instituto Superior de Arte de la Habana*, Garciela Fernández Mayo, aus der

87 Publikationsort und die dargelegten Inhalte lassen sich als öffentliche Bekenntnisse von Sánchez Mejías und Pérez inmitten einer ohnehin angespannten Atmosphäre zur kulturellen Opposition auffassen. González Castañer erwähnt, dass ihn 1995 ein Kulturfunktionär gebeten habe, nicht in der Zeitschrift *Encuentro* zu veröffentlichen (vgl. in Cabezas Miranda 2013p: 112). Die besagte Zeitschrift reagiert auf die Unruhen im Jahr 2003 mit der Ausgabe Nr. 28/29, einer Sonderausgabe zum Thema *Represión en Cuba*. Einige *Diáspora(s)*-Mitglieder publizieren in *Encuentro*, Ponte fungiert im Exil in Madrid später als Mitherausgeber der Exilzeitschrift (vgl. Martín Sevillano 2008: 18f.). Weiterführend zu der Zeitschrift *Encuentro*, vgl. Berg (2011: 106–110).

Zeitschrift *Cúpulas* ausgeschlossen (vgl. Pérez/Sánchez Mejías 1996: 143)[88]. Sie empfänden die Praktiken als „nacionalismo barato", der Züge von „violencia barata" (Pérez/Sánchez Mejías 1996: 143) habe. Neben Zensur sorgen ein omnipräsenter bürokratischer Apparat, Überwachung und die gesetzliche Unterbindung von autonomen Projekten dafür, dass die gesellschaftliche Funktion von Intellektuellen instrumentalisiert, folglich die kubanische Kultur nicht gestärkt werde (vgl. Pérez/Sánchez Mejías 1996: 143). Intellektuelle ließen sich vom System, welches dieses Negativbeispiel an Intellektuellen (re-)produziere, mit Ausreisen, Ämtern etc. kaufen (vgl. Pérez/Sánchez Mejías 1996: 143). Der offene Brief endet mit dem energischen Verweis darauf, dass Kultur und *civilidad* voneinander zu trennen seien (vgl. Pérez/Sánchez Mejías 1996: 144).

Das lautstarke Aufbegehren außerhalb Kubas bleibt für Sánchez Mejías nicht ohne Konsequenzen. Nur ein Jahr nach seinem polemischen Statement verlässt er die Insel: „[S]alí fuera porque era obvio que si yo seguía un solo año más en Cuba iba a la cárcel" (in Cabezas Miranda 2013u: 134). Über Mailverkehr bleibt er in Kontakt mit *Diáspora(s)* (vgl. Aguilera in Cabezas Miranda 2013o: 106).

Aus dem verbalen Schlagabtausch lassen sich markante Kritikpunkte ableiten, die sich in der ein Jahr später realisierten *Revista Diáspora(s)* wiederfinden. Themen wie Totalitarismus-, Macht- und Systemkritik werden in essayistischen Beiträgen diskutiert, ebenso literarisch behandelt. Wie die *performances* von *Diáspora(s)* unter diesen Prämissen konzeptionell ausgerichtet sind und inwieweit weitere zentrale Konzepte auch in die zweite Phase des Projektes einfließen, skizziert das Folgekapitel.

3.1.1 Poststrukturalistische Konzeptkunst: eine kubanische *littérature mineure*

> El evento se dio en una sala de la UNEAC y a los diez minutos la sentí como una triste reunión de académicos y escritores vencidos. Al punto de irme, me quedé sentado cuando el siguiente ponente tomó el micrófono. Lo que salió allí fue un discurso sumamente extraño para el contexto. Hubo muchas referencias hacia lo post-moderno y lo post-estructuralista, pero más aún al trabajo de Gilles Deleuze. Al terminar el ponente se fue enseguida, casi una salida dramática, tipo escándalo Dada. El ponente era Carlos Aguilera y lo que expuso (hoy lo recuerdo como una mezcla de Deleuze con Klosowski [sic]) y todo el *performance* que hizo me encantó. (Ochoa in Cabezas Miranda 2013k: 89)

Diese Erinnerungen des in den USA lebenden Kulturanthropologen Todd Ramón Ochoa an einen Auftritt Aguileras im Rahmen einer Veranstaltung (*UNEAC* 1996, La Habana) zu der Zeitschrift *Ciclón* (1955–1959) zeichnen anschaulich die Inter-

88 Das Vorgehen lässt sich nicht als direkte Zensur, sondern als eine Art Vorzensur verstehen.

vention von *Diáspora(s)* in ein festgefahrenes intellektuelles Feld nach[89]. Stellvertretend für das Projekt konfrontiert Aguilera einen konservativen Kulturbetrieb mit vermeintlich Unbekanntem: mit poststrukturalistischer Konzeptkunst[90].

Während Ochoa als außenstehender Betrachter diese Impulse auf sich wirken lässt und sie als couragierte Innovation auffasst, wirkt die zurückhaltende Reaktion des Publikums ablehnend. Ein ermüdetes Auditorium einer antiquierten Academia scheint von der *performance* derart befremdet, dass die abrupte Flucht des Referenten aus einem institutionalisierten Raum sich nicht nur als dramaturgisch konzipierte Klimax interpretieren lässt. Aguileras Abgang lässt sich auch als eiliges Entkommen aus einer peinlichen Stille verstehen, deren spannungsgeladene Atmosphäre ebenso Risiken für ihn birgt. Schließlich stellt (Formen-)Sprache für *Diáspora(s)* gerade vor dem soziohistorischen Kontext ein Politikum dar (vgl. Dorta Sánchez 2013: 45; vgl. auch Kap. 4.1).

Stellvertretend für *Diáspora(s)* fordert Aguilera in (neo-)avantgardistischer Manier die Machtverhältnisse und Diskursordnung eines öffentlichen, machtpolitisch besetzten Raumes heraus, „realizando y proponiendo *otra* lectura, *otra* escritura, *otra* ontología“ (Saínz 2013: 27, Hervorhebung d. A.). Unbequeme Inhalte bleiben in diesem Szenario in einem ungelösten Konflikt bestehen, so dass zwei Parteien erkenntlich werden: junge neo-avantgardistische Literaten, die das Wort erheben gegen eine von der Kulturpolitik bestimmte Academia.

Das von Ochoa geschilderte skurrile Szenario verdeutlicht, dass das Publikum von Aguilera ‚andere‘ bzw. ‚anders‘ exponierte Inhalte aufgrund seiner theoretischen Prägung und Exzentrik nicht deuten kann. Oder vielleicht auch gar nicht erst deuten soll? Ochoas Anekdote zeigt ein wesentliches Moment von *Diáspora(s)*

89 Auch Aguilera beschreibt in Erinnerung an eine weitere Veranstaltung der Zeit eine ähnlich beklemmende Stimmung: „(Nunca olvido una charla sobre LezamaPiñera [sic] que ofrecí junto al poeta Pedro Marqués de Armas en la azotea de la editorial Letras Cubanas y cómo el frío o el miedo o la estética: a veces no hay nada más represor que la estética, paralizaron a los presentes; cómo algunas personas del pabellón de las Letras nos aconsejaron concentrarnos en la literatura y olvidar todo-tipo-de-jueguito-político. Sin dudas, el estereotipo del escritor desconectado que sólo habla de literatura es como una antigua escopeta, cada vez que ve a un conejo se dispara solo)“ (2004c: o. S.). Diese atmosphärischen Eindrücke decken sich mit dem Projektverständnis von Sánchez Mejías, welches dieser ähnlich verfremdend in Worte fasst: „Vería a *Diáspora(s)* como el fantasma de la vanguardia que no hubo“ (in Cabezas Miranda 2013u: 133).

90 Ochoas Eindrücke decken sich mit den von *Diáspora(s)* in der Zeitschrift ausformulierten Motivationsgründen für die Initiierung des Projektes: „El achatamiento cultural del país. La necesidad de crear huecos *conceptuales* en un espacio envejecido por la tradición y la ontología reaccionaria de sus escritores, la política cultural en tanto mímesis de la política de estado. Es decir, marcar una diferencia respecto a sus lugares comunes: la identidad nacional, el fundamentalismo origenista, el canon de lo cubano como medida de todas las cosas“ (in Giraudon 2001: 546).

auf: ein forciertes Nicht- bzw. Missverstehen, welches die öffentlichen und textuellen Interventionen des Projektes kennzeichnet. Postmoderne und poststrukturalistische Theorie gleichen dabei einem (klandestinen) Code, der *Diáspora(s)* und ihrem Netzwerk als Strategie der Zensurumgehung dient, um einen autoreferentiellen kubanischen Diskurs zu unterlaufen. So erklärt der Schriftsteller Jorge Enrique Lage (1979, La Habana) für seine Literatur, die konzeptuell und ästhetisch auf ein vergleichbares Verständnis- bzw. Übersetzungsproblem zugeschnitten ist:

> [...] [T]iene que ver con la textura que uno quiere imprimirle a lo que escribe, o la idea de la 'mala escritura', de volverse *ilegible*, pero siempre con la intención de hacerlo solo para determinados ojos, para hacerte cómplice de otros, los lectores que a ti te interesan. Es un elogio que determinados lectores te digan 'yo no entendí'. Uno crea como un complot a partir de lo que hace... (Lage in Dorta 2015: o. S., Hervorhebung d. A.[91])

Nur diejenigen, die durch die Lesezirkel des (klandestinen) Netzwerkes mit dem Theoriegerüst von *Diáspora(s)* vertraut sind, können die „propia lengua literaria" (Morejón Arnaiz 2015: 198) des (Zeitschriften-)Projektes, eine umfunktionierte Sprache und dysfunktionale Literatur, verstehen[92]. *Diáspora(s)* richtet sich an eine neue Generation von Intellektuellen, die aufbegehrt gegen eine Kunst, die sich der Revolution funktionalistisch verschrieben hat. Aguilera spricht hinsichtlich der Verfremdungsstrategien von Literat*innen ironisch von einer „especie de *checo* que la oreja Estado no entiende" (Aguilera 2002c: 596, Hervorhebung d. A.; vgl. auch Dorta Sánchez 2012a: 239). Das von *Diáspora(s)* besetzte ‚Tschechisch' drückt zum einen die Affinität des (Zeitschriften-)Projektes für osteuropäische Gegenkulturen aus. Zum anderen deutet es auf eine zentrale Schreibstrategie der *Diáspora(s)*-Autoren, die ihre Literatur als Folge einer historisch gewachsenen „Cicatriz Este-Oeste" (Skłodowska 2010: 112) nach Osteuropa und Ostasien projizieren (vgl. Morejón Arnaiz 2008; Garbatzky 2024; vgl. auch Kap. 4.1 & 4.2).

Das ‚Tschechisch' von *Diáspora(s)* ist inspiriert von Franz Kafka und der Auseinandersetzung der Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari mit Kafkas Literatur (vgl. Deleuze/Guattari 1975). Über klandestine Lektürekreise wird in der ersten Projektphase eine „lenguaje aparentemente deleuziano" (Muñoz in Cabezas Miranda 2013g: 72) in eine kubanische Parallelgesellschaft kritischer Kunstschaffender eingeführt, welche auch die spätere Zeitschrift von *Diáspora(s)* durchziehen

91 Lage lässt sich zu der Folgegeneration kubanischer Schriftsteller*innen, der *Generación Cero*, zählen, die ausgewählte Schreibstrategien und ästhetische Konzepte von *Diáspora(s)* fortführen (vgl. Kap. 6).

92 Rojas beobachtet eine „cooperativa de teóricos" (Rojas 2009: 70), die neue (Literatur-)Theorien in Kuba einzuführen und zu verbreiten versucht.

wird[93]. Aguileras verstörender Auftritt erinnert an das von Deleuze der Literatur zugesprochene Potenzial, Sprache ‚fremd zu machen':

> Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux: comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. (Deleuze 1993: 15)

Das Verfremden von Sprache (hin zum „*checo* que la oreja Estado no entiende", Aguilera 2002c: 596, Hervorhebung d. A.) eröffnet Wege, diese aus verhärteten kulturpolitischen Strukturen zu befreien, was sich *Diáspora(s)* bereits mittels Projekttitel zum Programm gemacht hat. Im Hinblick auf die starke theoretische Prägung der Literatur von *Diáspora(s)* und ihren politisch-literarischen Impetus schlussfolgert Morejón Arnaiz für das Projekt und seine Mitglieder: „Son [...] la versión postcomunista de una literatura menor" (2015: 198; vgl. auch Díaz 2002a; Hernández Salván 2015: 104f.). Der Begriff *littérature mineure* geht auf die Lesart von Deleuze und Guattari (vgl. 1975) von Kafkas Literatur und Aufzeichnungen zurück und steht, entgegen einer pejorativen Konnotation (*mineure*, dt. unbedeutend), für das revolutionäre bzw. subversive Moment jener Kleinen Literatur, etwa für einen spezifischen „Ort des Sprechens" (Kreuzmair 2010: 36); dem Minoritären. Angelehnt an Kafkas literarisches Schreiben als jüdischer Prager-Deutscher und damit als repräsentative Stimme mehrerer diskursiver ‚Minderheiten', steht die Kleine Literatur aufgrund von Machtungleichverhältnissen in einem unauflöslichen Spannungsverhältnis zu einer *littérature majeure* (vgl. Kreuzmair 2010: 36)[94]. Gedrängt an die gesellschaftlichen und diskursiven Ränder, eignet sich die Kleine Literatur die *littérature majeure* an, um deren territorialem und normativem Geltungsanspruch entgegenzuwirken und sie zu verfremden. Aufgrund dieser rivalisierenden Beziehung schreiben Deleuze und Guattari der Kleinen Literatur

93 U. a. wird der Essay „Un manifiesto de menos" (Deleuze 1998) in der Ausgabe 3 in Übersetzung veröffentlicht.

94 Pérez differenziert in seinem Prolog zu der Anthologie *El Jardín de Símbolos* zwischen dem kubanischen Schreibkontext und der Kleinen Sprache Kafkas wie folgt: „Nuestro drama es diferente al drama de la literatura en la Praga de Kafka; la situación de la lengua castellana en Cuba no es comparable con el destino denso de la lengua alemana en Praga, la cual ha estado obligada a rozar con diversas lenguas y memorias establecidas. Pero lo cierto es que nuestro espacio literario queda apartado de la lengua como entidad mayor e inclusive de la lengua continental de la América de habla hispana, nos encierra otro misterio" (1995: 7; vgl. auch Morejón Arnaiz 2015: 197). Analogien zwischen Kafka und seinem Leser Piñera feststellend, betitelt Reinaldo Arenas Piñera auch als einen „Kafka del subdesarrollo" (1992: 106). Piñera veröffentlichte 1945 u. a. den Beitrag „El secreto de Kafka" in der achten Ausgabe von *Orígenes* (vgl. auch Garbatzky 2017: 49). Zu der Rezeption von Kafka in Lateinamerika s. weiterführend Martínez Salazar/Yelin (2013).

drei inhärente Merkmale zu: „la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'inmédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation" (1975: 33)[95].

Die Kleine Literatur stellt somit eine Literatur dar, die sich einer *per se* politischen Sprache bedient, indem sie durch Verfremdung und Entwurzelung in die von der *littérature majeure* besetzten Sprache interveniert, diese fremd zu machen versucht und dadurch transformierend wirkt. Bestehende diskursive Machtgefälle werden durch ebenjene Minorisierung durchbrochen. Deterritorialisierung (vgl. Deleuze/Guattari 1972, 1980) ist dabei Inbegriff von Befreiung durch Bewegung, etwa dem Überwinden territorialer Diskurse und gängiger Logiken, aus der die „Freisetzung von Entscheidungs-, Handlungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten" (Jäger 2005: 219) hervorgeht.

Die Kleine Literatur operiert über die politische Tragweite des Individuellen hinaus, so dass sie kollektivierend wirkt, etwa als Ausdruck und Verfahrensweise einer Gegen-Gemeinschaft (vgl. Deleuze/Guattari 1975: 31f.). *Diáspora(s)* intendiert mit ihrer Zuschreibung als inländische literarische Minderheit und Kleine Literatur, das Narrativ einer besetzten nationalistischen Literatur durch Rückgriff auf poststrukturalistische Theorie ‚fremd zu machen'. Sie interveniert in einen (post-) origenistischen Diskurs, um eine heterogene, offene und deterritorialisierte kubanische Kleine Literatur sichtbar zu machen und die Sprache einer Diskursmacht einzureißen.

> [...] [F]uimos lectores de Freud (a medias), también a medias de Lacan, y leíamos a Deleuze como se podía. Yo creo que el que más nos entusiasmó fue Deleuze, que era una especie de caja de herramientas que nos servía [...], para pensar las fugas y una transversalidad frente al espacio institucional. Teoría que se convertía en fantasmas[,] pero también en escritura de vida. (Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2021b: 60[96])

95 Für Mayer (vgl. 2019: 203) fällt der von Deleuze und Guattari beschriebene Kampf der Kleinen Literatur gegen ihr hegemoniales Pendant zeitlich zusammen mit Lyotards Aufkündigung der ‚großen' Metaerzählungen der Moderne und den Forderungen nach neuen poetologischen und epistemischen Verfahrensweisen, was sich auch anhand des kubanischen Projektes ablesen lässt. Moldenhauer versteht die postmoderne Literatur der Sonderperiode allgemein als *littérature mineure* und stellt fest: „Sie bedient sich von der Peripherie her der ‚großen' Sprache des Kanons und entwickelt damit ein politisches, subversives Potenzial, da[s] sich zu kollektiven Aussagen marginalisierter Gruppen entwickeln kann. Die marginale Position kubanischer Postmodernität [...] hat folglich einen hochgradig politischen, subversiv-interventionistischen Charakter [...]" (Moldenhauer 2015: 55).

96 Dies erweist sich im postsowjetischen Kuba nicht als selbstverständlich, schließlich sind aufgrund von Mangelwirtschaft, infrastruktureller Isolation und Verboten einige Bücher nur über Netzwerktätigkeiten zugänglich: „Las dificultades para acceder a autores posmodernos, que interesaban a los jóvenes críticos y artistas, eran enormes. Los libros de Derrida, Deleuze, Guattari,

Diesen Worten entlehnt, kommt das Theoriekorpus für *Diáspora(s)* einem Experimentierkoffer gleich, dessen sich die Netzwerkakteur*innen in unterschiedlicher Intensität bedienen, um im ästhetischen Sinne eine ‚revolutionäre' Poetik zu kreieren[97]. Einerseits gelingt es ihnen so, Totalitätsansprüche eines durch die Revolution gesetzten bzw. besetzten Gesellschafts-, Werte-, Wissens- und vor allem Kunstsystems entgegenzuwirken, um die symbolische und diskursive Ordnung eines etablierten, hierarchisierten (Wissens-)Diskurses zu unterlaufen. Andererseits ermöglicht es der Theoriefokus dem Projekt, Literatur als autoreferentiellen Gegenstand zu bespiegeln (vgl. Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2021b: 62)[98].

Timmer begreift den Stellenwert von Literaturtheorie für das Projekt insgesamt als Instrument einer „cirurgía social" und schlussfolgert: „Foucault funciona para el concepto ley, Deleuze, para pensar la máquina de guerra, las líneas de fuga, los modos de ocupar y construir nuevos espaciotiempos, Negri, para la singularidad-sujeto, y Derrida para la poesía y el archivo" (2021b: 28). Ausgehend von Paul de Mans „Resistance to Theory", lotet Iriarte (2018) einen weiten theoretischen Referenzrahmen aus, um die von *Diáspora(s)* behandelten Konflikte philosophisch und (literatur-)theoretisch zu untermauern. Dabei versteht Iriarte den Theorieinput, angepasst an die „retórica guerra" (2018: 121) der Literaten und im Rückgriff auf Paul de Man, Jacques Rancière, Pierre Bourdieu sowie einige Poststrukturalisten, als Form sozialer Intervention. Hinter Aguileras eingangs geschildertem, willkürlich anmutenden Auftritt verbirgt sich somit Strategie, nämlich Gestus und Wirkmacht einer kubanischen Kleinen Literatur, die durch Widerstand und Intervention die Mannigfaltigkeit von Sprache freizulegen versucht.

Binäre Logiken strukturalistischer Grundsätze werden von *Diáspora(s)* aufgekündigt und poststrukturalistische Methodenpluralität als „Denkansatz, [...] der die Aufmerksamkeit auf die [...] verdrängten Prozesse der Sprache richtet und sie nach Möglichkeit zu reaktivieren versucht" (Bossinade 2000: IX), in Kuba implementiert. Der Kleinen Literatur entlehnt, nehmen Termini wie *rhizome* und *déterri-*

Lyotard, Rorty, Bell, Jameson y Anderson que se leyeron en aquellos años, eran traídos por parientes o amigos que viajaban a Europa, Estados Unidos y América Latina, y pasaban de mano en mano [...]" (Rojas 2009: 70).

97 Das gezeichnete Bild ähnelt dem gezogenen Vergleich des rhizomatischen Denkens von Deleuze und Guattari nach Münker und Roesler: „Ihr Buch [*L' Anti-Œdipe*] verstehen sie als einen Werkzeugkasten, bei dem es nichts zu verstehen, aber viel zu experimentieren gibt" (2012 [2002]: 81).

98 Aufgrund des großen Theorieeinflusses kommt die Literatur von *Diáspora(s)*, konzipiert als so genannte „poéticas de pensar" (Sánchez Mejías in Cabezas Miranda 2013u: 137) bzw. „escrituras de pensar" (Cabezas Miranda 2012: 395), in einigen Fällen (Gedanken-)Experimenten gleich. Die daraus hervorgehende Unzugänglichkeit der Literatur von *Diáspora(s)* führt zu einem Elitevorwurf gegenüber dem Projekt, welches sich in seiner starken Konzeptualisierung kaum an den grundlegenden Lebensbedürfnissen und der Not der Kubaner*innen während der Sonderperiode orientiert.

torialisation (vgl. Deleuze/Guattari 1972, 1975, 1980) für die Konzeptkunst von *Diáspora(s)* daher eine Schlüsselrolle ein, ebenso die Konzepte *déconstruction*, *différance* und *dissémination* (vgl. Derrida 1967a, 1967b, 1972) sowie *devenir-animal* (vgl. Deleuze/Guattari 1975; Deleuze 1993). Sie finden paradigmatisch Eingang in die Literatur von *Diáspora(s)* und zielen auf Widerstand, Differenzen, Dynamiken sowie Bedeutungsverschiebungen und Öffnungen ab.

Deleuze und Guattari schreiben dabei gezielt Literat*innen die Fähigkeit zu, Veränderung von Zuständen und Wahrnehmungen durch Perspektivverschiebung im Schreiben zu erlangen:

> Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse ainsi d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal, et sûrement à force de sobriété). (Deleuze/Guattari 1975: 15)

Der Schriftsteller widersetzt sich als genuin politische und experimentelle Instanz externen Zuschreibungen und überwindet schreibend rationale Bedeutungszuweisungen. Abweichung erzeugt Experimentalität und damit Vielheit, so dass durch Übertretung starre Einheiten aufgebrochen und Fluchtlinien freigesetzt werden. In der Überwindung äußerer Einflüsse auf die Sprache, hin zum Nicht-Menschlichen, findet eine (Perspektiv-)Verschiebung statt, die transformierend wirkt:

> Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes asignifiants. (Deleuze/Guattari 1975: 24)

Angelehnt an Kafkas Erzählungen, ist das Tier-Werden (fr. *devenir-animal*) durch die sich in Grenzüberschreitung entfaltenden Dynamiken somit Inbegriff für „trouver une issue" oder „tracer une ligne de fuite" (Deleuze/Guattari 1975: 63). Durch diese Deterritorialisierung wird Sprache als Prozesshaftigkeit freigesetzt, hin zu einem Werden (fr. *devenir*)[99]. Die Hinwendung zum Poststrukturalismus lässt sich somit auch für dieses (Zeitschriften-)Projekt als ein „Plädoyer [...] für

99 Im Original heißt es: „Ecrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. [...]. Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus [...]. L'écriture est inséparable du devenir: en écrivant, [...] on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible. [...]. Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer [...] d'*un* animal ou d'*une* molécule: non pas imprécis ni généraux, mais

das Offene und Unkontrollierbare des Spiels“ und als „Parteinahme für das [...] ausgeschlossene Andere“ verstehen, „sei dies wahlweise der ‚Nicht-Sinn‘, das ‚Parasitäre‘ [...] oder der ‚Wahnsinn‘“ (Münker/Roesler 2012 [2000]: 32).

Poststrukturalistische Theorie findet von *Diáspora(s)* somit als soziale Intervention, als philosophisch-ethische Schreibhaltung und subversive textuelle (Kommunikations-)Strategie Anwendung. Sie kann als wichtiges Element der ersten und zweiten Phase des Projektes sowie als Scharnier zwischen diesen begriffen werden, nämlich als Ventil und zugleich Instrument einer Mikropolitik (vgl. Deleuze/Guattari 1980: 253 ff.), die die Kulturpolitik der Zeit auf Mikroebene, d. h. auf Ebene der Zeitschrift, unterwandert: „[U]na literatura que se despliega como maquinita de guerra sin caer en posiciones roñosas o partidistas“ (Aguilera/Marqués de Armas in Giraudon 2001: 547)[100]. Der Theorieinput, den sich die Autoren zu eigen machen, und die Worte der beiden Mitglieder lassen eine subversive Ästhetik, eine Entortung von *setting* sowie die Dezentrierung von Subjekten in der Literatur der *Diáspora(s)*-Akteur*innen antizipieren. Entwurzelung, Delokalisierung und Ent-Subjektivierung sind Verfahrensweisen einer strategischen Dekonstruktion von Diskurshoheiten sowie einer Deterritorialisierung von Sprache hin zum Werden.

Die poststrukturalistischen Konzepte stellen für *Diáspora(s)* – so wie für diese Arbeit – jedoch keine Nomenklatur dar, sondern vielmehr eine erarbeitete und erarbeitende Sprache, die im Literarischen einen alternativen semantischen Raum zu öffnen versucht, um Literatur ‚neu‘ zu denken. „Le principe des entrées multiples empêche seul l’introduction de l’ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu’à l’expérimentation“ (Deleuze/Guattari 1975: 7). Die spätere Zeitschrift mache, so Aguilera und Marqués de Armas (vgl. in Giraudon 2001: 546), Strategien der ersten Phase von *Diáspora(s)* sichtbar.

imprévus, non-préexistants, d’autant moins déterminés dans une forme qu’ils se singularisent dans une population“ (Deleuze 1993: 11, Hervorhebung d. A.).

100 Der Begriff „maquinita de guerra“ spielt auf das Konzept der *machine de guerre* von Deleuze und Guattari (vgl. 1980: 434–525) an und ist im weitesten Sinne als eine Form von (diskursivem) Widerstand gegen einen Machtapparat zu verstehen. In diesem Kontext ist also eine Literatur gemeint, die sich den Mechanismen der Macht entzieht und diesen schreibend entgegentritt, um sich Fluchtlinien zu erarbeiten, mittels derer die kubanische Literatur geöffnet und transformiert werden soll.

3.2 Eine *samisdat*-Zeitschrift mit transnationaler Ausrichtung

Die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucks- und Handlungsmöglichkeiten und das Ziel, künstlerische Freiräume zu erkämpfen, stehen im Vordergrund der ersten und zweiten Phase von *Diáspora(s)*. Welche Kanäle das Projekt für das Durchsetzen ihrer Interessen wählt, ist von den außertextuellen Gegebenheiten abhängig, auf die das *Diáspora(s)*-Netzwerk in unterschiedlicher Konstellation einwirkt. Die ökonomische und kulturpolitische Situation fordert dabei Flexibilität und Strategie, intellektuellen Protest zu organisieren. So entwickelt sich das Projekt von einem Freundschafts- und Hilfsnetzwerk zu einem kulturellen (Zeitschriften-)Netzwerk, welches Vernetzen als Kulturtechnik (vgl. Barkhoff et al. 2004), etwa als Medien- und Schreibpraxis, erprobt.

Die Veröffentlichung der *Revista Diáspora(s)* ist Reaktion auf die zunehmende Kontrolle des öffentlichen Raumes (vgl. Dorta 2016b: 46). Ab 1997 erreicht *Diáspora(s)* die Zivilgesellschaft nicht mehr durch publikumswirksamen Aktionismus, sondern mittels illegaler Textdistribution (vgl. Aguilera in Cabezas Miranda 2013o: 105). Die zweite Phase von *Diáspora(s)* ist folglich von der Konzeption und Herausgabe der namensgleichen Zeitschrift im Untergrund bestimmt.

Der Untertitel der Zeitschrift *documentos* (dt. Dokumente) markiert diese Entwicklung, so dass Liliane Giraudon (vgl. 2001: 546) in der Ausgabe 6 von *Diáspora(s)* die Frage nach der Radikalisierung oder Banalisierung des Projektes durch den schlichten, aber präzisen Untertitel der *revista* stellt. Dieser lässt sich als wegweisend für die künstlerische und thematische Ausrichtung der Zeitschrift verstehen: „[E]ntendemos *documento* como registro (o huella) de una conducta civil que de otro modo se habría malogrado, debido a la inercia que mueve todo propósito en este país“, so Aguilera und Marqués de Armas (in Giraudon 2001: 547). Der Paratext hebt die medieninhärente Spezifik hervor, als ‚Schrift der Zeit‘ auf das Gegenwartsgeschehen zu reagieren (vgl. auch Rempel 2021)[101]. In einer Zeitspanne von fünf Jahren dokumentieren die Zeitschriftenausgaben die Aktivitäten und den künstlerischen Ertrag einer kubanischen Gegenwartsliteratur, die zwar aus der nationalen Literaturlandschaft verdrängt wird, deren Existenz allerdings nicht zu leugnen ist[102]. (Der Verbannung dieses Gegendiskurses wird zuvorgekommen). Bekennende Autorschaft und

101 Silva (vgl. 2018: 14) merkt an, dass auf dem Cover auf den Begriff *revista* verzichtet wird, so dass der Untertitel mehr an Gewichtung gewinnt. Dieser darf jedoch nicht als Einschreibung des Projektes in *testimonial*-Literatur ausgelegt werden, da das Projekt eine rein mimetische Konzipierung von Literatur ablehnt.

102 Den Paratext deutet Silva (vgl. 2018: 17) als Leitkonzept, etwa als Bekenntnis zu einer (avantgardistischen) Konzeptkunst und bringt diesen mit der internationalen Kunstausstellung *documenta* (Kassel [Deutschland]; vgl. Kap. 6) in Verbindung sowie mit der interdisziplinären surrea-

subversive Texte gleichen in dieser Phase einem performativen Akt künstlerischer und intellektueller Intervention. Der Untertitel deutet demzufolge auf ein künstlerisches Gegen-Archiv, das eine Gegenperspektive auf den euphemistischen Begriff ‚Sonderperiode' (vgl. Kap. 2), gezielt die Jahre 1997 bis 2002, schriftlich festhält.

In der Ausgabe 4/5 von *Diáspora(s)* konturiert der Beitrag „El Archivo: Cuestiones de herencia" von Charles Merewether den Begriff des Gegen-Archivs sowie einen darauf aufbauenden Kunstbegriff wie folgt:

> El contenido de este arte *contra-archivo*, como los objetos de colecciones arqueológicas, empieza a proporcionar información sobre una cultura de la cual su pueblo ha desaparecido, o de quienes han perdido sus nombres. A través del uso [d]e objetos e imágenes asociados con la particularidad de vidas individuales [...] el artista implícitamente recupera un mundo donde la intimidad misma estuvo en juego junto a las vidas privadas y personales de sus ciudadanos. Las prácticas *contra-archivo* son hasta cierto punto afines en vez de críticas y objetivas. Pueden contener tantas omisiones o silencios como un archivo producido por un régimen represivo, y por esto requieren una postura igualmente crítica hacia sus contenidos y principios. [..]. Al escuchar el testimonio de otros podemos acordarnos de las palabras de Paul Celan quien habló de un afinamiento por el cual el arte experimenta un viraje hacia el otro que es una apertura en vez de un contenimiento; una apertura a un afuera donde el instante del hablar y la libertad se conocen. (Merewether 1999: 470–471, Hervorhebung d. A.)

Ein ‚neuer Blick', der auf die relationalen und transnationalen Praktiken einer Untergrundkultur gerichtet ist, soll das Zeitschriftenpublikum aktivieren. Unter Berücksichtigung der Kontinuität von künstlerischem Widerstand lädt der Untertitel ein, die Zeitschrift als „*performance* antitotalitarista" (Silva 2018: 15) zu erfassen.

In dieser zweiten Phase des Projektes werden im Rückzug in das Private Lektürekreise durch aktives Schreiben und Publizieren der Netzwerkakteur*innen ergänzt. Die Zeitschrift entfaltet sich zum Forum für Veröffentlichungen, da Publizieren einigen Akteur*innen verwehrt wird[103], vor allem im Kollektiv (vgl. Aguilera in Novo 2021a: o. S.). Die Reichweite des Netzwerkes von *Diáspora(s)* wird durch Öffnung ausgebaut, worauf nicht nur das Zusatzmaterial der Anthologie, sondern auch die Zeit-

listischen Zeitschrift *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929–1930, Paris), herausgegeben von George Bataille und Georges Henri Rivière.

103 Saunders untermauert, dass seine Literatur bis dato in Kuba nicht verlegt wird: „¿Cómo voy a publicar en Cuba si ya antes de irme no me publicaban? Un solo ejemplo. Llevé un libro inédito a la Editora Abril. Al poco tiempo, recibí las pruebas. Las revisé y las devolví a la editorial. Parecía que todo iba bien. Pero pasaban los meses y el libro no se publicaba. Fui a la editorial a ver qué pasaba. Me dijeron que había problemas con el papel. Mientras me lo decían, pude ver que, sobre la mesa de quien me hablaba, había otros libros recién publicados, para los que no había habido ningún problema con el papel. A buen entendedor... [...] [Y]o no estaba en la lista de los ‚publicables'. (Los símbolos son una parte esencial del lenguaje totalitario. Lo primero que hace un poder totalitario es cambiar los nombres de todas las instancias fundamentales)" (in Novo 2021c: o. S.).

schriftenausgaben selbst deuten. Kubaner*innen aus dem Exil oder nicht-kubanische Akteur*innen werden in das Netzwerk eingegliedert und sind teilweise an den Aktivitäten von *Diáspora(s)* vor Ort beteiligt. Aus zufälligen Begegnungen gehen neue (Denk-)Anstöße und Dynamiken hervor, in einigen Fällen freundschaftliche Beziehungen. Die Ausweitung von Kontakten stellt eine Notwendigkeit dar, um das Zeitschriftenprojekt voranzutreiben. Einige der (neuen) Akteur*innen fungieren als unterstützende Gesprächspartner*innen vor Ort, aber auch als Lieferant*innen, die u. a. Hilfsmittel zur Herstellung der Zeitschrift nach Kuba befördern. Bermúdez (vgl. in Cabezas Miranda 2013j: 87) hebt mit Nachdruck das Engagement von Todd Ramón Ochoa hervor, der zu einem Freund und wichtigen Kontakt bzw. Akteur wird, indem er u. a. den Computer, auf dem die Zeitschrift aufgesetzt wird, nach Kuba bringt. Gleichzeitig agieren nicht lokal ansässige Akteur*innen als Transporteur*innen, indem sie die Zeitschrift aus Kuba ausführen. Die zweite Phase stellt daher eine Weiterentwicklung des Projektes dar, die auf einem rhizomatischen Denken sowie dem Denken und Ausleben einer anderen Form von Gemeinschaft aufbaut (vgl. Timmer 2021b: 29), nämlich der einer inländischen, literarischen Diaspora.

Der in der ersten Projektphase theoretisch konzipierte Gegendiskurs gewinnt ab 1997 in materialisierter Form nachhaltig an Substanz (vgl. Rempel 2021: 308), so dass ein haptisches Gegen-Archiv entsteht. Die Produktivität des *Diáspora(s)*-Netzwerkes wird in der zweiten Phase sichtbar. Geführte Debatten werden nach außen getragen und Diskurse in Textform verbreitet. Die *Revista Diáspora(s)* entwickelt sich durch das außerliterarische Operieren der *Diáspora(s)*-Akteur*innen somit zu einem transnationalen Produkt, das aus den Netzwerkleistungen von *Diáspora(s)* hervorgeht (vgl. Martín Sevillano 2013; Rempel 2021) und in Kubas alternative Literaturszene eingeführt wird. Netzwerkakteur*innen und Netzwerkleistungen geben dem Zeitschriftenprojekt ein konkretes Profil, da Fragen nach der Gestaltung (von Design bis Textauswahl) und Publikation der Zeitschrift von Fragen nach Zugängen zu Ressourcen abhängig sind und damit auch von einzelnen (nicht-)kubanischen Akteur*innen. An die Produktionsbedingungen der Kleinen Literatur von *Diáspora(s)* und die von dem Projekt geknüpften Kontakte entsinnt sich Aguilera, späterer (Co-)Direktor der Zeitschrift, folgendermaßen:

> [Y]o hacia [sic] la revista en Cuba, en una computadora. Y me sacaban tres copias de ellas. Una copia se la enviaba a Rolando, en Barcelona y la otra a Carlos M. Luis y Lorenzo García Vega, en Miami. Ellos fotocopiaban la revista y la repartían afuera. Yo y Pedro íbamos lentamente sobornando gentes para que nos fotocopiaran nuestra maqueta adentro. Y cuando teníamos las primeras 20 las repartíamos en la isla. Generalmente en Cuba les poníamos un plastiquito que nos traían de Alemania o de alguna parte. [...] [L]os cortaba en la misma tabla donde mi mamá aplastaba la carne [,] pero las que hacía Rolo [Rolando Sánchez Mejías] o Lorenzo sí podían tener grapas... E incluso hasta un vinilo que tapaba las

> grapas. [P]ero en Cuba no. En Cuba: plastiquito, cuchillo y ¡zaz! Todo era papel normal. [¡] O el que hubiera! (Aguilera in Silva 2018: 14–15)

Aguilera, zu dem Todd Ramón Ochoa später ein freundschaftliches Verhältnis pflegen wird, erweist sich als Mittelsmann, der nicht nur den Kontakt zu dem Gründungskern des Intellektuellenprojektes herstellt, sondern – in diesem Fall Ochoa – auch in das *Diáspora(s)*-Netzwerk einbindet (vgl. Ochoa in Cabezas Miranda 2013k: 89). Ochoa wird als Akteur im Laufe der Zeit u. a. um Übersetzungen gebeten (vgl. Kap. 4.4).

Die Öffnung des lokalen Handelns hin zum Schaffen transnationaler Verbindungen bildet ein wesentliches Moment der zweiten Phase von *Diáspora(s)*. Aus der Ablehnung eines nationalen Diskurses werden von den *Diáspora(s)*-Mitgliedern auf verschiedenen Ebenen Wege hin zu einem transnationalen Denken, Wirken und letztendlich Schreiben entwickelt. Die Korrelation zwischen Sozialem und Literarischem prägt die einzelnen Ausgaben substantiell, da die Zeitschriftenproduktion, Zeitschriftenprogrammatik und in Teilen auch das Zeitschriftenpublikum von den außertextuellen Aktivitäten der *Diáspora(s)*-Mitglieder mitbestimmt werden.

Mit Blick auf die innenpolitische Situation jener Zeit erfasst Neuber (vgl. 2013: 51f.) *Diáspora(s)* als ein Projekt einer sich emanzipierenden heterogenen *intelligenzija cubana*, und zwar als ein transnationales Netzwerk, das sich durch strategische Relationierung autonome Räume für Kontroversen schafft. Der russische Begriff *intelligenzija* ist in mehrfacher Hinsicht zutreffend. Er verweist auf das intellektuelle Selbstverständnis von *Diáspora(s)* und deutet ebenso auf die Verlagsstrategie *samisdat*, die sich *Diáspora(s)* zu Nutze macht[104]. An der staatlichen Autorität vorbei eignet sich das kubanische Projekt in Form von transatlantischem Kulturtransfer die Publikationsmethode osteuropäischer dissidenter Projekte an (vgl. Morejón Arnaiz 2013: 21)[105]. Im unautorisierten Selbstverlag werden die Zeitschriftenblätter verdeckt durch verschiedene Hände gereicht[106]. Der *samisdat*-Druck stellt die einzige Möglichkeit dar, eine nicht-autorisierte Zeitschrift in Kuba

104 Der *samisdat*- oder auch *samizdat*-Verlag wurde ab Mitte der 1950er-Jahr in der UdSSR von informellen Untergrundnetzwerken zur (halb-)klandestinen Publikation von regimekritischer und verbotener Literatur entwickelt (vgl. Zitzewitz 2021: 1f., 5).

105 Kulturtransfer verstanden im Sinne von Espagne/Werner (1985) bzw. Espagne (1992).

106 An die Zeitschriftendistribution durch die Projektmitglieder und die Reaktion der Empfänger*innen erinnert Aguilera sich wie folgt: „Hay que saber que nosotros entregábamos muchas veces el nuevo número de la revista en lugares ‚comprometidos': la presentación de alguien en la sala Villena de la UNEAC, por ejemplo. O en algún lanzamiento de la revista *Revolución y cultura*. Llegábamos y les dábamos la revista a los conocidos que tuviéramos allí. Con mucha pausa además, como si fuera algo casi sagrado. Un tesoro. La rapidez con que la gente hacía desaparecer la revista en sus maletines era proporcional a la satisfacción que aquel *happening* nos enmarcaba en el rostro" (in Novo 2021a: o. S.).

herauszugeben, die sich unverkennbar regimekritisch positioniert[107], obwohl – oder gerade weil – auf der Insel die Publikation unzulässiger Periodika als Gesetzwidrigkeit bewertet und mit Bußgeld, sogar Freiheitsentzug geahndet wird[108]. Die *Diáspora(s)*-Mitglieder haben die Herausgabe der Zeitschrift auf Freiwilligenbasis selbst getragen (vgl. González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 109), teils durch externe Unterstützung kompensiert[109].

Nach Dorta Sánchez (vgl. 2013: 43) stellt das *samisdat*-Verfahren als Vergehen *de jure* demzufolge die größtmögliche Provokation dar, die *Diáspora(s)* als literarisches Projekt wagen konnte, um den Konflikt zwischen Intellektuellen und dem Staat auszutragen. Der Selbstverlag gleicht einem produktionsästhetischen Akt des Widerstandes, der (Macht-)Strukturen eines nationalistischen literarischen Feldes aufkündigt.

Aufgrund der Rechtslage waren die Orte, an denen die regimekritischen Blätter unautorisiert vervielfältigt wurden, nur der Redaktion bekannt (vgl. Ochoa in Cabezas Miranda 2013k: 90; vgl. auch Iriarte 2019: 164):

> [...] [E]ra el secreto de los secretos: el quién y el dónde de la fotocopiadora. Pudiera haber sido un despacho en el Comité Central. [...]. Pudiera haber sido un coronel muerto de

107 Aguilera und Marqués de Armas machen in der Zeitschrift auf die Medienkontrolle in dem Karibikstaat aufmerksam und erklären: „En Cuba toda revista está sometida a las restricciones propias de la política cultural del país. Intentar una revista apoyada por las instituciones significaría permitir el control ideológico en variada medida, y entrar en el jueguito del sin sentido y en la complicidad que castra cualquier autonomía“ (in Giraudon 2001: 547). Tippfehler und Unstimmigkeiten zwischen Inhaltsverzeichnis und den Titeln der einzelnen Ausgaben erlauben Rückschlüsse darüber, dass die Zeitschrift nicht extern lektoriert wurde und unter prekären Bedingungen entstand.

108 Sánchez Mejías spricht von 10 Jahren Gefängnisstrafe, die zu der Zeit potenziell drohen konnten (vgl. in Cabezas Miranda 2013u: 133). Timmer (vgl. 2021c: 351f.) verweist auf Kapitel VIII (Artikel 208) und Kapitel IX (Artikel 210) des kubanischen Strafgesetzbuches der Zeit, um die Grenzüberschreitung von *Diáspora(s)* juristisch zu belegen. Zum Vorgehen gegen Regimekritiker*innen und Strafen gegen Dissident*innen s. weiterführend Amnesty International (1992). Zu den Publikationshürden und Restriktionen der Medien in Kuba s. Amnesty International (2010). Marqués de Armas räumt im Gespräch mit Neuber (vgl. 2003: 284) ein, dass *Diáspora(s)* nicht zwingend Zensur, aber ständige Beobachtung fürchtete, von der laut Neuber (vgl. 2003: 284) auch das (Zeitschriften-)Projekt *Azotea* von Rodríguez betroffen war.

109 Diese Tendenz lässt sich bereits anhand einiger Anthologien erkennen, die dem Projekt vorausgegangen sind. Z. B. wird die französische Botschaft in Kuba in der Anthologie *Mapa Imaginario* (Sánchez Mejías 1995a) als Kooperationspartner des *Instituto Cubano del Libro* geführt. Marqués de Armas erinnert bezüglich der prekären Herausgabe von *Diáspora(s)*: „Hubo que vender libros de las bibliotecas personales y recibir ayudas de amigos. Alguna ayuda también de escritores que vivían fuera de Cuba, cubanos y extranjeros. Y creo recordar que la Casa Cultural de España nos ayudó para fotocopiar algunos números. Teníamos que lograr dinero para fotocopiar, un ordenador; esas cosas en Cuba en los años noventa eran escasas“ (in Cabezas Miranda 2013n: 101).

> hambre dejando volar mil hojas de su fotocopiadora por las que le pagaba Aguilera. Por la mañana Aguilera y Pedro se tiraban por la reja de una alcantarilla y por la tarde aparecían con los ejemplares. (Ochoa in Cabezas Miranda 2013k: 90)

Mit der Verlagsart scheint allerdings eine gewisse ‚Bedeutungslosigkeit' der Zeitschrift innerhalb Kubas gegeben zu sein, da sich ihre Sichtbarkeit auf eingeweihte Kreise beschränkt und selbst allein der Besitz der Untergrundzeitschrift Risiken mit sich bringt (vgl. Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 102)[110]. Saunders erklärt rückblickend, differenzierend zwischen unterschiedlichen Formen von Repression:

> La verdad es que nunca fui ‚atendido' directamente por ningún oficial de esos, como sí fue el caso de otros escritores. Por otra parte, ni los ensayos ni nada de lo publicado en la revista fue objeto de represión. No hacía falta. La revista tenía una distribución mínima, y la mejor represión es la muerte civil. Como escritores, no existíamos. Ése es el poder de un Estado totalitario. (Saunders in Novo 2021c: o. S.)

Trotz Risiken muss die *samisdat*-Herausgabe als kalkulierte Strategie des Projektes aufgefasst werden. *Diáspora(s)* reiht sich in ihrem Selbstverständnis ein in eine osteuropäische Zeitschriftentradition intellektuellen Widerstandes gegen Totalitarismus und propagiert so ein neues, independentes Intellektuellenideal (vgl. Kap. 4.3). Ihr Selbstverlag ist Ausdruck der Mikropolitik der von ihnen vertretenen Kleinen Literatur, die das Produktions- und Editionsverfahren der *littérature majeure* unterwandert, indem sie sich am Rande der Legalität Handlungsmacht erarbeitet. Darin eröffnet sich eine weitere programmatische Abgrenzung von *Orígenes*: „[La *samisdat* de *Diáspora(s)*] rompe con la metafísica del origen y la destinación, lo que significa que fulmina la lógica mesiánica de la modernidad", so Iriarte (2019: 179). Er interpretiert das illegale Fotokopieren der Zeitschriftenseiten als provozierenden Akt, sich gegen staatliche Bürokratie aufzulehnen, die eine ideologische Kultur-

110 Marqués de Armas macht transparent, dass ein zivilgesellschaftliches Echo auf die Zeitschriftenherausgabe ausblieb, und gibt z. T. die Orte der Vervielfältigung der Zeitschrift preis: „Después, aunque tuvieras cien ejemplares nadie te iba a prestar un espacio público para presentarla. Tampoco la puedes vender, sería un delito… No puedes inscribirla, no cuenta con un sello oficial, es clandestina totalmente, circula de mano en mano y a través de foto-copias […]. Una vez fuimos a la Universidad y a una señora que fotocopiaba tesis la engañamos; le dijimos que era una tesis y ella sacó cien ejemplares sin haber leído la revista, ella lo que quería era que le pagáramos treinta dólares" (in Cabezas Miranda 2013n: 101). Auch der US-amerikanische Romanist Daniel Balderston erinnert daran, dass die inländischen Reaktionen auf die Zeitschrift verhalten waren. Während einer Veranstaltung in der *UNEAC* (2001) im Rahmen einer Studienreise habe vor allem López Sacha mittels Überschreitung von Redezeit versucht, den von Balderston geladenen Gästen, Aguilera und Marqués de Armas, von Seiten der Institution das Wort (in-) direkt zu verbieten (vgl. in Cabezas Miranda 2013l: 91).

und Medienpolitik reproduziere (vgl. Iriarte 2019: 159). Marqués de Armas spricht hinsichtlich der Verbreitung der Zeitschrift – oftmals wohl durch Studierende – von einem „documento-metástasis“ (2006: o. S.). Diesen bildlichen Vergleich mit einem unkontrollierbaren Krebsgeschwür greift Dorta (vgl. 2016b: 47) unter Abwägung des Produktionsverfahrens, der Materialität und der Programmatik der Zeitschrift auf. Er deutet das Operieren von *Diáspora(s)*, die (klandestine) Multiplikation unautorisierter Zeitschriftenblätter mit subversiven Inhalten, als ironische Geste der Löschung eines idealisierten Originals und damit – in Abgrenzung von einem neo-origenistischen Diskurs – als Geste der Aufkündigung eines idealisierten Ursprungs bzw. einer Poetik des Ursprungs (vgl. Dorta 2016b: 47).

Die Selbstzuschreibung von *Diáspora(s)* als Kleine Literatur bedingt somit die Art und Weise des Handelns und die Ausgestaltung des Projektes, damit auch die Produktionsmuster und Konzeptualisierung der Zeitschrift. Diese reklamiert einen Sonderstatus in der kubanischen Literaturlandschaft, der sich aus der Organisation und Umsetzung des Projektes, genauso wie aus dessen Literaturverständnis und Inhalten ablesen lässt. *Diáspora(s)* steht für ein transnational ausgerichtetes Untergrundprojekt mit relationalen Schreibweisen, das für eine post-nationale Literatur eintritt. So lässt sich der Definitionsversuch einer transnationalen Literatur nach Constantinescu und Dondorici auf das kubanische (Zeitschriften-)Projekt übertragen. Das Transnationale steht im Kontext für *Diáspora(s)* nämlich gleichermaßen für „die Überwindung des ‚Nationalen‘“, den „politische[n] Kampf gegen nationalistische Ideologien und lokale Diktaturen“ sowie für eine Literatur, die aus „transnationale[n] Muster[n] der Produktion“ hervorgeht und „transnational zirkulier[t] und rezipiert“ wird, und zwar eine „postnational[e] Kunst und […] dezentralisiert[e] Netzwerkkunst“ (Constantinescu/Dondorici 2023: 15). Titel des Projektes und die Hervorbringung der Zeitschrift mittels *samisdat* deuten bereits auf eine transnationale und relationale Ausrichtung von *Diáspora(s)*.

In der zweiten Projektetappe lässt sich eine Wechselwirkung zwischen der lokalen Handlungsmacht von *Diáspora(s)* und sich intensivierenden transnationalen Verbindungen erkennen: Je größer und breiter das Netzwerk durch Öffnung, desto internationaler wird die Ausrichtung der Zeitschrift, desto substantieller wird das Wirken des Projektes vor Ort (im Klandestinen). In dem Übergang von der ersten zur zweiten Phase von *Diáspora(s)* nimmt der Begriff Netzwerk als Kulturtechnik somit immer mehr Gestalt an. Gießmann (vgl. 2014: 9) setzt voraus, dass erst eine ‚Reflexivität des Diskurses‘ innerhalb eines Netzwerkes das Netzwerken zur bewusstseinsschaffenden Kulturtechnik werden lasse. Ebenjener Prozess kann bei *Diáspora(s)* anhand der Zeitschriftenproduktion und des durch die *revista* propagierten rhizomatischen Diskurses beobachtet werden. In einem nächsten Schritt wird das Zeitschriftenkorpus näher betrachtet, um den Schnittstellen zwischen außertextuellem Vernetzen und den vernetzten Themen und Ästhetiken nachzugehen.

4 *Revista Diáspora(s)*: Aufbau und Entwicklung eines Gegendiskurses

> [T]he literary text consists not only of words (its linguistic code) but also of the semantic features of its material instantiations (its bibliographic code). Such bibliographic codes might include cover design, page layout, or spacing, among other factors. They might also include [...] prefaces, notes, or dedications that affect the reception and interpretation of the work. Such material features correspond to Walter Benjamin's concept of the 'aura'. (Bornstein 2001: 6)

Unter Berücksichtigung des Zusammenwirkens von sprachlichem und bibliografischem Code (vgl. Bornstein 2001: 6) wird in diesem Kapitel die ‚Aura' (vgl. Benjamin 2007 [1935]) der *Revista Diáspora(s)* ergründet. Strukturen, Schwerpunkte und Entwicklungen des Zeitschriftenkorpus werden mittels quantitativer und qualitativer Analyse untersucht. Dabei soll einerseits der Medienspezifik Rechnung getragen, anderserseits das Ineinandergreifen der unterschiedlichen Projektphasen von *Diáspora(s)* und damit die Interferenz von Intellektuellen- und Zeitschriftennetz aufgezeigt werden. Besonders die alternative Publikationsform lenkt den Fokus auf die Kollaboration, Autorschaft und Materialität der Zeitschrift sowie auf den Diskurs, der durch die *samisdat*-Herausgabe an erweiterter Bedeutung gewinnt (vgl. Glanc 2017: 6). Außertextuelle Dynamiken des Projektes und der transnationale Horizont der einzelnen Akteur*innen prägen den Aufbau der Zeitschrift, ihre thematische und stilistische Ausrichtung sowie ihre Reichweite.

Zwischen 1997 und 2002 wurden acht Ausgaben von *Diáspora(s)* in La Habana von dem Intellektuellenprojekt herausgegeben. Bis auf das Jahr 2000 ist pro Jahr mindestens eine Ausgabe von *Diáspora(s)* erschienen[111]. Dem Produktionskontext geschuldet, waren die jeweiligen Auflagen der Zeitschrift gering, so dass sich die *revista* an ein „micropúblico" (Ochoa in Cabezas Miranda 2013k: 90) richtete. Marqués de Armas erklärt: „No podíamos hacer 200 ejemplares, hacíamos setenta, sesenta, creo que una vez se llegó a cien" (in Cabezas Miranda 2013n: 101)[112]. Die genaue An-

111 1998 wurden im Januar (Nr. 2) und September (Nr. 3) eine Zeitschriftenausgabe veröffentlicht. Die Zeitschriftennummern von 1999 (Nr. 4/5) und 2002 (Nr. 7/8) sind hingegen als Doppelausgaben erschienen.

112 Im Gespräch mit Neuber (vgl. 2003: 279) spricht Marqués de Armas hingegen von fünfzig Exemplaren und erklärt, dass eine Kopie zu der Zeit in etwa 30 US-Cent gekostet habe, was u. a. auch die geringe Auflage erklären könnte. Die zahlenmäßig begrenzten Leser*innen stellen für Molina rückblickend ein Defizit des Zeitschriftenprojektes dar. Die geringe Auflage sei auf den prekären soziokulturellen Kontext zurückzuführen, aus dem *Diáspora(s)* hervorgegangen ist (vgl. Molina in Cabezas Miranda 2013r: 123). Womöglich war die geringe Auflage einer der Beweggründe Molinas, die Zeitschrift als Anthologie in dem von ihm gegründeten Editorial Linkgua (vgl. Cabezas Miranda 2013a, Barcelona) verlegen zu lassen (vgl. Kap. 1 & 6).

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-004

zahl an zirkulierenden Zeitschriftenexemplaren lässt sich aufgrund der Hand-zu-Hand-Distribution und Verbreitung von Faksimile über unterschiedliche (inter-)nationale Netzwerkkanäle kaum bestimmen, dadurch ebenso wenig ein konkretes Zeitschriftenpublikum. Zu diesem zählten mutmaßlich neben kritischen kubanischen Intellektuellen und Kunstschaffenden im In- und Ausland, kubanische Studierende sowie internationale Interessenten vor Ort.

Die acht Zeitschriftenausgaben weisen einen identischen Aufbau und das gleiche schlichte Design auf, abgestimmt auf die Ernsthaftigkeit und Tiefe der Zeitschrifteninhalte (vgl. Silva 2018: 16)[113]. Das Layout der *revista*, in Rücksprache mit Aguilera in der Verantwortung von Tania Bruguera liegend (vgl. Bermúdez in Cabezas Miranda 2013j: 87), erzeugt einen Wiedererkennungsfaktor, der den Akzent auf den Titel (und Untertitel) der Zeitschrift legt: *Diáspora(s). Documentos* (vgl. Kap. 2)[114]. Bei der Gestaltung der Vorder- und Rückseite der Zeitschriftenausgabe wurde auf kubanische Kunst von inländischen und exilierten Künstler*innen zurückgegriffen: Tania Bruguera, Rafael Zarza González, Luis Cruz Azaceta, Eduardo Zarza Guirola, Ezequiel Suárez González, Carlos M. Luis (vgl. Kap. 4.6)[115]. Auf die Zeitschriftencover folgt in den einzelnen Ausgaben eine Art Impressum

113 Bermúdez hebt mit Augenmerk auf die ökonomischen Herausforderungen der Entstehungszeit die technischen Errungenschaften des Zeitschriftenprojekts hervor: „A nivel técnico y visual *Diáspora(s)* fue innovadora en su momento por ser la reunión de hojas compuestas por ordenador, impresas y fotocopiadas en blanco-negro, y en Cuba todavía se mecanografiaban los trabajos y se imprimía casi todo de manera tradicional“ (in Cabezas Miranda 2013j: 87; vgl. auch Dorta 2016b: 48).

114 Auf jedem Zeitschriftencover ist der Titel der Zeitschrift zentriert in Kapitälchen erfasst, darunter der Untertitel der Zeitschrift sowie die Nummer der Ausgabe. Auf dem Zeitschriftenrücken sind keine Informationen festgehalten. Wie einzelne Artikel verzeichnen einige Zeitschriftencover kleinere Layout- oder orthografische Fehler, was auf die erschwerte, eigene Herausgabe im Untergrund ohne externes Verlagslektorat zurückzuführen ist. In seiner schlichten Gestaltung unterscheidet sich das Layout von *Diáspora(s)* z. B. deutlich von dem bildlastigen Design der Zeitschrift *Naranja Dulce*, deren visueller Diskurs von Moden des (westlichen) Kinos, der Comic-Kultur, der Erotik von Körpern etc., geprägt ist (vgl. Rempel 2025).

115 Während anfänglich die Zeitschriftencover und -rücken noch in Schwarz-Weiß gehalten sind, werden in den Ausgaben 3 und 7/8 Zeitschrifteneinbände in Farbe für *Diáspora(s)* ausgewählt. Materialität und Farbgestaltungen der unterschiedlichen Faksimile-Ausgaben waren von den Verbreitungskanälen und Ressourcen der Multiplikator*innen des *Diáspora(s)*-Netzwerkes abhängig, so dass die Zeitschrift in unterschiedlicher Papierqualität und in verschiedenen Farbgebungen zirkulierte (vgl. Aguilera 2017 in Silva 2018: 14f.).

(vgl. Abbildung 3). Kunstschaffende sowie Titel[116], Entstehungsjahre und Angaben zu der Beschaffenheit der Kunstwerke sind dort vermerkt[117], des Weiteren das Redaktionsteam und dessen Kontakt (Anschrift, Telefon, E-Mail). Seit Ausgabe 1 werden Sánchez Mejías und Aguilera an dieser Stelle als Koordinatoren[118], die weiteren *Diáspora(s)*-Autoren als Projektmitglieder aufgelistet, Molina allerdings erst ab Ausgabe 2.

Diese Freigabe der persönlichen Daten legt nicht nur den Kern des *Diáspora(s)*-Netzwerkes offen, sondern lässt auch Rückschlüsse über die Vernetzungsleistungen von *Diáspora(s)* zu: Über unterschiedliche Kommunikationskanäle baut das Untergrundprojekt seine Vernetzung und seinen Aktionsradius aus. Die wechselnden bzw. erweiterten Angaben dokumentieren einen sich auf der Insel vollziehenden Medienumbruch (vgl. auch Marqués de Armas in Neuber 2003: 279). Unterschiedliche Kommunikationswege, die sich durch die schleichende Digitalisierung Kubas und eine sich allmählich konstituierende „kubanische Netzwerkgesellschaft“ (Massmann 2003) eröffnen, werden von *Diáspora(s)* ausgelotet. Dies erfolgt zeitgleich zu medienexternen Bewegungen, etwa den Ein- und Ausreisen von Freund*innen oder den Exilierungen kubanischer Akteur*innen. Die Mikropolitik

116 Eine Ausnahme bildet die Ausgabe 1. In dieser werden im Impressum keine Angaben zu den Kunstschaffenden des Einbandes aufgeführt. In der Anthologie von Cabezas Miranda gibt eine Fußnote des Herausgebers allerdings Aufschluss über die Urheberin von Cover und Zeitschriftenrücken (vgl. Kap. 4.6).

117 Die im Impressum ausgewiesene Materialität der Kunstwerke im Original, insbesondere die vermehrte Verwendung von Pappe oder das Aussparen von Kolorierung und Farbdruck, machen auf die materiellen Engpässe aufmerksam, mit denen Kunstschaffende in einer Mangelwirtschaft zu kämpfen haben. Rafael Zarza beklagt in der Ausgabe 2 von *Diáspora(s)* in Bezug auf die *taller*-Arbeit kubanischer Künstler*innen: „Eran tiempos de mucha escasez y había que grabar con lo que apareciera“ und führt fort „[h]acías una edición de diez, (las tiradas eran cortas por la escasez de papel, cartulina, etc.), se dejaban las pruebas en el Taller y el resto se enviaba a las exposiciones fuera del país. [...]. ‘Nadie’ sabía adónde iban ni cómo iban ni quién las llevaba. Muchas se perdieron“ (in Aguilera/Bermúdez 1998: 272).

118 Ochoa unterstreicht rückblickend das redaktionelle Engagement von Aguilera, der nach der Exilierung von Sánchez Mejías maßgeblich für die Textauswahl und die Herausgabe der Zeitschrift vor Ort zuständig war: „Aguilera tenía mucha energía y se dedicó a sacar números de la revista como loco. [...]. Como editor era así, muy activo en sacarles a los contribuyentes lo que prometieron entregar. Nunca he conocido un editor con tanta capacidad de lograr que la gente le entregara lo prometido“ (in Cabezas Miranda 2013k: 89; vgl. auch Bermúdez in Cabezas Miranda 2013j: 85). In der Ausgabe 1 wurden eine kubanische Festnetznummer sowie eine Adresse (Aguiar 571, Apto. 404, entre Muralla y Tte. Rey, Habana Vieja) veröffentlicht. Ab der Ausgabe 3 wird eine neue Adresse (Cadiz 9 e/ Castillo y Fernandina, Cerro 10300, La Habana) aufgeführt, die in der Ausgabe 6 durch zwei Mail-Adressen (caaguilera@al.hamail.cjb.net, rolandosm@eresmas.com) ergänzt wird. Die aufgeführten Anschriften lassen sich womöglich Aguilera als Co-Direktor zuordnen und heben Dynamiken und Flexibilität des Netzwerkes hervor (vgl. Ochoa in Cabezas Miranda 2013k: 90).

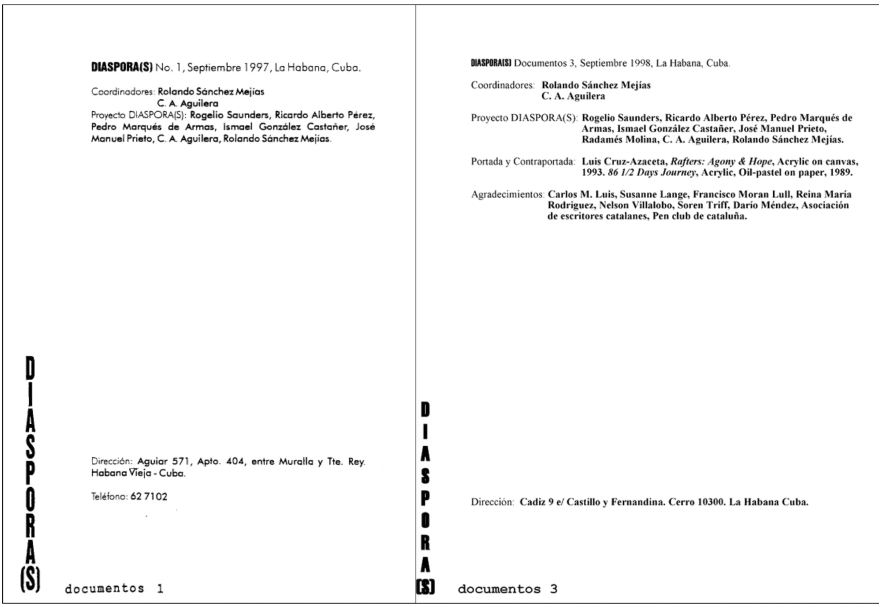


Abbildung 3: Das Impressum von Ausgabe 1 und 3 in Gegenüberstellung (vgl. Cabezas Miranda 2013a: 171, 301). Das Impressum der Zeitschriften dokumentiert Kommunikationswege und Vernetzungsleistungen des Zeitschriftenprojektes. (Quelle: https://rialta.org/expediente-revista-diasporas-documentos-1997-2002/, Zugriff am 29/04/2024). Mit freundlicher Erlaubnis des Verlages Linkgua Ediciones und der Plattform *Rialta.*[119]

des Projektes ist, entgegen der ideologischen Abschottung der Insel, somit auf Vernetzung im Kleinen mit transnationaler Reichweite ausgerichtet.

Ab Ausgabe 2 sind im Impressum ebenso Danksagungen (*agradecimientos*) veröffentlicht (vgl. Abbildung 3). Im Durchschnitt werden neun unterschiedliche Akteur*innen ohne weitere Anmerkungen unter diesem Punkt aufgeführt. Dazu zählen kubanische Intellektuelle und Schriftsteller*innen teils älterer (Antón Arrufat, Carlos M. Luis, Reina María Rodríguez, Francisco Morán Lull etc.), teils gleicher Generation (Atilio Caballero, Francisco García González) sowie ausländische Akteur*innen (Daniel Balderston, Lilianne Hasson, Susanne Lange, Todd Ramón Ochoa, Ricardo Piglia). Ab Ausgabe 3 kommt die Auflistung von Institutionen, wie z. B. der *Asociación de escritores catalanes*, dem PEN-Club Kataloniens, dem schwedischen PEN-Club, der *Revista Mensual Sto* und der Universität von Iowa,

119 Mein herzlicher Dank gilt dem Verlag Linkgua Ediciones, dem Herausgeber Jorge Cabezas Miranda sowie der Plattform *Rialta* für die freundliche Erlaubnis der Nutzung von Abbildungen ausgewählter Seiten der Anthologie und deren Digitalisate in diesem Publikationskontext.

hinzu[120]. Die *agradecimientos* lassen verschiedene Netzwerkakteur*innen von *Diáspora(s)* sichtbar werden und zeigen die Möglichkeiten und Grenzen der Infrastruktur vor Ort auf, die *Diáspora(s)* ausschöpft, um das Projekt realisieren zu können. Hinter den namentlichen Nennungen verbergen sich unterschiedliche Transferleistungen, etwa die Zirkulation verschiedener Formen von Kapital und Ressourcen sowie die Mobilität unterschiedlicher Akteur*innen. Sie markieren die Entwicklung des (Zeitschriften-)Projektes, indem sie Schnittstellen zwischen außertextuellen Dynamiken und der Materialität des Mediums antizipieren lassen. Umfangreicher und internationaler sind die Danksagungen späterer Zeitschriftenausgaben; sie lassen die transnationale Reichweite des Projektes erkennen.

An das Impressum schließen in jeder Ausgabe die Inhaltsverzeichnisse der Zeitschriften an. Die Zeitschriftenbeiträge haben durchschnittlich eine Länge von drei bis sechs Seiten und umfassen lyrische, epische (und kaum dramatische) Texte, die vereinzelt unter einem Sammeltitel in den *índices* der Ausgaben aufgeführt sind, ebenso nicht-fiktionale Texte. Zu letzteren zählen Essays, Auszüge aus Reden, Vorträge, Werkeinführungen, Interviews und Gesprächsverläufe sowie Briefwechsel[121]. Die Auswahl unterschiedlicher Textsorten führt alternative kritische (literarische) Diskurse mit *oral history* und mit Einblicken in private Archive zusammen, so dass ein vielseitiger Gegendiskurs und damit ein umfassendes Gegen-Archiv entsteht.

Ab Ausgabe 3 wird das Zeitschriftenkorpus um die Kategorie Rezensionen erweitert, in der Monographien und Sammelbände kubanischer Autor*innen sowie Kunstausstellungen in La Habana besprochen werden. Die einzelnen Ausgaben schließen mit der Kategorie *referencias*, in denen bio-bibliographische Informatio-

120 Besonders das Aufführen der PEN-Clubs lässt die kritische Ausrichtung der Zeitschrift antizipieren. Während vermutlich Molina und Sánchez Mejías als in Barcelona ansässige Netzwerkakteure spanische Kultureinrichtungen über das Zeitschriftenprojekt unterrichtet haben, hat der US-amerikanische Romanist Daniel Balderston, spezialisiert u. a. auf Borges und Ricardo Piglia, den Kontakt zu der Universität von Iowa hergestellt. Im Jahr 2001 organisierte Balderston das Kolloquium *Culture. Politics & Change in Contemporary Cuba 2da. Parte* in Iowa, an dem unterschiedliche kubanische Autor*innen, u. a. Arrufat, Reina María Rodríguez, Norge Espinosa und Alessandra Molina trotz verzögerter Visavergaben teilnahmen (vgl. Balderston in Cabezas Miranda 2013l: 91). Aguileras Vortrag wird in der Ausgabe 7/8 von *Diáspora(s)* mit Verweis auf jene Konferenz veröffentlicht. Einige der Namen der geladenen Literat*innen lassen sich ebenso in anderen Ausgaben von *Diáspora(s)* wiederfinden. Das renommierte Stipendium der Universität *The International Writing Program* hatte 2008 Saunders inne.

121 Es wurden Interviews mit Rafael Zarza (González) (vgl. Aguilera/Bermúdez 1998), Carlos M. Luis (vgl. Aguilera/Fowler 1998) sowie mit Aguilera und Marqués de Armas (vgl. Giraudon 2001) veröffentlicht, ebenso ein Gesprächsverlauf zwischen Toni Negri und Deleuze (vgl. Negri 1998) sowie zwischen Elias Canetti und Theodor W. Adorno (vgl. Canetti/Adorno 1999). An Briefwechseln ist ein Austausch zwischen Roche und Sarduy (vgl. Sarduy 1999), ebenso zwischen Piñera und José Rodríguez Feo abgedruckt und ein Brief von Cabrera Infante an Piñera (vgl. Cabrera Infante 2002).

nen zu Autor*innen, Künstler*innen und Übersetzer*innen aufgelistet sind. Die Kurzangaben geben Aufschluss über Arbeitsschwerpunkte und eine Auswahl an Publikationen der Akteur*innen und helfen dem Zeitschriftenpublikum, unbekannte Autor*innen zu kontextualisieren[122]. Auf die Referenzen folgt der Zeitschriftenrücken, von der bzw. dem gleichen Künstler*in gestaltet, die bzw. der für das Cover der Zeitschrift verantwortlich war.

Die verschiedenen Zeitschriftenbestandteile lassen in ihrer abwechslungsreichen Zusammenstellung den Facettenreichtum des Mediums, wie Autor*innen-, Genre- und Stilvielfalt, erkennen. Gleichermaßen dokumentieren sie den organisatorischen Aufwand und das taktische Operieren von *Diáspora(s)* im Untergrund von La Habana und darüber hinaus, so dass ein dynamisches und transterritoriales Netzwerk hinter den Zeitschriftenausgaben durchscheint, eine ‚Gemeinschaft im Schreiben' (vgl. auch Rempel 2021). Binnen ca. neun Jahren hat sich ein lokales Projekt mit transnationalem Horizont zu einem transnationalen Netzwerk entwickelt.

Das Akteur*innen- und Zeitschriftennetzwerk von *Diáspora(s)*

Werden Autor*innen regulärer Beiträge, Rezensent*innen, Künstler*innen, Übersetzer*innen und Akteur*innen, die in den Danksagungen aufgeführt sind, berücksichtigt, lässt sich hinter den Zeitschriftenausgaben nachstehendes Akteur*innennetzwerk erkennen.

Im Gesamten lassen sich 88 Akteur*innen ermitteln, und zwar 11 Frauen und 72 Männer sowie 5 Institutionen, die als Kollaborationspartner gennant werden (vgl. Abbildung 4)[123]. Mit einem Großteil dieser Akteur*innen steht *Diáspora(s)* in aktivem

122 In ihrer Gesamtschau lassen die *referencias*, besonders bei wiederkehrender Partizipation, die persönlichen Werdegänge und literarischen Entwicklungen der Beiträger*innen verfolgen. Es ist zu erkennen, dass Publizieren auf Kuba unter erschwerten sozioökonomischen Bedingungen langwierig ist.

123 Der hohe Anteil an Akteuren lässt sich auf ein männlich geprägtes kubanisches Literatur- und Verlagswesen zurückführen (vgl. Valladares Ruiz 2005: 392). Obwohl Widmungen und Intertexte einzelner Beiträge klarstellen, dass Teile des Netzwerkes mit einschlägigen Schriftstellerinnen (z. B. Gertrude Stein, Herta Müller, Simone de Beauvoire, Clarice Lispector, Susan Sontag, Simone Weil, Virgina Woolf, Lydia Cabrera etc.) vertraut und *queere* kubanische Schriftsteller, wie Sarduy oder Piñera, in *Diáspora(s)* vertreten sind, findet eine kubanische „Revolution in Pink" (vgl. Martín Sevillano 2010) keinen Eingang in den Gegendiskurs des Projektes. Aguilera stellt zwar die einschlägige Rolle von Reina María Rodríguez für *Diáspora(s)* heraus, erklärt aber bzgl. der Zeitschriftenpolitik: „[L]o ‚correctamente político' no era algo que tampoco nos interesara. Es decir, el asunto escritor/a no formaba parte de ninguna urgencia, ni siquiera era una pregunta para nosotros" (in Cabezas Miranda 2013o: 106). Die Akteur*innen seien aus ästhetischen Gründen ausgewählt worden. Trotz dieser Leerstelle hinsichtlich der Variable *gender* hebt González Castañer das Engagement von be-

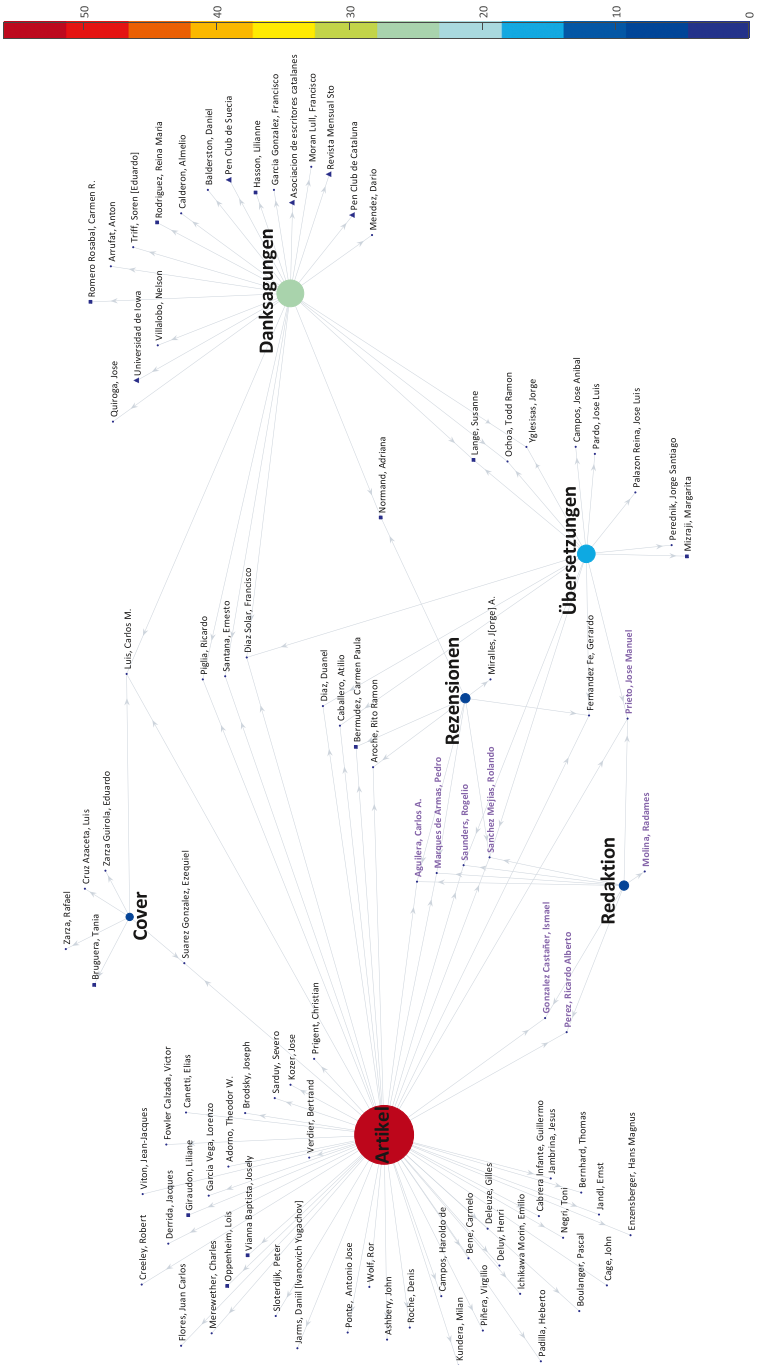


Abbildung 4: Das Zeitschriftennetz von *Diáspora(s)*: Kollaborationsformen verschiedener Akteur*innen unter Berücksichtigung aller Zeitschriftenausgaben. (Knoten als Punkte: Akteure, Knoten als Quadrate: Akteurinnen, Knoten als Dreiecke: Institutionen). Die Kategorie „Artikel" umfasst die meisten Kollaborateur*innen, gefolgt von den Kategorien „Danksagungen" und „Übersetzungen".

Austausch, mit anderen hingegen in einer textuell-diskursiven bzw. imaginierten Beziehung, die auf Arbeitsschwerpunkten und Ästhetiken der Akteur*innen beruht[124].

Die Akteur*innen lassen sich 13 unterschiedlichen Geburtsländern zuordnen[125] (vgl. Abbildung 5). Die Mehrheit der Akteur*innen sind Kubaner*innen, überwiegend in den 1960er-Jahren geboren. Als *Hijos de la Revolución* (vgl. Kap. 2) haben sie eine vergleichbare Sozialisation durchlaufen und ähnliche Erfahrungen durchlebt, so dass sich ein Homophilie-Effekt erkennen lässt. Nur wenige Akteur*innen lassen sich (gebürtig) im kontinentalen Lateinamerika verorten, keine der Akteur*innen (über Kuba hinaus) in der Karibik, wodurch sich die programmatische und literarische Ausrichtung des Projektes antizipieren lässt (s. Kap. 4.1, 4.2 & 4.4). Die Profile der Akteur*innen bilden somit einerseits den Handlungsradius des Netzwerkes ab, andererseits schreibt sich *Diáspora(s)* durch die Einbindung ausgewählter Autoren in bestimmte literarische und politische Diskurse ein.

Die Zeitschrift *Diáspora(s)* als Netzwerk: Tendenzen und Verbindungen

Das Zeitschriftenkorpus umfasst 502 Seiten und setzt sich aus 114 Beiträgen (einschließlich der Cover) von 61 unterschiedlichen Autor*innen zusammen. Die Wieder- und Neuveröffentlichung unterschiedlicher Texte, die alle im 20. Jh. und überwiegend um den Jahrtausendwechsel verfasst wurden, stellen in ihrer Neuzusammensetzung Synergien innerhalb der Zeitschriftenausgaben und über diese hinaus her. Das zeigt die Abbildung 6 unter Berücksichtigung von Zeitschriftennummern und Beitragenden strukturell anhand ausgabenübergreifender Partizipation.

---

stimmten Frauen hervor, die dem Netzwerk nahe standen, auch wenn sich nicht die Namen aller in der Zeitschrift wiederfänden: Caridad Atencio, Carmen Paula Bermúdez, Alessandra [Aliuska] Molina, Basilia Papastamatíu, Reina María Rodríguez (vgl. in Cabezas Miranda 2013p: 113f.).

124 Aguilera spricht von einem bibliografischen Kontakt zu einigen der ausländischen, teils verstorbenen Autoren und zählt spanischsprachige Zeitschriften auf, die *Diáspora(s)* ebenfalls erreicht hätten, wie *Diario de Poesía* (Argentinien), *Tsé Tsé* (Argentinien), *El poeta y su trabajo* (Mexiko), *Crítica* (Spanien), *Mandorla* (Mexiko) (vgl. in Cabezas Miranda 2011: 166).

125 Die abgebildeten Grafiken orientieren sich an den Geburtsorten der Akteur*innen und damit nicht zwingend an deren Nationalitäten. Eine Zuordnung in die Kategorie ‚Nationalität' erweist sich in vielen Fällen als problematisch, denn es muss bedacht werden, dass sich die Grenzen einiger (ehemaliger) geopolitischer Systeme bis dato verschoben, sogar aufgelöst haben. Gleichermaßen muss berücksichtigt werden, dass eine Vielzahl der herangezogenen Referenzen sich gegen eine nationalstaatliche Deutungshoheit aussprechen. Migrations- und Exilierungsbewegungen einiger Autor*innen verdeutlichen dies, wodurch auch Geburts-, Wohn- und Todesort in einigen Biographien voneinander abweichen. Eine Klassifizierung nach Sprachräumen erweist sich ebenso als problembehaftet, da Muttersprache nicht immer gleichzusetzen ist mit Nationalsprache oder der Sprache, in der einige kosmopolitische und multilinguale Akteur*innen veröffentlichen.

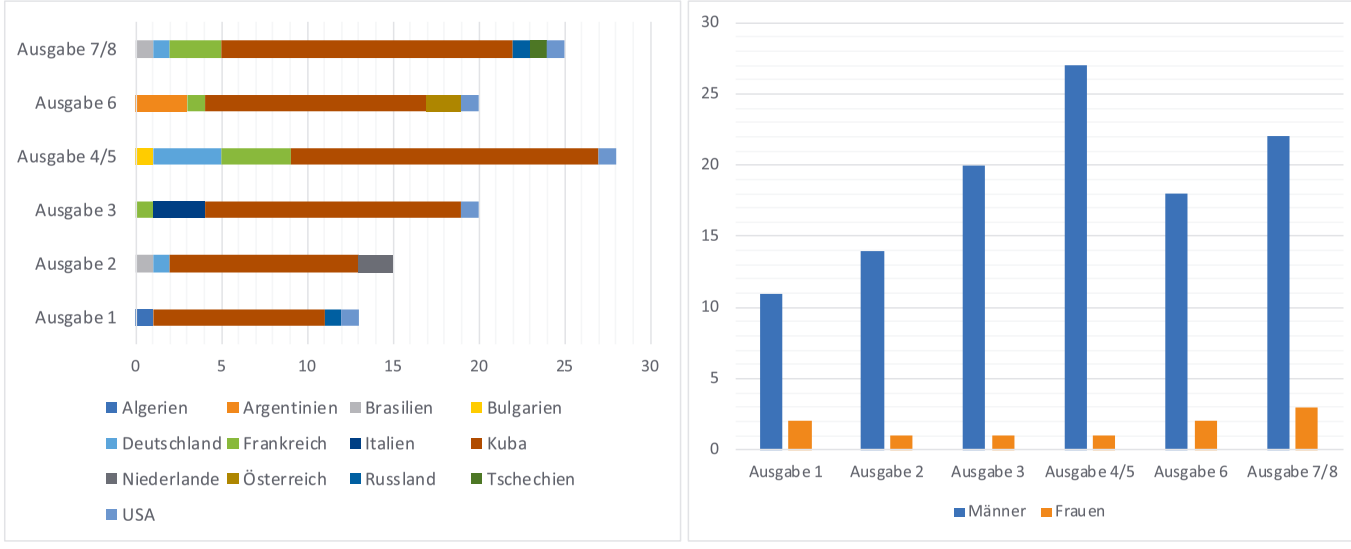


Abbildung 5: Die Zusammenstellung der Zeitschriftenbeiträge unter Berücksichtigung von Geburtsort und Geschlecht der Autor*innen in den Beitragsformaten Artikel, Rezension und Cover (pro Beitrag und unter Berücksichtigung ausgewiesener doppelter Autorschaft). Die Ausgabe 4/5 umfasst sowohl die meisten Beiträge als auch die höchste Zahl an Beitragenden. Der Anteil kubanischer Publikationen überwiegt konstant, doch lässt sich ab der Ausgabe 4/5 eine verstärkte Öffnung hin zu nicht-kubanischen Beiträgen erkennen. Die Ausgabe 7/8 verzeichnet die internationalste Autor*innenschaft mit insgesamt sieben vertretenen Nationalitäten, die Ausgabe 4/5 die höchste Anzahl an nicht-kubanischen Beitragenden. Der Frauenanteil ist in allen Ausgaben gering. In der letzten Ausgabe von *Diáspora(s)* sind vier Beiträge von Frauen verfasst worden.

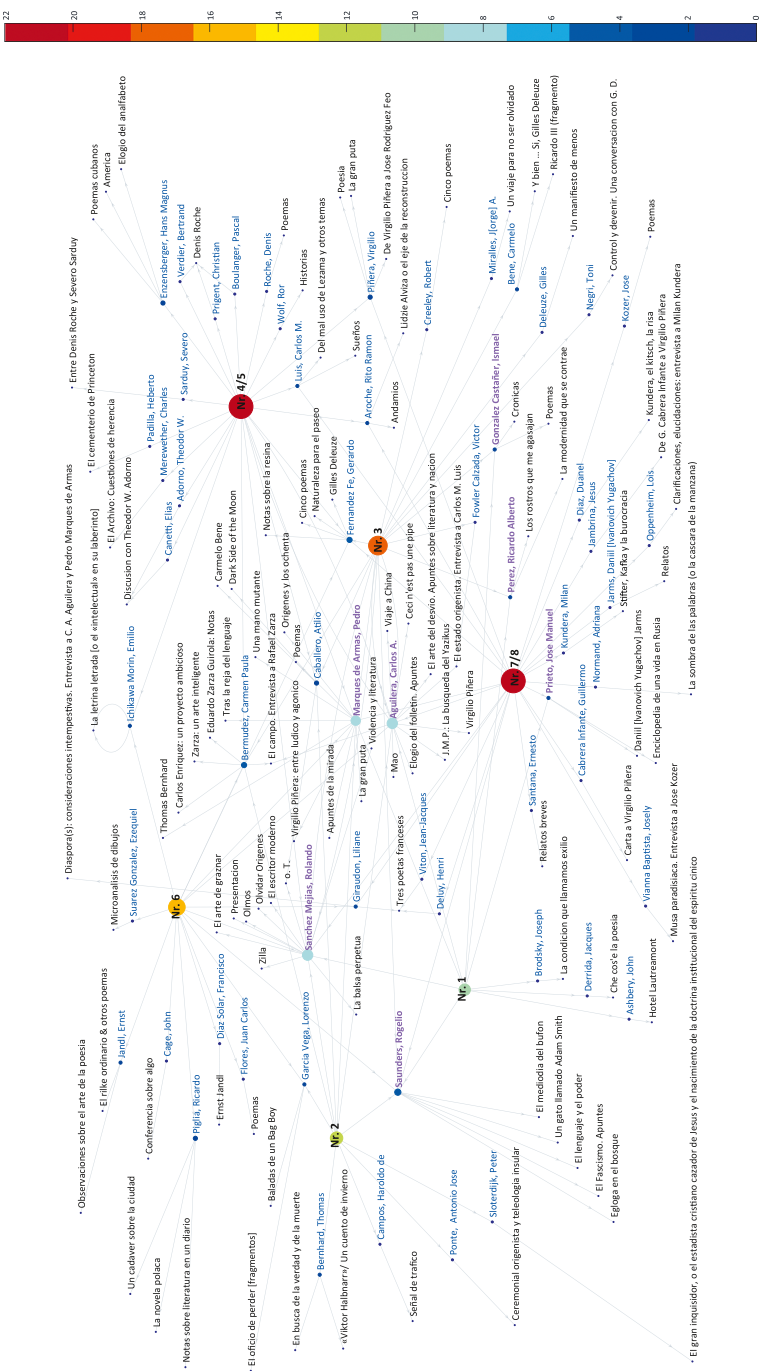


Abbildung 6: Das Zeitschriftennetz von *Diáspora(s)*: Beitragende und Beiträge als Zeitschriftennetz. Die Ausgaben 4/5 und 7/8 verzeichnen die meisten Beiträge, daran schließen die Ausgaben 6, 3, 2 und 1 an. Akteure wie Carlos Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas und Rogelio Saunders stechen mit einer höheren Zahl an Beiträgen hervor.

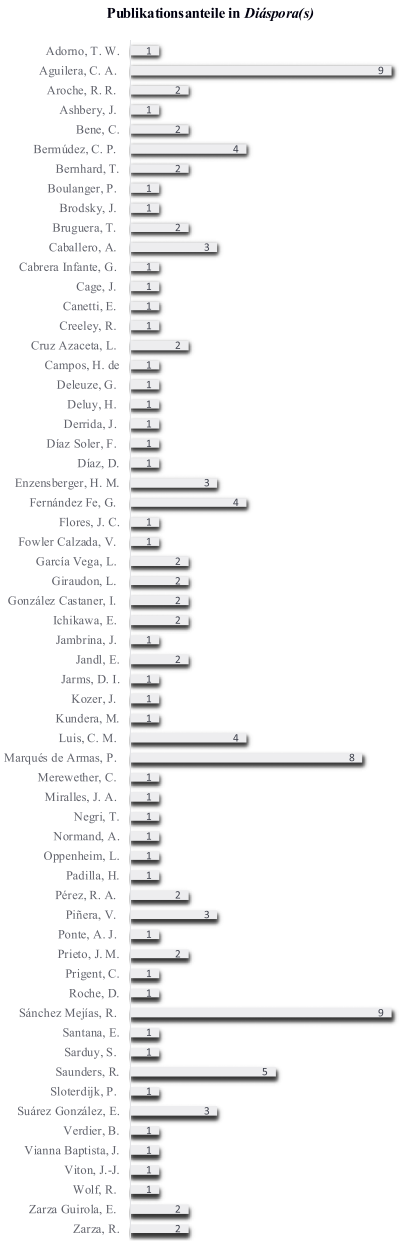


Abbildung 7: Publikationsanteile im Überblick. Autor*innen (alphabetisch aufgelistet nach Nachnamen) und die Anzahl ihrer Beiträge (inkl. Cover) in der *Revista Diáspora(s)*[126].

126 Beiträge wurden für Co-Autor*innen doppelt kontiert. Interviewte wurden als Akteur*innen nicht berücksichtigt.

Der durchschnittliche Umfang der Zeitschriftenausgaben beträgt in etwa 84 bzw. 63 Seiten (bei sechs bzw. acht Ausgaben), wobei sich Ausgabe 4/5 als umfangreichste erweist, Ausgabe 1 sich hingegen als seitenmäßig schmalste Ausgabe präsentiert. Bereits die jeweiligen Inhaltsverzeichnisse lassen erkennen, dass die Publikationsanteile in *Diáspora(s)* ungleich verteilt sind. Einige Akteur*innen wirken einmalig mit, andere publizieren regelmäßig in *Diáspora(s)*, teils in unterschiedlichen Kategorien (vgl. Kap. 4.2 – 4.6, Abbildung 6 & Abbildung 7). Die Anzahl unterschiedlicher Autor*innen hat sich, die erste und letzte Zeitschriftenausgabe vergleichend, nahezu verdoppelt. Während in den frühen Zeitschriftenausgaben verstärkt Texte der *Diáspora(s)*-Mitglieder veröffentlicht wurden, sind in späteren Ausgaben vermehrt literarische und essayistische Texte ausländischer und weiterer kubanischer Literat*innen in *Diáspora(s)* publiziert worden. Die erste Ausgabe dient folglich vor allem der Sichtbarmachung und Festigung des Profils von *Diáspora(s)*, während spätere Ausgaben verstärkt die Idee der ‚Verbundenheit in der Vielheit' erkennen lassen.

Ein Ungleichgewicht von Publikationsanteilen lässt sich u. a. auch an den Veröffentlichungen der *Diáspora(s*)-Mitglieder aufzeigen (vgl. Abbildung 7): Während Aguilera und Sánchez Mejías mit neun Publikationen die meisten Beiträge in *Diáspora(s)* verzeichnen, hat Radamés Molina keinen Artikel in *Diáspora(s)* veröffentlicht. Marqués de Armas verbucht insgesamt acht, Saunders fünf, González Castañer, Pérez und Prieto jeweils zwei Beiträge.

Die Teilhabe an dem Projekt *Diáspora(s)* impliziert somit nicht zwangsläufig eine Veröffentlichung in der Zeitschrift, da die *revista* nur einen Teil der Aktivitäten und des intellektuell-künstlerischen Austausches von *Diáspora(s)* abbildet (vgl. Kap. 3). Dennoch ermöglichen es die Publikationsanteile, Rückschlüsse über die (physische) Nähe oder Distanz der Akteur*innen zu dem Projekt zu ziehen. So lassen sich u. a. das Herausgeberteam und diesem nahe stehende Beiträger*innen aus den Beitragszahlen herauslesen.

Die Genreverteilung der Beiträge ist unausgewogen. Insgesamt lassen sich 51 nicht-fiktionale Artikel (neben Essays und experimentellen essayistischen Texten u. a. 9 Einführungen, 7 Interviews und Gesprächsverläufe, 2 Briefwechsel und das Zeitschriftenmanifest) in *Diáspora(s)* finden sowie 16 Rezensionen. 16 Beiträge lassen sich erzählender Literatur, 18 der Poesie und 1 Beitrag der Gattung Dramatik zuordnen. Auch wenn sich eine Genreklassifizierung in vielen Fällen als schwierig erweist, da aufgrund von Experimentalität und Hybridität Eindeutigkeit nicht gegeben ist, lässt sich erkennen, dass der Schwerpunkt der Zeitschrift auf Essayistik kubanischer und nicht-kubanischer Autor*innen, gefolgt von experimenteller Lyrik und Epik liegt (vgl. Abbildung 8 & Abbildung 9).

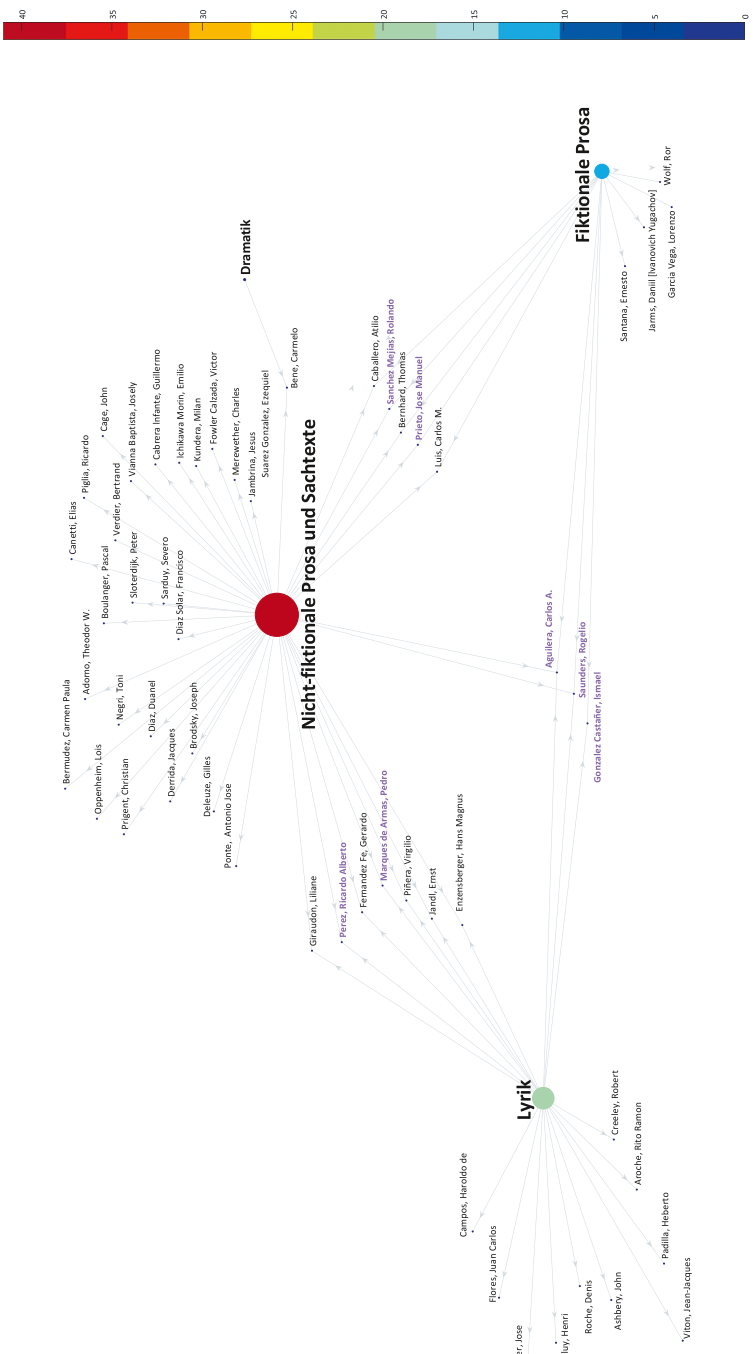


Abbildung 8: Genreverteilung innerhalb aller Zeitschriftenausgaben unter Berücksichtigung der Beiträge und ihrer Autor*innen mit Ausnahme der Rezensionen und Cover. Die Kategorie „nicht-fiktionale Prosa und Sachtexte“ überwiegt, gefolgt von „Lyrik“ und „fiktionaler Prosa“.

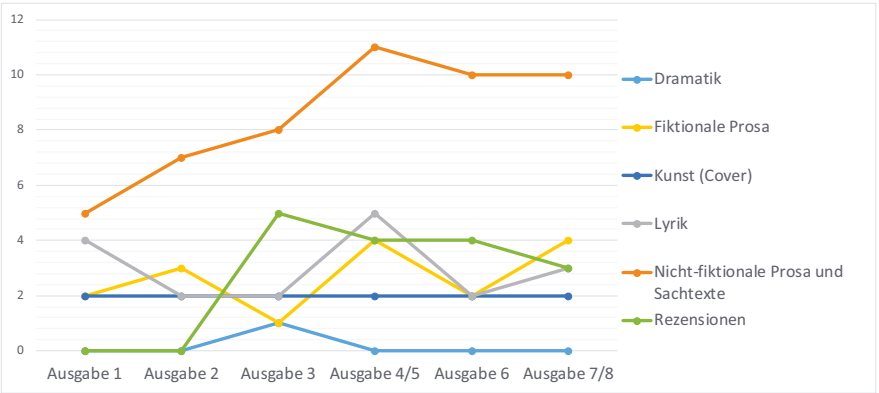


Abbildung 9: Genreverteilung aller Beiträge der Zeitschrift als Liniendiagramm. In allen Ausgaben überwiegt die Kategorie „nicht- fiktionale Prosa und Sachtexte". Die Ausgabe 3 beinhaltet das gesamte Genrespektrum an Beiträgen. Die Ausgaben 1 und 2 dokumentieren die geringste Bandbreite an Beitragsformen.

Die Auswahl an Beitragenden ist an der Programmatik des (Zeitschriften-)Projektes orientiert: Eine transnationale Öffnung der kubanischen Gegenwartsliteratur hin zu Intellektuellen und Kunstschaffenden außerhalb Kubas stellt die Voraussetzung dar, um einen Gegendiskurs innerhalb Kubas etablieren zu können. Die ausgewählten (nicht-)kubanischen Autor*innen repräsentieren theoretische und künstlerische Zugänge zu Literatur und kulturpolitischen Themenkomplexen, auf die *Diáspora(s)* zurückgreift, um sie im eigenen Produktions- und Schreibkontext zu verarbeiten. So (re-)publiziert das kubanische Zeitschriftenprojekt ausgewählte Schriftsteller*innen, einige posthum, die zum Teil renommierte literarische Auszeichnungen innehaben (vgl. Kap. 4.4). *Diáspora(s)* gibt dabei vornehmlich Texte von Literaten heraus, die während ihrer Leb- und Wirkzeiten mehrheitlich als raue Gegenstimmen, Exzentriker oder Außenseiter stigmatisiert wurden. Viele dieser Akteur*innen stehen für Differenz(en) und Brechungseffekte – sei es mit dem jeweiligen nationalen Literaturkanon, mit den jeweiligen nationalen Geschichtsnarrativen oder mit konkreten politischen Regimen. Einige der Akteur*innen fungieren repräsentativ für ausgetragene Identitätskonflikte und/oder für Kritik am Nationalstaat. Ihre Texte überschreiten überwiegend Epochenmerkmale und Genregrenzen, so dass viele der Autor*innen mit subversiven Themen und Stilen in Verbindung gebracht werden.

Referenzpunkte für den in *Diáspora(s)* etablierten Gegendiskurs bilden zum einen als ‚konterrevolutionär' stigmatisierte kubanische Literaten wie Heberto Padilla (1932–2000) und Guillermo Cabrera Infante (1929–2005), die im Rahmen der Zeitschrift erstmals wieder auf Kuba verlegt werden (vgl. Dorta Sánchez 2013:

43; vgl. Martín Sevillano in Cabezas Miranda 2013f: 67)[127]. Es handelt sich um kubanische *personae non gratae*, deren Namen bis heute mit dem intellektuellen kubanischen Exil in Verbindung gebracht werden; sie sind Inbegriff von literarischer Kritik am castristischen Regime und damit auf Kuba ein Tabu.

1968 erhielt Padilla für seinen Gedichtband *Fuera del juego* (vgl. 1998 [1968]) einen Literaturpreis der *UNEAC*[128]. Obwohl ursprünglich gewürdigt, wurde er 1971 dennoch wegen seiner kritischen Lyrik verhaftet. Der *Caso Padilla* (1971) erregte international Aufsehen. Padilla wurde gezwungen, sich in einem öffentlichen Schauprozess zu erklären, bevor er 1980 in die USA ausreisen durfte und nicht mehr nach Kuba zurückkehrte. Mehrere internationale Intellektuelle rügten das Regime für den diametralen Kurswechsel und wandten sich trotz einstiger Faszination für die Kubanische Revolution aufgrund der Willkür und Härte des Regimes von diesem ab. Als Präzedenzfall hat die ‚Akte Padilla' den kubanischen Intellektuellen und Literat*innen die Durchsetzungskraft von Castros „Palabras a los intelectuales" (1961; vgl. Kap. 1) demonstriert. Der Staatsskandal ging in die Literaturgeschichte ein und leitete einen repressiven Kurs der kubanischen Kulturpolitik nach sowjetischer Prägung ein: das *Quinquenio gris* (1971–1976).

Neben Padilla wurde Cabrera Infante nach öffentlichem Protest gegen die Zensur des Films *P.M.* und der Schließung seines Kulturjournals *Lunes de Revolución* (1959–1961) zu einer der bekanntesten Proteststimmen gegen den autoritären Kurs des Revolutionsregimes. Als einstiger Fürsprecher der Revolution wurde er „1962 als Kulturattaché nach Belgien entsandt, eine[r] Mission, die er später als das 'elegante Exil' bezeichne[te]" (Hammerschmidt 2005: 5). Die Erinnerung an Kubas Hauptstadt, komplexe autofiktionale und verwobene Handlungsstränge sowie pointierte Sprachspiele zeichnen sein literarisches *Œuvre* aus, was u. a. einer seiner bekanntesten Romane, *Tres Tristes Tigres* (1967), unter Beweis gestellt hat. Seine Monographie *Mea Cuba* (1992), basierend auf politisch-essayistischen Reflexionen, liest sich hingegen wie eine Anklageschrift, die von der ‚Hassliebe' des Literaten zu seinem Heimatland und seiner Kritik an den kulturpolitischen Entwicklungen des Inselstaates nach 1959 durchsetzt ist[129]. Die beiden in Kuba uner-

127 Von den Autoren wurden „El cementerio de Princeton" (Padilla 1999) und der Beitrag „Carta a Virgilio Piñera" (Cabrera Infante 2002) in der Zeitschrift veröffentlicht.

128 Der Preis (*Premio José Antonio Ramos*, *UNEAC*) in der Kategorie Dramatik wurde hingegen Antón Arrufat, einem engen Freund Piñeras, für *Los siete contra Tebas* verliehen. Aufgrund seiner literarischen Kritik unterlagen seine Texte dennoch für lange Zeit in Kuba der Zensur (vgl. Franzbach 2015: 639f.; vgl. auch Kap. 5.4).

129 Alvarez Borland (vgl. 2024: 462 f.) spricht im Kontext des von Cabrera Infante im Exil vollendeten Romans *Vista del amanecer en el trópico* hingegen von *poetics of anger*, die Cabrera Infantes literarische Kritik an Geschichtsschreibung wiedergibt.

wünschten Exilschriftsteller in der Zeitschrift zu publizieren, stellt folglich ein Politikum dar.

Darüber hinaus werden die heterodoxen Mitglieder von *Orígenes* (vgl. Kap. 1), Virgilio Piñera (1912–1979) und Lorenzo García Vega (1926–2012), in *Diáspora(s)* veröffentlicht sowie der neo-barocke Schriftsteller Severo Sarduy (1939–1993), der im Exil in Frankreich poststrukturalistischen Denker*innen und dem Projekt *Tel Quel* nahestand (vgl. Morejón 2016b: 8; vgl. auch Rempel 2021: 317, 2022: 187)[130]. Alle drei Literaten stehen, so Aguilera (vgl. 2004c: o. S.), für einen bestimmten Humor, der sich aus erlebter Marginalisierung ableite und einen erhärteten Nationalismus abwehre. Piñera stelle als Verkörperung des inländischen Exils aufgrund seiner ironischen und antinationalistischen Literatur eine „especie de *tótem* actual del despotismo estatal cubano" (Aguilera 2004c: o. S.) dar, während García Vega – ansässig im US-amerikanischen Exil – als tragischer „padre postvanguardista" (Morejón Arnaiz 2015: 201) für das Projekt fungiere, der eine Art „comunidad anti-masa", „comunidad anti-archivo" sowie einen „anti-lector común" (Aguilera 2016e: 9) etabliert habe (vgl. auch Rempel 2022: 188). Diese Stimmen des kubanischen (inneren) Exils werden zum einen mit Schriftstellern ähnlicher Generation in *Diáspora(s)* zusammengeführt, um einen Dialog zu evozieren und gleichzeitig Kontinuitäten aufzuzeigen. Sie verbinden ähnliche ästhetische Ansätze, in den Worten Aguileras: „hablaban el mismo 'idioma'" (in López Fernández 2020: 138), nämlich die Sprache einer Kleinen Literatur. Zum anderen bilden einschlägige Literat*innen aus dem Ausland einen weiteren Bezugspunkt für *Diáspora(s)*. Neben osteuropäischen (Jospeh Brodsky, Daniil Charms[131], Elias Canetti, Milan Kundera) und deutschsprachigen Schriftstellern und Philosophen (Theodor W. Adorno, Thomas Bernhard, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl, Ror Wolf) werden französische (Gilles Deleuze, Henri Deluy, Jacques Derrida, Liliane

130 Veröffentlicht sind folgende Texte der drei Autoren in *Diáspora(s)*: „Baladas de un Bag Boy" (García Vega 1998), „El oficio de perder [fragmentos]" (García Vega 2001), „Poesía" (Piñera 1999a), „La gran puta" (Piñera 2002) sowie die Briefwechsel „De Virgilio Piñera a José Rodríguez Feo" (Piñera 1999b) und „Entre Denis Roche y Severo Sarduy" (Sarduy 1999). Während Cabrera Infante, García Vega, Padilla und Sarduy bis zu ihrem Ableben im Exil weilten, steht Piñera – trotz längeren Aufenthaltes während der Diktatur Batistas in Argentinien – vornehmlich für das kubanische innere Exil. Ein Brief Cabrera Infantes von 1963 aus Belgien an Piñera dokumentiert in der Ausgabe 7/8 von *Diáspora(s)* die kollegiale Beziehung und literarische Nähe der beiden Literaten, aber auch die geteilten Probleme des Publizierens und schriftstellerischen Wirkens im Exil. Jambrina (vgl. 2002: 616f.) hebt in seiner kurzen Einführung die gegenseitige Bewunderung der beiden Autoren hervor sowie ihre Bemühungen, als Schriftsteller einer eher wenig erforschten späten kubanischen Avantgarde außerhalb der Insel Fuß zu fassen.

131 In der Zeitschrift wird der Künstlername des Autors ‚Jarms' geschrieben. Nachfolgend wird die Schreibweise Daniil Charms eingehalten.

Giraudon, Denis Roche, Jean-Jacques Viton), US-amerikanische (John Ashbery, John Cage, Robert Creeley) Autor*innen in Übersetzung sowie der brasilianische Schriftsteller Haroldo de Campos und der argentinische Literart Ricardo Piglia[132] in die Zeitschrift eingeführt[133] (vgl. auch Morejón Arnaiz 2016b: 16f.). Die Zusammenstellung dieser Namen (und der von ihnen repräsentierten Schreibweisen) lässt eine „‚experiencia fría o de vanguardia'" (Aguilera in Cabezas Miranda 2011: 166) als Verbindungselement erkennen[134].

Mit Bezugnahmen auf all diese Akteur*innen reaktiviert *Diáspora(s)* politische und kulturelle Debatten, um Kontinuitäten von Ausschluss-, Unterdrückungs- oder Zensurmechanismen gegenüber kritischen Intellektuellen und Literat*innen in Kuba in einem transhistorischen und transnationalen (textuellen) Dialog zu bespiegeln. So lässt sich für das Zeitschriftennetz von *Diáspora(s)* – bereits durch ein ‚Lesen aus der Distanz' – feststellen, dass diese „Konvergenz [...] von Berührungspunkten und Wechselwirkungen im globalen Netz der Weltliteratur [...] nicht [nur] auf [...] [den] unmittelbare[n] Erfahrung[en] plurikultureller, sehr oft dramatischer Lebenssituationen, sondern [auch] auf transkulturellen Erkenntnissen und Schreibpraktiken beruhen" (Constantinescu/Dondorici 2023: 20). Mittels Textauswahl und Textzusammenstellung bildet das Zeitschriftenkorpus einen transnationalen Horizont ab, der im Hinblick auf die Ästhetik und Schreibethik des Projektes trotz historischer Zäsuren und kulturräumlicher und sprachlicher Barrieren im Kern verbunden ist: dem Streben nach der Freiheit des Denkens und Schreibens sowie nach der Verteidigung der Freiheit des literarischen Wortes in entgrenzender Form gegen erhärtete Nationalismen und totalitäre Apparate. Nicht grundlos betitelt Aguilera

132 Piglia hat während einer Kubareise über Daniel Bladerstone die Zeitschrift kennen- und wohl auch schätzengelernt (vgl. Balderston in Cabezas Miranda 2013l: 91), was seine Einbindung in *Diáspora(s)* erklärt. Die Schreibstrategien von Piglia, eine ebenso postmoderne, spielerische, hybride sowie stark inter- und metatextuelle Literatur die eine nationale Zuschreibung überwinden will, bilden darüber hinaus im Literarischen Berührungspunkte zwischen dem argentinischen Literaten und *Diáspora(s)*. Auch seine essayistischen Beiträge „Un cadáver sobre la ciudad" (Piglia 2001a), „La novela polaca" (Piglia 2001b) und „Notas sobre literatura en un diario" (Piglia 2001c) in Ausgabe 6 lassen dies erkennen.

133 Kubanische Schriftsteller, wie Piñera (vgl. Aguilera 1999a; Marqués de Armas 2002a) und Cabrera Infante (vgl. Jambrina 2002), aber auch nicht-kubanische Autoren, wie Bernhard (vgl. Marqués de Armas 1998a), Bene (vgl. Caballero 1998), Deleuze (vgl. Fernández Fe 1998), Jandl (vgl. Díaz Solar 2001) und Charms (vgl. Prieto 2002) sowie Ror Wolf (vgl. Sánchez Mejías 1999b [ohne ausgewiesenen Beitrag]), werden in *Diáspora(s)* gesondert vorgestellt. Kurze Autoren- und Werkeinführungen demonstrieren dem Zeitschriftenpublikum die Einschlägigkeit der ausgewählten Literaten und lassen Rückschlüsse über die Motivation der Einbindung dieser in die Zeitschrift (und den Projektkontext) ziehen.

134 Molina formuliert ein ähnliches Resümee: „Creo que el comunismo había formado una *inteligentzia* global en todos esos países de la que nos sentíamos parte" (in Cabezas Miranda 2013r: 119).

die Zeitschrift als „escándalo chiquitico y policial“ (in Espinosa Domínguez 2016: o. S.), Cabezas Miranda sie als „provocativa maquinaria de papel“ (2013b: 14), was sowohl die in der Zeitschrift vereinten Themen als auch Stile verdeutlichen.

Annäherung an das Zeitschriftenkorpus

Unter Berücksichtigung der Programmatik der Zeitschrift wird im Weiteren der von *Diáspora(s)* etablierte Gegendiskurs – von der Präsentation des Projektes bis hin zu den Zeitschriftencovern – in seiner vernetzten Ausformung betrachtet. Dabei wird der medialen Spezifik des Gegenstandes Rechnung getragen, indem die unterschiedlichen Zeitschriftenartikel in ihrer Zusammenstellung und unter Berücksichtigung von Textsorten und Thematiken untersucht werden.

In Kapitel 4.1 wird die „Presentación“ (Sánchez Mejías 1997a) des (Zeitschriften-) Projektes vorgestellt und analysiert. In dieser macht Sánchez Mejías sowohl auf das intellektuelle Selbstverständnis der *Diáspora(s)*-Literaten aufmerksam als auch auf einschlägige Schreib- und Rezeptionsstrategien des Projektes, die für die Erschließung der Zeitschrift von besonderer Bedeutung sind. In Kapitel 4.2 werden diese Textstrategien am Beispiel der in *Diáspora(s)* veröffentlichten kubanischen Literatur untersucht und an ausgewählten Beiträgen überblicksartig aufgezeigt. Das Kapitel 4.3 konzentriert sich auf die in *Diáspora(s)* publizierte kubanische Essayistik. Exemplarisch wird dargelegt, welche Themenkomplexe in den Aufsätzen verhandelt werden. Kapitel 4.4 fokussiert die Einfuhr von Literatur und Essayistik nicht-kubanischer Intellektueller und geht auf die Signifikanz von Übersetzungsleistungen für die Zeitschrift ein. In Kapitel 4.5 werden die in *Diáspora(s)* integrierten Rezensionen untersucht, indem sowohl auf die Rezensent*innen als auch auf ausgewählte rezensierte Werke eingegangen wird. Kapitel 4.6 erörtert abschließend die Funktion unterschiedlicher Netzwerkakteur*innen der Bildenden Kunst für *Diáspora(s)* am Beispiel der Zeitschriftencover. Im Fokus stehen dabei die mittels Zeitschriftengestaltung kreierten Bild-Text-Relationen sowie die Einschlägigkeit der ausgewählten Künstler*innen.

4.1 „Terror literario“: das Programm der Zeitschrift

Die Ausgabe 1 von *Diáspora(s)* eröffnet mit einer dreiseitigen „Presentación“, die auf März 1997 (La Habana) datiert ist und von Sánchez Mejías verfasst wurde. In Kenntnis der textuellen Zusammenstellung benennt er in 18 Punkten verklausuliert die inhaltliche und ästhetische Ausrichtung von *Diáspora(s)*. Die „Presentación“ gleicht einem Manifest, das die intellektuellen und literarischen Ziele von *Diáspora(s)* spie-

lerisch darlegt. Begriffe wie ‚Manifest‘ oder ‚Programm‘ werden in dem Beitrag allerdings gemieden und die Namen der *Diáspora(s)*-Mitglieder nicht aufgeführt[135].

Entgegen dem experimentellen Umgang von *Diáspora(s)* mit Akronymen ist der Beitrag mit dem vollständigen Namen von Sánchez Mejías signiert. Die offenkundige Positionierung als Urheber der ausformulierten Projektinteressen und -ziele lässt sich als Strategie erfassen. Sánchez Mejías, der 1996 bereits in spanischen Zeitungen die Kulturpolitik Kubas öffentlich kritisierte (vgl. Kap. 3.1), steht zum Zeitpunkt der Herausgabe der ersten Zeitschriftenausgabe kurz vor seiner Ausreise[136]. Aus diesem Grund werden, eher ungewöhnlich für kollektive Proklamationen, die provokanten Inhalte von *Diáspora(s)* von einer Einzelperson dargelegt. Als Geste der Solidarität und in seiner Funktion als Mentor gibt Sánchez Mejías seinen bereits gebrandmarkten Namen her. Für das (klandestine) Kollektiv Stimme ergreifend, äußert er Kritik, um weitere Netzwerkakteur*innen von *Diáspora(s)* vor potenziellen Sanktionen zu bewahren.

Der Beitrag liest sich wie eine ironische Versuchsanleitung, eine neoavantgardistische Literatur im postsowjetischen Kuba zu etablieren: „Una vanguardia enfriada durante el proceso“, so Sánchez Mejías (1997a: 176), den kulturgeschichtlichen Kontext des Projekts und dessen literarisches Bestreben verklausulierend (vgl. Silva 2018: 12f.; Garbatzky 2015: o. S.)[137]. Der kurze, dichte Text lässt

135 Sánchez Mejías wählt überwiegend einen unpersönlichen Modus, um, angelehnt an den Inhalt der Präsentation, in einem formalen Ton Distanz zu der kubanischen Lebenswirklichkeit der *Diáspora(s)*-Autoren zu schaffen. In einzelnen Passagen wendet er sich allerdings direkt an die impliziten Lesenden, um nicht nur Direktiven zu adressieren, sondern auch eine Art (imaginäre) Komplizenschaft aufzubauen. Aufgrund des durchgehend spielerischen Charakters des Textes spricht Ruiz Barrionuevo allerdings von einem „antimanifiesto“ (2014: 258).

136 Mit Blick auf die Reglementierung der Künste im postsowjetischen Kuba erklärt Sánchez Mejías zynisch die Notwendigkeit, in das Exil zu gehen: „[E]n Cuba estaba penado con años de cárcel y ‚muerte civil‘ [...]. [H]abía publicado dos cartas abiertas de denuncia al régimen cubano. Ya sobre 1996 tuve que escoger entre salir de Cuba o ingresar en los calabozos, y ambas ideas no me disgustaban del todo, pero elegí la menos traumática. En 1995 tuve una conversación (interrogatorio) de 3 horitas con dos coroneles de la KGB cubana. Y me dije: Debes largarte ya o escoger entre el martirologio tradicional cubano o sencillamente escribir... Y en 1997 pude salir a un evento de poesía en París y, de ahí, viajé hasta Barcelona“ (in Vidal-Folch 2022: o. S.).

137 Unter dem Punkt 13 heißt es weiterführend: „(La vida como proceso.) / (La historia como proceso.) / (La escritura como proceso.)“ (Sánchez Mejías 1997a: 176). Die Verse heben das Spannungsverhältnis zwischen literarisch eingeforderter Prozesshaftigkeit und gelebtem historischen Stillstand hervor, veranschaulicht durch die vergleichenden Parallelismen, die sich lediglich durch ein ausgetauschtes Subjekt am Versanfang voneinander unterscheiden. Die Begriffe *vida*, *historia* und *escritura* werden durch die über die gleichbleibende Syntax suggerierte Austauschbarkeit der Wörter von *Diáspora(s)* gleichgesetzt. Sie deuten auf die gelebten Konflikte der *Diáspora(s)*-Literaten während der Sonderperiode.

sich in seiner programmatischen und ästhetischen Tragweite als Kernstück des Projektes erfassen. Ausgehend von dem Engagement und den außertextuellen künstlerischen Aktivitäten der Anfangsphase von *Diáspora(s)* schlägt Sánchez Mejías mit der Ausformulierung des Manifestes eine Brücke zu der zweiten Phase des Projektes. So betitelt er das (Schreib-)Projekt bereits unter Punkt 1 der Präsentation als „entidad gregaria" (Sánchez Mejías 1997a: 174), deren Entstehung er auf das Jahr 1993 (La Habana) datiert. Diese ausgewählte Bezeichnung („gesellige Entität", eigene Übersetzung) unterstreicht die unterschiedlichen Formen des kollegialen und textuellen Austausches rund um *Diáspora(s)*, der über das reine Zeitschriftenformat hinausgeht. Die präzise Wortwahl und auch der unter Punkt 13 in Frage gestellte Gruppenbegriff („Diáspora(s): un Grupo (?)", 1997a: 176) heben das Bewusstsein von Sánchez Mejías für die unterschiedlichen Phasen und Prozesse des Projektes hervor[138].

Die „Presentación" bildet das Fundament der ersten Zeitschriftenausgabe. Aus dem Gründungstext der *revista* lassen sich zentrale Themenkomplexe und Schreibstrategien herauslesen, die sich auf das gesamte Projekt *Diáspora(s)* beziehen. Die „Presentación" ist somit als Verknüpfungselement zwischen den Beiträgen zu verstehen, in dem der künstlerische Homophilie-Effekt der Netzwerkakteur*innen begründet liegt.

Ausgelöst durch den Fall des Blockstaatensystems, legt Sánchez Mejías in dem Beitrag auf verschiedenen Ebenen Systemkritik offen. Er fordert die Autonomie der Künste ein, die im Kuba der 1990er-Jahre von einem nationalistischen Diskurs mit Totalitätsansprüchen vereinnahmt werde. Sánchez Mejías zeigt auf, dass die ideologische Funktionalisierung literarischer Sprache sich ihrem Wesen, d. h. ihrer Selbstbezüglichkeit, widersetze. Fiktion erhebe nicht den Anspruch, einen spezifischen politischen Diskurs oder ein selektiertes Geschichtsbild zu tradieren, geschweige denn soziale Realitäten zu porträtieren (vgl. Sánchez Mejías 1997a: 175). Literatur bestehe, entgegen sozialistischer Nomenklaturen, allein der Kunst wegen – so, wie es die klassischen Avantgarden einst proklamierten: *L'art pour l'art*.

138 Der ironisch hinterfragte Gruppenbegriff resultiert aus dem diffizilen Publikationskontext, von dem Aguilera und Marqués de Armas in der Ausgabe 6 berichten: „[U]n Dossier de textos de Di[á]spora(s) presentado a una revista en 1996 fue rechazado por tratarse de una propuesta de 'grupo', que es también de escritura y pensamiento no aceptados por el esquema oficial" (in Giraudon 2001: 547). Auch Rodríguez betont: „Nombrarse como grupo era un hecho imposible por entonces y hacer una revista que no fuera institucional mucho más" (in Cabezas Miranda 2013c: 55). Aguilera und Marqués de Armas machen dies sogar innerhalb der Zeitschrift zum Thema: „Está en juego también, por supuesto, el hecho de postularnos 'grupo', es decir, devenir presencia o fantasma 'político' al asumir lo 'prohibido' y lanzar de este modo un reto que no sólo se dirige a la cultura sino a la política como control total" (in Giraudon 2001: 547). Aus diesem Grund spricht Pérez ironisch von einer „anti-grupo" (in Cabezas Miranda 2013s: 125).

Durch intertextuelle Bezugnahmen auf den (italienischen) Faschismus oder den (chinesischen) Kommunismus stellt Sánchez Mejías eine ethische Verpflichtung des kritischen Schriftstellers heraus. Das literarische Wort als (rhetorische) Waffe nutzend, ruft er einen von *Diáspora(s)* propagierten literarischen Terror aus (vgl. Sánchez Mejías 1997a: 174)[139]. Dieser beabsichtige, das literarische Feld Kubas von Diktionen und Repressionen zu befreien, künstlerische Texte nicht als (in sich) geschlossene Systeme zu verstehen (vgl. Kap 3.1.1). Die Zeitschrift stellt folglich den Schauplatz dar, in dem dieser ‚literarische Krieg‘ ausgetragen wird.

Die Grenzen von Texten und Sprache auslotend, werden das politische Wort und das von diesem repräsentierte (Sinn-)System von dem literarischen Wort und mithilfe poststrukturalistischer Konzepte von *Diáspora(s)* unterlaufen. Experimentalität und Verfremdung stellen nicht auf Effizienz gerichtete Impulse dar, die Polysemie und Pluralität erzeugen[140]. Durch das Aufbrechen gängiger Textlogiken sind die Rezipierenden gezwungen, sich mit der Entpragmatisierung der Texte auseinanderzusetzen. Durch die konzeptionelle Hervorkehrung der Unzweckmäßigkeit der Literatur von *Diáspora(s)* wird diese als rhizomatischer (Sinn-)Prozess im Rahmen der Lektüre erfahrbar gemacht. Doch wie präsentiert Sánchez Mejías seine rigorosen Forderungen konkret, und wie funktioniert die „Presentación“ als literarischer Text, der Schreibstrategien von *Diáspora(s)* offenlegt?

Bereits die Formensprache des Beitrags lässt Rückschlüsse darüber ziehen, auf welchen Denkansätzen das durch den Mentor für *Diáspora(s)* propagierte Verständnis von Text und Ästhetik aufbaut: auf poststrukturalistischen und postmodernen Theorien und Konzepten (vgl. Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 104; vgl. auch Kap. 3.1.1)[141]. Die formale Präsentation der aufgelisteten Punkte kommt einer textuellen Collage gleich, die durch ihre thesenbasierte Nummerierung an Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (1922), durch explizite und implizite Intertextualität an Kristevas bildlichen Vergleich des literarischen Textes als „mosaïque de citations“ (1967: 441) erinnert[142]. Ein fluider Textbegriff wird heraus-

139 Weiterführend dazu s. Aguilera (2019).

140 Als experimentell lässt sich also eine anti-mimetische, performative, engagierte, aber nicht ideologisch-funktionalistische Literatur verstehen, die sich zwischen verschiedenen Genres und Disziplinen bewegt.

141 So wurden z. B. Texte von Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Carmelo Bene, Theodor Adorno oder John Cage in *Diáspora(s)* in Übersetzung veröffentlicht (vgl. Kap. 4.4).

142 Nicht immer unter Angabe des Ursprungstextes steckt Sánchez Mejías einen Referenzrahmen von Roland Barthes (*Le Degré zéro de l’écriture*, 1953), Pier Paolo Pasolini (*Trasumanar e organizzar*, 1971) bis hin zu Immanuel Kant und Miguel de Marcos (*Papíto Mayarí*, 1977 [1947]) ab (vgl. Dorta 2016a: 170f., 180f.). Implizit, nämlich motivisch, werden u. a. die Gedichte „Mao“ (Aguilera 1997) und „Pequeña China“ (Marqués de Armas 1998b: 237–240) aus dem eigenen Zeitschriftenprojekt anzitiert.

gestellt, der von In-Bezug-Setzungen von (Prä-)Texten geprägt ist, um die Unabgeschlossenheit von literarischen Texten und deren Sinndimensionen zu betonen. Projekt und Zeitschrift kündigen einer territorialisierten und linearen Konzeption von Literatur auf (vgl. Cabezas Miranda 2012: 332), damit einhergehend ebenso einem klassischen Werkbegriff (vgl. Barthes 1984). In Abgrenzung von *Orígenes* erprobt *Diáspora(s)* den literarischen Text als Gewebe (vgl. Barthes 2000 [1973]) bzw. als Rhizom (vgl. Kap. 1 & 3.1.1). Gemäß dem Titelplural des Projektes steht *Diáspora(s)* für die Ausbildung einer kritischen dezentrierten, relationalen Literatur, vereint in ‚Heterogenität und Vielheit' (vgl. Deleuze/Guattari 1980).

Die Textanordnung der „Presentación", verstanden als visuelle Schreibstrategie, unterstreicht dies: Variierender Textsatz sowie ein unkonventioneller Gebrauch von Absätzen und Satzzeichen verweisen auf die Forderung, gängige Textlogiken und horizontale Lesarten auszuhebeln (vgl. Cabezas Miranda 2012: 332)[143]. Nicht nur die durch Form, sondern auch durch die sprachliche Dichte erschwerte Lesbarkeit sprengen eine zunächst stringent anmutende Argumentation. Die durch Nummerierung angedeutete Abfolge erweist sich als fehlleitend, denn *Diáspora(s)* zielt nicht auf die Schematik oder Linearität von Literatur ab, sondern auf die Mehrdimensionalität von Sprache und damit auf die Offenheit und Ambuiguität jedes literarischen Textes.

Die Aufkündigung von Chronologie sowie von konventionellen Textlogiken und Genrepraktiken stützen die sprunghaft exponierten Argumente. Zwischen thesengeleiteten und thematischen Öffnungen und Schließungen changierend, erzeugt das Manifest Bewegungen. Durch die so entstehenden Textdynamiken werden die Rezipierenden ähnlich einer *performance* animiert. Dies wird bereits im ersten Programmpunkt erkennbar:

> **1**
> ‘La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura’.
>
> Estas palabras de Roland Barthes tal vez sean suficientes para un conato de explicación del proyecto DIASPORA(S) [sic], surgido, como entidad gregaria en 1993, en La Habana.
> (Sánchez Mejías 1997a: 174, Hervorhebung d. A.[144])

143 Des Weiteren vermischt Sánchez Mejías in seinem Programm Paragraphen in Form von prägnanten (Stich-)Sätzen mit freien Versen, fremden Zitaten, rhetorischen Fragen, Ellipsen und aussagekräftigen Bildern bzw. Konzepten, teils in einem anklagenden und aggressiven, teils in einem ironischen oder nüchternen Ton.

144 Mit Blick auf das gesamte Zeitschriftenkorpus lässt sich mutmaßen, dass aufgrund technischer Schwierigkeiten bei Wörtern in Kapitälchen das Redaktionsteam auf Akzentsetzungen verzichtet hat. Nachstehend werden diese Wörter, z. B. Titel von Gedichten in Mayuskeln, nicht mehr mit ‚[sic]' gekennzeichnet.

Für *Diáspora(s)* steht die Multiplikation der Schrift nach Barthes an erster Stelle. Das Zitat aus *Le Degré zéro de l’écriture* (Barthes 1953) wirkt wie ein Apophthegma, das als erster Impuls die programmatische Ausrichtung von *Diáspora(s)* anregt. Der Projektname in Großbuchstaben lässt sich als Geste der Selbstermächtigung deuten. Projektgründung und Zeitschriftenherausgabe basieren auf einer konkreten Schreibethik, die die *Diáspora(s)*-Literaten „como forma del Terror“ (Sánchez Mejías 1997a: 175) multiplizieren wollen. *Diáspora(s)* vertritt, angelehnt an Barthes, den Standpunkt, dass Schreibakt und Stil und damit Form und Ausdruck jedes Textes sinnstiftend und vor allem engagiert seien[145]. Schließlich sei literarische Sprache *per se* politisch (vgl. Kap. 3.1.1), besonders in autoritären Regimen. Politik und Literatur (vgl. Rancière 2007) sind innerhalb der Zeitschrift, ohne den Anspruch, zu funktionalisieren bzw. ideologisieren, nicht voneinander abgrenzbar[146].

Durch die Verbindung der Aussagen Barthes’ mit dem eigenen Literatenprojekt hebt Sánchez Mejías echogleich das intellektuelle Selbstverständnis und die Schreibziele von *Diáspora(s)* hervor: die Hervorbringung einer neuen, die Moderne und deren Kehrseite überwindende Literatur (vgl. Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 104). Damit deutet er auf Lyotards (vgl. 2002 [1979]) Begriff der Postmoderne und die Skepsis von *Diáspora(s)* gegenüber dem Cartesianismus sowie dem Castrismus als Projekt der kubanischen Moderne[147].

Mittels Verweigerung von Monosemie und ideologisierter Funktionalität werden von *Diáspora(s)* neue Existenz- und Denkformen von Literatur ausgelotet. In der Multiplikation der Schrift liegt das größte Maß an (literarischer) Freiheit begründet, das *Diáspora(s)* durch Theorie gestützte Konzeptkunst ausreizt (vgl. Aguilera in Cabezas Miranda 2013o: 105; vgl. auch Kap. 3.1.1), um sich dem kubanischen Nationalismus zu widersetzen. Punkt 2 des Manifestes knüpft an diese Forderung an:

145 Sánchez Mejías beruft sich auf Barthes’ Kritik an Jean-Paul Sartres Auffassung von ‚engagierter‘ Literatur. Weiterführend zu dem Bezug auf *Le Degré zéro de l’écriture* s. Dorta (2016a: 171–173).

146 Die *Politique de la littérature* (Rancière 2007) von *Diáspora(s)* widersetzt sich somit der Kulturpolitik der Zeit (vgl. Dorta Sánchez 2013: 43). Nach Deleuze sei die Konnotation ‚politisch‘ nicht zwingend mit einem physischen Kampf verbunden, sondern bereits durch ein „Denken in Beziehung zu all jenen [waltenden] Kräften“ eingelöst (Antonioli 2010: 8). Sánchez Mejías spricht in seinem *testimonio* dezidiert von einer „guerra de Guerrillas“ (in Cabezas Miranda 2013u: 134) als Strategie der Mikropolitik des Projektes.

147 So hebt z. B. Ette hervor: „Der Castrismus ist ein Moderne-Projekt, das auf Homogenität und Territorialität setzt und von großen Erzählungen lebt“ (2001: 17).

> 2
> No sé si Mao pensó, entre tantas de sus multiplicaciones, la multiplicación de la escritura; si puso a los escritores chinos a *elegir*; a *elegir* en bien de la nación.
> (Sánchez Mejías 1997a: 174, Hervorhebung d. A.)

Am Beispiel des Maoismus kontrastiert Sánchez Mejías die Propaganda totalitärer Regime, hier die Multiplikation Maos, mit der Autonomie und Multiplikation der Schrift. Vor der Folie der chinesischen Diktatur hinterfragt er die Rede- und Entscheidungsfreiheit von Schriftsteller*innen in totalitären Systemen im Allgemeinen, im Zeitschriftenkontext gelesen über die Projektion nach Ostasien auch verdeckt – und gewissermaßen provozierend – in Kuba. Der Paragraph unterstreicht, dass u. a. im 20. Jh. „symbolische Codes nicht nur als Repräsentations- und Kommunikations-, sondern ebenso als Herrschaftstechnik" (Hahn et al. 2013b: 7) missbraucht wurden. Gleichzeitig macht Sánchez Mejías am Beispiel der „escritores chinos" (Sánchez Mejías 1997a: 174) auf das subversive Potenzial von Literatur aufmerksam. Die Kursivierungen des wiederholten Verbes *elegir* unterstreichen den zynischen Gebrauch des Wortes. Denn kann es Wahlmöglichkeiten in einem totalitären Regime geben?

Zum einen nimmt Sánchez Mejías in Kenntnis der Textzusammenstellung an dieser Stelle Thema und Schreibstrategien des Gedichtes „Mao" (vgl. Aguilera 1997; vgl. Kap. 5.1) in derselben Zeitschriftenausgabe vorweg. Zum anderen untermauert er erneut das intellektuelle Selbstverständnis der *Diáspora(s)*-Autoren und den von ihnen vertretenen poststrukturalistischen Zeichenbegriff. Entgegen strukturalistischer Annahmen gewinnt das Verb *elegir* an dieser Stelle nicht allein durch seine syntaktische Einbettung an Sinn. Durch Kursivierungen herausgestellt, wird die konventionelle Bedeutung des Wortes hinterfragt. Projekt- und Zeitschriftenkontext verschieben die Sinndimension des Tätigkeitswortes, dessen konventionelle Bedeutung letztendlich verworfen wird. Die grafische Markierung (Kursivierung) regt die Rezipierenden zu einem aktiven (Gegen-)Lesen an, um den unterschiedlichen Bedeutungsfacetten der rhizomatischen Verästelungen von *Diáspora(s)* nachzugehen. Kritisches Reflektieren und Hinterfragen erweisen sich als wichtige Lesestrategien, um sich den literarischen Experimenten der *Diáspora(s)*-Autoren anzunähern.

Die von *Diáspora(s)* anvisierte Multiplikation der Schrift steht dem offiziellen Wohl der Nation („a *elegir* en bien de la nación", Sánchez Mejías 1997a: 174, Hervorhebung d. A.) diametral entgegen, woraus sich die Beschränkung der Entscheidungsfreiheit der Literat*innen begründet. Das Projekt setzt einer präskriptiven kubanischen Literaturlandschaft eine deterritorialisierte Literatur entgegen, so dass gefestigten nationalen Traditionen provokant aufgekündigt wird:

15
La Tradición. Esa Máquina que se parece a Dios. Lo Cubano es Fascismo. Lo Cubano es el timo del siglo, como dice un personaje de Miguel de Marcos en ‘Papaíto Mayarí’.
(Sánchez Mejías 1997a: 176)

Als Ausdruck der postsowjetischen „Kultur der Skepsis“ (Moldenhauer 2015: 34) begehrt *Diáspora(s)* gegen die ‚Last der Traditionen‘ kubanischer Literatur auf. Durch Bezugnahme auf den Roman *Papaíto Mayarí* von Miguel de Marcos (vgl. 1977 [1947]) schreibt sich Sánchez Mejías in eine kontroverse Debatte über Nationalismus und damit in die Dekonstruktion der *cubanidad* durch ironische Bearbeitung ein (vgl. Dorta 2016a: 180f.; Timmer 2021c: 358). Die Schreibstrategie des in Vergessenheit geratenen Schriftstellers der *República de Cuba*, Humor als Katalysator von Gesellschaftskritik zu nutzen, machen sich die *Diáspora(s)*-Mitglieder zum Vorbild (vgl. Timmer 2021c: 358)[148]. Satire, Parodie, Zynismus und Sarkasmus stellen als rhetorische Strategien von (verdeckter) Kritik ein prägnantes Charakteristikum der Literatur von *Diáspora(s)* dar. Derselbe Programmpunkt verdeutlicht dies polemisch, indem die Anschuldigung gegenüber potenziellen ‚Konterrevolutionär*innen‘ als politisch extremem Lager von dem Projekt umgekehrt wird. Nahezu beiläufig setzt Sánchez Mejías das Traditionsbewusstsein der kubanischen Nation mit Faschismus gleich[149]. Diese Machtkritik richtet sich gegen das kubanische Regime, das von Sánchez Mejías in Anlehnung an den Totalitarismusbegriff von Arendt (vgl. 2022 [1951]) als autoritärer Gewaltstaat bezeichnet wird. Der provokante Vorwurf geht aus den Absolutheitsansprüchen des revolutionären Diskurses hervor, dessen rhetorische Maschinerie literarische Sprache und Konzepte vereinnahme. Vor diesem Hintergrund bewertet Iriarte die Revolution als totale Metapher, die sich u. a. das Konzept der *teleología insular* von *Orígenes* angeeignet habe:

> La revolución es la gran metáfora que articula la tierra, el pueblo, la nación y la cultura. [...] [P]odemos decir que la metáfora articula el catolicismo de Lezama, la revolución cubana y la nacionalidad. [...] [D]ebajo de estas tres cuestiones se encuentra una conceptualización mesiánica del tiempo. La metáfora de la revolución, que todo lo aglutina, es en este sentido una suerte

148 „Es [...] el eslabón entre el humor por el humor y el humor como arma de crítica social“, so Ángel González über den Duktus von Miguel de Marcos und erklärt in seinem Vorwort zu dessen Roman weiter: „[l]os ataques contra el desorden imperante constituyen un verdadero leit-motiv [sic] [...] y le otorgan un matiz político casi permanente“ (1977: 8, 10).

149 Aufsätze wie „El Fascismo. Apuntes“ (Saunders 1998a), „Violencia y literatura“ (Sánchez Mejías 1999a) und „El lenguaje y el poder“ (Saunders 2001a) erörtern diesen Vorwurf in der Zeitschrift (vgl. Kap. 4.3). Zwar stellt auch Rojas für das Kuba der 1990er-Jahre fest, dass der Staat zu einer „instancia mediadora entre la ideología y el mercado“ (2009: 146) geronnen sei, dennoch distanziert sich die Verfasserin dieses Buches (besonders als deutsche Wissenschaftlerin) von dem in der „Presentación“ geäußerten drastischen Vorwurf.

> de síntesis de la forma moderna de organizar la cultura, la política y la sociedad, en la medida en que totaliza por medio de la nación, el mesianismo y la utopía revolucionaria. (Iriarte 2018: 122)

Projekt und Zeitschrift fechten die vom Staat besetzte neo-origenistische literarische Sprache mittels subversiver Ästhetik an. Auf die von der Politik beanspruchte Deutungshoheit über Wort und Schrift reagiert *Diáspora(s)* mit „grosería“ (González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 113) als Schreibstrategie, um die Gleichsetzung von „canon, paisaje y lirismo“ (Morejón Arnaiz 2015: 203) aufzusprengen. Die experimentellen Schreibweisen von *Diáspora(s)* zeugen entsprechend von einem spielerischen Umgang mit Parametern wie Zeit und Raum, um die Absolutheitsansprüche dieser totalitären Metapher und damit das von dem (post-)revolutionären Regime propagierte Bild der *cubanidad* zu dekonstruieren.

Ein kritisches Geschichtsbewusstsein durchzieht die Zeitschriftenbeiträge, das kubanische Folklore und damit die Autoexotisierung der *cubanidad* der 1990er-Jahre zurückweist (vgl. Kap. 2)[150]. Durch Einschreibungen in alternative Diskurse soll die kubanische Literatur dekontextualisiert und damit entmythologisiert werden. Marginalität fungiert als Leitkonzept von *Diáspora(s)*[151], das zum einen aus den prekären Produktions- und Verbreitungsstrategien der Zeitschrift hervorgeht (vgl. Iriarte 2018: 118), zum anderen im Ästhetischen u. a. von der Kleinen Literatur Kafkas und/oder vom ironisch-experimentellen Duktus missachteter kubanischer Schriftsteller, wie Piñera oder García Vega, inspiriert ist.

Die Programmpunkte 4 und 5 markieren die politische Prägung der von *Diáspora(s)* propagierten kritischen Literatur. Angelehnt an Barthes, stellen sie heraus, dass „tout combat est sémantique, tout sens est guerrier“ (1984: 96). Um auf engagierte Literatur abseits castristischer Doktrinen aufmerksam zu machen, eröffnet Sánchez Mejías eine Parallele zum italienischen antifaschistischen und antikapitalistischen Widerstand:

150 Differenzierend stellt Marqués de Armas für das Projekt klar: „No es un movimiento hacia lo cubano[,] pero tampoco es un desprecio de lo cubano. Es una zona lateral, transversal a lo cubano […]“ (in Cabezas Miranda 2013n: 100). Es lässt sich mutmaßen, dass die Literatur von *Diáspora(s)* aufgrund der omnipräsenten wirtschaftlichen und soziopolitischen Krise ebenso von Motiven wie *rabia*, *hambre* und *dolor* (vgl. Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 103f.) als Gegensatz zu einem idealisierten Inselbild durchzogen ist.

151 Zu der literarischen Thematisierung von sozialer Marginalität in kubanischer Literatur der 1990er-Jahre s. weiterführend Rubio Cuevas (2000), Ebenhoch (2013), Moldenhauer (2015: 38–57).

4

Pero volvamos al uso de la libertad, en poesía
esta libertad tiene las mismas características que la
lucha política

se impone inspirando terror; redescubriendo el Deber.

Pasolini

Acelerar el vector del imaginario *en este sentido*. [...]

5

Un poquito de terror literario – sobre todo en los medios de representación – no le haría daño a la nación; a la nación entendida como el lugar de las Letras; al Canon Nacional de las Letras, siempre inflacionario – hasta el ridículo – en cualesquiera de sus aspectos. (Sánchez Mejías 1997a: 174, Hervorhebung d. A.)

Indem Sánchez Mejías Pier Paolo Pasolini anzitiert, schreibt er das Projekt zum einen in dessen Forderung nach Neuausrichtung linker Bewegungen, zum anderen dessen Verständnis von Literatur fort (vgl. Hernández Salván 2015: 109)[152]. Der angeführte Vergleich des italienischen (Film-)Künstlers unterstreicht das Ringen von *Diáspora(s)* um Diskursraum und diskursive Macht[153]. Pasolinis eingefordertes Einstehen für die Freiheit der Poesie, die er mit politischem Kampf vergleicht, pointiert die von *Diáspora(s)* vertretene Schreibethik und Programmatik. Angelehnt an Pasolinis „Trasumanar e organizzar“ (vgl. Punkt 4) aus dem gleichnamigen Gedichtband (vgl. Pasolini 1971) sei es in diesem Kontext auch Aufgabe der kubanischen Poet*innen, literarische Freiheit vor ideologischen Zuweisungen und Diktaten zu verteidigen, Sprache als politisches Instrument in Form ‚literarischen Terrors‘ zu nutzen (vgl. auch Hernández Salván 2015: 109f.). Für *Diáspo-*

152 Auch Saunders nimmt in seinem Essay „El Lenguaje y el Poder“ Bezug auf Pasolini und erklärt in Rückbindung an *Diáspora(s)*: „Pasolini nos mostró lo que no habíamos visto o lo que habíamos olvidado. Imperfectamente, quizá equívocamente, como fuera, nos dijo: *Tú eres eso*“ (Saunders 2001a: 490, Hervorhebung d. A.). Sánchez Mejías widmet Pasolini in *Mapa Imaginario* ein Gedicht. *Diáspora(s)* begreift ihre Ästhetik somit als Form diskursiver Gewalt gegen einen nationalen Kanon, so dass Hernández Salván (vgl. 2015: 107–112) von einer gewissen ‚Poetik der Gewalt‘ spricht (s. auch Kap. 4.2).

153 Unter dem Punkt 4 lässt sich eine *mala lectura* als Strategie von *Diáspora(s)* erkennen, die Díaz (vgl. in Cabezas Miranda 2013e: 66) dem Projekt attestiert, und zwar am Beispiel der Kritik an Kants Staatsphilosophie und Vernunftbegriff, denn es heißt bei Sánchez Mejías: „Acelerar el vector del imaginario en este sentido: ‘una violencia que debe ser tonto o más notable cuanto mayor sea el *quantum* que la imaginación comprende en una intuición’ (Kant)“ (1997a: 174, Hervorhebung d. A.). Die *Diáspora(s)*-Autoren kündigen jegliche Form von Rationalität in ihren Texten auf, da eine Entgrenzung von Schrift und Sprache erzielt werden soll, was u. a. anhand ihrer Subjektentwürfe in ihren minoritären Literaturen deutlich wird.

ra(s) fungieren Worte somit als diskursive ‚Waffen' (vgl. auch Barthes 1984: 96f.), um ein autoritäres Zeichenregime mittels diskursivem Widerstand und Mikropolitik zu bekämpfen.

Diáspora(s) zielt darauf ab, das monopolisierte staatliche Verlagswesen (*Las Letras Cubanas*) und den nationalen Literaturkanon zu untergraben, indem die Zeitschrift einen Kontra-Kanon bzw. ein Kontra-Archiv wiederbelebt. Die Erprobung und Wiedererlangung von Sprachautonomie als Überwindung von Machtasymmetrien stellt Dreh- und Angelpunkt der Schreibethik der Zeitschriftenmitwirkenden dar (vgl. Saunders in Cabezas Miranda 2013t: 128). Literarischer Terror fungiert als konzeptuelles Ventil (vgl. Dorta 2016a: 183), um den Kampf einer Kleinen Literatur und deren Geltungsanspruch auszutragen. Sinnbildlich greift *Diáspora(s)* von den Rändern der Legalität das bestehende Macht- und Diskurszentrum an, indem ihre Literatur als ästhetisch ‚terroristisch' konzeptualisiert wird[154]. Diese ‚konterrevolutionären' Fiktionen sind Resultat eines „guerre des langages" (vgl. Barthes 1984: 135–139), indem das literarische Wort gegen die Hegemonie des politischen Wortes und das einer ideologisierten *littérature majeure* aufbegehrt.

Um den Vorwurf der Gewaltverherrlichung abzuwenden, wird die Kampfansage von Sánchez Mejías ironisch durch die Verkleinerungsform „un poquito de terror literario" (Sánchez Mejías 1997a: 174) abgeschwächt[155]. Der „terror literario" von *Diáspora(s)* steht für eine Kunst, die provoziert und abschreckt, die im Missfallen Gefallen findet und die durch experimentelle (Formen-)Sprache und offengelegtes Skandalöses zu enttabuisieren beabsichtigt. Das Projekt intendiert, die im Kuba der 1990er-Jahre vorherrschende symbolische und diskursive Ordnung mittels radikaler Konzeptkunst zu verkehren, um gesetzte Mythen, Ikonen und Doktrinen zu dekonstruieren. Unter Punkt 13 ruft Sánchez Mejías mit (neo-)avantgardistischer Vehemenz sogar zu einem (außer-)textuellen Kampf aus: „Diáspora(s): [...]. Una avanzadilla (sin) táctica de guerra" (1997: 176, Punkt 13). Das durch Klammersetzung geschaffene Sprachspiel evoziert Bedeutungsverschiebungen[156], die eine für *Diáspora(s)* charakteristische „produktiv[e] Verfehlung des Dialogs" (Bandau 2015: 271) einleiten. Das sperrige Kompositum liest sich als ludische Geste der Verweigerung der Beanspruchung

154 In Ausgabe 3 erklärt er in einer Rezension analog: „Hacen falta libros que ejerzan el terror contra el Canon Nacional" (Sánchez Mejías 1998c: 357; vgl. auch Kap. 4.5).

155 Auch Aguilera stellt klar, um den Vorwurf des Querulantentums abzuwehren: „[N]o busqué ningún enfrentamiento con nadie [...], sino, con determinadas ‚instituciones' y determinados conceptos, y como unos y otros estaban (están) secuestrados por la noción estado [...]". Weiter führt er aus: „[P]ensar y vivir en un país totalitario [significa que], incluso los conceptos, las palabras, las comas están en mano de la política de estado [...]" (in Cabezas Miranda 2011: 169).

156 Z. B. taktische Vorhut des Krieges, eine nicht-taktische Vorhut des Krieges oder aber eine syntaktische Vorhut des Krieges, eigene Übersetzung.

des literarischen Wortes durch die Politik. Mittels Entpragmatisierung und Übersteigerung des Ausdrucks entfremdet *Diáspora(s)* den hegemonialen Diskurs der Sonderperiode, worauf folgende Punkte deuten:

> **7**
> El Placer del Texto − ya pasará. Entonces vendrá la época del displacer, de raspar el texto con los ojos, o de poner los ojos en blanco, frente al texto.
>
> **8**
> Ojalá que al leernos sientan, ustedes, una fruición inespecífica, disfuncional.
> (Sánchez Mejías 1997a: 175)

Angelehnt an Barthes *Le plaisir du texte* (vgl. 2000 [1973]), verkündet Sánchez Mejías ein neues Zeitalter von Schreib- und Rezeptionsformen, deren Durchsetzung *Diáspora(s)* einfordert: „la época del displacer“ (1997: 175). Gemäß der Schreibpolitik der *revista* ebnet Provokation, etwa die Verweigerung von soziokulturellen und textuellen Normen, den Weg für Innovation. Unbequeme Inhalte und exaltierte Schreibweisen unterbinden eine genussvolle Rezeption und damit die Identifikation des Zeitschriftenpublikums mit Figuren, Schauplätzen, Themen der Zeitschriftenbeiträge. Die von *Diáspora(s)* evozierte ‚Lust am Text‘ bringt Effekte wie Irritation, Desorientierung und Verstörung hervor, teils in Form von Delirien oder Wahnsinn (vgl. Sánchez Mejías in Cabezas Miranda 2013u: 137; Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2021b: 60). Dysfunktionalität entlarvt sich dabei einerseits als zentrale textuelle Praktik von *Diáspora(s)*, um konventionelle Ästhetiken, Text- und Genrepraktiken aufzubrechen (vgl. Kap. 4.2). Andererseits setzt Sánchez Mejías diese Dysfunktionalität ebenso als Modus der Lektüre des Zeitschriftenpublikums voraus. Erstmalig in Wir-Form sprechend, adressiert er seine Forderungen an die impliziten Lesenden: „Ojalá que al leernos sientan, ustedes, una fruición inespecífica, disfuncional“ (Sánchez Mejías 1997a: 175). Hinter vermeintlich textueller Willkür und Unlogik verbirgt sich jedoch Kalkül.

Die Konzeptualisierung von dysfunktionalen Schreibweisen zielt ab auf die programmatische Verweigerung von etablierten Logiken (vgl. ‚*livre-rhizome ≠ livre-racine*‘; vgl. auch Kap. 1). Diese Zurückweisung prägt nicht nur die Literaturen von *Diáspora(s)*, sondern die Projektmitglieder fordern auch eine ähnlich (im-)produktive Lesehaltung von ihrem Publikum ein. Ihre Leser*innen sollen sich an den Brechungseffekten ihrer Texte nahezu plastisch abarbeiten. Durch das Auf- bzw. Zerkratzen der Texte („raspar el texto con los ojos“, Sánchez Mejías 1997a: 175) per kritischem Blick wird eine intensive, gar körperliche Auseinandersetzung mit den Zeitschriftenbeiträgen eingefordert. Auch im Schreiben beharrt *Diáspora(s)* darauf, Distanz zur Realität aufzubauen. Diese sei Voraussetzung, um soziale Normen kritisch beleuchten und hinterfragen zu können, was folgende Paragraphen klarstellen:

10
No tenemos nada contra *lo real*.

Lo real, visto muy de cerca, ciega los ojos. Visto de lejos, toma forma de Todo.

De *todas formas*, uno está *obligado* a algo[157].

11
Acaso fuera oportuno hablar del *concepto*. Del concepto como forma del Terror. Aterrorizar a las Letras Cubanas a través del concepto.

(Suena pretencioso.)
(Sánchez Mejías 1997a: 175, Hervorhebung d. A.)

Diáspora(s) begegnet mimetischem Erzählen, die Autonomie literarischer Sprache ausschöpfend, mit exzentrischen Textstrategien, wie Entfremdung oder Entgrenzung, um in der Verzerrung der fiktionsinhärenten Wirklichkeiten Missstände offenzulegen. Realsozialistischen Nomenklaturen („*lo real*“) wird aufgekündigt, indem die Literatur von *Diáspora(s)*, ähnlich postmoderner Textverfahren, „una visión caótica de la realidad“ bzw. „una visión ordenada de la irrealidad“, so Mora (2013: 34), konstruieren solle. Die obigen Kursivierungen stellen die eingeforderte Distanzschaffung zur Realität grafisch heraus, deren Totalitätsansprüchen („toma forma de Todo“) die Schreibethik von *Diáspora(s)* („uno está *obligado*“) gegenübergestellt wird. Die adverbiale Bestimmung „*de todas formas*“ findet (ebenfalls durch Kursivierung hervorgehoben) ironischen Gebrauch. Während die Kulturpolitik der Sonderperiode, markiert durch den Verweis auf (den Verlag) *Las Letras Cubanas*, nur eine konforme Ästhetik zuließe, strebe *Diáspora(s)*, sich aller Formen bedienend, hybride Genrepraktiken (vgl. Punkt 9) sowie die Überlagerung von Konzepten an (vgl. Punkt 12). Eine im Schreiben entwickelte (Anti-)Ästhetik kristallisiert sich für *Diáspora(s)* als Illusion heraus (vgl. Punkt 14 & 18), nämlich als Entwurf einer anderen Realität.

„[U]na fisura [...] fue la propuesta de *Diáspora(s)*“, betont Sánchez Mejías (in Cabezas Miranda 2013u: 138). Sein ‚Manifest‘ antizipiert Heterogenitäten, Widersprüche, Paradoxien etc., die die in der *revista* vereinten rhizomatischen Texte, zugespitzt auf Konflikte und logische Brüche, als kritische Auseinandersetzung mit dem kulturgeschichtlichen Kontext durchziehen. Aus der Emblematik des Risses geht in der Tradition klassischer Avantgarden eine neue kubanische ‚(Anti-) Poetik des Bruches‘ bzw. Aufbrechens hervor. Diese spielt in unterschiedlicher Intensität mit Überzeichnungen, dem Verhandeln von Klischees oder Invektiven,

157 In dem Zeitschriftenbeitrag „Mao“ heißt es hingegen: „‘lo/real’ del concepto/*unsolo*sentido“ (Aguilera 1997: 196, Hervorhebung d. A.).

die die künstlerische Freiheit sowie die Verselbstständigung von Sprache in der Denktradition Wittgensteins, des Poststrukturalismus oder der Kritischen Theorie ausreizt. Sánchez Mejías führt in dem Manifest unter Punkt 16 drei von *Diáspora(s)* besetzte Konzepte ein, die diese ikonoklastischen Eigenschaften offenlegen:

> **16**
> Escribir como se cazan gorriones. No en la Casa del Ser, sino en el Callejón de las Ratas.
>
> Hacer de cada (con)texto una Pequeña China.
> (Sánchez Mejías 1997a: 176)

Die drei Sätze kommen einer verschlüsselten Anweisung gleich, die die Lesenden über die Schreibhaltung, die (Selbst-)Verortung sowie die Ziele des Schreibens von *Diáspora(s)* unter Bezugnahme auf Aguileras Gedicht „Mao“ (1997) informieren. Die von *Diáspora(s)* vereinnahmten Konzepte sind durch die für das Spanische untypische Großschreibung (u. a. von Substantiven) kenntlich gemacht: *Casa del Ser*, *Callejón de las Ratas*, *Pequeña China.* Sie legen einerseits die Auslagerung von Fiktion in asiatische *settings* als transnationale Textstrategie offen, andererseits das Verarbeiten von bizarren Tierszenarien und Tiervergleichen (vgl. auch Morejón Arnaiz 2016b; Kap. 4.2). Beide Tendenzen stellen Merkmale der von *Diáspora(s)* beanspruchten Kleinen Literatur dar, die ihre Erfahrung des ‚Fremdseins‘ und Programatik ihres ‚Fremdmachens‘ durch exzentrische Schreibstile in der Tradition von Kafkas (Tier-)Erzählungen zum Ausdruck bringt (vgl. Garbatzky 2017; vgl. auch Kap. 3.1.1). Somit geht das mittels Rattenvergleich gezeichnete Bild auf Kafkas in Russland verortete Erzählung „Erinnerungen an die Kaldabahn“ (Kafka 1983 [1914])[158] zurück, auf die sich Deleuze und Guattari u. a. für die Konzeptualisierung des *devenir-animal* stützen (vgl. Deleuze/Guattari 1975: 68; vgl. auch Kap. 3.1.1). *Diáspora(s)* nutzt das Bild der Ratte in seiner pejorativen Assoziation, und zwar als ästhetisches Selbstbild einer inländischen Minorität (vgl. Morejón Arnaiz 2015: 202, 2016b: 14). Als Tier der Unterwelt wird die Ratte zum Sinnbild für die klandestine und subversive Ästhetik des Projekts (vgl. Díaz in Cabezas Miranda 2013e: 66; Morejón Arnaiz 2015: 202, 2016b: 14; vgl. auch Garbatzky 2015; 2017). Einer politischen ‚Ungezieferrhetorik‘ entlehnt, steht die Ratte in ihrer soziopolitischen Dimension im Kontext der Zeitschrift für Rebellion von innen (vertiefend dazu vgl. Kap. 4.2). Angelehnt an das kulturpolitisch besetzte Bild der kubanischen *gusanos* (vgl. Kap. 2) schreibt sich *Diáspora(s)* das dissidente Tierbild zu, um das politische Zentrum und dessen Totalitätsansprüche ähnlich einer Plage zu befallen (vgl. Morejón

158 Womöglich ist die Erzählung „Der Bau“ (Kafka (1972b [1928]) ebenso zentral.

Arnaiz 2015: 202f.)[159]. Die *Callejón de las Ratas* steht folglich emblematisch für den literarischen Versuch, aus der kulturpolitischen Sackgasse der Zeit (spa. *callejón sin salida*) durch literarische Fluchtlinien und das Tier-Werden der Sprache auszubrechen[160] (vgl. auch Morejón Arnaiz 2016b: 14). Durch diesen Moment des Ausweichens eröffnen sich, ähnlich den rhizomatischen Verästelungen, stets neue Wege.

Demnach reagiert *Diáspora(s)* auf gelebte und beobachtete Machtasymmetrien mit kafkaesker Ästhetik, die mit dem kubanischen Kontext und Kontra-Kanon zusammengeführt werden. Repräsentativ für *Diáspora(s)* verkörpert die Ratte eine „cultura del *sin*estilo, del plagio, de la idiotez" (Aguilera 2002a: 168, Hervorhebung d. A.), die eine territorialisierte Vorstellung von Literatur und Autorschaft ablehnt. Saínz spricht von einer „escritura [...] sucia" (2013: 28), Hernández Salván (vgl. 2015: 103) von einer bewusst praktizierten ‚Hässlichkeit'. Dieser von *Diáspora(s)* konzipierte *feísmo* beabsichtigt, den politisch besetzten origenistischen Diskurs, einem Rattenbau ähnlich, zu unterwandern[161]. Schließlich stellt Sánchez Mejías

159 Die Ratte steht somit für verdrängte Wissens- und Denkformen, ebenso für (verdeckte) Dissidenz, so erklärt Aguilera: „[In] einem autoritären Regime [ist man] kein Individuum, keine Person mehr [...]. Man verliert jeden Illusionshorizont, und das lässt einen anders funktionieren [...]. Außerdem hat man ein bestimmtes Bewusstsein davon, dass man nur eine Ratte ist. [...] [E]ine Ratte bleibt immer eine Ratte, das Einzige, was sie tun kann, ist [,] das Spiel zu spielen oder sich zu verstecken (das heißt, ihre Gedanken nicht öffentlich zu zeigen), ihre Notdurft zu verrichten" (in Aguilera/Kawasser 2004: 18). Die Ausführungen deuten auf strukturelle Ausgrenzungsmechanismen und diskursive Gewalt innerhalb totalitärer Regime.

160 Marqués de Armas erklärt: „Las ratas tienen que ver con la idea de un laboratorio, una refiguración de las prácticas políticas. [...] [T]enía [...] que ver con una parte material de lo imaginario que estaba en una función lúdica, crítica, etc." (in Cabezas Miranda 2021b: 61). Dieser spielerische Umgang mit dem tierischen Konzept erschließt sich, erinnert man sich etwa an das Manifest des Kollektivs *OuLipo*, welches seine experimentellen Schreibweisen ähnlich plastisch konzeptualisiert hat.

161 Das Konzept von *Diáspora(s)* ähnelt Kafkas Konzept des Baus, der als „Allegorie [...] des Textkörpers", gleichzeitig „als Allegorie der Schrift" (Driscoll 2015: 31) verstanden werden kann. So wird auch in einigen Texten von *Diáspora(s)* „[d]as Erzähler-Tier, das dieses labyrinthische Netzwerk von Gängen gräbt, [...] zu einer metaphorischen Anspielung auf den Autor, der den Text schreibend gleichsam baut" (Driscoll 2015: 31). In den experimentellen Gedichten „Tipologías", Teil der Textsammlung *Das Kapital* (ebenso publiziert in *Asia Menor*), zeichnet Aguilera diese Bewegungen sogar grafisch nach. Besonders das vierte Gedicht „(Diagrama(s) sobre los movimientos de las ratas)" (2016g: 63) scheint durch den Titelplural in Klammersetzung auf *Diáspora(s)* anzuspielen. 2014 erscheint die Anthologie *Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s). Antología (1993–2013)*, herausgegeben von Jorge Cabezas Miranda. In dieser sind über die Zeitschriftenpublikationen hinaus Texte der acht *Diáspora(s)*-Mitglieder veröffentlicht, u. a. das Gedicht „Ratas" von Molina, in dem es heißt: „[...] conocimos la vida de las ratas / más que la vida de los hombres / [...]/ No deberíamos preguntar / por qué es el momento de las ratas / Aquello que fue, ya es / y lo que ha de ser, ya fue" (2014: 84).

dem von *Diáspora(s)* beanspruchten tierischen Bild ein weiteres entgegen, nämlich das der *Casa del Ser*. Die räumlich-konzeptionell nachgebildete Kontrastierung von ganzheitlicher Verortung und Marginalem führt die von *Diáspora(s)* bereits mittels Namenswahl markierte Abgrenzung des Projektes fort. *Diáspora(s)* verortet sich und das eigene bzw. kollektive Schreiben: „[n]o en la Casa del Ser, sino en el Callejón de las Ratas“ (Sánchez Mejías 1997a: 176). Die Gegenüberstellung hebt die Grenzüberschreitung hervor, die *Diáspora(s)* im Literarischen zu vollziehen beabsichtigt. So wird das idealisierte Bild der *Casa del Ser* auf verschiedenen Ebenen von *Diáspora(s)* unterlaufen (vgl. Díaz 2002a; Morejón Arnaiz 2016b).

Der von Sánchez Mejías gewählte Vergleich „[e]scribir como se cazan gorriones“ (Sánchez Mejías 1997a: 176) unterstreicht die militante Entschlossenheit des Projektes, die bürokratischen Hürden des Staats- und Kulturapparates durch Literatur *ad absurdum* zu führen und einzureißen[162]. Das unter dem Punkt 16 sprachlich gezeichnete Bild des Spatzenkrieges nimmt als konzeptualisierter Terror das Leitmotiv von Aguileras Gedicht „Mao“ vorweg (vgl. Kap. 5.1). Es deutet auf Textstrategien wie Ironisierung und Hyperbolisierung, die in Punkt 3 in dem von Sánchez Mejías propagierten Konzept zusammenlaufen, nämlich der Aufforderung: „Hacer de cada (con)texto una Pequeña China“ (1997a: 176). Das abschätzige Oxymoron „Pequeña China“ nimmt nicht direkt Bezug auf das Stadtviertel *Chinatown* von La Habana[163], sondern auf das homonyme Gedicht der Ausgabe 2 von *Diáspora(s)*, verfasst von Marqués de Armas (vgl. 1998a: 237–240; vgl. auch Dorta 2016a: 207)[164]. Dieses vermeintlich ‚kleine China‘ wird als transnationales Konzept von *Diáspora(s)* besetzt, was das Gedicht durch seine theoretische Prägung aufzeigt (vgl. Kap. 4.2)[165].

162 Auch nach der Beendigung des Zeitschriftprojektes beschreibt Sánchez Mejía seine Schreibroutine, konkret während der Covid-19-Pandemie, ähnlich ‚tierisch‘: „Las ideas saltan como conejos... [...]. Escribir, como dije una vez, es cazar: salir de casa y de caza y, con buena oportunidad o casualidad, cazas un conejo en el bosque. En mi caso, alterno la caza de conejos con la caza de ratas... Escribir es, la mayoría de las veces, cazar en el Callejón de las Ratas“ (Sánchez Mejías 2021: o. S.). Das Wortspiel der Begriffe *casa-caza* verdeutlicht, dass sich der ‚tierische‘ Terror von Sánchez Mejías im Schreiben eröffnet (vgl. auch Morejón Arnaiz 2016b: 15).

163 Zu den *huaqiao* und der chinesischen Diaspora in Kuba s. weiterführend López (2013).

164 Aufgrund dieses Querverweises scheint das Gedicht mittels Akronyme („a r.s.m.“) Sánchez Mejías gewidmet zu sein, so dass bereits hier ein internes semantisches Zeitschriftennetz durchscheint. Darüber hinaus ruft das lyrische Ich in dem Gedicht „Mao“, analog zu dem Konzept der *Callejón de las Ratas*, die „(época de la cajita / china)“ (Aguilera 1997: 196) aus. Terminologisch führt Aguilera in seinem Zeitschriftenbeitrag somit beide Konzepte zusammen. Das Konzept *cajita* ist dabei u. a. García Vegas *El oficio de perder* entlehnt, das Singler (vgl. 2006: 224) in diesem Kontext als Auslagerung eines kollektiven kubanischen Inneren versteht.

165 Die erste Strophe beschreibt plastisch das Eintreten in eine rhizomatische Schrift am Beispiel sich öffnender chinesischer Mauern: „eran China / las murallas que se abrían / para que tú /

Aus der Skizzierung wesentlicher Elemente und Intentionen der dystopen Schreibweisen von *Diáspora(s)* formuliert Sánchez Mejías abschließend eine Utopie, die Triebkraft des Schreibens von *Diáspora(s)* ist:

> **17**
> Pensar que se triunfa.
>
> **18**
> Vivir de esa ilusión.
> (Sánchez Mejías 1997a: 176)

Die Vorstellung schließt mit einem Resümee („Vivir de esa ilusión", Sánchez Mejías 1997a: 176). Der Schlusssatz schwächt die unter den vorherigen Punkten rhetorisch propagierte Kampfansage von *Diáspora(s)* ab und macht versteckt auf lebensweltliche Probleme kubanischer Schriftsteller*innen aufmerksam. Diese sind wie der Großteil der Bevölkerung während der Sonderperiode von Existenznöten betroffen.

Der eröffnende Beitrag von Sánchez Mejías legt thematische Schwerpunkte, Schreibstrategien und Leitkonzepte von *Diáspora(s)* offen, die sich in den unterschiedlichen Zeitschriftenbeiträgen wiederfinden lassen. Aus dem Zusammenwirken von Lesen und Schreiben, einem „pensar escribiendo" (González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 110), gehen theoriegestützte, experimentelle Ästhetiken hervor. Sánchez Mejías prägt mit der „Presentación" konzeptuell die künstlerische Ausrichtung des klandestinen intellektuellen Netzwerkes und dessen Zeitschriftenprojektes. Das Manifest lässt ausgabenübergreifende Sinndimensionen innerhalb der *revista red* und ihrer vernetzten und vernetzenden Texte antizipieren. Unter Berücksichtigung des Facettenreichtums des Mediums sollen diese Verflechtungen fortwährend näher betrachtet werden.

4.2 Texte kubanischer Autor*innen: thematische und ästhetische Tendenzen

„[M]e encuentro con rusos, con ratas, con chinos, con cerdos, con tractores". Mit diesen Worten fasst Lorenzo García Vega (2002: 12) in seinem Vorwort für die Anthologie *Memorias de la clase muerta* (Aguilera 2002a) seine ersten Leseeindrücke zusam-

pasaras (de largo) / por la red de caligramas" (Marqués de Armas 1998a: 237). In dem Gedicht „La nueva estirpe..." treffen die Lesenden hingegen auf Ratten. In dem Text „(Mandrágora)" scheint das lyrische Ich Suizid zu begehen, da es sich aus inneren Grenzen des Denkbaren nicht lösen kann: „En el borde interior de la frontera, que otros prefieren / llamar callejón / sin salida, -B. se mató" (Marqués de Armas 1998a: 235).

men und benennt eine „historia de lo no narrable“ (García Vega 2002: 12) als Verbindungsglied der zusammengestellten Beiträge. Die Äußerung des ehemaligen *Orígenes*-Mitgliedes deutet zwischen Irrwitz und Absurditäten auf literarische Strategien der Inkohärenz, Dezentrierung und Verfremdung einer selbstdeklarierten kubanischen „toten Klasse“[166]. Diese zunächst bizarr anmutenden Beobachtungen lassen sich auf die in *Diáspora(s)* veröffentlichten literarischen Texte kubanischer Autor*innen übertragen, schließlich setzt sich die Anthologie *Memorias de la clase muerta* größtenteils aus poetischen Texten der *Diáspora(s)*-Mitglieder, zwischen den Jahren 1988 und 2001 verfasst, zusammen[167]. Obwohl die Projektmitglieder einräumen, dass es keinen „sello Di[á]spora(s)“ (Aguilera in Cabezas Miranda 2011: 167) gebe, da die Zeitschriftenbeiträge etwa als Teil eines größeren rhizomatischen Geflechts lediglich „búsquedas ‘personales’“ (Aguilera/Marqués de Armas in Giraudon 2001: 548) darstellen, lassen sich markante thematische und motivische Berührungspunkte in den kubanischen Beiträgen der Zeitschrift ausmachen. Denn García Vega registriert zentrale Entwicklungslinien, wenn er weiterführend für ebenjene kubanische *clase muerta* von Literat*innen zynisch feststellt:

> No se olvide, repito: las ideologías, ese peso muerto que contienen los cacharros de ideas, es una de las trasterías de imágenes que más obsesionan a estos poetas de la clase muerta. [...].
>
> Los obsesionan junto a las ratas, junto a los cerdos, junto a los chinos, junto a los oscuros [...] autores eslavos, y junto a los también autores de la Europa oriental. (García Vega 2002: 19)

Was für kubanische Literatur ungewöhnlich erscheinen und wenig literarisch anmuten könnte, ist wesentliches Merkmal des von *Diáspora(s)* konzipierten Gegendiskurses. Die tierischen Bilder („ratas“, „cerdos“) sowie die Imaginationen oder Begegnungen mit dem vermeintlich Fremden („rusos“, „eslavos“, „chinos“) sind charakterististisch für die Konzeptkunst des (Zeitschriften-)Projektes, die sich aus der Aktivierung eines Kontra-Archivs speist (vgl. Garbatzky 2016c, 2024; vgl. auch Morejón Arnaiz 2015, 2016b). Zwar in einem anderen Kontext, benennt García Vega hier prägnante Leitlinien und Inspirationsquellen von *Diáspora(s)*, die an die von Sánchez Mejías ausgerufenen Konzepte (*Callejón de las Ratas*, *Pequeña China*; vgl. Kap. 4.1) erinnern und sich als „resistencia al nacionalismo [cubano]“ (Morejón Arnaiz 2013: 22) auslegen lassen. Denn „[w]ährend die Begriffe ‚Blockade‘,

166 Zu dem Konzept der *clase muerta* nach *Diáspora(s)* s. Aguilera (2002b) sowie Kap. 4.6.

167 Bis auf Prieto, der keine Poesie verfasst hat, und Molina sind alle *Diáspora(s)*-Mitglieder zusammen mit Netzwerkakteuren, wie Juan Carlos Flores, Rito Ramón Aroche sowie Omar Pérez, in der Anthologie vertreten. Letzterer findet zwar keine Erwähnung in der *Revista Diáspora(s)*, doch war Pérez federführend in die Projekte *PAIDEIA* und *Naranja Dulce* involviert, wofür er sanktioniert wurde (vgl. Novo 2020a).

‚Konflikt', ‚Krise', ‚Not' oder ‚Schwierigkeiten' den politischen Diskurs [der Sonderperiode] bestimm[en], finden sich in der Literatur [...] Ausdrücke[,] wie ‚Fragmentarisierung', ‚Individualismus', ‚Parodie', ‚Pluralität', ‚Unsicherheit', ‚Zweifel' oder ‚Zynismus'" (Ebenhoch 2013: 176) wieder. Doch wie greift *Diáspora(s)* auf diese Leitbegriffe zurück, und was macht ihre Texte, die sich dem ‚Unerzählbaren' annähern, so schwer lesbar?

Im Folgenden werden Textstrategien von *Diáspora(s)* dargelegt, die konventionelle Genregestaltungen herausfordern, und an ausgewählten Beiträgen exemplarisch aufgezeigt. Weiterführend zu dem Kap. 4.1 wird anschließend auf die von *Diáspora(s)* besetzten Konzepte eingegangen, die sich als wesentliche Komponenten des in der Zeitschrift etablierten Gegendiskurses (und Textnetzes) verstehen lassen.

Die Kleine Literatur von *Diáspora(s)*: Poesie und Erzähltexte der Zeitschrift

In den acht Zeitschriftenausgaben erscheinen insgesamt 22 fiktionale Beiträge von 17 unterschiedlichen kubanischen Autoren, geboren zwischen 1912 und 1971 – d. h. von Piñera bis Fernández Fe. *Diáspora(s)* macht Texte verdrängter (Exil-) Autoren, wie Padilla, Cabrera Infante, Sarduy oder García Vega, durch Wiedereinführung in Kuba zugänglich. Gleichzeitig räumt die Zeitschrift den Kunstschaffenden ihrer Generation und/oder ähnlicher künstlerischer Ausrichtung eine Plattform ein, ihre experimentellen Texte als Ausformung einer inländischen Diaspora zu veröffentlichen. Während in Ausgabe 1 lediglich kubanische Literatur der *Diáspora(s)*-Autoren veröffentlicht wird, weisen spätere Ausgaben – vor allem die Ausgabe 7/8 – eine breitere Beteiligung kubanischer Beitragender auf. Dazu zählen Rito Ramón Aroche (1961, La Habana), Atilio Caballero (1959, Cienfuegos), Gerardo Fernández Fe (1971, La Habana), Juan Carlos Flores (1962–2016) und Ernesto Santana (1958, Puerto Padre)[168]. Sie sprächen, so Aguilera (vgl. in López Fernández 2020: 138), eine ähnliche (künstlerische) Sprache, nämlich die einer *littérature mineure*.

168 Manche dieser Akteure haben bereits an vorläufigen Projekten, wie *PAIDEIA* und/oder *Naranja Dulce*, mitgewirkt, sind gleichzeitig Teil anderer Projekte (z. B. *El Palenque*, *OMNI-Zona Franca* etc.) und finden z. T. in *Diáspora(s)* auch an anderer Stelle Erwähnung. Eine Sonderstellung nimmt José Kozer (1940, La Habana), ein in den USA residierender kubanischer Literat polnisch-jüdischer Herkunft, ein. Seine neo-barocken „Poemas" (Kozer 2002) sowie das Interview „Musa paradisíaca. Entrevista a José Kozer" (Vianna Baptista 2002) führen eine ‚klassische' diasporische Erfahrung in *Diáspora(s)* ein. Besonders der letzte Beitrag deckt seine diasporischen Erfahrungen in Kuba und seine Exilierungsgründe, bestimmt von den politischen Umbrüchen und der damit einhergehenden Politisierung der Insel und Gesellschaft, in den 1960er-Jahren auf.

In Ausgabe 6 erklären Aguilera und Marqués de Armas hinsichtlich der Wahl der Beiträge und ihrer Zusammenstellung entsprechend:

> [...] [C]oinciden en algunos referentes escriturales, conceptuales, perceptuales e ideológicos. Pero a la vez los textos de cada uno son distintos; más o menos experimentales, civiles en mayor o menor grado, diversamente barrocos, cacharreramente conceptuales... Que aparecen traspasados por el juego, la ironía, la frialdad, la economía del lenguaje, etc. (Aguilera/Marqués de Armas in Giraudon 2001: 548)

Diese spielerischen Berührungspunkte können im Literarischen um rhetorische Spezifika in Anlehnung an Díaz (vgl. in Cabezas Miranda 2013e: 66) z. B. um Wortneuschöpfungen, Verkleinerungsformen, einen hohen Grad an Intertextualität und um die Konzeptualisierung des Minoritären ergänzt werden.

Zehn Zeitschriftenbeiträge sind kubanischer fiktionaler Prosa zuzuordnen, zwölf der Poesie. Innerhalb der Erzählliteratur dominieren, vermutlich auch aus pragmatischen Gründen, Kurz- und Kürzesttexte. Darüber hinaus werden verschiedene experimentelle (Kurz-)Gedichte unter einem Sammeltitel in den *índices* der Zeitschriftenausgaben geführt. Eine Genreklassifizierung erweist sich in vielen Fällen allerdings als schwierig, denn:

> [a]parte de marcas como Deleuze, Guattari [...], lo que sí está en las poéticas de Diáspora(s) es la marca de la novela, llevar la prosa al poema, hay también relaciones de los imaginarios, la ruptura de los géneros, la relación con otros lenguajes, antropología, historia, psicoanálisis...; no es exclusivo de *Diáspora(s)* pero en ella se concentra como una estrategia. (Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2021b: 61[169])

Die Konzeptkunst von *Diáspora(s)* ist gekennzeichnet vom Experimentieren mit Textgenres und Ästhetiken und sprengt disziplinäre Grenzen auf. Ordnungsprinzipien setzen ein Denken in konstituierten Schemata voraus und beschneiden die Autonomie von (Sprach-)Kunst, so dass starre Strukturen bei *Diáspora(s)* auf Ablehnung stoßen. Binarismen werden aufgebrochen, der Fluss von Sprache freigesetzt: „Subvertir, romper, experimentar. El proceso de la escritura, en lugar de un mensaje más o menos concreto“, so laute nach Cabezas Miranda (2012: 326) die Direktive der *écriture* von *Diáspora(s)*.

Die in der Zeitschrift zusammengeführte kubanische Literatur fordert somit keine hermeneutische Suche nach einem fixierten Sinn ein, sondern ein prozesshaftes Spiel (vgl. Kap. 4.1). Textkörper werden zu einer „espacialización caótica“ (Araoz 2015: 62) transformiert, so dass kohärente Sinneinheiten aufgelöst und (in

169 Z. B. verbindet der Beitrag „Microanálisis de dibujos“ (Suárez González 2001) collageartig Zeichnungen mit experimentellen Kurztexten (vgl. Kap. 4.6), während García Vegas Beiträge (vgl. 1998, 2001) und das Gedicht „La gran puta“ von Piñera (2002) autofiktional angelegt sind.

Opposition) neu zusammengestellt werden. Die Zeitschriftenbeiträge machen auf ihre Brechungseffekte und damit auf die Dekonstruktion von formalen oder sprachlichen Standards, die Überlagerung von poststrukturalistischen Konzepten und die daraus erzielten Öffnungen und Denkprozesse aufmerksam (vgl. Kap. 3.1.1 & 4.1). „[T]odo lo que [...] trabajamos [...] fue [...] una radicalidad máxima", betont Sánchez Mejías (in Cabezas Miranda 2013u: 138), die im Kontrast zu einem nicht hinterfragbaren nationalen Mythos und einer Literatur mit Lehrcharakter steht. Eine massenuntaugliche Literatur wird von dem (Zeitschriften-)Projekt konzipiert, die die Direktiven sozialistisch-realistischer Kunst aushebelt und neue Formen der Lektüre einfordert. Die dabei forcierte Hybridität lässt sich als Normenbruch verstehen, der (Genre-)Konventionen aufkündigt und eine Absage an die Ideale und Werte eines nationalen Kanons darstellt (vgl. Araoz 2015: 13–15). In postmoderner Manier (vgl. Lyotard 2002 [1979]) wendet sich *Diáspora(s)* damit von einer auf der Insel vorherrschenden Metaerzählung ab, d. h. von der „*credibilité* der kubanischen Großerzählung" (Moldenhauer 2015: 34), der „Doppelbödigkeit ihrer Legitimation" und der Synchronisation von „Wissen und Macht" (Moldenhauer 2015: 33) durch den kubanischen Kultur- und Machtapparat. Politischen Extremen, die Einfluss auf den Kunst- und Kulturbetrieb nehmen, wird ästhetische Radikalität gegenübergestellt, die ebenso durch makaber inszenierte Vergleiche bewusst zu provozieren versucht. Die neo-avantgardistische Formensprache der in der Zeitschrift vereinten literarischen Beiträge ist somit kulturpolitische Geste der Ablehnung eines nationalistischen Kanons und Form literarischen Widerstandes gegen eine offizielle Rhetorik[170]. Der literarische Text wird zu einem autonomen (Artikulations-) Raum, einem „territorio lúdico, conceptual, deconstructivo" (Cabezas Miranda 2012: 418), indem Sprache an die Grenzen des Sagbaren geführt wird. Durch Strategien der Dezentralisierung und Deterritorialisierung wird eine mimetische Konzeption von Literatur abgelehnt; mittels textinhärenter Widersprüche und Verweisspiele werden raum-zeitliche Konstanten ausgehebelt: „Los textos fomentan nuevas relaciones semánticas entre objeto (texto) y concepto y en el proceso de lectura, la materialidad y la discursividad se resisten a la información monológica o unidireccional", so López Fernández (2020: 21) für eine experimentelle kubanische Lyrik.

Der literarische Text wird von *Diáspora(s)* in einen Erfahrungs- und Reflexionsraum differenter literarischer, philosophischer und ideologischer Standpunkte und damit zum Schauplatz (diskursiv) ausgetragener Konflikte verwandelt. Das breite Repertoire an (Genre-)Formen, das in der Zeitschrift nur in

170 Aus diesem Grund spricht Araoz bzgl. einer kubanischen experimentellen Lyrik sogar von einer „poesía desidente" (2015: 13). Hernández Salván benennt hingegen die folgenden drei Leitlinien für die Literatur von *Diáspora(s)*: „poetics of violence", „poesis of thought" und „poetics of defacement" (2015: 107–123).

Auszügen abgebildet ist, lässt sich ebenso auf den Produktionskontext zurückführen, denn besonders die materielle Not in der Sonderperiode erfordert Flexibilität und Einfallsreichtum. Ähnlich der „desobediencia tecnológica“ (vgl. Oroza 2012) kubanischer (Hobby-)Ingenieur*innen, die aus den insulären Krisenerfahrungen Erfindergeist schöpfen, loten Kulturschaffende den Rahmen des Möglichen aus: „Vivimos en un tiempo híbrido, donde el escritor usa todo lo que tiene a mano: fotos, links, dibujos, citas, fragmentos de enciclopedias, collages... para lograr una escritura pos-siglo xix“ (Aguilera in López Fernández 2020: 136). Eine utopische kubanische Inselwelt wird annulliert und durch Verzerrung und Tilgung ein Gegenbild Kubas entworfen. Dabei wird über Umwege, oft metapoetisch, Kritik geübt. Z. B. verhandeln die „Cinco poemas“ von Gerardo Fernández Fe auf diese Weise die Missstände der kubanischen Sonderperiode, was u. a. das Gedicht „Naranja ardiente“ zu erkennen gibt:

> Naranja ardiente
>
> Tenía elementos podridos
> De esos que hacen repetir y repetir; es decir:
> Regurgitar.
> Hubiera podido escribir:
> *La Isla, la Isla, entre el pez y el alabastro*
> Pero no,
> aquel jugo de naranjas era simplemente eso:
> jugo con elementos podridos.
> (Fernández Fe 2002: 664, Hervorhebung d. A.)

In dem Gedicht thematisiert das lyrische Ich vermutlich das Scheitern des Zeitschriftenprojekts *Naranja Dulce* (1988–1989; vgl. Kap. 3.1), in dem Fernández Fe einen Beitrag („Max Ernst: visiones“, Nr. 10 [o. J.]) veröffentlicht hat. *Clichés* eines romantisierenden und redundanten Inseltopos, hervorgehoben durch Kursivierung, konnten nicht überwunden werden. Das verkannte Potenzial des Projektes („naranja ardiente“) wird durch das Bild eines vergorenen Orangensaftes („jugo con elementos podridos“) zurückgeworfen. Das Gedichtende lässt jedoch vermuten, dass sich genau aus dieser Abweichung und den ‚unreinen‘ Elementen, ähnlich einer Kleinen Ästhetik, Potenzial hätte entfalten können[171]. Dies zu erkennen

171 Die Titelwahl des Projektes sei von einem kubanischen Kinderlied inspiriert (vgl. Rojas 2009: 159) und steht im Kontrast zu dem symbolisch aufgeladenen Bild des *Caimán Barbudo* (vgl. Dykstra 2024: 442), in dem *Naranja Dulce* als Beiheft erschienen ist (weiterführend dazu s. u. a. Rempel 2025: 79f.). Der Vers in Kursivierung deutet vermutlich auf die von Cintio Vitier initiierte Zeitschrift *La Isla Infinita*, möglicherweise ebenso auf die einschlägige karibische Studie *La isla que se repite* (1998) von Antonio Benítez Rojo.

liegt jedoch in der Verantwortung der Konsumierenden bzw. der Rezipierenden[172]. *Naranja Dulce* wurde 1989 eingestellt.

Diáspora(s) positioniert sich bereits mit dem Projektnamen außerhalb einer imaginierten nationalen Gemeinschaft (vgl. Anderson 2016 [1983]) und damit abseits eines nationalen Mythos um das Kubanische und die Revolution, was sich in ihren Texten in der Gestaltung von *setting* und Subjekt ausdrückt. „[P]arece que nos asomamos a un desierto, a una realidad otra, marcada por el desastre o el desamparo, donde las imágenes hablan de situaciones de exclusión, a veces en tono de violencia, pero siempre en un marco sin ‚historia', y al mismo tiempo, sin subjetividad", beobachtet Mora (2013: 37) gezielt für die Texte von Sánchez Mejías. Territoriale und geschichtslastige Diskurse sowie ein postorigenistischer Diskurs werden durch eine Kleine Sprache ‚fremdgemacht'. Entortung geht einher mit der Flucht aus einer ideologisch durchsetzten und institutionalisierten Lebenswelt (vgl. Timmer 2021c: 365). Außerhalb dieser werden Themen, wie Hilflosigkeit, Chaos, Krankheit, Verrücktheit oder Tod, als ‚Störung des Systems' artikulierbar (vgl. Saínz 2013: 27; vgl. auch Dorta 2016a: 164). Marginalität wird somit zum Leitbegriff von *Diáspora(s)* und färbt auf Inhalte und Ästhetiken der Zeitschriftenbeiträge ab (vgl. Dorta Sánchez 2002: 31).

Angelehnt an die Krisenerfahrung eines entorteten, postmodernen Subjektes, ziehen sich durch die Zeitschriftenausgaben fragmentierte (Erzähl-)Stimmen, ebenso exzentrische und sowohl unmenschliche als auch entmenschlichte Figuren[173]. Von Außenseitern bis hin zu tierischen Kreaturen stellen sie Einsiedler und damit Subjektpositionen „SIN familia" (Aguilera nach García Vega 2002: 9) dar[174]. Sie ver-

172 Auch das Gedicht „Traficancia" von Fernández Fe (2002: 664–665) hebt dies hervor. Es hat die Aktivitäten einer Parallelgesellschaft, etwa ein (inter-)nationales Geschäft mit gefälschten kubanischen Zigarren oder den Medikamentenhandel des inländischen Schwarzmarktes zum Thema. Die „Poemas" von Juan Carlos Flores (2001) sind inhaltlich und atmosphärisch ebenso vom Zeitgeschehen gezeichnet. Sie lesen sich wie zynische Gedankenexperimente über die kubanische Mangelwirtschaft und Lebensmittelknappheit, Massenmobilisierung und Entmenschlichung. Das lyrische Ich von Pérez beklagt in „Los rostros que me agasajan" (1997) hingegen die Glorifizierung eines Märtyrertums sowie die Geschichtslastigkeit auf Kuba.

173 Hernández Salván attestiert den Texten des Projektes in Anlehnung an Lektüren von Nietzsche sogar eine „antihumanist ontology" (2015: 108), während Ponte in seinen Erzähltexten den Begriff *skitalietz* setzt (vgl. Loss 2019 [2013]: 243; vgl. auch Rempel 2025: 76), um (ebenso programmatisch) auf die Orientierungslosigkeit seiner Figuren in einem Kuba nach dem Mauerfall, den „ruins of socialism" (Hernández Salván 2015: 89), aufmerksam zu machen, was sich in Bildlichkeit und konzeptueller Anlage auf eine ganze Generation von Schriftstller*innen und deren Literaturen der Sonderperiode (und darüber hinaus) übertragen ließe (vgl. Rempel 2025).

174 Diese zynische Selbstzuschreibung einer Gemeinschaft kritischer Schriftsteller*innen markiert die Abgrenzung von *Orígenes*, erinnert sie doch an die Veröffentlichung *La familia de Orígenes* (1977) von Fina García Marruz. Zu dem Konzept der ‚toten Klasse' s. weiterführend Kap. 4.6.

körpern Abweichungen von einer gesellschaftlichen Norm, die im revolutionären Kuba auf dem Ideal des *hombre nuevo* nach sozialistisch-kommunistischer Prägung beruht (vgl. auch Hernándze Salván 2015; Garbatzky 2017; Timmer 2018b). Timmer spricht, wenn auch dezidiert für Aguileras Literatur, von einem „cuerpo-plaga" (2018b)[175]. Durch die Aufkündigung und Verweigerung eines nationalistischen Einheitsnarrativs wird Produktivität freigesetzt (vgl. Dorta Sánchez 2012a: 238, 243). Der von dem Projekt konzipierte Subjekt- bzw. Körperdiskurs ist, wie es Martín Sevillano (vgl. 2008: 177f.) aus Bachtin, Foucault, Bourdieu und *Diáspora(s)* herausliest, als Politikum zu verstehen, nämlich – analog zum Textkörper – als ein Schauplatz von ausgetragenen Machtasymmetrien. Die Rezipierenden stoßen also nicht auf heroische, erstarkende oder sich kollektivierende Figuren in der Tradition eines organischen, sich emanzipierenden, revolutionären Subjektes (vgl. Dorta Sánchez 2012a: 243; Mora 2013: 37; vgl. auch Hernández Salván 2015: 108–123). Nahezu schonungslos werden die Lesenden den Konflikten und dem Scheitern handlungsunfähiger, teils entmündigter Subjekte ausgesetzt. Die Figuren erzeugen kein Identifikationspotenzial (vgl. auch Dorta 2024: 491), sondern sie durchleben kafkaeske Zustände[176], in denen sich Individualität hin zu einem ‚Werden' (vgl. Kap. 3.1.1) auflöst.

Es handelt sich um Textstrategien einer kulturpolitisch motivierten literarischen Haltung, die von poststrukturalistischer Theorie, aber auch von den Schreibweisen Piñeras und García Vegas inspiriert ist und auf Erfahrungen von Ausgrenzung aufbaut, also um einen minoritären Standpunkt des Sprechens und Schreibens[177]. Durch Grenzen des Versteh- und Ertragbaren, eines „exceso de re-

In dieser ästhetischen Ab- bzw. Ausgrenzung wird ebenso de Positionierung außerhalb eines kubanischen Kanons und womöglich auch außerhalb der verschiedenen *novísimos*-Literaturen erkenntlich, die ebenso Subjektfigurationen entgegen einer „monolítica subjetividad revolucionaria" (Dorta 2016a: 306) hervorbringen (vgl. auch Kap. 2).

175 Mit Blick auf ausgewählte kubanische und lateinamerikanische Literatur spricht Timmer von „cuerpos ilegales" (vgl. 2018a). Im Kontext des Dramentextes *Discurso de la madre muerta* führt sie hingegen das Konzept des „cuerpo-plaga" (vgl. 2018b) ein, um das verhandelte Machtungleichgewicht zwischen Biopolitik und Gegenkultur offenzulegen und verweist auf Ludmers Konzept des *cuerpo de délito*, also auf einen Körper, der durch Abweichung ein dominantes soziokulturelles Wertesystem in Form einer Gegenkultur in Frage stellt (vgl. auch Timmer 2021c: 357); mit den Worten Ludmers: „[A]parece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye" (2011 [1999]: 16).

176 Vertiefend zu der Literatur Kafkas und dessen Schreibstrategien s. Djoufack (2005, 2010).

177 Wolfson bezeichnet diese ludische Literatur sogar als „escrituras idiotas", Synonym für „escrituras torpes, mala leche, terreno de la vanguardia una vez superadas vanguardias y postvanguardias" (2014: 17), die *Diáspora(s)*, inspiriert von Piñera und García Vega, in die Zeitschrift einführen und weiter verarbeiten würden. In den „Baladas de un Bag Boy" von García Vega (1998) der Ausgabe 2 spricht ein desillusioniertes, autofiktionales Subjekt episodenhaft über seine ge-

tórica-estilística“ (Cabezas Miranda 2012: 418), werden die Lesenden mit willkürlichen Strukturen konfrontiert und sind gezwungen, eine Perspektivverschiebung zu vollziehen. Die skizzierten Gestaltungselemente des von *Diáspora(s)* etablierten Gegendiskurses bestimmen die von dem Projekt vertretene nicht-lyrische Poesie und fragmentarische Narrativik (vgl. Dorta 2016a: 218–234).

Poesía no-lírica: nicht lyrisch, sondern spielerisch und kritisch

„[I]deología decadente [...] transforma a los poetas cubanos en marionetas del corazón“ konstatiert Aguilera (1998: 361) in seiner Rezension „Ceci n'est pas une pipe“ in der Ausgabe 3. In diesem Vorwurf laufen zwei wesentliche Kritikpunkte von *Diáspora(s)* an kubanischer Poesie (der Zeit) zusammen, denn Aguilera nutzt die Wörter ‚Herz' und ‚Marionetten' als Synekdochen. Sie verweisen auf eine literarische Tradition, von der sich *Diáspora(s)* abzugrenzen versucht: Zum einen kritisiert Aguilera mit diesen Worten treffsicher die ontologische Konzeption einer patriotisch besetzten Lyrik, die Cintio Vitier, ehemaliges Mitglied von *Orígenes*, mit seiner Monographie *Lo cubano en la poesía* (1998 [1958]) maßgeblich geformt habe[178]. Zum anderen wird die Dominanz von absoluten Metaphern innerhalb dieser Poetik bemängelt, die sich in den 1990er-Jahren das Regime angeeignet habe (vgl. Kap. 4.3). *Diáspora(s)* propagiert, sich von Vitiers *poiesis* abgrenzend, eine nicht-romantisierende, unkonventionelle Lyrik, die beeinflusst ist von der „an-

scheiterte Existenz. Im US-amerikanischen Kapitalismus wird es von Selbstzweifeln und Fremdheitsgefühlen heimgesucht, was bis hin zum Verlust des eigenen Selbstwertgefühles führt. Der Titel von García Vegas Memoiren, von denen Teile vor ihrer Veröffentlichung in *Diáspora(s)* erschienen sind, gibt noch offenkundiger Aufschluss über das zynisch-ironische Leitmotiv des kubanischen Exilschriftstellers: *El oficio de perder* (García Vega 2001). Auch Piñera verleiht in dem in *Diáspora(s)* veröffentlichten Gedicht „La gran puta“ (2002) einer gesellschaftlichen Randfigur Stimme. Ähnlich einer Milieustudie präsentiert ein autofiktionales lyrisches Ich, das sich als homosexuell bekennt, den Lesenden verschiedene Seiten von La Habana. Der Gedichttitel deutet auf die verbitterte internalisierte Stigmatisierung Piñeras, ebenso auf die Stadt La Habana, die den Lesenden in unterschiedlichen Facetten und mit all ihren sozialen Heterogenitäten präsentiert wird.

178 1998 ist eine Neuauflage von Vitiers Monographie erschienen. Sánchez Mejías zitiert in dem Aufsatz „El arte de graznar“ der Ausgabe 7/8 die Thesen Vitiers zynisch wie folgt: „1. La poesía va iluminando al país; 2. lo cubano se revela, por ella, en grados cada vez más distintos y luminosos; 3. primero fue la peculiaridad de la naturaleza de la isla; 4. muy pronto, junto con la naturaleza, aparece el carácter: el sabor de lo vernáculo, las costumbres...; 5 luego empiezan a oírse las voces del alma; 6. y finalmente, y sólo en momentos excepcionales, se llega a vislumbrar el reino del espíritu: del espíritu como sacrificio y creación“ (2002: 621).

tipoesía“ (Pérez 2018: o. S.) von Piñera und der „no-poética“ (Aguilera 2015b) von García Vega[179]. „[I]deopolíticas“ setzt *Diáspora(s)* „horror“ (Mora 2013: 38) entgegen. Das Konzept der *différance* fungiert dabei auch hier gewissermaßen als Kommunikationsstrategie (vgl. López Fernández 2020: 18), denn Abweichungen und textinhärente Widersprüche setzen ein produktives Spiel mit Bedeutung frei.

Ein Großteil der in der Zeitschrift veröffentlichten kubanischen Lyrik weist keine feste Gedicht- oder Strophenform auf. Auf durchkomponierte Formen wird verzichtet, regelmäßige (assonante) Reimschemata, Metren und Versausgänge werden vermieden. Die (hybriden) Gedichte verweigern eine enge und normative Definition von ‚lyrisch‘, so dass romantisierende Elemente durch formale und sprachliche Brechungseffekte eingetauscht werden (vgl. auch Hernández Salván/Rodríguez Guttiérez 2024: 679 ff.). Einer enthusiastischen *poesía (insular) cubana* setzt *Diáspora(s)* mit dieser experimentellen Formensprache eine *poesía no-lírica* (vgl. Dorta Sánchez 2002, 2013, 2016a, 2024; vgl. auch Baltrusch/Lourido 2012a) entgegen[180]. Gemeint ist damit eine alternative Form von Lyrik, die sich, nach Baltrusch und Lourido, einem hegelianischen Gleichsetzen von ‚Lyrischem‘ und ‚Poesie‘ widersetzt:

> [...] [T]he idea of the non-lyric turns out to be especially productive for an evaluation of new spaces of cultural production, that is not conditioned by past paradigms. Their transgeneric, trans-artistic and trans-medial character, also requires an updated conceptualization of new audiences and new conditions of production, reception and intervention. In a non-lyric approach it is also necessary to relativize or weigh the ideas and concepts of authorship and authorit: at least in the strong sense that was inherent to the Romantic paradigm of the lyric. (Baltrusch/Lourido 2012b: 15[181])

Nicht-lyrische Gestaltungsformen, die mit Syntax, Lautung und der Visualität der Texte spielen, fordern einen festgefahrenen Kanon heraus und leiten, so Morejón Arnaiz (vgl. 2013: 22), als Konzeptkunst Reflexionen über Gesellschaft, Geschichte, Kitsch und Ästhetik ein, verweigern dabei jedoch einen nationalen Essenzialis-

179 Sicherlich lassen sich Veröffentlichungen wie *Exorcismos de esti(l)o* (vgl. Cabrera Infante 1976) oder *Big Bang* (vgl. Sarduy 1975) ebenso als Einflüsse experimenteller Lyrik nennen, die *Diáspora(s)* vorausgegangen sind. Zu der kubanischen (experimentellen) Lyrik s. vertiefend Cabezas Miranda (2012), López Fernández (2014, 2020), Araoz (2015), Araoz/Melo Pereira (2017), Díaz Infante (2018a).

180 In diesem Zsammenhang sei auch auf den Beitrag „Andamios“ (Aroche 1999) verwiesen. Zu einschlägigen experimentellen kubanischen Lyrikbänden bzw. Anthologien s. weiterführend Aguilera (2002a), Cabezas Miranda (2014), Morejón Arnaiz (2016a), Araoz/Melo Pereira (2017).

181 Die Autoren nennen dabei Experimentalität, methodischen Eklektizismus, Heurismus, Heterogenitäten, Mündlichkeit, Dialogismus, Polyphonie und Heteroglossie ebenfalls als Merkmale einer ‚nicht-lyrischen‘ Poesie (vgl. Baltrusch/Lourido 2012b: 15).

mus als „telos of poetry“ (Dorta 2024: 491)[182]. Innerhalb der Zeitschrift geben zwei Beiträge Hinweis auf dieses ‚nicht-lyrische‘ Poetikverständnis, das *Diáspora(s)* in Kuba – inspiriert von äußeren Einflüssen – einzuführen versucht: „Che cos’[è] la poesia“ von Jacques Derrida (1997[183]) sowie „Observaciones sobre el arte de la poesía“ von Ernst Jandl (2001b) (vgl. auch Dorta 2016a: 216f.). Der Aufsatz von Derrida folgt auf die „Presentación“ (Sánchez Mejías 1997a) des Projektes, so dass die Textanordnung dem Essay einen besonderen Stellenwert zuschreibt. Während Derrida über das Wesen der Poesie, ihre interne und externe Kürze sowie die Grenzen ihrer Übersetzbarkeit philosophiert, legt Jandl wesentliche Elemente seiner Unsinnspoesie dar. Dabei bewertet er das Sprachspiel als zentrales Moment seiner Dichtung, in der das Gedicht zum Objekt des Spielens mit der Entpragmatisierung von Sprache wird (vgl. Jandl 2001b). Jandls Ausführungen vermitteln dem Zeitschriftenpublikum eine Art literarischen Terror, den sich *Diáspora(s)* als rhetorische und literarische Provokation zum Programm gemacht hat: das Durchbrechen gängiger Logiken hin zu Unsinn, der transformierend und dadurch befreiend wirkt[184].

Die in den Aufsätzen formulierten Postulate und oben skizzierten Merkmale lassen sich an dem Gedicht „[É]gloga en el bosque“ von Rogelio Saunders (1998b) aufzeigen. Der dichte Text konstruiert spielerisch Sinn und löst diesen zugleich wieder auf. Er ist dem Fluss von Sprache gewidmet, wodurch sich der experimentelle Inhalt nur

182 So versprachlicht in dem Gedicht „Los rostros que me agasajan“ das lyrische Ich „una idea goteada a través de rizomas“ (Pérez 1997: 202). Obwohl in *Diáspora(s)* sich zweifelsohne die Tendenz hin zu einer *poesía no-lírica* auffinde lässt, vertreten die unterschiedlichen Beitragenden verschiedene Stile. Z. B. schreibt Dorta (vgl. 2016a: 265, 2024: 49) Aguilera einen eher theatralen und radikalen Duktus, Saunders hingegen neo-barocke Elemente zu, während er in Marqués de Armas eine Form von Minimalismus, in González Castañer Ironie erkenne und den Texten von Pérez eher eine gewisse Langatmigkeit zuschreibt.

183 Dabei setzt der französische Philosoph, eine romantisierende Lyrik ablehnend, die folgenden zwei Punkte: „1 *La economía de la memoria*: un poema debe ser breve, por vocación elíptica, cualquiera sea la extensión objetiva o aparente. Docto inconsciente de la *Verdichtung* y de la retirada. 2 *El corazón.* No el corazón en medio de las frases que circulan sin riesgo por las distribuidoras de rutas y que se dejan traducir en todos los idiomas. No simplemente el corazón de los archivos cardiográficos, el objeto de los saberes o las técnicas, de las filosofías y de los discursos bio-ético-jurídicos. […]. No, una historia de ‘corazón’ poeticamente envuelta en la expresión *apprendre par coeur* (aprender de memoria), la de mi idioma o la de otro, la inglesa (*to learn by heart*), o aun la de otro, la árabe (*hafiza an zahri kalb*) – un solo trayecto de múltiples vías“ (Derrida 1997: 177, Hervorhebung d. A.).

184 Jandl stellt heraus, dass nicht die Thematik sich einem Gedicht aufdrängt, sondern die Sprache dem Text meist voraus gehe und transformierend zu wirken habe: „La guerra […], es un tema desafiante, pero solo se puede escribir un poema desafiante sobre ese tema, si el poema no se confía en lo desafiante de su tema, y se convierte en un desafío como poema, independientemente de su tema. Esto solo puede lograrse mediante transformaciones en el poema, en su lenguaje y su estructura, transformaciones que se oponen a todo eso a lo que nos hemos habituado“ (2001b: 515).

schwer greifen lässt[185]. Dem Gedicht sind Verse aus *Poeta de las cenizas* (it. *Poeta delle ceneri*) von Pasolini vorangestellt („Por lo demás, he vivido en medio de / un poema lírico, como todo obseso" [Saunders 1998b: 309]), der in dem Text von Saunders (neben z. B. Celán, Deleuze, Hieronymus, Mallarmé) ebenso Erwähnung findet.

Titel und Epigraph eröffnen einen richtungsweisenden Kontrast: Sie lassen ein kritisches Langgedicht antizipieren, welches mithilfe experimenteller (Formen-)Sprache aus einem *poema lírico* (der Ekloge) auszubrechen versucht. Die Gedichtform Ekloge sowie die Metapher des Waldes als Ort verwurzelten volkstümlichen Wissens werden von Saunders lyrischem Ich, gezeichnet von Müdigkeit, durch Experimente mit Sprache dekonstruiert: „[I]nacallables pájaros del sinsentido en el bosque de ramazón de leche, / en la trabazón infinita sin valor alguno, / rostros de leche cuajada frente a la boca congelada de hambre" (Saunders 1998b: 309). Schriftsatz, Kursivierungen, Mayuskeln, unkonventionelle Interpunktion, Exklamationen, Wortwiederholungen sowie fremdsprachige Einschübe (Englisch, Deutsch, Französisch) deuten als dominierende stilistische Mittel auf ein (un-)sinniges sprachliches Spielen („parodiando el Alfa Beto, el albeto de alfalfa", Saunders 1998b: 311), welches sich zwischen Chaos, Unlogik, Wahnsinn und Kampf bewegt („comer, ser comido", Saunders 1998b: 313). Mithilfe eindringlicher Bildbrüche werden Gegensätze parallelisiert, auch um ein Pendeln zwischen (ebenso politischen) Extremen aufzuzeigen, das womöglich auf die Gespaltenheit der außersprachlichen Wirklichkeit verweist:

> [...]
> nosotros: ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas,
> creciendo, inextricando, territorializando y desterritorializando,
> já já, reímos y crecemos, descontruímos al mismo tiempo que proliferamos
> en todas direcciones:
> [...]
> sin comienzo ni fin, sin segundas intenciones: en claro verso, en diverso
> claro abierto en el pre-claro bosque, semillero de legiones,
> de tersos léxicos lógicos e hiperlógicos, perpléxicos y parapléxicos,
> un pie hacia la izquierda y otro hacia la derecha, bastón en manos,
> discurseando, pedorreando, golpeando en la lógica cabeza,
> toc toc, no hay nadie, el dueño no está, el refectorio se deshabitó,
> y buen caminito que era ese, pero: ¡basta!, adiós cabeza,
>
> [...]

185 Das Gedicht scheint dabei dem Wahlspruch „siempre, siempre, siempre, siempre, / fluído, fluir fluído, fluído fluir fluído del flujo" (Saunders 1998b: 309) zu folgen und grenzt sich mit Blick auf Inhalt und Stil offenkundig von einer bukolischen Dichtung ab.

> hermano, hermano (¿?), y ¡blup! en el azul profundo, en el monstruo de silicio,
> ¡adiós!, ¡adiós!, o bien: ¡hola!, ¡hola!,
> perro mundo, la oreja pegada al radio, un martes
> de carnaval *(mardi gras),* chucrut, chucrut, sonido de chucrut, de oreja
> sin lavar adherida a un bloque nauseabundo,
> chucrut, chucrut, dios ha muerto, todo es posible,
> y la gran calma de la certeza aniquilando las luces,
> hasta la del fósforo, *mein Gott* (no, pero dios no existe: *nicht Gott,*
> ¡niiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiichhhhh! ..... niiiiiiiiiiiiiiiiiiiichhhhh!
> ¡NIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIEEEEEEEEEEEEEETTTTTTTTZZZZZZZZZSSSSSCHEEEEEEE!,
> maravilloso, o : *Una muerte maravillosa,* insólita, que
> según creo: puede entenderse de 2 maneras: así_____y así _____,
> [...]
> (Saunders 1998b: 310–311, Hervorhebung d. A.)

Das lyrische Ich positioniert sich nicht nur innerhalb des Marginalen bzw. Abjekten („nosotros: ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas“[186]), sondern bricht auch mit jeglichem rationalen Gebrauch von Sprache („adiós cabeza“, Saunders 1998b: 310). Das abrupte Gedichtende unterstreicht das Gratwandern zwischen diametral entgegengesetzten Polen. Der letzte Vers schließt mit drei Punkten („Es entonces que comienza ese…“, Saunders 1998b: 313), die ihn anschlussfähig an den Gedichtanfang machen („...ese cansancio“, Saunders 1998b: 309). In diesen angedeuteten (hermeneutischen) Kreislauf versucht die *poesía no-lírica* von *Diáspora(s)* zu intervenieren, indem sie eine vermeintliche Ordnung *ad absurdum* führt. Während die von *Diáspora(s)* hervorgebrachte *poesía no-lírica* eine emotive Lyrik dekonstruiert, werden in den kubanischen Erzähltexten realsozialistische Nomenklaturen durch fragmentarisches Erzählen aufgebrochen (vgl. Dorta 2016a: 218).

Narrativa breve und *brevísima*: fragmentarische Erzählwelten

Als Konsequenz eines angestrebten Brechungseffektes lassen sich nach Rojas (vgl. 2009: 115) in der erzählenden Literatur einiger der *Diáspora(s)*-Akteure Genres, wie das Tagebuch- oder Briefformat, die *viñeta*, der Aphorismus etc., teils inspiriert von Walter Benjamin, finden. Auf diese Tendenz deuten bereits einige Titel der Zeitschriftenbeiträge: „El mediodía del bufón“ (Saunders 1997), „Enciclopedia de una vida en Rusia“ (Prieto 1997), „Crónicas“ (González Castañer 1998), „Viaje a China“ (Aguilera 1999b) etc. Es sind Genres, die einen dokumentierenden Charakter vorgeben, in der Literatur von *Diáspora(s)* jedoch auf Effekte wie Delo-

186 Cabezas Miranda wählt diesen Vers später für den Titel einer Anthologie (vgl. 2014), die aus Texten von *Diáspora(s)* von 1993 bis 2013 besteht.

kalisierung oder Dezentrierung von Figur und *setting* sowie auf von dem Projekt besetzte Konzepte zugeschnitten sind. Unter Rückgriff u. a. auf Kimura Bin ermittelt Timmer (vgl. 2021b; vgl. auch 2019) für verschiedene kubanische Romane der 1990er- und 2000er-Jahre vier wiederkehrende Merkmale: *lo distópico*, *lo transgenérico*, *lo transespacial*, *lo transtemporal*. Diese kennzeichnen als Symptom des Berliner Mauerfalls das Moment der Grenzüberschreitung, der Hybridisierung und der Generierung von Bewegung und Öffnung.

Weiter lässt sich, wie für die kubanische Literatur der 1990er-Jahre charakteristisch, auch in der Zeitschrift eine Tendenz zu Kurz- und Kürzesttexten erkennen. Dieser Schwerpunkt ist nicht nur auf Papierknappheit und Wiederentdeckung des Genres im kubanischen Buchmarkt zurückzuführen, sondern auch auf genreinhärente Merkmale des (*micro-*)*cuento* (vgl. Zavala 2004), die sich die Beiträger*innen zu eigen machen, wie etwa die externe und interne Kürze, formale und strukturelle Offenheit, sprachliche Präzision, Komprimiertheit, die Setzung des Titels als Konzept, die Erzeugung von Spannung, die Zuspitzung auf Konflikte, Leerstellen und Paradoxien, Metafiktionalität und Hybridität etc.[187]. Dementsprechend sind ebenso einige Zeitschriftenbeiträge auf Unschlüssigkeit und ‚Überraschungseffekte' zugeschnitten oder spielen mit der Erwartungshaltung der Lesenden, teils mittels Metatextualität oder Ebenenbrüchen. So betont Sánchez Mejías, vermutlich auf Horacio Quiroga anspielend, „Un cuento corto va a la deriva" (Sánchez Mejías 1999b: 394).

Die postmoderne Prägung der *cuentística cubana* der Sonderperiode lässt sich gleichermaßen anhand einiger Beiträge aufzeigen, deren Experimentieren mit (Formen-)Sprache stringente Handlungsstränge und greifbare Inhalte verweigern (vgl. auch Ebenhoch 2013: 164f., 176)[188]. Komplexe und inkohärente Strukturen bedingen dabei die schwere Zugänglichkeit zu einigen Beiträgen, wie

187 Neben Piñeras *Cuentos fríos* (1956) und Publikationen wie *Tres Tristes Tigres* (Cabrera Infante 1967), *De dónde son los cantantes* (Sarduy 1967) lassen sich u. a. Borges, Cortázar, Onetti, Quiroga als Einflüsse erkennen, darüber hinaus zahlreiche nicht-kubanische Literaturen. Im Kontext der Zeitschrift sind die ludische Literatur Ricardo Pigilias und die Kurztexte von Ror Wolf anschlussfähig an die beschriebenen Tendenzen. Weiterführend zu kubanischen Kurzerzählungen s. Martín Sevillano (2001, 2002, 2008), Ebenhoch (2013).

188 Ebenhoch expliziert: „Kurzgeschichten weisen stark poetische Züge auf, bei anderen sind die Einflüsse des Essays, der Filmkunst, der Malerei, der Performance oder des Theaters unverkennbar. Dadurch erhalten die Texte eine formale Komplexität, die den LeserInnen gewisse Schwierigkeiten bereitet, die zentrale Handlung oder die ProtagonistInnen klar zu identifizieren. In seltenen Fällen werden Fußnoten, mathematische Formeln, graphische Skizzen oder Fotografien in die Texte eingearbeitet, hingegen häufig ganze Textbausteine oder einzelne Wörter typografisch hervorgehoben" (2013: 164f.). Dabei nimmt Ebenhoch u. a. auf den Text „Escrituras" von Sánchez Mejías sowie auf „Cronología" von Aguilera Bezug.

z. B. in den Erzähltexten „Mediodía del bufón“ (vgl. Kap. 5.3) oder „Zilla“ (vgl. Kap. 5.4). Auch für *Diáspora(s)* sind es narrative Verfahren einer zurückgewonnenen „ErzählMacht“ (Hahn et al. 2013a), die vor einem konkreten soziopolitischen Kontext benutzt werden.

Zu einem der bekanntesten und humoristischsten Erzähltexte gehört der Zeitschriftenbeitrag „Olmos“ von Sánchez Mejías (2001a), der im selben Jahr als Erzählband *Historias de Olmo* in dem Verlag *Siruela* erschienen ist. Die ironisch-zynische, vereinzelt machistische titelgebende Figur tritt in *Diáspora(s)* in zwölf Kurztexten und damit in zwölf unterschiedlichen Szenarien auf. In ihrer strukturellen und stilistischen Anlage scheinen die Episoden – so auch vom Klappentext ausgewiesen – von Cortázars *Historias de cronopios y famas* (1962), Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner* (1958), Daniil Charms paradoxen Kurztexten, vor allem aber von der Kurzprosa Ror Wolfs (1999) inspiriert zu sein, die in der Ausgabe 4/5 in Übersetzung in *Diáspora(s)* publiziert wurde[189]. Das Absurde durchzieht die in *Diáspora(s)* veröffentlichten Kurzerzählungen von Wolf humoristisch, ebenso die alltäglichen Kurzabenteuer Olmos. Denn trotz pointierter Spitzen, einschlägiger Intertextualität und philosophischer Tiefe sind die Naivität Olmos, dessen Penibilität und (schwarzer) Humor amüsant (vgl. auch Hernández Busto 2002). Angelehnt an Wolfs Figuren Klomm und Krott, dient die Fantasiefigur Sánchez Mejías als Sprachrohr für Kritik. Die Episoden regen zum Schmunzeln und Hinterfragen der von Olmo bespiegelten (kleinen kubanischen) Universen an. In Olmos Kleinkrämereien eröffnen sich dabei auch große Fragen[190]. Z. B. philosophiert Olmo in dem Kürzesttext „Pruebas“ über die Unmöglichkeit der Abbildung der Realität auf einem Blatt Papier:

189 Diese Einflüsse gibt der Text allerdings auch selbst zu erkennen. So trifft Olmo in der Episode „Aruña, aruña“ (Sánchez Mejías 2001b: 65), die vom Titel her an einige Passagen aus Sánchez Mejías' Erzähltext „Zilla“ erinnert (vgl. Kap. 6), auf Schriftsteller wie Brecht, Bernhard oder István Örkény.

190 Sánchez Mejías (vgl. 1999b) stellt Wolf in der Zeitschrift vor. Der ungewöhnliche Figurenname seines Protagonisten (Olmo) scheint ebenfalls von Wolf inspiriert zu sein, etwa von der Erzählung „Im mondlosen Olm“ (Wolf 2014 [1991]). Neben einer vergleichbaren Erprobung des Genres lassen sich motivische Parallelen zwischen Wolfs Literatur und den Leittendenzen von *Diáspora(s)* und ihren kubanischen Netzwerkakteur*innen vorfinden: die Verfremdung von Reiseliteratur sowie die Entfremdung von Landschaft, Techniken der Delokalisierung, Spott über Exotisierung und damit einhergehender Vorurteile.

> Cuenta Olmo:
> '–A veces esperas que la realidad se te vuelva una lámina. Entonces crees que la tienes. Pero no la tienes. Pues no basta con laminar la realidad. [...]. A veces en busca de profundidad se pierde en realidad. Y viceversa. [...]'. (Sánchez Mejías 2001a: 532)

Was als ironisches Selbstgespräch daherkommt, ist eine Kritik an sozialistisch-realistischer Literatur. Hernández Busto (vgl. 2002: o. S.) erfasst den ulkigen, fehlbaren Protagonisten von Sánchez Mejías als Persiflage auf Eduardo Abelas typisierten *bobo cubano*, der mit seinem überzogenen Verhalten auf moralischen Verfall verweise. Am einprägsamsten ist, daran angelehnt, die Episode „Escritor", in der ein untätiger Schriftsteller die Wirkmechanismen des literarischen Feldes auszuhebeln versucht, indem er für sein literarisches Schweigen einen Preis einfordert:

> Olmo se topa con un escritor que se jacta de no escribir. '¡Veinte años sin escribir!', rechina los dientes el escritor muy cerca de la cara de Olmo. El escritor arranca un pedazo de papel, hace unos garabatos y se lo da a Olmo: '¡Esto es lo único que tendrán de mí!'. El escritor enciende un cigarro y dice más calmado: 'Deberían darme un premio por mi silencio'. Fuma y susurra: 'Pero yo no aceptaría el premio'. Se queda observando el humo del cigarro: 'O no iría a recogerlo'. (Sánchez Mejías 2001a: 533)

Die überzogene Unproduktivität des Literaten erinnert an Rebellion in Form von selbst auferlegter Zensur als Reaktion auf eine Kulturlandschaft, die gezielte Interessen verfolgt. Mit dem Verfassen des Kurztextes wählt Sánchez Mejías, entgegen der Schreibstrategie von Olmos Bekanntschaft, einen weitaus unbequemeren Weg, nämlich das Thematisieren von Problemen. Auch weitere Episoden Olmos geben in der Zeitschrift Hinweise auf die von *Diáspora(s)* besetzten Konzepte. Nicht zufällig durchlebt Olmo in der Episode „Estado Medio" nach seiner Lektüre von Kafkas „Die Verwandlung" (1972a [1915]) ebenfalls eine Transformation: Er kann seine Füße nicht mehr finden (vgl. Sánchez Mejías 2001a: 529).

Tier-Werden im Labyrinth des Käfigs

Die von Ernesto Santana in Ausgabe 7/8 inszenierte „Fiesta de Disfraces" demonstriert exemplarisch einen für den Gegendiskurs von *Diáspora(s)* spezifischen ‚Karneval der Tiere': „El cerdo era un caballero andante, el enamorado era un lobo, la vaca era un soldado, [...] y el poeta una araña gorda" (Santana 2002: 660). Bei den Tierfiktionen von *Diáspora(s)* handelt es sich weder um die Fetischisierung folkloristischer oder nationaler Symbole, noch um erzeugte mythologische Analogien oder moralisierende Lehrsätze, anders als in Märchen, Fabeln oder Bestiarien (vgl. auch Deleuze/Guattari 1975), sondern um Motive der Weltliteratur, in die sich *Diáspora(s)* einschreibt. Angelehnt an Kafkas Tierwelten, lassen sich auch die tierischen Fiktionen von *Diáspora(s)*

als Kritik an der (Bio-)Politik ihrer Zeit interpretieren (vgl. Schiffermüller 2020: 114; vgl. auch Hernández Salván 2015; Garbatzky 2017; Timmer 2018b; López 2021).

Diáspora(s)-Tierverweise gleichen politischen Dystopien, die das Auflösen von Individualität zum Thema haben und nihilistisch menschliches Sein in Frage stellen. Sie sind Gegenentwürfe zu einem teleologischen Inselbild und Ausdruck eines provokanten Spieles mit einem zugeschriebenen geopolitischen Feindbild (vgl. Morejón Arnaiz 2015: 202–204; Garbatzky 2017). Angelehnt an eine offizielle Rhetorik, die politische Gegner*innen als *gusanos* und politisches ‚Parasitentum' bezeichnet (vgl. López 2021), eignet sich *Diáspora(s)* einen Diskurs über ausgegrenzte Minderheiten an. Aguilera erklärt: „[H]ablando de ‚cerdos catalanes' o de ‚gorriones muertos' uno también está hablando de ese espacio social, histórico y ontológico sobre el que ha crecido su experiencia vital como escritor y/o persona…" (in Cabezas Miranda 2011: 167). Die teils ironisch, teils verstörend anmutenden Tierfiktionen stellen somit keine Tierethik dar, sondern sind Ausdruck einer von individuellen bzw. kollektiven Erfahrungen des Fremdbestimmtseins und Verfremdens einer Kleinen Literatur. Im Literarischen erfüllen sie eine spezifische Funktion: Der Selbstvergleich des Projekts mit Ungeziefer macht auf ausgegrenzte Denk- und Schreibmodi aufmerksam und damit auf ebenjene Sprechposition der Kleinen Literatur, die die Zeitschrift im Konflikt mit einer Großen Sprache, dem offiziellen Diskurs, abzubilden und freizusetzen versucht (vgl. Morejón Arnaiz 2015: 202; vgl. auch Timmer 2018b).

Nicht grundlos spricht Sánchez Mejías von dem „Estado como campesino" (2000: 88). Mit dem Bild des Staates als Bewirtschafter von Land und Vieh, und damit als Initiator eines Kreislaufs von Säen und Ernten, kreiert er als Persiflage auf den kommunistischen Bauernstaat eine Analogie zu Orwells „Animal Farm" (2021 [1945]). So formuliert Sánchez Mejías, das Leitkonzept *Callejón de las Ratas* von *Diáspora(s)* in anderem Kontext kämpferisch präzisierend:

> *Conceptos huecos, en vez de* ***tejido de imágenes****.* […]. *Producción de ratas. O lo que es lo mismo: ratificación de las palabras. Otro cuento de invierno; otra* ***Economía del Reino Animal****. Sólo vacas y su desplazamiento. Lapsus calami: solo ratas que fugan de las cajas cerradas del pensar*. (Sánchez Mejías 2000: 90, Hervorhebung d. A.)

Das von *Diáspora(s)* besetzte verräumlichte Konzept steht für die (Um-)Wege ihres Schreibens sowie für ihre programmatische Minorisierung literarischer Normen, eine „Ver-Rattung der Worte" (eigene Übersetzung). Die (Anti-)Ökonomie des diasporischen Tierreichs unterwandert einen ideologisch besetzten diskursiven Raum, wodurch regierende Wissensordnungen dysfunktionalisiert werden. Das Bild der Plage nutzend, zeugt der „zoo descontrolado" (Dorta Sánchez 2013: 47) der Zeitschrift von dem Aufbegehren der *littérature mineure*, ihrem Fremdmachen einer Großen Sprache und dem Deterritorialisierungspotenzial hin zum

Tier-Werden (vgl. Kap. 3.1.1)[191]. Die Zeitschriftenbeiträge stellen labyrinthartige Texte dar, die die Grenzen von Sagbarem und von Handlungsfähigkeit innerhalb beherrschter und kontrollierter Strukturen austesten und überwinden wollen. Denn auch für *Diáspora(s)* gilt das Credo „[...] *en **cajas cerradas del pensar**, no entran ratas*“ (Sánchez Mejías 2000: 88, Hervorhebung d. A.). Die Ratte spielt in *Diáspora(s)* nicht nur auf Tier-Mensch-Oppositionen vor dem Hintergrund biopolitischer Regime eines bereits von Kafka in Frage gestellten Humanismus an (vgl. Schiffermüller 2020: 114), sondern auch auf poetologische Forderungen. Die Ratte „markiert eine Schwelle im Diskurs der Moderne“ (Thermann 2010: 160)[192]. Die Kleine Literatur von *Diáspora(s)* proklamiert ein ‚*out-of-the-box*-Denken‘, indem Fluchtlinien (*ratas*) den Weg heraus aus starren Entitäten (*cajas cerradas*) schaffen (vgl. auch Dorta 2016a: 2010), um prozesshaft ein Werden einzuleiten. Verfremden bzw. Fremdmachen sind wesentliche Sinneffekte, die *Diáspora(s)* am Beispiel eines postorigenistischen Diskurses und einer sozialistisch-realistischen Ästhetik erzielen will. Morejón Arnaiz interpretiert das von *Diáspora(s)* besetzte Bild der Ratte vor dem Hintergrund der Sonderperiode dezidiert als „metáfora de la ideología que socava, racionalización económica de la ideología“ und erklärt weiter: „Con las ratas, dos puntales de Orígenes han sido roídos por la escritura de Diáspora(s): el barroco y el nacionalismo“ (2015: 202). Das von Krankheiten befallene Nagetier dient *Diáspora(s)* als provokantes Bild eines neuen Intellektuellenideales: das der inneren Diaspora bzw. Dissidenz und der von dieser okkupierten Gegen- bzw. Anti-Ästhetik, einer Kleinen Sprache (vgl. Morejón Arnaiz 2015; Garbatzky 2017)[193]. Dies gilt ebenso für weitere Tiere, die in den Zeitschriftenseiten aufzufinden sind; einerseits als verfremdete, andererseits als verfremdende Elemente. Nur durch diese Verfremdung, die durch das Tierische eine De- und Enthumanisierung erzeugt, kann letztendlich durch Perspektivverschiebungen eine

191 Erinnert sei an die Worte von Deleuze und Guattari: „Les animaux de Kafka [...] correspondent seulement à des gradients franchis, à des zones d’intensités libérées où les contenus s’affranchissent de leurs formes, non moins que les expressions, du signifiant qui les formalisait elles-mêmes“ (Deleuze/Guattari 1975: 24).

192 Driscoll spricht – angelehnt an Akira Mizuta Lippit – in Bezug auf die Erzählungen Kafkas von der Ratte als „Animetapher“, also einer „Metapher und [zugleich] eine[r] Antimetapher“, die sowohl „Bedeutung als auch deren Auflösung“ erzeugt, da sie „die Fähigkeit, die Sprache ‚fremd‘ zu machen“ (2015: 39) habe, so dass Verdrängtes aussprechbar wird. Weiterführend zu dem Mensch-Tier-Maschine-Verhältnis s. Leitner/Laferl (2009).

193 2014 wurde Danilo Maldonado Machado (Künstlername „El Sexto“) aufgrund einer geplanten *performance* mit zwei Schweinen, denen der Kunstschaffende die Namen der Gebrüder Castro aufgemalt hatte, inhaftiert. Garbatzky benennt drei Effekte, die die Tierisotopien (gesondert in den Texten von Sánchez Mejías und Aguilera) einleiten: „la transformación del escritor, la creación de otro paisaje, el movimiento furtivo“ (2017: 52).

Re-Humanisierung erzielt werden. Z. B. kreiert Marqués de Armas in dem Gedicht „La nueva estirpe…“ ein verstörendes Bild des Entmenschlichten:

> Y a viste los monos en la barcaza
> asi el delirium de percepción
> animales brotan de las celdillas
> del cerebro, en ininterrumpida *población*
> y viste alguna roca peduncular
> con la vara de cedro ruso que golpea
> la puerta: mono, rata, lo mismo hombre
> oscuros tejemanejes del anti-Dios.
> (Marqués de Armas 1998b: 236, Hervorhebung d. A.[194])

Eindringliche apokalpytische Bilder betonen die Wirkung des Gedichtes und täuschen über einen greifbaren Inhalt hinweg. Die Verse vermitteln eine delirische Vision, die sich lyrischen Elementen widersetzt. Der Gedichttitel wirkt programmatisch, denn die tierische Population und deren Vermehrung negieren nicht nur einen postorigenistischen Diskurs, sondern sie scheinen zugleich symptomatisch zu sein. Das paradoxe lebendige Treiben erinnert an Luis Buñuels Cinematografie, während der Schlussvers auf Nietzsches Religionskritik deutet („oscuros tejemanejes del anti-Dios“).

Eine vergleichbare Dystopie liefert die Kurzerzählung „Los Hijos del Diluvio“ von Santana (2002). Tierfiktionen entstammen hier einem sintflutartigen Albtraum, in dem menschliche Existenz überwunden wird:

> En aquella pesadilla zoológica cada ser era una mezcla de diversos seres, como el león cerdo, el perro lagarto pato, el gorrión alacrán, la culebra gato cebra gallina, la vaca pavo. […].
>
> Había cruces que ningún desenfreno de imaginación hubiera podido concebir y, aunque la mayoría de aquellos monstruos murió rápidamente y sin descendencia, o fueron exterminados de uno u otro modo durante los años siguientes, se supone que algunos sobrevivieron y aun se reprodujeron, pues sólo así podrían entenderse las ondas de pánico que nos llegaban a veces, desde algún lugar remoto, provocadas por la visión de alguno de aquellos insólitos animales que dimos en llamar los hijos del Diluvio. (Santana 2002: 660)

Die Vermehrung der hybriden Tiere und deren Ausrottung kann als Metapher für die tierischen Schreibweisen von *Diáspora(s)* verstanden werden. Ihr endloses „Durchmischen“ wird durch die Satzlängen unterstrichen. Die Frage, wer genau die Kinder der Sintflut seien, müssen sich die Rezipierenden selbst beantworten – eine Leerstelle, die auf eine neue Generation von Literat*innen anspielt.

---

194 Das Gedicht ist J. Y. gewidmet. Das Akronym steht womöglich für Jorge Yglesias, der in Ausgabe 6 in den Danksagungen geführt wird und in Ausgabe 7/8 als Übersetzer für *Diáspora(s)* tätig war.

In dem Kurztext mit dem irreführenden Titel „Aventuras sin mi Perro“ schildert Santana hingegen zynisch ein Überwachungsszenario am Beispiel der Aktivitäten unzähliger „bichos vigilantes“, besonders des „bicho Lonely One“ (2002: 661). Der Schlusssatz verdeutlicht, dass das Treiben des Ungeziefers auf politische Kritik abzielt: „Y por eso es que los bichos vigilantes cultivan cuidadosamente su atalaya, cuya sombra no debe ser manchada ni por la más misera hierba“ (Santana 2002: 661). Das Ende weckt Assoziationen mit der von *Orígenes* propagierten Reinlichkeit und Orthodoxie einer *teleología insular*, den die Konzeptkunst von *Diáspora(s)* ‚zu verunreinigen‘ beabsichtigt. In dem Erzähltext „Zilla“ löst Sánchez Mejías (1998a) in der Ausgabe 2 die Vision Santanas vom Schriftsteller als „araña gorda“ (2002: 660; vgl. auch Kap. 5.4) ein. Indessen zeigt Aguilera in seinem Gedicht „Mao“ (literarischen) Terror am Beispiel des chinesischen Spatzenkrieges auf (vgl. Kap. 5.1), wobei er die tierische Konzeptkunst mit dem von dem (Zeitschriften-)Projekt vertretenen „nuevo exotismo latinoamericano“ (Morejón Arnaiz 2008) zusammenführt.

Nuevo exotismo cubano: vom postsowjetischen Kuba nach (Ost-)Europa und China

Hinter dem in dem Manifest von *Diáspora(s)* gesetzten Leitkonzept *Pequeña China* (vgl. Kap. 4.1) eröffnet sich in der Literatur der *Diáspora(s)*-Mitglieder die Inszenierung des „Ostens als Fluchtlinie“ (Garbatzky 2016c: 79 ff., eigene Übersetzung; vgl. auch Rojas 2008: 29; Timmer 2019: 108f.). Vor der Auseinandersetzung mit einer (ehemals) bipolaren Welt und der tiefen inländischen Krise bildet *Diáspora(s)*, in Anlehnung an den mittels Projekttitel erhobenen ‚Sonderstatus‘, eine postnationale Literatur heraus (vgl. auch Timmer 2019: 108f.). Durch die Veränderungen im Weltgeschehen werden Parameter wie Raum und Zeit unstabile Faktoren, Konstruktionen wie ‚Nationalstaat‘ und ‚Nation‘ aktiv hinterfragt (vgl. Timmer 2019, 2020)[195]. Als Folge des Ausweichens und Überwindens des Kubanischen projizieren mehrere Netzwerkakteur*innen (über die Zeitschrift hinaus) ihre Fiktionen nach Osteuropa (bzw. in ehemalige Ostblockstaaten) und Ostasien (vgl. Morejón Arnaiz 2008; Garbatzky 2015; 2016d, 2024). Die historisch gewachsenen Beziehungen zwischen Kuba und der UdSSR stellen dabei (lediglich) einen wiederbelebten Erfahrungsschatz dar, von dem aus eine kritische Schreibhaltung entwickelt wird, die, anstatt zu funktionalisieren, Akzent auf ‚Andersartigkeit‘ und das Verfremden von Sprache

195 Nach Timmer impliziert der Begriff primär die Überwindung des kubanischen Inseltopos, wobei „meaning of this ‘post’ still remains ambiguous and oscillates between an *anti*, an *erasure*, an *escape* or an *after*“ (2020: 70).

legt (vgl. Garbatzky 2016d, 2024: 11, 13)[196]. Rojas bezeichnet diese Tendenz in der kubanischen Literatur als eine Art „propio orientalismo“ (2008: 30). In Abgrenzung von europäischer *chinoiserie* und dem lateinamerikanischen *modernismo* spricht Morejón Arnaiz von einem „nuevo exotismo latinoamericano“ (vgl. 2008)[197]. Dieser sei literarisches Echo des Mauerfalls und maßgeblich als eine Schreibhaltung aufzufassen (vgl. Morejón Arnaiz 2008), die sich in denjenigen kubanischen Literaturen der Sonderperiode (und darüber hinaus) ausfindig machen lässt, die die einst brüderlichen Beziehungen Kubas zum Ostblock im Fiktiven kritisch verhandeln (vgl. Whitfeld 2024: 524 ff.)[198]. Die von Morejón Arnaiz beschriebene Haltung, d. h. die Abwendung von der Realität, um diese kritisierbar zu machen (vgl. 2008: o. S.), lässt sich gesondert in der Anlage eines kubanischen reisenden Subjektes erken-

196 An dieser Stelle sei auf die Publikation *Antología de poesía cubana orientalista* von Idalia Morejón Arnaiz und Pacelli Dias Alves de Souza hingewiesen. Diese Tendenz lässt sich in der gesamten Literatur von Aguilera erkennen, aber auch in einzelnen Episoden von *Historias de Olmo* oder in dem *Cuaderno de Feldafing* (2004, Siruela) von Sánchez Mejías.

197 Morejón geht dabei auf Erzähltexte von Carlos Aguilera, José Manuel Prieto, Mario Bellatin und Bernardo Carvalho ein und verweist weiter auf César Aira, Santiago Gamboa, Rolando Sánchez Mejías, Jesús Díaz. Zwar verzeichnet der Orientalismus eine lange (literarische) Tradition, ebenso in der kubanischen Literatur (s. Julián del Casal, Regino Pedroso, José Lezama Lima, Severo Sarduy etc.), doch wird dieser ‚Exotismus‘ in diesem Kapitel nur mit Blick auf das Kuba der 1990er-Jahre und die Zeitschriftenbeiträge näher untersucht. Weiterführend zu dem Exotismus im lateinamerikanischen *modernismo* s. Kushigian (1991), Tinajero (2004), Hagimoto (2016). Zu der asiatischen Kultur in lateinamerikanischer und kubanischer Literatur, vgl. López-Calvo (2008), Wu (2022). Vertiefend zu der asiatischen Diaspora in Kuba s. López (2013). Darüber hinaus eröffnen die osteuropäischen und/oder ostasiatischen Imaginationen von *Diáspora(s)* Parallelen zu Henri Michaux, Roland Barthes, Franz Kafka etc., die sich, teils basierend auf Reiseerlebnissen, teils aus der eigenen Fantasie heraus, literarisch und sprachphilosophisch mit der Vision einer ‚fremden Kultur‘ und einer ‚fremden Sprache‘ auseinandersetzen.

198 Whitfield (vgl. 2024: 524f.) beobachtet bei nachstehenden Autor*innen die Tendenz, die kubanisch-russischen Beziehungen im Literarischen zu verhandeln, indem z. B. auf fremde Territorien oder Literaturen des ‚Ostens‘ verwiesen wird: Reina María Rodríguez, Adelaida Fernández de Juan, José Manuel Prieto, Jesús Díaz, Anna Lidia Vega Serova, Antonio Álvarez Gil, Ernesto René Rodríguez, Isbel González González, Ramón Williams, Pedro Manuel González Reinoso, Carlos Alberto Aguilera, Dolores Labarcena, Abel Fernández Larrea, Abel Arcos Soto, Carlos Manuel Álvarez (vgl. auch Rojas 2008; Garbatzky 2016b). Iván de la Nuez (vgl. 2013) spricht hinsichtlich der im Literarischen ab 1989 zu beobachtenden epistemischen Neuverhandlung ‚des Ostens‘ in kubanischen Fiktionen sogar von dem Genre *Eastern*. Gewiss lassen sich hinsichtlich verarbeiteter Themen, Genrewahl und -praktik, Stilistik etc. markante Unterschiede zwischen den o. g. Autor*innen festmachen und sind sicherlich nicht alle der angeführten Namen anschlussfähig an die von *Diáspora(s)* vertretene Programmatik. Zu einer ausführlichen kulturwissenschaftlichen und literarischen Studie eines kubanisch-russischen Imaginären s. Puñales-Alpízar (2010, 2012) und Loss (2019 [2013]).

nen, das die ‚fernen Länder' des ‚Ostens' als außenstehender Beobachter durchkreuzt:

> El sujeto viajero y cosmopolita de la era postsoviética abandona el sentido reaccionario del concepto ‚cultura', asociado a la gravitación de la tierra y la sangre, y experimenta, en palabras de Guattari y Rolnik, la ‚energía liberadora' del contacto y la confusión, entre otros. [...]. Un sujeto que se anuncia como sobreviviente, como alguien que vive en un tiempo y un espacio imprevistos, fuera del esquema providencial para el que fue educado en su infancia y su juventud, y que, por tanto, se ha salido de órbita y ha perdido la orientación. Una criatura desorbitada que, como quería Virgilio Piñera, se acostumbra a ser nadie y deja de atormentarse con la posibilidad de representar la anulación de su propio significado. (Rojas 2008: 31–32)

Zwischen Entwurzelung und Delokalisierung verklärt das Motiv einer (‚pseudo'-) dokumentierten Reise Nostalgie (vgl. Morejón Arnaiz 2008); es wird zum Sinnbild für eine Flucht aus alten Strukturen, etwa den territorialisierten Vorstellungen von Kultur und Identität (vgl. Rojas 2008; vgl. auch Garbatzky 2024).

Gegenläufig zu Mobilitäten und Bildungsreisen eines linken Internationalismus, speisen sich die Fiktionen ‚des Fremden' weder aus Solidaritätsbekundungen oder realen Reiseerfahrungen, noch zeugen die Texte von einer primär sozio-historischen, ethnographischen oder spirituellen Auseinandersetzung mit den in Szene gesetzten entlegenen ‚fremden' Räumen (vgl. Morejón Arnaiz 2008)[199]. Auch handelt es sich bei dem in *Diáspora(s)* auffindbaren *nuevo exotismo cubano* nicht um dekoloniale Auseinandersetzungen mit einer vom hegemonialen Westen konzipierten ‚Orient-Okzident'-Dichotomie (vgl. Said 1979). In Bezug auf seine Publikation *Teoría del alma china* (2017b [2006]) stellt Aguilera zwar klar:

> China ocupa un lugar central en el imaginario de occidente. Es un país nopaís, un Otro radical, un hueco. Casi todo lo que sabemos de ella se reduce a estereotipos. Lo más importante para mí [...] no era precisamente China [...], sino la manera en que Occidente se apropia de todo para construir ficciones, la manera en que simplifica y radicaliza. Por lo tanto, no es tanto un libro sobre China (aunque también lo es: sobre todo esa China totalmente destartalada a la que tenía acceso yo en Cuba), como sobre la mirada occidental, ese ojo puesto en función de la caricatura o la paranoia. (Aguilera in Aguilera/Kawasser 2004: o. A.)

Dennoch üben die *Diáspora(s)*-Akteur*innen keine postkoloniale Kritik. Im Gegenteil, in der Literatur von *Diáspora(s)* bleiben trotz aufgezeigter Missverhältnisse Machtungleichgewichte und Stereotype als Provokation teils sogar beste-

199 Ausnahmen bilden innerhalb der *Diáspora(s)*-Mitglieder die sowjetisch/russischen Fiktionen von José Manuel Prieto (vgl. Kap. 5.2) sowie die *Antología del cuento maravilloso chino* von Sánchez Mejías (2002b).

hen[200]. Ostasien und Osteuropa fungieren für *Diáspora(s)* als Konzepte (vgl. Lage in Dorta 2015: o. S.), die eine Grenzüberschreitung und Entgrenzung ermöglichen. Die transatlantischen und transpazifischen Fiktionen sind einerseits Instrument einer literarischen Öffnung, andererseits Projektionsfläche für Anklage[201].

Der geopolitischen Abschottungsstrategie Kubas setzt *Diáspora*(s) auf Textebene Transnationalität und Relationalität entgegen, indem autonome textuelle Universen konzipiert und Sprache deterritorialisiert werden. Die kubanischen Fiktionen von Ostasien und Osteuropa werden zu einem Aushandlungsraum einer inländischen Erfahrung (vgl. Morejón Arnaiz 2008; Garbatzky 2024), nämlich der Projektion der Perspektive einer Kleinen Literatur, eben einem kafkaesken *Pequeña China*. Fluchtlinien ebnen den Zugang zu einem osteuropäischen Gegen-Archiv, das eine totalitäre Erfahrung verhandelbar macht und die Totalität von Sprache und Literatur zu überwinden versucht (vgl. Garbatzky 2016b, 2016c, 2016d, 2020, 2024)[202]. Ähnlich Kafkas *Amerika* (1927), Kafkas China (s. „Beim Bau der chinesischen Mauer", 1972c [1930]) und Orwells Ozeanien (vgl. 1949) eröffnen sie eine kritische Auseinandersetzung mit Themen, wie dem Einwirken eines fremden Umfeldes auf ein entortetes Subjekt und dessen Konfrontation mit dieser neuen Umgebung: „Nos topamos con Mao, pero también con Buda; el comunismo y el zen; lo carcelario y lo trascendente; la cosigna y el silencio (buscando). [...]. Oriente, por tanto, como un entorno sin igual, alejado y espejo, el contrapunto, el ying del yang, la reflexión en el templo retirado frente al frenesí de La Habana", beobachtet Cabezas Miranda (2012: 393f.).

Weiter nehmen einige der Texte Bezug auf den Faschismus, Stalinisimus und den Maoismus (vgl. Cabezas Miranda 2012: 419)[203]. Die provokanten In-Bezug-Setzungen wecken Assoziationen mit vermeintlichen Verflechtungsgeschichten (*histoire croisée*, vgl. Werner/Zimmermann 2006), obwohl sie Anspruch auf histo-

200 Dies lässt sich nicht nur auf eine drastische Programmatik zurückführen, sondern ebenso auf die Tatsache, dass dieser *nuevo exotismo* sich überwiegend aus vermittelten Bildern ‚des Fremden' speist.

201 Rafael Rojas deutet die Figuration ‚des Ostens' in der Literatur Aguileras sogar als „gran archivo del totalitarismo, del que es posible derivar cualquier representación literaria del terror" (nach Espinosa Domínguez 2017: o. S.; vgl. auch Thaidigsmann/Brüske 2024: 30), Garbatzky spricht bezüglich Aguileras *Imperio Oblómov* von einem „contrautópico" (2016d: 113 ff.).

202 So erklärt Aguilera: „El mío propio es el de un país fuera de todo nacionalismo, de toda tentación totalitaria, con una sociedad civil independiente y no en estado de guerra, donde la ley no sea la Ley sino las leyes, y donde uno además de ciudadano pueda devenir persona" (in Cabezas Miranda 2011: 169).

203 Zynisch spielen einige Texte auf ideologische Allianzen aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges, des Kalten Krieges oder des Internationalismus' (etwa der *OSPAAAL*) an, ohne Abbild einer Ideologie zu sein.

rische Korrektheit oder Wahrheit verwerfen. Denn diese Fiktionen ‚des Fremden', mit Erwartungshaltungen und Vorurteilen der Lesenden spielend, setzen die Freiheit der Imaginationskraft der Literat*innen in Szene. Ein Abbilden von Welt wird verweigert. Es käme also einem *misreading* gleich, die ‚osteuropäischen' oder ‚asiatischen' Texte von *Diáspora(s)* rein (auto-)biographisch oder mimetisch zu deuten[204]. Bei den Schreibstrategien handelt es sich um „territorios *fake*" (Aguilera in González Reinoso 2019: o. S., Hervorhebung d. A.). Als Konzepte sind sie Vehikel eines literarischen Ausbrechens aus gesetzten territorialen und nationalen Demarkationslinien, eben ein „huequito de donde uno pueda salir y entrar" (Aguilera in Cabezas Miranda 2011: 169). Die Texte verweigern sich auf ludische und provokante Weise der Vorstellung einer „LiteraturaNación" (Aguilera 2002a: 167) sowie einer „inscripción-lugar" (Aguilera 2020b: 13), indem sie einen autonomen literarischen Raum eröffnen, in dem die Sprache sich verselbstständigt. Zwar spielen diese fiktiven Räume auf historische oder politische Prätexte an, um diese durch die Zuspitzung auf Spannungsverhältnisse zwischen Staat und Individuum, Politik und Kunst, Diktum und Freiheit zu dekonstruieren. In ihrer Gesamtheit sind die transnationalen Fiktionen von *Diáspora(s)* überwiegend Zeugnis einer Suche nach neuen Ausdrucksformen und Artikulationsmöglichkeiten, ebenso Strategie, im postsowjetischen Kuba das sowjetisch-sozialistische Erbe vor einem historischen Wendepunkt zu verhandeln und Unsagbares zu adressieren.

Die ausgelagerten Fiktionen stellen gleichzeitig eine Persiflage auf die Exotisierung des (transkulturellen) Kubanischen im Rahmen der Tourismusöffnungen während der Sonderperiode dar, indem sie sich die Perspektiven der in Kuba ansässigen osteuropäischen und (ost-)asiatischen Diasporakulturen zu eigen machen[205], um ihrer marginalisierten Sprechposition Ausdruck zu verleihen (vgl. auch Rempel 2022). Morejón hebt unter Bezug auf Deleuze hervor: „la desterritorialización sería el vector de salida hacia el exterior (la diáspora mental y física)" (2016: 16). Die Erfahrungen der inländischen kubanischen Diaspora werden demnach ausgelagert und lassen sich in den kubanischen Fiktionen von China oder Osteuropa wiederfinden, Visionen – nach Garbatzky (2016b, 2016d) – mit einer ‚schlechten' oder aber ohne Zukunft. Timmer (vgl. 2019, 2021b) spricht indes, besonders bzgl. der Literatur Aguileras, von Dystopien. Dieser fasst die skizzierte Tendenz später selbst zusammen als *transficción* (vgl. Aguilera 2020a, 2020b; vgl. auch Timmer 2018b: 308, 2019: 109; Rempel

204 Aguilera weist ironisch die Entstehung einiger seiner Gedichte willkürlich gewählten Orten zu, z. B. St. Petersburg oder Kalkutta (vgl. Aguilera 2016a; vgl. auch Garbatzky 2024: 123). Auf diese Weise verwirft er einen möglichen Anspruch der Referenzierbarkeit von Literatur, den literarischen Text als autoreferentielles Spiel erprobend, das verschiedene Fiktionsgrade auslotet.

205 Umgangssprachlich werden erstere auf Kuba *los bolos* genannt. Die asiatische (Zwangs-)Immigration auf Kuba ist historisch mit der so genannten ‚*coolitude*' verbunden.

2022) und unterstreicht: „lo transfictivo es precisamente eso que siempre se mueve encima de una red compleja, una red donde no es exactamente la realidad – entendida como presente – lo que está en juego, sino los diferentes factores que harán posible el delirio, ese caos donde goce y límite se entremezclan“ (Aguilera 2020b: 12)[206].

Das experimentelle Gedicht „Pescados en Cecina“ von Gerardo Fernández Fe hebt deutlich das Aufkündigen von territorialen Bezügen hervor:

> una época, en un imperio (otomano quizás), jugábamos a borrar de
> los mapas el escurridizo pedazo de tierra que hoy llamamos Albania.
> Desaparecía la estepa, los caldos de la aena [sic]. La nación dejaba de
> *mapear*. Como el cuerpo helado −en espera− de Walt Disney o como
> pescados salados (con *cecina*) que cuelgan en los almacenes portuarios.
>
> Al habla [sic] con uno de los cartógrafos, me dijo: *Borrar no es lo más difícil,*
> *pero sí lo más trabajoso*.
> (Fernández Fe 2002: 663, Hervorhebung d. A.)

Das Gedicht stellt repräsentativ für die Mehrheit der in *Diáspora(s)* auffindbaren transnationalen Auslagerungen klar, dass es sich in dem Zeitschriftenbeitrag nicht um das real existente Land Albanien und schon gar nicht um dessen gewaltvolle Löschung handelt, sondern um eine Schreibstrategie, die das lyrische Ich anstrebt: *borrar mapas*. Denn Karten sind Repräsentationen territorialer Macht. Der fiktionale Raum, dem innerhalb des Textes der Name Albanien verliehen wird, kommt einem Platzhalter gleich, einem schriftstellerischen Experiment. Eine territoriale Konzeption von Literatur soll überwunden werden, indem geopolitische Grenzen gelöscht und literarische Sprache deterritorialisiert werden. Das Auflösen territorialer Einschreibungen erweist sich als zentrale Aufgabe der in der Zeitschrift vereinten Autor*innen und deren Kleiner Literatur.

Aguilera verdeutlicht dies in seinem Erzähltext *Teoría del alma China* (2017b [2006]), welcher mit einer leeren Landkarte Chinas schließt, die dazu verleiten könnte, die erzählte fiktive Reiseroute nachzuzeichnen (vgl. Rempel 2022: 194f.). Die abgebildeten nationalstaatlischen Grenzen erweisen sich in diesem Kontext jedoch als eine sinnfreie Rahmung, schließlich geht es Aguilera nicht um das Abbilden einer historischen oder realen Reise. Teils erfundene Städtenamen machen eine Kartierung unmöglich und führen den Lesenden die Freiheiten der Autono-

206 Als wesentliche Elemente dieser Literatur, einer „rizomatización de un imaginario que no solo se afianza en el poder sino en multiplicidades contracanónicas, el delirio fantasmal“ (Aguilera 2020b: 11) nennt Aguilera vier Punkte, die sich auch in den ausgelagerten Fiktionen von *Diáspora(s)* wiederfinden lassen: „falsa profundidad o ludo-borradura“, „tiempo indefinido o tiempo kitsch“, „nación periférica o nación hueca“, „delirio-escritura“ (2015a: 143).

mie von Literatur vor Augen (vgl. Rempel 2022: 194f.)[207]. Aguilera zielt mit seinen literarischen Visionen von China nicht auf die Re-Produktion des kommunistischen Chinas ab, sondern auf ein Gedankenexperiment, was der Titel der späteren Monographie unterstreicht.

Das erste Kapitel des Erzähltextes ist in Ausgabe 4/5 von *Diáspora(s)* unter dem Titel „Viaje a China" (Aguilera 1999b) abgedruckt. In einer Mischung aus Reisebericht und Chronik begleiten die Rezipierenden einen vermutlich kubanischen Wissenschaftler durch das maoistische China. Der Beitrag ist in unterschiedliche Kurzerzählungen untergliedert, orientiert an verschiedenen Reisestopps, die zwischen touristischen Monumenten und folkloristischen Traditionen die Besonderheiten Chinas in einem undatierten Zeitraum durch die Augen eines kulturell ‚Fremden' wiedergeben: eine „ficción lonely planet" nach Morejón Arnaiz (2008: o. S.). Auch wenn den Text eine Fülle von historischen und pseudo-kulturspezifischen Details durchzieht und er dabei nicht frei von Stereotypen ist, stellt die anonyme Erzählstimme bereits auf der ersten Seite ihres Berichtes mittels Fußnote klar: „Un viaje, por muy detallado que sea, es también un hecho de ficción" (Aguilera 1999b: 411). Aguileras *alter ego* macht auf diese Weise auf die Konstruiertheit seiner Erzählung aufmerksam, die sich lediglich aus seiner Phantasie und aus den Eindrücken von La Habanas *chinatown* speisen, obgleich Aguilera Chang (voller Nachname) Teil der chinesischen Diasporagemeinschaft ist. Sein Zeitschriftenbeitrag dringt in das Innere eines Überwachungsstaates ein, der Tourist*innen nur in Begleitung eines offiziellen Reiseführers, dem Gran Mongol, das Land erkunden lässt. Der Fremdenführer entlarvt sich, markiert durch den Namen, als Parodie auf einen schlecht getarnten Spion. Dieser wählt aus, welche Sehenswürdigkeiten des Landes Reisende besichtigen dürfen. Bei der Ausreise bekommen die Reisenden die Zensur selbst zu spüren, da sich der Flughafen als Ort der Kontrolle über Ein- und Ausfuhr von Personen und Wissen herausstellt. Ihre Reisefotografien, eine Art privates Archiv, ggf. einer individuellen Erfahrung eines ungeschönten Chinas, werden von Staatsdienenden beschlagnahmt.

> [...] [G]olpeándome el pecho con el índice dijo: 'Tú no saber nada de China'. [...]. Después de ubicar las fotos en montones desiguales el oficial-hombre (que salía constantemente y consultaba con alguien de voz parecida a la de Gran Mongol) señaló: 'Estas son las que ustedes llevar', empujando hacia delante un bultico de aproximádamente doscientas fotos.
>
> [...]. Cuando pregunté por las otras, nos miró, y casi sin abrir la boca dijo: 'Distorsionan imagen de república' (haciendo un gesto de *fin de todo diálogo*). (Aguilera 1999b: 420, Hervorhebung d. A.)

207 *Teoría del alma china* wurde unter einer anderen Fragestellung bereits ausführlich von Rempel (vgl. 2022) in einem anderen Kontext besprochen, wesentliche Argumente fließen jedoch in die obigen Ausführungen ein.

Weiter wird am Flughafen durch ein Bild Maos, ähnlich wie in Aguileras Gedicht „Mao“ (vgl. Kap. 5.1), dessen Allgegenwärtigkeit untermauert, die einen freien Dialog zu unterbinden scheint.

Marqués de Armas nutzt in dem Gedicht „Pequeña China“ hingegen eine Vision Chinas, die von den *Idéogrammes en Chine* (1975) von Michaux inspiriert zu sein scheint. Das lyrische Ich durchkreuzt ein „Netz aus Kaligrammen“, in welchem es sich zu verlieren droht:

> eran China
> las murallas que se abrían
> para que tú
> pasaras (de largo)
> por la red de caligramas
> (Marqués de Armas 1998b: 237)

Flores verzerrt in seinem kurzen Prosagedicht „Tachado en Gé“ (vgl. 2001: 549) Mythen des Hinduismus, um über Machtmechanismen zu reflektieren[208]. González Castañer hingegen bezieht sich in seinem Gedicht „en Solingen, el pasado 29 de mayo...“ (1998) auf einen 1993 in Deutschland verübten rechtsextremistischen Brandanschalg auf eine türkisch-deutsche Familie, um ein anderes Thema anzusprechen: Xenophobie und Rassismus. Eine *weiße* europäische Dominanzgesellschaft wird durch ein empörtes lyrisches Ich der Scheinheiligkeit überführt. Diese sei nur darauf bedacht, ein sorgloses Leben in Wohlstand zu führen, so dass rationales Wirtschaften und materielle Werte über Solidarität, Zivilcourage und den Widerstand gegen die politische Rechte gestellt werden.

> Cinco mujeres turcas, que no tenían necesidad, fueron
> terminadas. Sin embargo, todo estaba claro. Era como abandonar
> cada uno de los propios *ritmos*
> por tender, como Wagner, a la
> **Gesamtkunswert** (la obra de arte que reúne a las artes).
>
> Yo, con toda solidaridad, se los iba a enseñar; pero ahora
> me doy cuenta de Cómo podrían saberlo, si parece – como antes/
> como siempre – que no se va a escarmentar.

208 Hernández Salván und Rodríguez Guttiérez (vgl. 2024: 682) verorten den *neo-orientalismo* von *Diáspora(s)* und von ihnen nahestehenden Poeten in kubanischer Lyrik zwischen Parodie, Totalitarismuskritik und einer Art mediativer, ethischer Reflexion, inspiriert u. a. von Julián del Casal. Dazu vgl. auch Martín Hidalgo/Timmer (2022). So lassen sich durchaus Unterschiede zwischen der Figuration dieses *nuevo exotismo cubano* in Poesie und Narrativik erkennen.

Empecemos a bien todos un día un poco a escarbar.
Bien. Es la arena irredenta de la blanca visión:
Yo sí quiero la casa
Yo sí quiero la playa
Yo sí quiero la bata
blanca
Ven?, no hay quien diga: 'Yo no quiero la paz'.
Entonces (porque sólo fue entonces),
alemanes, españoles/ italianos y franceses
comenzaron a llorar. Era uno lloradera *lita*, que no tenía
bruces/ cruces, y menos *cobalese* (que no sé qué pueda ser,
hablando sinceramente).
(González Castañer 1997: 180, Hervorhebung d. A.)

Die fragmentarische Gedichtform betont durch ihre Kryptik und ungewöhnliche Syntax die Gewalt des schrecklichen Ereignisses. Neologismen („lloradera lita", „*cobalese*") und die bildliche Gegenüberstellung „bruces/cruces" stellen als Anspielungen auf (koloniale) Unterdrückung und Tod den empfundenen Schmerz und das Entsetzen über Willkür heraus (vgl. González Castañer in Atencio 2009: o. S.). Die Bezugnahme auf Richard Wagners Gesamtkunstwerk, im Text dekonstruierend als „Gesamtkunswert" [sic] ausgewiesen, verleiht dem Gedicht vor dem Hintergrund der faschistischen Vergangenheit Deutschlands eine weitere Dimension[209]. Am Beispiel der ambivalenten und problematischen Person Wagners sowie der Instrumentalisierung seiner Musik macht das lyrische Ich auf Gefahren der Ideologisierung der Künste aufmerksam und warnt vor politischer Radikalisierung und Hass. Willkürlicher Terror spalte nicht nur eine vermeintlich wiedervereinte Gesellschaft, sondern Verschwörung und Hass können auch zur Auslöschung von unschuldigen Menschenleben führen. Appelliert González Castañer hier, schockiert von dem schrecklichen Ereignis, womöglich an eine deutsche bzw. europäische historische Verantwortung? Der afrodeszendente Autor sucht mit dem Gedicht einen Weg, um aus einer vermeintlich klassenlosen und anti-rassistischen Gesellschaft heraus Rassismus nicht nur als imperialistisch-kapitalistisches, sondern als globales Problem zu behandeln. Mit dem von ihm konzipierten *terror literario* begegnet er in Form der Anklage der Verherrlichung von Gewalt und einer Art ‚lyrischer Ideologisierung'.

Was lässt sich aus all diesen Beobachtungen schließen? Die dargelegten Tendenzen in Genre und Konzeptkunst verbinden die unterschiedlichen kubanischen Literaten und ihre Texte über Ausgabengrenzen und die *Revista Diáspora(s)* hinaus. Es sind Strategien einer exzentrischen (vgl. Cabezas Miranda 2012: 418), teils

209 Dieses Gedicht hat Rempel (vgl. 2021: 331–340) unter anderer Fragestellung bereits in einem anderen Kontext analysiert. Wesentliche Erkenntnisse fließen in die obige Darlegung ein.

exzessiven „descubanización temática“ (Skłodowska 2010: 106), die sich zum einen als Methode der Zensurumgehung auffassen lassen. Ein ausgewählter kubanischer Leser*innenkreis, der mit zentralen (theoretischen) Lektüren des Intellektuellennetzes vertraut ist, kann Ironie und Kritik in diesen Texten deuten, die Grenzen des Ertragbaren ausloten. Für Rezipierende ohne Kontextwissen sind die Texte vermutlich schwer zugänglich, in Teilen womöglich sogar verletzend. Zum anderen eröffnen Verfremdung und Auslagerung neue imaginäre (Text-)Welten innerhalb der Zeitschrift. Inländische Erfahrungen werden artikulierbar, während die literarische Sprache sich durch Deterritorialisierung im Werden freisetzt. Die vorgefundenen Schreibstrategien sind politisch motiviert und stellen thematisch und ästhetisch Normen- bzw. Tabubrüche dar, die auf eine postnationale Literatur abzielen. Im Spielerischen öffnet sich den Schriftsteller*innen eine Schreibethik, in der die vermeintlichen Wahrheiten der von ihnen geschaffenen transfiktiven Szenarien kritisch verhandelbar werden.

4.3 Essayistik kubanischer Autoren

Die Essayistik stellt neben literarischen Beiträgen einen wesentlichen Bestandteil der *Revista Diáspora(s)* dar[210]. Die Aufsätze kontextualisieren das Projekt historisch, politisch und literarisch innerhalb einer ausbleibenden kritischen kubanischen Debattenkultur, die mittels Zeitschriftenpublikation kompensiert und erweitert wird. Die von Sarlo für Zeitschriften formulierte programmatische Funktionalität („‘publiquemos una revista’ quiere decir ‘hagamos política cultural’, cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico“, 1992: 9) lässt sich exemplarisch anhand der in *Diáspora(s)* veröffentlichten Aufsätze von kubanischen Intellektuellen aufzeigen.

15 Zeitschriftenbeiträge lassen sich kubanischer Essayistik zuordnen. Während die Literatur von *Diáspora(s)* direkte Bezüge zu Kuba umgeht, konzentriert sich die Essayistik auf die Inselwelt, diese wahrgenommen als Politikum. Dabei nimmt sie Konflikte der kubanischen Kulturgeschichte in den Blick, besonders das Spannungsverhältnis zwischen Literatur und der von der Revolution gelenkten Kulturpolitik.

Die kubanische Essayistik ist in der Zeitschrift maßgeblich von den *Diáspora(s)*-Literaten und ihnen nahestehenden männlichen Akteuren besetzt. Das Beitragsfor-

210 Der Begriff Essay wird hier als schriftliche kritische Auseinandersetzung verstanden, die eine konkrete Frage oder ein spezifisches Problem wissenschaftlich diskutiert. Textgenres wie Interviews, Werkeinführungen oder Rezensionen finden in diesem Kapitel nur ergänzend Berücksichtigung.

mat zeigt Berührungspunkte von *Diáspora(s)* mit verschiedenen künstlerischen Projekten von ähnlich intellektuellem Impetus auf (vgl. Kap. 3.1), worauf besonders ähnliche intertextuelle Verweise deuten (vgl. Abbildung 10)[211]. Die Programmatik der Zeitschrift und die Begründung ihrer Notwendigkeit werden in den essayistischen Beiträgen in provokantem Ton vertieft und kontextgebend erörtert. Vor der Folie einer transnationalen Analyse totalitärer Machtstrukturen und der Einseitigkeit von Kanonisierungsprozessen setzen sich die Essayisten mit dem kubanischen Zeitgeschehen auseinander, speziell mit dem starren nationalistischen Diskurs.

Offenkundiger als im Literarischen werden über das Aufsatzformat Grenzen des legitimierten Denk- und Sagbaren in der Zeitschrift überschritten, indem dogmatische Strukturen eines reglementierten intellektuellen und kulturellen Feldes aufgezeigt und aus unterschiedlichen Perspektiven in Frage gestellt werden.

Die Textdiskussionen lehnen die Definition des *intelectual comprometido* nach castristischem Diktum ab (vgl. Castro 2001 [1961]; vgl. Kap. 1). Mit einer regimekritischen Essayistik grenzen sich die Beitragenden trotz unterschiedlicher Schwerpunktsetzungen geschlossen von einer etablierten Generation kubanischer Intellektueller und Schriftsteller*innen ab. Diese habe sich dem offiziellen Diskurs verschrieben und lehne Einwände gegen ein glorifiziertes Revolutionsnarrativ ab (vgl. Kap. 1, 2 & 3.1). Vor diesem Hintergrund unterstreicht Sánchez Mejías bereits in dem ersten in *Diáspora(s)* veröffentlichten Aufsatz: „Un escritor; para sobrevivir como escritor, necesita representar un papel en la República de las Letras: y así arma su escenario, que incluye el desencuentro, el equívoco, la batalla“ (Sánchez Mejías 1997b: 190). In dieser Definition liegt ein kulturpolitischer Konflikt begründet, den *Diáspora(s)* auf unterschiedlichen Ebenen in der Zeitschrift austrägt: Politiker*innen würden eine unabhängige *República de las Letras* kaum tolerieren, da aus ihrer Perspektive von dieser eine Gefahr einer anderen Wahrnehmung von Wirklichkeit ausgehe (vgl. Sánchez Mejías 1997b: 190)[212]. Das Spannungsverhältnis zwischen Politik und Literatur sowie die von der Politik lancierten Lektüren („malas lecturas“, Sánchez Mejías 1997b: 199) stellen den Ausgangspunkt des Projektes dar. Basierend auf einem non-konformistischen intellektuellen und

211 Sánchez Mejías hat vier, Saunders zwei, Aguilera, Marqués de Armas sowie Pérez haben jeweils einen Essay in *Diáspora(s)* veröffentlicht. Darüber hinaus haben das ehemalige *PAIDEIA*-Mitglied Antonio José Ponte (1964, Matanzas) einen Essay, der Philosoph Emilio Ichikawa (1962–2021) zwei Aufsätze, Carlos M. Luis (1932–2013) und Duanel Díaz (1978, San Germán) jeweils einen essayistischen Beitrag in *Diáspora(s)* publiziert.

212 Sánchez Mejías konstatiert: „Aunque los políticos no sean buenos lectores – pues un político tiene la necesidad de efectuar ‘malas lecturas’ para hacer su labor con la realidad –, poseen el olfato capaz de intuir lo que se encuentra en las mayúsculas de Ficción Absoluta. Por eso los políticos no soportan la idea de una República de las Letras. O la idea de Coloquio donde no se hable solamente de la retórica literaria de *Orígenes*“ (1997b: 199).

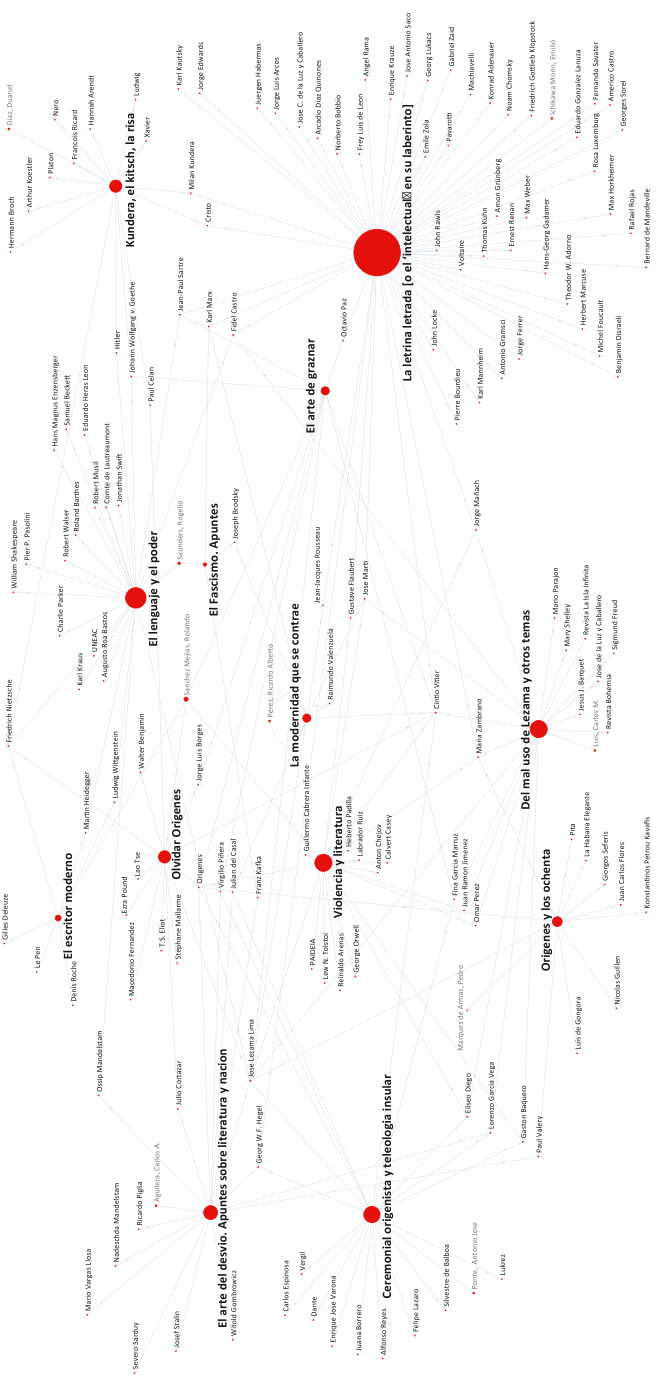


Abbildung 10: Essays kubanischer Autoren in *Diáspora(s)* als intertextuelles Netz. Die intertextuellen Verweise und Referenzen lassen thematische Schwerpunkte erahnen und bilden den weiten Lesehorizont der Beitragenden ab. Es lassen sich zwischen den verschiedenen Aufsätzen ähnliche Bezugspunkte erkennen, die z. T. Rückschlüsse über geteilte Lektüren erlauben. Inhaltlich kreisen viele der Intertexte um Themen wie Totalitarismus, die Kulturpolitik Kubas, das Zeitschriftenprojekt *Orígenes*, aber auch die (kubanischen) Avantgarden. Der (Long-)Essay „La letrina letrada (o el 'intelectual' en su laberinto)" von Ichikawa stellt den intertextuell dichtesten Beitrag dar.

literarischen Selbstverständnis, hat sich *Diáspora(s)* neo-avantgardistische Leitbegriffe als Handlungsanweisungen zugeschrieben, um die durch politische Organe entfremdeten Lesarten zu korrigieren und damit einen nationalistischen Kanon zu dekonstruieren. Dazu gehöre es, in Anlehnung an die Anforderungen an einen Schriftsteller, indirekt formuliert von Sánchez Mejías (vgl. 1997b: 190; vgl. auch 1997a), Unstimmigkeiten zu ermitteln (*desencuentro*), Irrtümer darzulegen (*equívoco*) und diese mittels Literatur kämpferisch zu korrigieren (*batalla*).

Die kubanische Essayistik in *Diáspora(s)* kündigt einem romantisierten Kubabild auf. Missstände einer (ideologisch) gespaltenen Inselnation werden durch das Aufsatzformat benannt und nach außen getragen[213]. So offenbart Sánchez Mejías, sich von einem kommerzialisierten Inselidyll distanzierend, auf die hohe Flucht- und Suizidrate deutend: „[H]ay mucha tristeza en mi pueblo. Hay mucho cansancio en mi pueblo“ (1999a: 374). Vermischt mit Empörung und Wut, bestimmt die beschriebene Atmosphäre den Ton der kubanischen Aufsätze innerhalb *Diáspora(s).*

Ab den 1980er-Jahren entwickelt sich die Essayistik in Kuba zu einem *nuevo ensayo*, der das Paradigma Nationalität bzw. Konzept ‚Nation‘ kritisch behandele, so dass die Textsorte strengerer Zensur unterliege als vergleichsweise andere Textgattungen (vgl. Rojas 1996: 43). Denn die Essayistik habe das größte Potenzial, die symbolische und diskursive Ordnung der Revolution kritisch zu hinterfragen sowie die Poetik einer Generation auszuformulieren (vgl. Rojas 1996: 43). Dieser neue kritische Diskurs sei von postmoderner Theorie geprägt (vgl. Abreu Arcia 2007: 258f.) und setze sich mit drei Jubiläen auseinander, die den offiziellen Diskurs der Zeit bestimmten: 1. dem hundertsten Todestag des Schriftstellers Julián del Casal, 2. dem fünfzigjährigen Bestehen von *Orígenes*, 3. dem hundertsten Todestag des nationalen Schriftstellers und Philosophen José Martí (vgl. Rojas 1996: 44). Die Re- bzw. Dekonstruktion dieses vorherrschenden Nationalismus und dessen patriotischer Erinnerungskultur durch den *nuevo ensayismo cubano* (vgl. Abreu Arcia 2007: 289) lassen sich ebenso an den kubanischen Aufsätzen in *Diáspora(s)* aufzeigen[214].

Die Essaysitik stellt in der *Revista Diáspora(s)* daher das inhaltliche Gerüst eines Gegendiskurses dar, aus dem sich die in den Zeitschriftenausgaben zusammengeführte kubanische Literatur und Kunst speisen. Sie erleichtert es dem Zeitschriftenpublikum, Zugang zu der stark konzeptualisierten und experimentellen

213 In Ausgabe 6 wird ein Interview von Giraudon (vgl. 2001) mit Aguilera und Marqués de Armas veröffentlicht. Der Beitrag liest sich als Institutionalisierungsversuch des Projektes, welches ein Jahr vor der Projektauflösung steht und die eigene Relevanz in einer anhaltend spannungsgeladenen Kulturlandschaft hervorkehrt.

214 Zur Entwicklung der kubanischen Essayistik s. weiterführend Abreu Arcia (2007).

Literatur von *Diáspora(s)* zu finden. Dennoch sind einige Aufsätze aufgrund ihrer Komprimiertheit voraussetzungsreich. Im Gesamten erörtern sie strukturelle und (trans-)nationale kulturpolitische Konflikte, die ein Großteil der fiktionalen Zeitschriftenbeiträge in *Diáspora(s)* thematisch oder im Ästhetischen verhandelt. Die Aufsätze fordern einen Paradigmenwechsel ein, den eine Vielzahl der fiktionalen Texte im Literarischen erprobt und einlöst. Da dieses Textgenre zahlenmäßig innerhalb der kubanischen Beiträge am häufigsten in *Diáspora(s)* vertreten ist (vgl. auch Abbildung 5 & Kap. 4), trägt es maßgeblich dazu bei, dass die *revista* zu einem „primäre[n] Diskursgenerato[r] und [zu einer] dynamische[n] Schnittstell[e] für interdiskursive Austauschprozesse" (Frank et al. 2010: 27) wird. Das Beitragsformat wirkt der Verdrängung eines kritischen Dialogs innerhalb der Gesellschaft entgegen. Es spiegelt die Anstrengung von *Diáspora(s)* wider, öffentlichen Protest und kritische Debatten der Lesekreise des Netzwerkes in die zweite Phase des Projektes zu übertragen. Als Reaktion auf eine verstärkte politische Kontrolle des öffentlichen Raumes und der Einschränkung der Redefreiheit überführt *Diáspora(s)* mittels Essayistik Regime-, Kultur- und Literaturkritik in eine kritische Schriftkultur, um eine ‚Kultur der Kritik' einer kubanischen Parallelgesellschaft aufrechtzuerhalten und in materialisierter Form verbreitbar zu machen: „[L]laman la atención sobre temas que hasta entonces no habían sido abordados en los medios oficiales de la cultura: el fascismo, la violencia, la locura, el totalitarismo, la relación conflictiva con la tradición poética nacional", so Morejón Arnaiz (2013: 22).

Speziell an den essayistischen Beiträgen der Ausgabe 1 lässt sich der Versuch erkennen, der Unterdrückung bestehender Debatten entgegenzuwirken. Als Folge der Verschärfung der Kontrolle des öffentlichen Raumes (vgl. Kap. 3.1 & 3.2) finden öffentlichkeitswirksame Diskussionen der 1. Phase von *Diáspora(s)* Eingang in die Zeitschrift: In der Ausgabe 1 sind zwei von vier Aufsätzen von Gründungsmitgliedern von *Diáspora(s)* verfasst. Es handelt sich um verschriftlichte Vorträge, die im Oktober 1994 während des Kolloquiums „*Orígenes* y su influencia en los nuevos escritores" als Interventionen in der *UNEAC* von den Projektmitgliedern realisiert wurden[215]. Des Weiteren veröffentlicht Ponte in der Ausgabe 2 den Beitrag „Ceremonial origenista y teleología insular" (1998), einen von ihm 1994 auf dem „Coloquio Internacional Cincuentenario de *Orígenes*" (*Casa de las Américas*, La Habana) gehaltenen Vortrag. Die Aufsätze „El escritor moderno" (Sánchez Mejías 1998b) und „La modernidad que se contrae" (Pérez 1998) wurden 1996 im

215 Gemeint sind folgende Beiträge: „Olvidar Orígenes" (Sánchez Mejías 1997b), „Orígenes y los ochenta" (Marqués de Armas 1997).

Rahmen eines Gesprächskreises von *Diáspora(s)* während der Veranstaltung „Modernidad y Postmodernidad“ (*UNEAC*, La Habana) vorgetragen.

Ab 1996 drängt die kubanische Regierung kritische Stimmen verstärkt zur Ausreise (vgl. Amnesty International 2017: 8), Kritik auf diese Weise aus dem Inneren nach außen abwehrend[216]. Diese Strategie der Zensur lässt sich ebenso anhand einiger Beiträge erkennen, denn manche Akteure emigrieren während der Herausgabe der Zeitschrift. Die in den Beiträgen geübte Regimekritik verschärft sich jedoch, sobald die Beitragenden vom Ausland aus an *Diáspora(s)* mittels Aufsatzformat mitwirken, da Beanstandungen konkretisiert werden[217].

Die kubanische Essayistik in *Diáspora(s)* lässt sich in vier Themenkomplexe unterteilen:

1. Die Zurückweisung eines ideologisierten postorigenistischen Diskurses;
2. Das Aufzeigen der Gefahren des Missbrauchs literarischer Sprache durch totalitäre und faschistoide Regime;
3. Die Kritik an der kubanischen Gesellschaft der Gegenwart sowie die Forderung einer Revision des Rollenverständnisses von Intellektuellen innerhalb eines repressiven Kulturbetriebes;
4. Die Würdigung subversiver kubanischer Schriftsteller und ihrer stilistischen Merkmale, die *Diáspora(s)* zu reaktivieren beabsichtigt[218].

Die Abgrenzung *Diáspora(s)*’ von *Orígenes* bildet thematischen Schwerpunkt der ersten Zeitschriftennummer, was der Aufsatz „Olvidar Orígenes“ von Sánchez Mejías (1997b) verdeutlicht. Ihm schließt sich der Essay „Orígenes y los ochenta“ von Marqués de Armas (1997) an. Die von den *Diáspora(s)*-Mitgliedern geübte Kritik an der Politisierung des Intellektuellen- und Zeitschriftenprojektes *Orígenes* zieht

216 Bis auf Pérez leben bzw. lebten alle in *Diáspora(s)* verlegten Essayisten – während oder nach Beendigung des Zeitschriftenprojektes – in den USA oder in Europa; einigen von ihnen wurde die Mitgliedschaft im staatlichen Schriftstellerverband (*UNEAC*) gekündigt, über andere ein Einreiseverbot verhängt.

217 Sánchez Mejías hat den Beitrag „Violencia y literatura“ als Intervention im Juni desselben Jahres auf der internationalen Konferenz *La resistencia del lenguaje* (Caen, organisiert von dem *Parlamento Internacional de Escritores* und dem *Centro Regional de Letras de Baja-Normandia*) gehalten, an der u. a. auch Saunders teilgenommen hat. Der Beitrag „El lenguaje y el poder“ von Saunders (2001a) ist auf Salzburg 1999 datiert, Aguilera war 2001 Referent an der Universität in Iowa und präsentierte den Vortrag „El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación“ (2002c), der in der letzten Ausgabe von *Diáspora(s)* erschienen ist.

218 Der Aufsatz „Kundera, el kitsch, la risa“ von Duanel Díaz (2002) wird an dieser Stelle nicht berücksichtigt, da dieser sich ausführlich mit dem Werk von Milan Kundera auseinandersetzt und dadurch eher einer Werkeinführung gleichkommt. Der Essay wird deshalb in dem Kap. 4.4 thematisiert.

sich durch weitere Ausgaben, was die Aufsätze „Ceremonial origenista y teleología insular“ (Ponte 1998a) und „Del mal uso de Lezama y otros temas“ (Luis 1999) aufzeigen[219].

Der Titel von Sánchez Mejías' Aufsatz „Olvidar Orígenes“ liest sich für *Diáspora(s)* programmatisch. Sánchez Mejías spricht sich für das Vergessen von *Orígenes* aus, um die Metaphysik einer territorialisierten Literatur zu überwinden. Er erklärt:

> Pensar a *Orígenes* es situar a *Orígenes* en un escenario: ya sabemos los vaivenes que ha necesitado sufrir *Orígenes*, en manos de la política, en manos de la República de las Letras, para cumplir su confirmación.
>
> [...].
>
> Así, en períodos de mi vida, he tratado de pensar a *Orígenes* en el olvido, en acto de duelo, o con la prudencia con que un escritor aleja sus fantasmas. (Sánchez Mejías 1997b: 190)

Die dargelegten Gründe dieser abweisenden Rezeptionshaltung beruhen auf der von Sánchez Mejías wahrgenommenen Instrumentalisierung des Projektes. Diese Beobachtung teilt Marqués de Armas (vgl. 1997: 193), der gleichermaßen bekräftigt, dass es sich um eine verfälschte Erinnerung handele. Darauf deutet ebenso der Aufsatz von Luis, in dem dieser erklärt: „Lezama les sirve para urdir una estrategia que justifique una 'herencia poética' que, según ellos, yace en el orígen del ser-cubano procurando, de paso, que la revolución también participe de esa herencia“ (1999: 381). Als Konsequenz der ‚schlechten' Lektüre durch (kultur-)politische Organe (vgl. Sánchez Mejías 1997b: 190) führe diese Ein- und Zuschreibung des revolutionären Kulturapparates in das poetische Erbe von *Orígenes* u. a. zu einer Umwertung des (neo-)barocken Duktus' von Lezama. Alle Aufsätze dieser ersten diskursiven Leitlinie vertreten den Vorwurf, dass sich das kubanische Regime das symbolische System des „estado orígenista“ (Luis in Aguilera/Fowler 1998: 325), wie z. B. dessen Ontologie und Pathos, zu Nutze gemacht habe, um in politisch unbeständigen Zeiten eine nostalgische Rückbesinnung auf die eigenen Ursprünge, einschließlich der Revolution, zu vergegenwärtigen (vgl. Marqués de Armas 1997: 193). *Orígenes* stehe dabei für eine hermetische und absolute Konzeption von Literatur, die *Orígenes* als organisches Sinnbild von Welt begreift (vgl. Marqués de Armas 1997: 191). Eine romantisierte Bildfracht und die Glorifizierung von Mythen durchsetzten eine transzendente Literatur, die *Orígenes* in Form einer „pseudoreligión“ (Luis 1999: 381) zu einer Art liturgischem „estado-del-alma“ (Sánchez Mejías 2002: 621) erhebe. Ange-

219 Vertiefend dazu s. *Los años de Orígenes* (García Vega 1979), *El libro perdido de los origenistas* (Ponte 2004), *Los límites del Origenismo* (Díaz Infante 2005) oder *Cuba and the new Origenismo* (Buckwalter-Arias 2010).

lehnt an diese Orthodoxie, wurde u. a. der ‚Kitsch' von *Orígenes*, so Luis (vgl. 1999: 381), nicht etwa als alternative (Formen-)Sprache praktiziert, sondern von Lezama Lima zu einer Konvention erhoben, die die Literat*innen von *Orígenes* nahezu moralisierend hervorheben: „una concepción romanticoide de la poesía: el poeta [entendido] como sacerdote o como mediador" (Ponte 1998a: 381). In der Auseinandersetzung mit zwei Leitkonzepten von *Orígenes*, dem *ceremonial de Orígenes* und der *teleología insular*, sieht Ponte (vgl. 1998a: 225f.) vor allem in letzterem den Versuch, einen historischen Bruch zu beheben. Die sakrale Wiederherstellung eines Ursprungs aktualisiere und potenziere einen kubanischen Patriotismus[220]. Konsequenz sei eine territorialisierte Literatur, die einen kubanischen *insularismo* dogmatisch predige und Nationalismus schüre. Vor dem Hintergrund der Sonderperiode und einem ausbleibenden politischen Wandel erscheint dieses Geschichtsbewusstsein für *Diáspora(s)* nicht zeitgemäß, sondern kulturpolitisches Kalkül. So weist Sánchez Mejías verklausuliert auf systemgeschuldete Nöte hin, die in den 1990er-Jahren die Kubaner*innen einholen und Geschichtspessimismus hervorbringen:

> Aquello que para Lezama y para Vitier fue un corte o fulminación o consecución de la Historia, fue para otros hombres el dolor de la historia en sus propios cuerpos. Lo que para ellos fue la cifra alquímica de la Historia, fue para otros la marca secreta y a la vez impúdica de la violencia de la historia en sus cuerpos. (Sánchez Mejías 1997b: 192)

Mit diesem apodiktischen Historismus gehe ein Personenkult einher, durch den ausgewählte Intellektuelle aus politischem Interesse gesellschaftlich bedeutsam werden. Luis erklärt z. B.:

> Conversando con Lorenzo García Vega, éste me señaló algo que me parece importante destacar: una Cuba de raíz laica tenía que buscar sus santos en otra parte, y éstos han sido encontrados en figuras 'patrióticas' como las de Martí, 'poéticas' como Lezama, 'íntelectuales' [sic] como Mañach o 'políticas' como Fidel Castro. Y es de esa manera cómo todo un discurso cargado en el fondo de advertencias en contra de cualquier trangresión [sic], se ha elaborado dentro del panorama cultural cubano. (Luis 1999: 380)

Diáspora(s) weist den nationalen Mythos sowie die Besetzung von Literatur durch die ‚Metapher der Revolution' zurück. Die Avantgarde(n) fungieren im Literarischen als aktivierende Einflüsse, um neue (marginale) Räume in der Schrift zu ergründen (vgl. Sánchez Mejías 1997b: 191), die sich von dieser genealogischen

220 Daran knüpft auch Sánchez Mejías an, der in dem Essay „El Arte de graznar" über den Patriotismus von *Orígenes* herausstellt: „Lezama trató de organizar la idea de Patria – de edificar su propio constructo patriótico" und zynisch fortführt „el lugarcito donde todos queremos morir – según su Sistema Poético" (2002a: 621).

Wirklichkeitskonzeption lösen. Die ihrem Umfeld nachgesagte „mala hermenéutica“ (Marqués de Armas 1997: 194) will *Diáspora(s)* durch eine eigene Schreibpolitik überwinden, indem das (Zeitschriften-)Projekt eine ideologisierte Rezeption und Produktion von Literatur zurückweist.

Den zweiten thematischen Schwerpunkt innerhalb der kubanischen Essayistik in *Diáspora(s)* bilden die Beiträge „El Fascismo. Apuntes“ (Saunders 1998a), „Violencia y literatura“ (Sánchez Mejías 1999a) und „El lenguaje y el poder“ (Saunders 2001a). Ein dezidiert kubanischer Fokus wird hin zu allgemeingültigen Gedanken über die Politik und Gewalt von Sprache geöffnet. Aus einer Makroperspektive setzen sich Saunders und Sánchez Mejías mit der Reziprozität von politischem System, Macht und Sprache auseinander, speziell mit der dieser Korrelation inhärenten Gefahr. In „El Fascismo. Apuntes“ befasst Saunders sich mit strukturellen Ursachen von Faschismus und faschistoiden Machtmechanismen, besonders mit der Wirkkraft von Sprache und ihrer Manipulationsmöglichkeiten[221]. Der Beitrag eröffnet mit zwei Thesen: Quelle und Reproduzent von Faschismus seien ein korrupter Staat; Vorstadien faschistischer Herrschaft häufig ein Nationalismus, der Patriotismus mit absoluter Macht verwechsele, und aus dem unterschiedliche Diskriminierungs- und Radikalisierungsformen hervorgingen (vgl. Saunders 1998a: 241f.[222]). Darüber hinaus katalysieren Einparteiensysteme faschistische Macht (vgl. Saunders 1998a: 242). Auch wenn diese sich als volksnah definierten, stünden sie nicht für flächendeckende Interessen der Bevölkerung ein. Einparteienregierungen repräsentierten immer eine Elite, die als organisatorischer Körper eines starren Systems Privilegien genieße und stets im Interesse einer Herrscherfigur agiere (vgl. Saunders 1998a: 242f.). Angelehnt an die Theoriebildung von *Diáspora(s)*, vergleicht Saunders ein derart repressives und autoritäres System mit einem von Krankheit befallenen Körper: „dictadura: el artefacto monstruoso que hace metástasis en la forma de una

221 Saunders hebt sich in dieser Rubrik durch die Anzahl seiner Beiträge und deren Scharfzüngigkeit ab. Er schreibt in dem Aufsatz zwar nicht über Kuba, erinnert sich das Lesepublikum jedoch an den Punkt 15 des Manifestes von *Diáspora(s)* (vgl. Kap. 4.1), lässt sich mutmaßen, dass die beschriebenen Machtpraktiken (in Teilen) auf in Kuba wirksame Strukturen anspielen. Novo hält aus diesem Grunde für das *Diáspora(s)*-Mitglied fest: „Saunders [...] engrosa la lista de los no-escritores cubanos, de aquellos autores que hasta el día de hoy no son más que una nebulosa en su país natal. Prohibidos. Clandestinos. Marginales“ (2021c: o. S.). Aguilera zieht diese Parallele in seinem Aufsatz „El arte del desvío“, den Mythos des *ajiaco cubano* scharf kritisierend: „[E]n Cuba sobrevive el mito de la integración, de la síntesis orticiana, del ajíaco [sic] donde todo se confunde. Esto ha dado como resultado una especie de paradigma fascista (muy bien aprovechado por las ficciones de estado [...])“ (2002c: 598).

222 „El fascismo empieza siempre por ser nacionalismo, tribalismo, racismo. En una palabra: *egoísmo*. En una palabra: *xenofobia*. En una palabra: *intolerancia*“, erklärt Saunders (1998a: 241, Hervorhebung d. A.).

oligofrenia masiva, que es, al mismo tiempo una masiva esquizofrenia paranoide“ (1998a: 241). Als Folge dieser geschürten Paranoia entwickelten Menschen in einem diktatorialen Staat gespaltene Persönlichkeiten (vgl. Saunders 1998a: 241). Denn diese Staatsform errichte, einem Panoptikum gleichkommend, (un-)sichtbare absolute Strukturen, die das Denken und Sprechen seiner Bürger*innen suggestiv forme (vgl. Saunders 1998a: 241f.). Starre Kontrollsysteme begrenzen durch Sprachpolitik somit nicht nur die geistige Freiheit von Individuen, vielmehr beschneiden und steuern sie (un-)bewusst deren kognitive Fähigkeit (vgl. Saunders 1998a: 241). Totalitäre Macht greife dabei nicht nur auf Sprache als kommunikatives und kognitives Medium über, sondern auf das gesamte gesellschaftliche und soziale Leben. Diktaturen zerstörten ebenso soziale Strukturen, so dass Individualität hinter Statistiken verschwinde, oder sich das Individuum in einer (gleichgeschalteten) Masse auflöse (vgl. Saunders 1998a: 241f.), einem „igualitarismo (logos perverso)“, mit den Worten Saunders' (1998a: 242). Dieser „perverse Logos“ wird am Beispiel des Faschismus erörtert, der (auch) als normatives Sprachregime aufgefasst werden müsse, in dem Nomenklaturen nicht nur benennten und nummerierten, sondern auch schlechten Sinn erzeugten und multiplizierten (vgl. Saunders 1998a: 241f.). Parteifunktionär*innen und Informant*innen seien nur ein Exempel für die Perversion eines autoritären Sprachapparates, der Denk- und Sprechweisen selektiere und systematisiere (vgl. Saunders 1998a: 242).

Der Aufsatz von Sánchez Mejías der Ausgabe 4/5 und Saunders' Beitrag der Ausgabe 6 knüpfen an diesen Punkt an. Die Essayisten führen die Agitation von Sprache mit der Ideologisierung eines Intellektuellenbildes zusammen und schlagen eine Brücke vom Allgemeinen zum Konkreten, dem Fall Kuba. Sprache sei für sie strukturgebend und damit immer Instrument der Macht. Sprecher*innen, respektive Literat*innen, seien in diesen machtpolitischen Strukturen verankert und damit auch deren Grenzen ausgesetzt. Dichotomien, wie „escritura y el poder, [...] el escritor y el Estado, [...] el individuo y el Estado“ (Saunders 2001a: 489), könnten niemals aufgelöst werden, weil sie von Machtverhältnissen innerhalb der Sprache gezeichnet seien (vgl. 2001a: 489). Dabei birgt Literatur für totalitäre Regime eine besondere Gefahr. Das Konglomerat „el pensamiento-lenguaje“ bzw. „lenguaje-pensamiento-escritura“ werde nach Saunders (2001a: 497) von einem Machtapparat gefürchtet, denn Literatur sei nicht nur ein Medium, das Denken anrege, sondern auch ein Medium, welches (alternativen) Sinn produziere. Absolute Macht hingegen unterschlage grundsätzlich Teile der Wahrheit, denn es können sich in ihr Asymmetrien offenlegen, aus denen die Macht hervorgegangen sei (vgl. Saunders 2001a: 243). Aus diesem Grund hätten totalitäre Systeme Literatur institutionalisiert (vgl. Sánchez Mejías 1999a: 375).

Das Setzen einer absoluten Wahrheit drücke sich vor allem in der ideologischen Spaltung von Sprache aus, was die Essayisten am Beispiel eines geteilten intellektuellen Feldes in Kuba skizzieren. Das Jahr 1970, nahezu Beginn des *Quinquenio gris*, ver-

stehen Saunders und Sánchez Mejías als kulturelle Zäsur. Das ‚graue Jahrfünft' habe die kubanischen Intellektuellen in ‚gut' und ‚böse' unterteilt (vgl. Saunders 2001a: 492), ihnen zugleich ein Diktum auferlegt: „la 'Patria' primero, la 'identidad nacional primero'" (Saunders 2001a: 492). Schriftsteller*innen hätten den Federkiel gegen die moralischen Bestimmungen des *hombre nuevo* eingetauscht (vgl. Saunders 2001a: 495). Entsprechend seien sie nicht nur von einer „máquina del Lenguaje" (Saunders 2001a: 498) beeinflusst, sondern sie befänden sich in einem größeren Abhängigkeitsverhältnis: „dependía[n] de una tradición, mundial y nacional", so Luis (1999: 376). Genre und Ästhetiken seien ihnen vorgeschrieben, etwa „el virus maligno del realismo socialista" (Sánchez Mejías 1999a: 375) oder aber der *conversacionalismo* und *coloquialismo* (vgl. Saunders 2001a: 492), so dass in Kuba eine ‚entseelte' Literatur entstanden sei, die überwiegend moralisierend soziale Konflikte thematisiere (vgl. Sánchez Mejías 1999a: 375). Spätestens hier wird dem Zeitschriftenpublikum deutlich, gegen welches ‚Diktat von Stilen' *Diáspora(s)* anschreibt.

Sánchez Mejías konkretisiert, dass diese abgewandelte Form des organischen Intellektuellen sich in den gegenwärtigen *cubanólogos* wiederfinden lasse, die Begriffe wie *encuentro* oder *confluencia* popularisierten (vgl. Sánchez Mejías 1999a: 378). Er kritisiert: „[Los Cubanólogos] construyen, producen, se adelantan a la futura máquina de producción de realidad" (1999a: 378). Da sich diese *cubanólogos* einer ideologisierten Wissensproduktion beugten, seien sie Repräsentant*innen eines nationalistischen Kulturbegriffs (vgl. Sánchez Mejías 1999a: 379). Weiter beklagt er, dass die kubanische Literatur im In- und Ausland eine Art Folklore erzeuge (vgl. 1999a: 379). Dem lässt sich der Vorwurf entnehmen, dass diese ‚Folklore' die kubanische Realität (auch aus Marktinteressen) verherrliche, kommerzialisiere und bewusst bestimmte Konflikte ausblende. Auf das Projekt *Diáspora(s)* verweisend, das sich bereits mit Namenswahl von diesen Tendenzen abgrenzt, betont Sánchez Mejías: „La política, el desencuentro, la diferencia son las únicas armas que posee un intelectual. Coyunturalmente podrán existir determinadas tácticas de unión frente a la Máquina Totalitaria" (1999a: 379[223]). Die Zeitschrift stellt somit ein Wissenssystem dar, das Institutionen und offizielle Diskurse gezielt umgeht, um als Mikropolitik selbst institutionalisierend zu wirken. Allerdings lenkt Saunders (vgl.

223 Diese Taktiken benennt er folgendermaßen: „Cuando nuestra generación organizó algunas tácticas de 'política literaria' (revistas marginales como DIASPORA(S), AZOTEAS; 'cartas abiertas' en contra de la censura y la restricción del libre movimiento, movimientos político-culturales como PAIDEIA; presentaciones publicas con cierta animosidad política), no lo hizo tanto en relación con el poder – en el sentido de lidiar, de sumarse a una dinámica de juego de poderes – como para preservar tozudamente el nervio de la literatura" (Sánchez Mejías 1999a: 378). Missstände innerhalb Kubas wirken drastisch auf die Kubaner*innen ein, nachstehende Symptome zeigen dies: „la locura, el suicidio, la abulia, la afasia y el exilio" (Sánchez Mejías 1999a: 378).

2001a: 499) vorausschauend ein, dass mit dem Ableben eines Diktators noch lange nicht auch das durch ihn verkörperte (Sprach-)System erlösche.

Die Aufsätze „El escritor moderno“ (Sánchez Mejías 1998b), „La modernidad que se contrae“ (Pérez 1998) sowie die Beiträge „La letrina letrada [o el ‘intelectual’ en su laberinto]“ von Emilio Ichikawa (1999, 2001[224]) der dritten Diskurslinie verschieben den Akzent hin zu postmoderner Kritik an der Moderne, wie die Vereinnahmung und Spaltung der Gesellschaft durch Ideologie. *Diáspora(s)*’ Kritik an der Moderne geht einher mit dem Aufzeigen von Gefahren, die von Machtasymmetrien und Radikalisierung ausgehen, etwa der Beeinflussung von Intellektuellen durch die Manipulation von Sprache, durch verzerrte Realitätsentwürfe oder durch Machtansprüche eines politischen Apparates. Ausgehend von einer fragmentarischen Vision der Moderne und einem ähnlich von Widersprüchen gezeichneten Bild des modernen Schriftstellers, widmet sich Sánchez Mejías wachsenden Vorurteilen und rechtspopulären Bewegungen in Europa (vgl. Sánchez Mejías 1998b: 303)[225]. Über Lüge und Wahrheit reflektierend, wirft Sánchez Mejías (vgl. 1998b: 304) dem modernen Schriftsteller Bereicherung und Bestechlichkeit vor. Um Unwahrheiten totalitärer Staaten auszuweichen, müssten indoktrinierte Sprache und trügerische Konzeptionen von Wirklichkeit weiter verfremdet und minorisiert werden: „¿Y qué hacer para mentir lo menos posible? ¿Minar el lenguaje, como quería Deleuze? [...] ¿Minar lo Real?“ (Sánchez Mejías 1998b: 304). Hinter den von Sánchez Mejías gestellten rhetorischen Fragen verstecken sich Handlungsanweisungen, die an das Programm von *Diáspora(s)* erinnern: Die Minorisierung von sprachlich geschaffener Wirklichkeit erweist sich als Instruktion, der das Zeitschriftenprojekt in Bezug auf das kubanische Spanisch und die kubanische(n) Realität(en) nachkommt (vgl. Kap. 3.1.1).

Auf den Beitrag von Sánchez Mejías folgt in derselben Ausgabe der Beitrag von Pérez, der Joseph Brodsky (1940–1996) gewidmet ist und einen Nachruf auf das Ableben des russischen Exilschriftstellers darstellt. Pérez offenbart, dass ihn der Tod

224 Es handelt sich um einen Longessay im Umfang von 15 Seiten, der in zwei Teilen unter gleichem Titel in Ausgabe 4/5 und 6 veröffentlicht wurde. Ichikawa ist studierter Philosoph und hat von 1985–1996 an der Universidad Habana gelehrt. 2000 ging Ichikawa in das Exil nach Miami, von wo aus er Beiträge u. a. für den *El Nuevo Herald* und *Encuentro de la Cultura Cubana* verfasst hat. Der erste Teil seines Aufsatzes in *Diáspora(s)* ist Ponte gewidmet, den Ichikawa möglicherweise als beispielgebend für das von ihm propagierte Intellektuellenbild betrachtet hat.

225 Sánchez Mejías nimmt in seinem Aufsatz u. a. auf die rechtsradikalen Anschläge in Hoyerswerda (1991, Deutschland) Bezug, von denen er über Hörensagen erfahren habe. Weiter wird von Aufenthalten in Berlin, München sowie Köln berichtet und auf die wachsende Popularität von Le Pen in Frankreich eingegangen. Da Sánchez Mejías jedoch erst nach dem besagten Vortrag exiliert, ist unklar, ob es sich um reale Reiseerlebnisse handelt oder hier ebenfalls die Strategie der Delokalisierung und Transnationalität von *Diáspora(s)* durchscheint. Die Plattform *Rialta* hat den Aufsatz als *ficción* ausgewiesen.

des Nobelpreisträgers auch mit Blick auf sein eigenes literarisches Schaffen beschäftige, und zwar tiefer als das Schicksal manches kubanischen Intellektuellen: „[A]lgo perturbó mi engranaje metabólico, algo que seguramente no hubiera experimentado de haber muerto alguno de los viejos y castrados 'intelectuales' de mi país" (Pérez 1998: 308[226]). Der abwertende Kommentar, mit dem der Aufsatz schließt, betont zum einen die Abspaltung von *Diáspora(s)* von einer konformistischen (Eltern-)Generation an Intellektuellen. Zum anderen stellt Pérez mit diesem polemischen Schluss (*castrado* – Castro), in dem sich Frust und Wut entladen, in der Ablehnung eines kubanischen Kanons die Hinwendung des Projektes *Diáspora(s)* zu einem (ost-)europäischen Kontra-Kanon heraus. Der Essay knüpft an die in Ausgabe 1 von *Diáspora(s)* in Übersetzung veröffentlichte Rede Brodskys „La condición que llamamos exilio" (1997) an und befasst sich mit dem Leben des *émigré*-Autors im Spannungsfeld zwischen der politischen Ausweisung und einer in der poetischen Sprache fortwährenden Verbindung zum Herkunftsland. Die durch Brodsky verkörperte Spaltung der Moderne dient Pérez als Beispiel dafür, Frakturen und Widersprüchlichkeiten der Moderne aufzuzeigen, was Pérez mit tiefenpsychologisch anmutenden Bildern artikuliert und auf Kuba projiziert:

> Supongamos que Joseph Brodsky es hijo legítimo de un útero dañado, que a ese útero pudiéramos llamarle *modernidad*, y al daño lo resumiéramos como *estado totalitario*. Sin dudas, esa representación clínica nos otorgaría el nacimiento de una experiencia específica dentro de la propia experiencia moderna. Quizás se podría hablar de una *modernidad* extraviada, sometida a un proceso regresivo y de lastre. En esta dermatitis de la modernidad la ideología lo invade todo, aparta a la nación de su memoria, de su material antropológico, y entonces la nación es [...] moldeable, propicia para la perversión de su destino. (Pérez 1998: 306, Hervorhebung d. A.)

In Kuba habe sich die Revolution zu einer gefestigten politischen Macht herausgebildet (vgl. Pérez 1998: 307). Denn nach Pérez sei nicht nur die Wirtschaft Kontrollen in Form von Rationalisierung ausgesetzt, sondern auch die Zivilgesellschaft (vgl. auch Kap. 3.1), was zu deren Verschwinden führe:

> Al parecer, el elemento que más afecta *un sentimiento de carnaval*, es la ausencia de lo lúdico en la sociedad cubana. Esta sociedad, al surgir e irse consolidando en lo que el propio *estado* ha llamado 'condiciones de guerra', se ha constituido en una sociedad política y no civil [...]. (Pérez 1998: 307, Hervorhebung d. A.)

226 Pérez deutet hier die Entmannung von Revolutionären und von revolutionären Intellektuellen an, um polemisch auf die Überholt- und Obsoletheit ihrer Arbeit zu verweisen. Die provokante Wortwahl erinnert an ein heteronormatives und machistisches intellektuelles und literarisches Feld.

Im (post-)revolutionären Kuba wurde das Ludische aus der Gesellschaft und der Kultur verbannt, so dass die Wiederherstellung einer karnevalesken literarischen Tradition für Pérez unmöglich scheint. Sein Gedicht „Los rostros que me agasajan“ (1997) der Ausgabe 1 von *Diáspora(s)* verhandele, so der Autor (vgl. Pérez 1998: 308), genau diese Fragmentarität und Ent-Individualisierung. Es zeige sein Bemühen, die verlorene Pluralität von La Habana wiederherzustellen und die Popularität eines ‚Kriegszustandes', wie etwa der Sonderperiode, auszuhebeln (vgl. Pérez 1998: 307). Pérez nutzt das Essayformat an dieser Stelle also auch, um Interpretationshilfe für seinen eigenen literarischen Beitrag zu geben und seine Beweggründe des Schreibens zu erklären, die vom außertextuellen Zeitgeist bestimmt sind. Er leitet, Brodsky als beispielgebend betrachtend, für sich her: „[H]e dicho para mi interior: 'Mi sangre es mi lenguaje, mi lenguaje es mi sangre'“ (Pérez 1998: 307). Daraus erschließt sich einerseits das Ablehnen von Patriotismus, andererseits die Entgrenzung des intellektuellen und literarischen Wortes, welches *Diáspora(s)* über das politische Wort stellt.

Der Titel von Ichikawas Aufsatz („La letrina letrada [o el 'intelectual' en su laberinto]“) stellt ein Wortspiel dar, mit dem er einen Bezug auf Ángel Ramas *La ciudad letrada* (1984) andeutet, ebenso ein kafkaeskes Szenario. Beide Aufsätze kreisen um die philosophische Frage „Was ist ein Intellektueller?“ und zeigen die Irrwege der kubanischen Intellektuellen auf. Dabei steckt Ichikawa einen großen Referenzrahmen – etwa von Kant und Voltaire über Gramsci bis Adorno, Horkheimer und dem Poststrukturalismus – ab, um die Rolle von Intellektuellen zu beleuchten[227].

> La pregunta '¿qué es un intelectual?' significa hoy en Cuba una indagación en la magnitud del presente, que es la dimensión temporal característica de la ilustración. Será necesario cuestionar también '¿qué es la re-ilustración?' como parte de lo que podemos llamar, desde Foucault, una 'ontología del presente' cubano; de más está decir que entre la carga de futuro que es consustancial a la utopía, y la de pasado que incorpora la necesidad de nuevas fuentes legitimantes, el presente ha quedado un poco desatendido. Tanto, que pocas personas se han planteado, mucho menos respondido, qué significa a fin de cuentas entre nosotros y para nosotros la revolución de 1959. (Ichikawa 1999: 454–455)

Mit diesen Worten spricht Ichikawa in der Ausgabe 4/5 von *Diáspora(s)* einen Konflikt an, der den ersten Teil seines Aufsatzes bestimmt: die Vergangenheitslastigkeit der Inselnation. Angelehnt an die Ratiokritik des Manifestes von *Diáspora(s)*, fordert Ichikawa (vgl. 1999: 457) eine Revision der Aufklärung ein, um die Funktion von Intellektuellen innerhalb Kubas kritisch zu bespiegeln und Leitbegriffe wie Vernunft und Fortschritt zu modifizieren. Die kubanische Gegenwart stelle lediglich eine Projektion der Vergangenheit dar, so dass es an Visionen mangele, da in

227 Über den Aufsatz hinaus zu dem Thema ‚Intellektuelle in Kuba' sei auf den Sammelband *Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba*, herausgegeben von Aguilera (2005) hingewiesen.

unterschiedlichen Fachtraditionen Genealogien rekonstruiert und reaktiviert würden (vgl. Ichikawa 1999: 455). Weiter stellt er heraus, dass seit Castros „Palabras a los intelectuales" der Wirkbereich von Intellektuellen und die Reichweite ihrer Arbeit klar definiert und limitiert seien. Das Diktum habe eine Kulturpolitik hervorgebracht, die durch das Setzen von Grenzen kulturelle Politik betreibe. Es bedürfe einer Aufarbeitung dieses Einschnittes, da es nach Ichikawa (vgl. 1999: 459) ein schwerwiegender Fehler sei, wenn Künstler*innen dächten, ihre Kunst müsse zwangsläufig politische Stabilität und Einheit aufrechterhalten. In Kuba fehle ein aufrichtiger Dialog zwischen unterschiedlichen Feldern, da deren Autonomie durch staatliche Bürokratie beschnitten werde (vgl. Ichikawa 1999: 459):

> La burocracia cultural, esa subestructura en la que los 'hombres de gobierno' han delegado los problemas políticos del arte, se suele excederse de manera ilegítima, y no es casual entonces, como he señalado en otras oportunidades, que los creadores reanuden en términos aceptables con los políticos (incluyendo a los militares) un diálogo insostenible con los comisionados de la cultura. [...]. Los 'hombres de gobierno', árbitros del 'sistema', sabrán a qué atenerse. (Ichikawa 1999: 461)

Bürokratisierte Kultur schaffe Richtlinien, die zu absoluten Standards führten, auch für Intellektuelle. Neben Politisierung beobachtet Ichikawa (vgl. 1999: 461) eine Kommerzialisierung als Bürde, der die Intellektuellen als Teil eines Systems ausgesetzt seien. Mit Blick auf die skizzierte kulturpolitische Komplexität unterstreicht er, dass fehlende Meinungsfreiheit in Kuba ein Problem darstelle (vgl. Ichikawa 1999: 462), und spricht damit aus, was die literarischen Texte von *Diáspora(s)* thematisch auslagern (vgl. Kap. 4.2).

In der Ausgabe 6 legt der zweite Teil seines Essays den Fokus auf eine kritische Diskussion des Konzeptes der *ciudad letrada*, das von ihm als kartografierbare Utopie gelesen wird[228]. Er betrachtet die Gelehrt*innen als zerbrechliche Instanzen, die sich in einem unauflösbaren Abhängigkeitsverhältnis befinden und sich einem stetigen Wandel der *ciudad letrada* unterziehen müssten (vgl. Ichikawa 2001: 570). Die mexikanische Revolution mit der kubanischen kontrastierend, hält er fest:

> La Revolución Cubana, en cambio, ha contado con un liderato que ha ejercido el saber desde el poder directamente, razón por la que ha podido prescindir, naturalmente, de ese 'intelectual orgánico' gramsciano que imaginaba sería ésta su tarea. No sólo le ha hablado al saber como poder: ha ejercido directamente el poder del saber. (Ichikawa 2001: 575)

228 Auch Rojas ist der Meinung, dass die Idee einer autonomen *ciudad letrada* im Kontext Kubas eine „ficción estéril" (1996: 42) oder zumindest eine Illusion sei und zieht folgenden Vergleich: „Un letrado sin ciudad es el escritor que carece de una esfera pública donde articular su discurso; o el escritor, que disponiendo de esa esfera pública, se resiste a incursionar en ella" (1996: 44).

Ichikawa hebt die Reziprozität zwischen Wissen und Macht hervor und verdeutlicht, dass Machtsysteme oft auch Wissenssysteme sind. Intellektuelle müssten sich, wie es Martí einst propagierte, erst von diesen loslösen, um geübte Kritik auch nachhaltig wirksam zu machen (vgl. Ichikawa 2001: 576). Der Beitrag schließt mit der Gegenüberstellung zweier Intellektuellenbilder und mit einem Plädoyer für einen freien und kritischen Diskurs (vgl. Ichikawa 2001: 576). Während Ichikawa im ersten Teil seines Aufsatzes als Dozent für Philosophie in La Habana aus einem institutionellen Kontext heraus Kritik übt, lässt er dieses Wissenssystem seit dem Jahr 2000 hinter sich, so dass seine erneute Partizipation in der Zeitschrift eine Brücke in das Exil schlägt.

Der vierte Schwerpunkt innerhalb der kubanischen Essayistik setzt sich aus den Aufsätzen „El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación“ (Aguilera 2002c) und „El arte de graznar“ (Sánchez Mejías 2002a) zusammen. Die Aufsätze untersuchen die Spezifik der Literaturen von Piñera, García Vega und Sarduy, die für *Diáspora(s)* beispielgebend sind für eine „política del anti-orígen“ (Aguilera 2002c: 597). Den Aufsatztiteln entnehmbar, bietet diese Literatur „der Umwege“ bzw. „des Krächzens“ dieser drei kubanischen (Exil-)Stimmen, Orientierung für *Diáspora(s)* in ihrer Selbstzuschreibung als künstlerische und intellektuelle inländische Minorität. Während Aguilera in seinem Beitrag Kritik an einem nationalen Kanon übt und sich mit den literarischen Besonderheiten aller drei Schriftsteller befasst, geht Sánchez Mejías auf die Merkmale von Piñeras Literatur ein, die er von Vitiers *Lo cubano en la poesía* und dem sozialistischen Realismus abhebt.

Piñera und García Vega teilen innerhalb von *Orígenes* einen Sonderstatus (vgl. Kap. 1), ebenfalls einen spitzen Humor, der zu ihren Lebzeiten von der Kritik missverstanden wird (vgl. Aguilera 2002c: 597). Aguilera hält für die Ironie von Piñera und García Vega fest: „El 1ro.[,] [se ríe] con más dolor e ironía, propios del agonista que siente el Mal en todas partes. El 2do., con más pathos y carnaval. Y esto pudiera hacerlos dialogar hasta el infinito [...]“ (2002c: 597). García Vega stehe für literarische Kritik am origenistischen, nationalen Pathos, der dem kubanischen *insularismo* durch das Aufzeigen von soziopolitischen Konflikten ausweicht, dabei ebenso auf Fetisch und Mythen verzichtet (vgl. Aguilera 2002c: 596). Piñera sei nach Aguilera (vgl. 2002c: 596) einer der ungewöhnlichsten ‚nationalen‘ Literaten, da sein Stil sehr von (Mittel-) Europa beeinflusst sei und das Konzept Nation in seine Literatur lediglich als Zerrspiegel Eingang finde[229]. Dementsprechend habe er sich dem sozialistischen Realismus, jener ‚kalten‘ Tradition (vgl. Aguilera 2002c: 595), und damit einer Geschichtslastigkeit widersetzt (vgl. Sánchez Mejías 2002a: 624, vgl. auch Kap. 1). Seine Literatur sei

229 Vertiefend zu dem Leben und Wirken von Piñera sei auf die Monographie von Anderson (vgl. 2006) verwiesen.

hingegen gezeichnet von einer „sensibilidad patética e irónica, por un dispositivo caricaturesco“ (Aguilera 2002c: 595). Der von ihm konzipierte minoritäre Stil gewähre ihm einen Ausweg aus einem patriotischen literarischen Feld (vgl. Sánchez Mejías 2002a: 624). Es seien, so Sánchez Mejías, „los versos más democráticos del mundo“ (2002a: 624), die sich *Diáspora(s)* zum Vorbild mache. Sarduy schreibe sich aus dem Exil hingegen in unterschiedliche (Prä-)Texte einer Inseltradition ein, die vornehmlich an der Literatur von Lezama Lima orientiert seien (vgl. Aguilera 2002c: 597)[230]. Sarduys Neo-Barock sei spielerisch konzipiert; seine Figuren, entgegen romantisierter Genrekonventionen, oft nicht explizit gestaltet, so dass z. B. personifizierte Körperteile auftreten, die auf keine Psychologisierung der Figuren und damit der Lesenden abzielen (vgl. Aguilera 2002c: 597f.). Alle drei Literaten ordnet Aguilera einer *arte del desvío* zu, einem von ihm konzipierten Begriff für diese Gegenstimmen und ihre subversiven Schreibweisen, und formuliert als Resümee:

> Los tres escritores aquí expuestos: Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega, Severo Sarduy... [...] constituyen buenos ejemplos de lo que he llamado desvío, es decir, colocar al borde los agenciamientos que un concepto político secuestra, y de cómo varias literaturas conviven problematizándose/tachándose más allá del poder o las *phalo*ficciones que intentan reducirlas. (Aguilera 2002c: 598, Hervorhebung d. A.)

Diese „Literatur der Abweichung“ sei symptomatisch für eine Art ‚kafkaeskes Syndrom‘, welches er wie folgt umschreibt: „sindrome Kafka: solo vas a poder pasear por el castillo en tanto sepas que estás vigilado, solo vas a poder pasear por el castillo en tanto sepas que siempre vas a estar entrando en el“ (Aguilera 2002c: 598). Aguilera stellt damit eine Verbindung dieser alternativen kubanischen Autoren zu der Kleinen Literatur Kafkas her und verdeutlicht, an welchen literarischen Vorbildern sich *Diáspora(s)* orientiert (vgl. Kap. 3.1.1). Die literarischen Beiträge von *Diáspora(s)* behandeln alle einen ähnlichen Konflikt, nämlich das unfreiwillige sich Verirren in einem labyrinthartigen Machtapparat.

Die dargelegten vier diskursiven Pfeiler kubanischer Essayistik, die sich thematisch bedingen und teilweise ineinandergreifen, schließen an die in der „Presentación“ von Sánchez Mejías geübte Kritik am *status quo* der kubanischen Gesellschaft und einem ideologisierten literarischen Feld an. Sie zeichnen innerhalb der *revista* einen (Gegen-)Raum nach, der es regimekritischen Positionen ermöglicht, Meinungsfreiheit einzufordern. In ihrer Zusammenstellung fördern die Essays ein Krisenbewusstsein und kompensieren eine ausbleibende differenzierte intellektuelle und gesellschaftliche Debatte, indem sie sich gegen die Kulturpolitik der Zeit stellen. Sie entwerfen eine Gegenperspektive auf einen dominanten politischen Diskurs und Formen von Machtpolitik, indem sie sich von der Ethik und dem Selbstbild eines ‚revolu-

230 Zu den Autoren s. weiterführend González Echevarría (2017 [1987]).

tionären‘ Intellektuellen nach castristischer Prägung distanzieren. Die Aufsätze spiegeln die Kritik einer (Gegen-)Generation wider und geben Einblicke in die Reichweiten und die Interdisziplinarität des *Diáspora(s)*-Netzwerkes. Den *Diáspora(s)*-Mitgliedern dient die Essayistik auch dazu, die Motivationsgründe ihres Projektes zu erklären, es zu legitimieren und möglichen Vorurteilen sowie destruktiven Fremdzuschreibungen antizipierend entgegenzuwirken. Im Zeitschriftenkontext werden die kubanischen Aufsätze von kritischen soziohistorischen Analysen und kulturellen Forderungen von nicht-kubanischer Essayistik untermauert und in einem größeren Kontext beleuchtet.

Weiterführend werden die in und für *Diáspora(s)* übersetzten Beiträge unter Beachtung der Funktion von Übersetzungsleistungen für die Zeitschrift sowie der Netzwerkfunktion und Reichweite ihrer Übersetzer*innen untersucht. Dabei werden einerseits die importierten thematischen und ästhetischen Schwerpunkte in nicht-kubanischer Literatur und Essayistik umrissen. Andererseits wird für die Bedeutsamkeit ausländischer Texte in einem autoritären Staat sensibilisiert, um sowohl die Vernetzungsleistungen der *Diáspora(s)*-Mitglieder als auch das semantisch-ästhetische Netz, das die Zeitschrift hervorbringt, weiter aufzudecken.

4.4 Einfuhr ausländischer Texte, Übersetzungsleistungen und Übersetzer*innen

Zeitschrifteneditionen umfassen neben der Textzusammenstellung, Archivierung und Textverbreitung auch Vorgänge der Textbeschaffung, Textauswahl und Übersetzung (vgl. Louis 2014: 43–49). Während die ersten drei Schritte für das Zeitschriftenpublikum meist erkennbar sind, erweisen sich letztere oft als Zwischenschritte der Herausgabe, deren Anteil am Endprodukt, d. h. der verlegten Zeitschrift, kaum bewusst von den Rezipierenden wahrgenommen wird. Besonders in repressiven Regimen ist die Eingliederung fremdsprachlicher Texte in Übersetzung für die Zeitschriftenredaktionen jedoch meist mit erhöhtem Aufwand verbunden, denn es müsste zunächst der Zugang zu ihnen gewährleistet sein. Gleichzeitig bedarf es an Sprachmittler*innen, die ausgewählte Beiträge sachgerecht in die Zielsprache überführen.

Aus dem Exil auf das Kuba der 1990er-Jahre rückblickend, stellt der Netzwerkakteur Antonio José Ponte den besonderen Stellenwert von nicht-kubanischen Büchern für die räumlich isolierten Bewohner*innen der Insel heraus. Es sei das Prestige, das Besitzer*innen ‚neuer‘ Bücher zufalle, neue Themenfelder und (Text-)Welten zu entdecken, die sich den Lesenden unabhängig von geopolitischen

Grenzen eröffnen, so dass diese ‚anderen' Bücher in ihrer subversiven Kraft symbolisch zu einem fetischisierten Objekt eines kritischen Leserkollektivs werden[231]:

> Piensa en las diferencias del medio literario cubano en relación al de cualquier otro país, en lo que representa un libro dentro de Cuba. [...] [H]ace algunos años, cuando ninguno de nosotros viajaba o viajábamos muy poco y no teníamos contacto con visitantes extranjeros, tener un libro de un escritor que nos gustara era tener un talismán. Compartir ese talismán nos ha hermanado. Se establece una especie de cadena de conspiradores; el libro se convierte en objeto de conspiración en un medio en el que está censurado, prohibido o simplemente no se habla de él. Este objeto de conspiración vincula a toda la gente que lee. (Ponte in Rodríguez 2002: 181)

Das von Ponte (verbotenen) Büchern zugesprochene „Verschwörungspotenzial" bewirkt durch geteilte Lektüre die Vergemeinschaftung einer konspirativen Leserschaft, die sich im postsowjetischen Kuba einem territorial und ideologisch besetzten Literaturbegriff widersetzt (vgl. Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2021b: 70). Die Verkettung von kulturpolitischen und ästhetischen Übertretungen kann anhand der Übersetzungsleistung für die *Revista Diáspora(s)* aufgezeigt werden.

Angelehnt an den *translational turn* (vgl. Bachmann-Medick 2018 [2006]: 239–284), wird nachstehend den nicht sofort sichtbaren Prozessen und der *agency* nachgegangen, die sich hinter der Eingliederung nicht-kubanischer Texte und ihrer Übersetzer*innen verbergen[232]. Textauswahl und Übersetzungen stellen eine Verbindung zwischen der ersten und der zweiten Phase von *Diáspora(s)* dar. Sie können als Ergebnis der Präsentation, Diskussion und Zirkulation schwer zugänglicher literarischer Werke aufgefasst werden[233]. Ebenso fungieren Übersetzungsleistungen als kulturpolitisches ‚Mittel zum Zweck', das aus *Diáspora(s)* eine

231 In dem Zeitschriftenbeitrag „América" beschreibt Enzensberger (vgl. 1999a: 436) ähnliche Erfahrungen mit der Wirkkraft von Büchern, die er im Nachkriegsdeutschland gesammelt hat. Durch Geschenke US-amerikanischer Soldaten kam er erstmalig mit in Deutschland verbotenen deutschsprachigen Autoren und Weltliteratur in Berührung.

232 Hauptaugenmerk ist in diesem Kapitel somit nicht, wie z. B. in klassischen Übersetzungswissenschaften, auf semantische Übersetzungsqualität gerichtet, obwohl in einigen Zeitschriftenbeiträgen die sprach- und kulturspezifischen Schwierigkeiten des Übersetzens deutlich werden. Z. T. werden die Übersetzer*innen für die Rezipierenden durch Anmerkungen in den Fußnoten, wie etwa „N.Ts" oder „N. de T." (Abkürzung für „notas traductorias" bzw. „notas del traductor/ de la traductora"), als Vermittlungsinstanz sichtbar. Zu der Signifikanz von Übersetzungsleistungen für karibische Zeitschriftenprojekte s. Rothe (2020).

233 Luis betont, nicht nur Akteur, sondern auch Leser von *Diáspora(s)* gewesen zu sein und unterstreicht: „[G]racias a *Diáspora(s)* me enteré, por ejemplo, de la existencia de un escritor como Carmelo Bene. O sea, que a pesar de la insuficiencia de información que padecen los cubanos, yo que la tengo toda en mis manos, desconocía la obra de ese autor y ellos no. Quiero decir con esto

„Plattform sich unterscheidender Poetiken und Diskurse“ (Timmer 2021c: 358, eigene Übersetzung) generiert. Diese Plattform wird von den Übersetzer*innen in ihrer doppelten Netzwerk- bzw. Transferfunktion als sprachliche Mittler*innen und Multiplikator*innen maßgeblich bespielt. Hinter den Übersetzungen stehen verschiedene organisatorische Arbeits- und künstlerische Entscheidungsprozesse der Zeitschriftenredaktion.

Seit Ausgabe 1 finden Texte in Übersetzung Eingang in das Zeitschriftenprojekt, von denen einige als Expressübersetzungen für *Diáspora(s)* angefertigt wurden (vgl. González Castañer in Cabezas Miranda 2013p: 110)[234]. Aufgeführt werden 26 Beiträge von 25 unterschiedlichen Autor*innen mit Translationen von 16 ausgewiesenen Übersetzer*innen[235]. Am Ende jeder Zeitschriftenausgabe sind neben Kurzinformationen zu den unterschiedlichen Autor*innen auch Informationen zu den Übersetzer*innen festgehalten. Die Übersetzungsleistungen werden von der Zeitschriftenredaktion somit als gleichwertig zu eigenständigen literarischen oder essayistischen Beiträgen angesehen[236]. Für die Übersetzungen sind in Teilen *Diáspora(s)*-Mitglieder zuständig, z. B. Sánchez Mejías (Portugiesisch), Saunders (Französisch, Englisch) oder Prieto (Russisch)[237]. Um Texte aus dem Deutschen, Englischen, Französischen und Italienischen ins Spanische zu übertragen, wurde auf weitere Netzwerkakteur*innen zurückgegriffen. Fernández Fe erklärt mit einer gewissen Nüchternheit: „Estaban [...] una serie de colaboradores, dentro de los que me incluyo, que fuimos simplemente eso: colaboradores“ (in Cabezas Miranda 2013h: 81). Einige *testimonios* der Anthologie von Cabezas Miranda (vgl. 2013a: 53–96) decken die Beweggründe ihrer Partizipation an dem Projekt auf und machen die Offenheit des *Diáspora(s)*-Netzwerkes und die Flexibilität der Verbindungen zwischen verschiedenen Akteur*innen und dem Zeitschriftenprojekt transparent.

---

que *Diáspora(s)* abrió un camino dentro de las dificultades que la Revolución cubana siempre ha puesto como instrumento de dominación ideológica“ (in Cabezas Miranda 2013i: 84).

234 In einzelnen Fällen wurde auf bereits vorhandene Übersetzungen zurückgegriffen. Externe Übersetzer*innen wurden in den *referencias* der Zeitschrift meist nicht vermerkt.

235 28 Beitragende sind keine Kubaner*innen, allerdings sind Beiträge drei nicht-kubanischer Autor*innen nicht als Übersetzungen ausgewiesen, da die Autor*innen entweder Muttersprachler sind oder das Spanische beherrschen, so dass keine Translation benötigt wurde. Der Artikel von Kundera wurde der spanischen Zeitung *ABC* entnommen und ist entsprechend ohne ausgewiesene/n Übersetzer*in abgedruckt. Die Ausgabe 4/5 verzeichnet die meisten Artikel nichtkubanischer Beiträger*innen, die Ausgabe 1 hingegen die wenigsten.

236 Darüber hinaus stellt die Nennung einzelner Übersetzer*innen (z. B. von Lange, Ochoa und Caballero) in den Danksagungen der Zeitschrift die Signifikanz dieser Sprachmittler*innen für *Diáspora(s)* heraus.

237 Die Ausgangssprachen der übersetzten Texte sind nicht ausgewiesen. Partiell referieren die Paratexte der Zeitschrift u. a. auf die Übersetzungsleistungen der *Diáspora(s)*-Mitglieder.

Anzunehmen ist, dass es sich bei den Translationsleistungen um wechselseitige Freundschaftsdienste handelt: Das Mitwirken der Übersetzer*innen an Projekt und Zeitschrift lässt sich als solidarischer Akt der Wertschätzung und Unterstützung begreifen, der zum einen auf einen ähnlichen intellektuellen Impetus zurückführt, zum anderen auf ähnliche literarische Interessen. *Diáspora(s)* würdige im Gegenzug vor allem das kreative Mitwirken der „traductores del patio" (Bermúdez in Cabezas Miranda 2013j: 87), die als Übersetzer*innen gewissermaßen „stilprägend" (Buschmann 2014: 106 ff.) für die Publikation von Autor*innen in Fremdsprachen sind. Welche Funktion nehmen die Übersetzungen für das Projekt und die Zeitschriftenausgaben ein?

„La traducción literaria es la migaja de oficio que resta a los escritores castigados. Despojados de palabras propias, les permiten salida de ventrílocuos" (Ponte 2007: 32). Der zynischen Beobachtung der Erzählinstanz aus Pontes Roman *La fiesta vigilada* folgend, die das zivile Sterben eines verstoßenen kubanischen Schriftstellers mit dem Schicksal Boris Pasternaks vergleicht, verwundert es nicht, dass auch die Mehrzahl der für *Diáspora(s)* tätigen kubanischen Übersetzer*innen – innerhalb der Zeitschrift und darüber hinaus – als Literat*innen und/oder Kritiker*innen wirken. Entgegen Pontes metafiktionaler Kritik dürfen die Übersetzer*innen innerhalb *Diáspora(s)* jedoch nicht als „Bauchredner*innen" (2007: 32, eigene Übersetzung) und damit als degradierte Intellektuelle, denen das eigene Wort verboten wurde, verstanden werden. Sie fungieren vielmehr als wichtige Vermittler*innen, die in *Diáspora(s)* Leerstellen füllen, indem sie auf Kuba weitestgehend unbekannten, teils zensierten ausländischen Schriftsteller*innen das Wort (in Übersetzung) zurückgeben.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit lässt die Gesamtschau der acht Zeitschriftenausgaben erkennen[238], dass für bestimmte Sprachen wiederholt die gleichen Übersetzer*innen von bzw. für *Diáspora(s)* beauftragt wurden[239]: Für die Translationen deutscher Texte waren neben der bekannten Übersetzerin Susanne Lange (1964, Berlin), der seit der Jahrtausendwende in Europa lebende kubanische Germanist und Übersetzer von deutschsprachiger Literatur José Aníbal Campos (1965, La Habana) tätig. Für Übersetzungen aus dem Französischen wird auf

238 Dies ist dem Umstand geschuldet, dass nicht immer rekonstruierbar ist, ob Texte aus der Originalsprache oder einer anderen Ausgangssprache ins Spanische übersetzt wurden. Übersetzungen aus zweiter oder dritter Hand, die in der Zeitschrift vereinzelt ausgewiesen sind, verfälschen gewissermaßen die Transparenz des kubanischen Aktionsnetzwerkes hinsichtlich der Nähe oder Distanz von Akteur*innen.

239 Einige übersetzte Autoren werden eingeführt. Z. B. stellt Caballero den deutschen Philosophen Peter Sloterdijk und den italienischen Dramaturgen Carmelo Bene vor. Fernández Fe führt in die Philosophie und das Werk von Deleuze ein, während Díaz eine Werkeinführung in Form eines Essays über den tschechisch-französischen Schriftsteller Milan Kundera verfasst hat.

Gerardo Fernández Fe, Jorge Yglesias (1951, La Habana) und Duanel Díaz (1978, San Germán) sowie auf José Luis Pardo (1954, Madrid) zurückgegriffen. Englische Texte wurden von Todd Ramón Ochoa (1969, São Paulo), italienische Beiträge von Atilio Caballero (1959, Cienfuegos) für *Diáspora(s)* in das Spanische übertragen[240].

Trotz der eingeräumten Distanz zu *Diáspora(s)* merkt Fernández Fe (vgl. in Cabezas Miranda 2013h: 81) an, dass ihn die Vorstellung zensierter Autoren im Rahmen der Lesezirkel sowie die Textauswahl der Zeitschrift ästhetisch beeinflusst hätten[241]. Ochoa schätzt rückblickend den Austausch vor Ort und unterstreicht die reziproken Lernprozesse, die die Zeitschrift nicht zwingend abbilde: „[A]prendía mucho, tanto sobre literatura o filosofía como sobre la actual situación en Cuba“ (in Cabezas Miranda 2013k: 89). Dabei hebt er die Gespräche mit Marqués de Armas und Aguilera hervor: „[C]ompartíamos muchísimos referentes, inclusive el mismo Deleuze, Nietzsche, Benjamin, Adorno, etc., y toda una familiaridad con la teoría y la literatura moderna y post-moderna“ (in Cabezas Miranda 2013k: 89).

Einfuhr und Übersetzung nicht-kubanischer Autoren spiegeln folglich den Versuch von *Diáspora(s)* wider, die leeren Bücherregale der Insel (s. auch *El estante vacío*, Rojas 2009) im Klandestinen zu füllen[242]. Projekt und Zeitschrift beabsichtigen, die kubanische (Gegenwarts-)Literatur mit kritischen (Exil-)Schriftstellern und Philosophen der (ost-)europäischen Nachkriegszeit bzw. des Kalten Krieges, des Poststrukturalismus und der Postmoderne in Dialog zu setzen, um einerseits einen machtkritischen, transnationalen (Literatur-)Kanon innerhalb Kubas zu etablieren, andererseits um durch Erweiterung von Rezeptions- und Lesehorizont des lokalen Zeitschriftenpublikums einen neuen Typus von Leser*innen und Kritiker*innen hervorzubringen.

Die Übersetzungsleistungen können als Form kulturpolitischen Widerstandes verstanden werden, etwa als „Resistenz [...], die in kulturspezifischen Praktiken

240 Die Übersetzungsarbeit ist somit an die Nationalitäten, den Aufenthaltsort, die Arbeitsschwerpunkte oder die Nähe der unterschiedlichen Netzwerkakteur*innen zu den *Diáspora(s)*-Mitgliedern rückgebunden.

241 Fernández Fe hebt besonders den durch geteilte Lektüre ermöglichten Transfer von Ästhetiken hervor, der seine damalige und zukünftige Literaturauswahl prägte: „Estéticamente mi afinidad con ella, con la revista, fue grande. Se leía a Barthes, a Deleuze (a quien traduje creo que un par de veces), a Bernhard..., y eso me marcó creo que para siempre. Hoy leo a Sebald, a Pitol, a Piglia, con la misma fruición de entonces“ (in Cabezas Miranda 2013h: 81).

242 Dies gilt sicherlich grundsätzlich für Zeitschriften. So wurde u. a. auch in *Naranja Dulce* italienische, englischsprachige und russischsprachige Poesie in Übersetzung veröffentlicht. Iriarte (vgl. 2024) weist jedoch auf die nach der Verbannung von *Novedades de Moscú* und *Sputnik* von der Insel zunehmende Zensur sowie auf die desolate Situation der Buchindustrie während der Sonderperiode hin.

und regionalen Widerständigkeiten ihren Ort ha[t]“ (Bachmann-Medick 2008: 145). Die Translationsleistungen greifen in die Wirkmacht des regulierten literarischen Feldes ein, indem sie den Kanon und den Buchmarkt der kubanischen Kulturpolitik der 1990er-Jahre unterwandern[243]. Durch die von außen eingeführte Inspiration widersetzt sich *Diáspora(s)* einem „totalitätsorientierten Kulturbegriff“ (Reckwitz 2000: 64). Die eingeführten Theorien und Ästhetiken werden in eine Reflexion über den eigenen Schreibkontext zurückgeführt, um die kritische Analyse des inländischen postorigenistischen Diskurses zu erweitern (vgl. Martín Sevillano 2013: 15). Die sprachliche Übersetzung impliziert somit auch eine kulturelle bzw. ästhetische Übersetzung, welche auf eine Neuformulierung und Rekontextualisierung im postsowjetischen Kuba abzielt[244]. Erst aus diesen von außen eingeführten und innerhalb Kubas neu etablierten Texten und Lektüren kann eine innovative, vor allem subversive Ästhetik entwickelt werden. Die Übersetzungsarbeit von *Diáspora(s)* ist somit Methode und Ausdruck der Dekonstruktion eines erhärteten kubanischen „methodologischen Nationalismus“ (Wimmer/Glick Schiller 2002) und dessen literarischer Demarkationslinien.

Rückgebunden an die Programmatik des Mediums Zeitschrift, lassen sich auch die Übersetzungsleistungen als performatorischer Gestus der *samisdat* (vgl. Silva 2018: 16), also als taktische „performance del ‘delito’“ (Timmer 2021c: 373), begreifen. Die Schlüsseltexte wirken impulsgebend auf das Literaturverständnis und die Literaturproduktion von dem Projekt *Diáspora(s)* und dessen künstlerischem Umfeld ein[245]. Sie erweisen sich beispielgebend für ein neues Verständnis und eine neue Praktik von Genre und poetischer Sprache. Die gezielte Auswahl an nicht-kubanischen Texten sei als Form „literarischer Resistenz“ und gewissermaßen als Alleinstellungsmerkmal von *Diáspora(s)* zu begreifen:

> De la misma forma que *Ciclón* y *Lunes de Revolución* ponen a Sade, a Freud o a Kafka dentro de sus referentes, nosotros teníamos los nuestros y los teníamos que poner en alguna parte. Había que hacerlo porque *Diáspora(s)* no es solo una revista, es, a mi modo de ver, un desafío, un gesto necesario. [...] [E]s la huella de una resistencia. Es la resistencia del escritor desde el lugar del escritor y en unas particulares condiciones políticas. (Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 102)

243 Über den kubanischen Buchmarkt äußert Aguilera: „Ya se sabe: las empresas literarias sirven para mentir (mentir, mentir y mentir…), y lo que es peor, para tapiñar malas políticas“ (2002b: 170).

244 Die benannten Funktionen von Übersetzungsleistungen folgen an dieser Stelle Bachmann-Medick (vgl. 2008, 2009, 2014a, 2014b: 9).

245 Als Schlüsselautoren nennt Marqués de Armas: „Kafka, Musil, Brodsky, Bernhard…; Deleuze, Guattari, Barthes, Derrida…“ (in Cabezas Miranda 2013n: 100).

In Abgrenzung von den Zeitschriftenprojekten Piñeras (*Ciclón*, 1955–1959) und Cabrera Infantes (*Lunes de Revolución*, 1959–1961) geht die Propagierung *Diáspora(s)* von den ‚ihrigen' Literaten („los nuestros") aus einer kontextgebundenen Notwendigkeit hervor: dem Aufzeigen von Missständen im postsowjetischen Kuba sowie dem Ziel, eine neo-avantgardistische Literatur in Kuba zu etablieren.

Die Integration von z. T. verbotenen Texten ausländischer Schriftsteller und Intellektueller in *Diáspora(s)* fällt mit dem Programm der *revista*, dem intellektuellen Selbstverständnis der Netzwerkakteur*innen und den unterschiedlichen Phasen von *Diáspora(s)* zusammen[246]. Auf Medienebene erweist sich die Verbreitung von nichtkubanischen Texten als weitere Strategie der „avanzadilla (sin)táctica de guerra" (Sánchez Mejías 1997a: 176) von *Diáspora(s)*, etwa als Versuch, ein Archiv der „Anti-Nation" (Timmer 2021c: 363, eigene Übersetzung) zu errichten. Textauswahl und Textzusammenstellung zielen darauf ab, lokale Konflikte im Globalen zu bespiegeln. So stellt *Diáspora(s)* der starren „Literatura-Nación cubana" (Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 100) multiple Ausformungen (post-)moderner Diskurse (vgl. Eisenstadt 2000) und subversiver Schreibweisen entgegen. Die Übersetzungsleistungen sind Ausdruck und Instrument einer geteilten transnationalen totalitären Erfahrung. Diese werde in *Diáspora(s)* reterritorialisiert, um im Zusammenwirken der Zeitschriftenbeiträge die kubanische Literatur zu deterritorialisieren. Der Impuls von außen erweist sich als Voraussetzung, um innerhalb der Inselnation antitotalitäre Schreibstrategien konzipieren zu können. Aguilera und Marqués de Armas betonen daher:

> Salir de la miseria literaria y mental sólo es posible partiendo de una reflexión desde fuera: Brodski [sic], Deleuze, Derrida y otros que iremos publicando. En fin, el problema es más que local. Está en juego la condición del escritor contemporáneo que no puede prescindir de cierta reflexión sobre la libertad o su carencia; pero también una mirada de la literatura, la sociedad, la creación... que desmonta el viejo aparato conceptual de la modernidad cuyos rasgos más obsoletes son precisamente los que legitima la cultura cubana. (Aguilera/Marqués de Armas in Giraudon 2001: 547)

Das Nebeneinander von kritischen Stimmen (teils mit Marginalisierungs-, Kriegs-, Totalitarismus- und/oder Exilerfahrungen) unterschiedlicher Zeiten und Sprachräume schafft Anachronie und generiert Simultanität und Pluralität unterschiedlicher Ästhetiken in der Zeitschrift. Die Vielfalt an Stilen widersetzt sich den großen Totalitarismen des 20. Jhs. (vgl. Timmer 2021c: 362): „Nos importan aquellas 'cabezas' que muevan una experiencia de la literatura como reflexión y [a] la vez como ilusión de

246 So betont z. B. Sánchez Mejías: „Habría que precisar [...] que hay autores como Kundera no muy novedosos, pero que en Cuba estaban prohibidos, por eso tiene sentido que aparezcan. Era una necesidad que los cubanos accedieran a ese tipo de escritores" (in Cabezas Miranda 2013u: 134).

escapar [...] del exceso de sentido y de su programación infinita“ (Aguilera/Marqués de Armas in Giraudon 2001: 547). Im Weiteren kann diesen Stimmen und ihrem ausgabenübergreifenden Dialogisieren nur überblicksartig begegnet werden, und zwar mit Fokus auf die Berührungspunkte zwischen importierten Texten in Übersetzung und der von *Diáspora(s)* vertretenen Programmatik bzw. Ästhetik.

Übersetzte Zeitschriftenbeiträge: thematische und ästhetische Impulse von außen

An nicht-spanischsprachigen Texten werden vornehmlich essayistische und lyrische, aber auch erzählende und dramatische Texte in *Diáspora(s)* veröffentlicht sowie eine *performance* von John Cage. Der intellektuelle und künstlerische Bezugsrahmen von *Diáspora(s)* reicht somit von der Gruppe *Tel Quel*, den Zeitschriften *If* und *Action Poétique* hin zur deutschsprachigen Literatur, wie z. B. der *Gruppe 47* oder der 1968er-Generation, zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule sowie zur *New York School*, den *Black Mountain Poets* und der Neuen Musik. Die nichtkubanischen essayistischen Texte[247] umfassen Kritik an Massenmobilisierung und Institutionen, setzen sich mit der Konzeptualisierung von Macht und Kulturpessi-

247 Ausgabe 1 der Zeitschrift enthält einen Aufsatz des französischen Philosophen Jacques Derrida („Che cos'[è] la poesía“ 1997, Übersetzung Jorge Santiago Perednik) und eine Rede des russischen Exilschriftstellers Joseph Brodsky („La condición que llamamos exilio“ 1997, Übersetzung Esther María Hernández/ Atilio Caballero). In Ausgabe 2 werden eine Rede des Österreichers Thomas Bernhard („En busca de la verdad y de la muerte“ 1998a, Übersetzung Margarita Mizraji) und ein Aufsatz des deutschen Philosophen Peter Sloterdijk („El gran inquisidor, o el estadista cristiano cazador de Jesús y el nacimiento de la doctrina institucional del espíritu cínico“ 1998, Übersetzung Atilio Caballero) integriert. Ausgabe 3 verzeichnet den Aufsatz „Y bien... ¡sí, Gilles Deleuze!“ (1998b, Übersetzung Atilio Caballero) des italienischen Dramaturgen Carmelo Bene, „Un manifiesto de menos“ (1998, Übersetzung Gerardo Fernández Fez) von Gilles Deleuze sowie ein von Toni Negri verschriftlichtes Gespräch mit diesem („Control y devenir. Una conversación con G. D.“ 1998, Übersetzung José Luis Pardo). In Ausgabe 4/5 sind ein experimenteller Gedankenaustausch zwischen Denis Roche und Severo Sarduy („Entre Denis Roche y Severo Sarduy“ 1999, Übersetzung Gerardo Fernández Fe), ein Gespräch zwischen Elias Canetti und Theodor Adorno („Discusión con Theodor W. Adorno“ 1999, Übersetzung Todd Ramón Ochoa), die gesellschaftskritische Rede „Elogio del analfabeto“ von Hans Magnus Enzensberger (1999c, Übersetzung José Aníbal Campos) sowie der Aufsatz „El Archivo: Cuestiones de herencia“ (1999, Übersetzung Todd Ramón Ochoa) des US-amerikanischen Kunsthistorikers Charles Merewether erschienen. In Ausgabe 6 ist der Aufsatz „Observaciones sobre el arte de la poesía“ (2001b, Übersetzung Francisco Díaz Solar) des Österreichers Ernst Jandl veröffentlicht. Ausgabe 7/8 schließt mit einem Interview von Lois Oppenheim mit Milan Kundera („Clarificaciones, elucidaciones: entrevista a Milan Kundera“ 2002, Übersetzung Duanel Díaz), auf das der Aufsatz „Stifter, Kafka y la burocracia“ von Kundera (2002) folgt. Im Folgenden wird auf eine Auswahl an Texten eingegangen.

mismus auseinander, ebenso mit der kulturgeschichtlichen Relevanz von (Kontra-) Archiven und poststrukturalistischer Literaturtheorie. Besonders Ausgabe 3 lässt anhand der eingeführten Essayistik eine poststrukturalistische Prägung des Projektes erkennen, während die Ausgabe 4/5 schwerpunktmäßig die Mobilisierung von Massen thematisiert. Zwei Laudatien in Übersetzung, die im Rahmen von literarischen Preisverleihungen von Bernhard und Enzensberger gehalten wurden, stellen die Kultur- und Institutionskritik heraus, in die sich *Diáspora(s)* einschreibt: „En busca de la verdad y de la muerte“ (Bernhard 1998a; Anton-Wildgans-Preises 1967), „Elogio del analfabeto“ (Enzensberger 1999c; Heinrich-Böll-Preis 1985). Es handelt sich nicht um klassische Dankesreden, denn beide Preisträger nutzen die öffentliche Würdigung, um den Antrieb ihres intellektuellen Schaffens vor der Folie scharfer Gesellschafts- und Institutionskritik darzulegen.

Enzensberger antizipiert vor dem Hintergrund eines zu beobachtenden medialen Wandels ein Aussterben der ‚Schriftkultur und Bücher‘. Weiter sieht er einen negativen Einfluss von Konsumkultur und Massenmedien auf die Gesellschaft, besonders auf deren Lesekultur. Ein ‚funktionales Analphabetentum‘, das von Profitdenken angetrieben sei, gehe aus diesen Entwicklungen hervor (vgl. Enzensberger 1999c: 448). Er kommt zu folgendem Schluss:

> Si la literatura ha dejado de valer como símbolo de estatus, como código social, como programa educativo, entonces solo la tendrán en cuenta los que no puedan abandonarla. Que se queje quien quiera. Yo no tengo deseos. También la mala hierba ha pasado entretanto a ser minoría, y cualquier jardinero urbano sabe cuán difícil es erradicarla. La literatura seguirá germinando mientras disponga de cierta tenacidad, cierta astucia, cierta capacidad de concentración, cierta voluntad y cierta memoria. (Enzensberger 1999c: 450)

Bernhards Dankesrede anlässlich der Verleihung des renommierten österreichischen Literaturpreises führt hingegen zu einem Eklat. Denn er bedankt sich nicht für die nationale Würdigung, sondern referiert über die Nichtigkeit des Seins und über den Tod, so dass er den Wert des Literaturpreises durch gezielte Banalisierung konterkariert:

> Mi tema, es la muerte, como también es el vuestro... hablo, pues, de la vida y no hago sino mencionar la estupidez actual por ejemplo, por ejemplo la incapacidad catastrófica de este gobierno, todo ese enorme escándalo gubernamental en el que también metemos mano... [...] pero no hago discurso sobre las masas terrestres y humanas, sobre esas enormes y absurdas masas, ni sobre un mundo nuevo, porque no veo ninguno [...], nada sobre Inglaterra que pide socorro, sobre Alemania que miente, Norteamérica esquizofrénica, Rusia diletante, China a quien tememos, la minúscula Austria... hablo de la muerte, lo que digo son palabras sobre la muerte, no hablo de la innoble ausencia de necesidades del espíritu... ni del hecho de que las revoluciones no nos han aportado lo que esperábamos, no hablo ni de imperios en putrefacción, ni de monarquías, de repúblicas estúpidas, de dictaduras, ni de amor a la patria [...]. (Bernhard 1998a: 230)

Bernhards Rede liest sich wie ein Pamphlet als nihilistische Kritik an den politischen Allianzen der Zeit und dem Staat Österreich. Seine Worte, eine „‘maquina de odio’“ nach Marqués de Armas (1998a: 227), legen das Kalkül verschiedener Nationalstaaten offen und unterstellen diesen eigenes Versagen vor globalen Herausforderungen. Die beiden Essays sind an die Position von *Diáspora(s)* gegenüber dem Nationalstaat und dessen politischer Einflussnahme auf das kulturelle und intellektuelle Leben anschlussfähig: So lässt sich zwischen den Zeilen Kritik an dem ideologisierten Bildungswesen Kubas, auch an der Vergabe staatlicher Literaturpreise als Ausdruck politischer Lenkung, erkennen. Gleichzeitig wird deutlich, dass *Diáspora(s)* sich als ‚unbequeme‘ Intellektuelle begreifen, die vornehmlich Missstände aufzuzeigen versuchen. Das Projekt schreibt sich folglich nicht in den Diskurs des kubanischen Revolutionsregimes ein, was ebenso die Rede „La condición que llamamos exilio“ von Joseph Brodsky (1997) deutlich macht[248]. In dieser bespiegelt Brodsky (vgl. 1997: 207) den Zustand des Exils und erklärt, dass die Sinnsuche eines Schriftstellers meist Grund für seine Exilierung sei. Das Exil selbst begreift Brodsky vor allem als sprachlichen Zustand, in dem – zwischen Flucht, Schicksal, Schmerz und Obsession – Sprache für Literat*innen absolut werde. Er bedient sich eines sprachlichen Bildes, um den Zustand des Exils greifbar zu machen:

> El exilio te lleva, en cuestión de días, allí donde normalmente necesitarías una vida para llegar. [...]. Tal vez una metáfora puede servirnos o este prepósito: la condición de un escritor en el exilio se asemeja a aquella de un perro o un hombre catapultado al espacio dentro de una cápsula [...]. Y tu cápsula es tu lenguaje. Para cerrar la metáfora, es conveniente añadir que el pasajero no tarda mucho en descubrir que la cápsula no gravita hacia la tierra, sino más bien hacia lo externo, en el espacio. (Brodsky 1997: 210)

Dieser Zustand scheint *Diáspora(s)* als innere Diaspora, zurückgeworfen auf ihre (Kleine) Sprache, vertraut zu sein. Gewissermaßen lässt sich ihr Zeitschriftenprojekt als ebenjene ‚Sprachkapsel‘ begreifen, die den Weg hinaus aus Kuba sucht.

Gründe für Exilierungen macht u. a. der Aufsatz „Discusión con Theodor W. Adorno“ (Canetti/Adorno 1999) deutlich. In der Gesprächsmitschrift beleuchten Canetti und Adorno vor dem Hintergrund unterschiedlicher philosophischer Ansätze die Wechselwirkung zwischen Masse und Macht. Der Aufsatz „El Archivo: Cuestiones de herencia“ des Kunsthistorikers Charles Merewether (1999) betont vor dem Hintergrund historischen Machtmissbrauches durch totalitäre Regime zudem die Bedeutung von Gegen-Archiven im Spannungsfeld zu einem offiziellen Diskurs. Dabei stellt Merewether (vgl. 1999) die Rolle von Kunstschaffenden heraus, die durch ihre Arbeit

248 Die Rede wurde ursprünglich Ende 1987 auf der „Wheatland Conference on Literature“ zum Thema Exil in Wien gehalten, an der ebenso Cabrera Infante, der über das ‚unsichtbare Exil‘ referierte, teilgenommen hat.

– als Form von Erinnerungskultur – bestimmte historische Narrative zu korrigieren versuchen. Der Untertitel des Zeitschriftenprojektes erklärt sich somit.

Neben Derridas Essay „Che cos'[è] la poesia" (Derrida 1997) lassen drei Aufsätze die poststrukturalistische Prägung von *Diáspora(s)* und Leitkonzepte des Projektes erkennen. In „Control y devenir. Una conversación con G. D." (Negri 1998) stellt sich Deleuze den Fragen von Toni Negri zu seiner politischen Philosophie, zu seinen zentralen Schriften und Konzepten. Aus dem Gespräch lassen sich unterschiedliche Ansätze herausfiltern, die für *Diáspora(s)* wesentlich sind (vgl. Kap. 3.1.1), wie z. B. das (Revolutionär-)Werden (*devenir*) oder das Konzept der Kriegsmaschine (*machine de guerre*):

> El devenir no es la historia, la historia designa únicamente el conjunto de condiciones (por muy recientes que sean) de las que hay que desprenderse para 'devenir', es decir, para crear algo nuevo. [...]. Se dice que las revoluciones no tienen porvenir. Pero ahí se mezclan siempre dos cosas distintas: el futuro histórico de las revoluciones y el devenir revolucionario de la gente. Ni siquiera se trata de la misma gente en los dos casos. La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable. (Deleuze in Negri 1998: 341)

‚Werden' bedeute, gemäß Deleuze, Geschichte zu überwinden, indem Fluchtlinien geschaffen werden, um einen *per se* revolutionären Prozess freizusetzen (vgl. Deleuze in Negri 1998: 342). Kunst könne dabei als Widerstandsform verstanden werden. Denn Widerstand zu leisten bedeutet, sich von Wissenssystemen und herrschenden Mächten loszulösen, indem im Künstlerischen raum-zeitliche Parameter aufgehoben und von einer sprachlichen Kriegsmaschine neu besetzt werden:

> [U]na [...] orientación consistiría en dar un estatuto a las 'máquinas de guerra', un estatuto que no se definiría por la guerra sino por una cierta manera de ocupar, de llenar el espacio-tiempo o de inventar nuevos espaciotiempos: los movimientos revolucionarios [...], y también los movimientos artísticos, son máquinas de guerra. (Deleuze in Negri 1998: 341)

Besonders diese Passage verdeutlicht den Zeitschriftenleser*innen, dass der von *Diáspora(s)* propagierte literarische Terror Ventil eines ‚Revolutionär-Werdens' ist, der im Literarischen die Kategorien Raum und Zeit durchdringt (vgl. Kap. 4.1 & 4.2). Der literarisch-experimentelle Essay „Y bien... ¡sí, Gilles Deleuze!" (1998b) des italienischen Dramaturgen Carmelo Bene knüpft an die Konzepte von Deleuze an. Der Beitrag lässt sich als Theatertheorie eines Kleinen Theaters nach Bene erfassen, auf das Deleuze in „Un manifiesto de menos" (1998) in der gleichen Ausgabe Bezug nimmt.

Bene führt in seinem Aufsatz zentrale Konzepte an (Rhizom, *différance*, *desagrado*, Kriegsmaschine etc.), die sein avantgardistisches dramatisches Spiel, verstanden als Todeskampf, bestimmen (vgl. Bene 1998b: 323). Das dem Aufsatz vor-

angestellte Dramenfragment („Ricardo III“, Bene 1998a[249]) zeigt exemplarisch auf, wie Benes Drama Shakespeares Vorlage ‚fremd zu machen‘ versucht[250]:

GLOUCESTER:

[...]
Y Ricardo trata de iniciar su famoso monólogo:
‘Ahora el invierno de nuestros rencores...’ etc., y de nuevo lo silban, lo mandan a callar...
¿Qué hacer, entonces?
¡Bah!
Representar, incluso llorando, la propia historia, no sirve de nada, no es asunto de todos... Su presencia es inoportuna, nada más... y no solo inoportuna, si se piensa que ha sido precisamente él el autor de los crímenes presentes y lagrimosos...

(En tanto habrá pasado un cuarto de hora o más... Este ‘tiempo lento, terso y largo’ será fundamental para la ‘elección-decisión’ política de Ricardo...)

En este tiempo infeliz, ‘desdramatizadìsimo’ [sic] y grotesco, las pausas y tentativos de Ricardo...)
su atrevimiento torpe y sin escuela...
Su manera de palpar, *como en Kafka*, a la camarera, insconcientemente equivale, en cuanto *tentativo*, a la manía de un protagonista de hacerse

aceptar
como
tal

¡Pero no es así...!
Por tanto, para llamar la atención, Gloucester hará y recontrahará lechuza para las alondras, pero sobre todo para aquella alondra que es el mismo...
(Bene 1998a: 318, Hervorhebung d. A.)

Nahezu bildlich arbeitet sich Benes Kleines Theater an der *littérature majeure* – hier der Vorlage Shakespeares – ab, dem Motto „*diferencia* es el *desagrado*“ folgend, so wie Bene (vgl. 1998b: 323) im Spiel den eigenen Text kommentiert. In dem Aufsatz „Un manifiesto de menos“ zeigt Deleuze wesentliche Merkmale des Kleinen Theaters von Bene auf, dabei auch auf den obigen Text eingehend. Deleuze (vgl. 1998: 346) beschreibt das Theater von Bene als kritisch und dennoch

249 Der geringe Anteil von dramatischen Texten ist deckungsgleich mit den Genreschwerpunkten der *Diáspora(s)*-Mitglieder, die maßgeblich Lyrik und/oder Epik verfassen. Lediglich Aguilera hat ein kurzes Einmannstück unter dem Titel *Discurso de la madre muerta* (2012, Baile del Sol) zehn Jahre nach Beendigung des Zeitschriftenprojektes in Spanien publiziert.
250 Bene greift dafür u. a. auf folgende Stilmittel zurück: eine experimentelle Formensprache, Ausrufe und rhetorische Fragen, Wortneuschöpfungen, Intertextualität, Ellipsen, Metakommentare etc.

schöpferisch, denn Bene gelinge es, Macht durch seine dramatische Konzeption zu kritisieren, ohne sie zu repräsentieren bzw. reproduzieren. Bene stehe daher für ein Theater des Nicht-Repräsentativen, das durch Ungleichgewichte an Kraft gewinne (vgl. Deleuze 1998: 346). Dieses Kleine Theater sei anti-historistisch und auf ein Werden zugeschnitten (vgl. Deleuze 1998: 347). In diesem Zusammenhang stellt Deleuze die Unterschiede und das Spannungesverhältnis zwischen Großer und Kleiner Literatur heraus:

> Por una parte se exalta al 'mayor': de un pensamiento se construye una doctrina, de un modo de vida se crea una cultura, de un suceso se hace la Historia. De este modo se pretende reconocer y admirar, pero en realidad se normaliza. [...]. No se trata de rechazar los viejos tiempos sino de alarmarse ante la operación que les pretenden realizar, el injerto, la trasplantación que se ha hecho sobre sus espaldas para normalizarlos. Se han transformado en mayores. Entonces, operación tras operación, cirugía tras cirugía, podemos concebir lo contrario: cómo 'minorizar' ([...]), cómo imponer un tratamiento menor o de minorización para despejar devenires de la Historia, vida de la cultura, para separar pensamientos de entre la doctrina, gracias o desgracias dentro del dogma. (Deleuze 1998: 347)

Weiter geht der französische Philosoph auf Elemente des Kleinen Theaters bzw. der Kleinen Sprache von Bene ein. Diese definiert er – u. a. unter Berufung auf Kafka – als „*lengu*[*a*] *con variabilidad continua* – cualquiera que sea la dimensión considerada, fonológica, sintáctica, semántica o incluso estilística" und unterstreicht „[u]na lengua menor no comprende sino un mínimo de constante y de homogeneidad estructurales" (Deleuze 1998: 348, Hervorhebung d. A.). Variation könne dadurch erzielt werden, fremd in der eigenen Sprache zu werden, gewissermaßen als Form von ‚Bilingualität' (vgl. Deleuze 1998: 350). Eine majoritäre Sprache sei hingegen immer eine Sprache der Macht (vgl. Deleuze 1998: 348). In ihrem Selbstverständnis als *littérature mineure* nimmt sich *Diáspora(s)* das formale und rhetorische Sezieren einer Großen Sprache im Stile Benes zum Vorbild. Seine dramaturgische und szenische Spezifik soll womöglich in die sprachliche Gestaltung der Texte von *Diáspora(s)* Eingang finden.

Der Beitrag „Clarificaciones, elucidaciones: entrevista a Milan Kundera" (vgl. Oppenheim 2002) gibt Einblicke in das Werk des tschechischen Exilschriftstellers, z. B. in dessen Romankonzipierung, und erklärt dessen Wahl osteuropäischer *settings* für seine Literatur. Der Beitrag Kunderas („Stifter, Kafka y la burocracia", 2002) thematisiert hingegen einen Bürokratieapparat, mit dem sich Stifter und Kafka in ihrer Literatur auseinandergesetzt haben. Dabei beobachtet er das Prinzip der Delokalisierung als wesentliches Merkmal ihrer Literatur, da Handlung sich bei beiden Schriftstellern kaum verorten lasse (vgl. Kundera 2002: 682). Dies zeigt Analogien zu den Schreibstrategien von *Diáspora(s)*. Auch der einführende Essay „Kundera, el Kitsch, la Risa" von Duanel Díaz verdeutlicht dem Zeitschriftenpublikum, warum der tschechische Exilautor Eingang in *Diáspora(s)*

findet. Er repräsentiere eine Art „archi-enemigo del mal de los tiempos: [d]el kitsch“ (2002b: 672), der mit seiner kritischen Literatur ein tragisches, nihilistisches Lachen provoziere. Besonders sein Roman *L' insoutenable légèreté de l'être* (1984) stelle dies am Beispiel eines politischen Subtextes heraus. Díaz erklärt:

> En *La insoportable levedad del ser* el kitsch aparece asociado, sobre todo, a dos personajes: Franz, un científico movido por el 'kitsch de izquierda', que muere absurdamente en una marcha a Cambodia y su amante, Sabrina, que reconoce en el kitsch al mal del que quiere sustraerse. 'Mi enemigo no es el comunismo, es el kitsch', dice cuando, estando exiliada en Francia, la presentan como una abnegada luchadora por los derechos de los artistas y los ciudadanos checos. Ese momento es fundamental: el kitsch, del que había huido, existe tanto fuera como dentro: el mundo ha sido tomado por el kitsch. 'Mi enemigo no es el comunismo, es el kitsch': bajo esta frase podría situarse una dimensión fundamental de la obra de Kundera. (Díaz 2002b: 674)

Dieses Merkmal der Literatur von Kundera lässt sich übertragen auf den Konflikt, den *Diáspora(s)* mit einem postorigenistischen Diskurs auszutragen versucht, der Inbegriff für einen durch die Revolution besetzten nationalen Kitsch geworden sei (vgl. Kap. 4.3).

Die Zusammenstellung anglo-, franko-, lusophoner und deutschsprachiger Poesie in Übersetzung konzentriert sich auf experimentelle Lyrik, die die Autonomie von literarischer Sprache und deren Entgrenzung erprobt[251]. Postmoderne und (neo-)avantgardistische ‚Anti-Poetiken' lassen sich als wesentliche Einflüsse der *poesía no-lírica* von *Diáspora(s)* erkennen. Beispiele dafür sind der Pulitzer- und National-Book-Preisträger John Ashbery sowie Robert Creeley. Sie finden als Repräsentanten der US-amerikanischen Postmoderne Eingang in *Diáspora(s)*. Während Ashbery eine „poetry of absence“ (Gray 1990: 324) verkörpert, lässt sich in den ausgewählten Gedichten von Creeley dessen programmatische Nähe zu Charles Olsons Konzept des *projective verse* erkennen (vgl. Dorta 2016a: 214f.). Der

251 Ausgabe 1 enthält das Gedicht „Hotel Lautreamont“ von Ashbery (1997, Übersetzung Jorge Santiago Perednik). In Ausgabe 2 wird die Lyrik von Haroldo de Campos unter dem Titel „Señal de tráfico“ (1998, Übersetzung Rolando Sánchez Mejías) publiziert. Ausgabe 3 beinhaltet Lyrik von Robert Creeley „Cinco poemas“ (1998, Übersetzung Rogelio Saunders), die Doppelausgabe 4/5 Poesie von Denis Roche („Poemas“ 1999, Übersetzung Gerardo Fernández Fe) und von Hans Magnus Enzensberger („Poemas cubanos“ 1999b, Übersetzung José Luis Reina Palazón, Heberto Padilla, José Aníbal Campos). In Ausgabe 6 finden Lyrik von Ernst Jandl („El rilke ordinario & otros poemas“ 2001a, Übersetzung Fracisco Díaz Solar) und ein experimenteller Text von John Cage („Conferencia sobre algo“ 2002, Übersetzung Todd Ramón Ochoa) Eingang. Die Ausgabe 7/8 beinhaltet in Form eines Sammelbeitrags Texte der französischen Poet*innen Liliane Giraudon, Jean-Jacques Viton und Henri Deluy („Tres poetas franceses“ 2002, Übersetzung Jorge Yglesias).

Black Mountain Poet betextet u. a. die Macht von gesprochener Sprache in dem Gedicht „El Lenguaje“[252]:

EL LENGUAJE

Coloca *te*
amo en al-
gun lugar en

los dientes y
los ojos, muerde
pero

ten cuidado de no
herir, tu
quieres tan

to tan
poco. Las palabras
lo dicen todo.

Te
amo
otra vez,

entonces para
qué es
la vaciedad. Para

llenarla, llenarla.
he oído palabras
y palabras llenas

de huecos que
duelen. El discurso
es una boca.
(Creeley 1998: 332, Hervorhebung d. A.)

252 Da dieses Kapitel beabsichtigt, die thematischen, konzeptuellen und ästhetischen Einflüsse der übersetzten Texte auf die Ausrichtung der Literaturen von *Diáspora(s)* nachzuzeichnen, wird im Folgenden nur auf die in Übersetzung erschienenen Texte, jedoch nicht auf die Originaltexte und deren Ersterscheinung eingegangen.

Das achtstrophige Gedicht lässt sich als experimentelles Liebesgedicht verstehen, das thematisch die Kraft von Sprache und von deren Performativität verhandelt. Mit Blick auf die Form des Gedichtes scheint die poetische Sprache aus einer einheitlichen Strophenform durch unterschiedlich lange Verse und Zeilensprünge auszubrechen, um sich zu verselbstständigen[253].

Auch die Nonsens-Poesie des österreichischen Dichters Ernst Jandl zielt auf die Selbstbezogenheit von literarischer, nicht-lyrischer Sprache ab. In Ausgabe 6 lassen sich unter dem Beitrag „El rilke ordinario & otros poemas“ 24 (Kurz-)Gedichte von ihm finden. Das Gedicht „contenido“ scheint die Spezifik des „Jandlns“ (Uhrmacher 2012: 7) zum Thema zu haben, die er in dem Aufsatz „Observaciones sobre el arte de la poesía“ erläutert (vgl. auch Kap. 4.2):

> contenido
>
> para hacer un poema
> no tengo nada
>
> toda una lengua
> toda una vida
> toda una mente
> toda una memoria
>
> para hacer un poema
> no tengo nada
> (Jandl 2001a: 508)

Jandls lyrisches Ich lehnt das Bild des Dichters als schöpferischem Genie ab[254]. Das Gedicht ist als ludische Kritik an poetischen Nomenklaturen und einer hermetischen Dichtung zu verstehen. Es verdeutlicht Jandls Sprachökonomie: Formensprache steht über dem Inhalt, Leerstellen werden zum Konzept, nämlich als Impuls für Kreativität und Vielfalt (vgl. Jandl 2001b). Literarische Sprache fungiert nicht als Abbild von Wirklichkeit, sondern sie stellt eine Lebensform dar, die sich in Geist und Gedächtnis des Sprechenden einbrennt. Die festen Versstrukturen (Anaphern und Parallelismen) werden durch unreine Reime aufgebrochen. Die spielerische Poesie von Jandl ist im Gesamten von innerer und formaler Kürze geprägt.

---

253 Der Beitrag „Conferencia sobre algo“ (Cage 2001), eine verschriftlichte *performance* mit konzeptueller Einleitung, die durch ihr experimentelles Schriftbild ins Auge fällt, reiht sich ebenso in die übersetzte anglophone Lyrik ein. Sprechpausen werden in diesem Zeitschriftenbeitrag durch den Schriftsatz markant in Szene gesetzt.

254 Die weiteren Gedichte, wie „como locos“ oder „poema mudo“, führen die Kritik an einem vermeintlich (hyper-)produktiven literarischen Feld fort.

Ferner lassen sich siebzehn Gedichte aus der Gedichtsammlung *der gewöhnliche rilke 1–17* von 1975 als Varianten einer Auseinandersetzung mit seinem Landsmann Rainer Maria Rilke und dessen Dichtung in der Zeitschrift auffinden. Der Gedichtzyklus überschreibt, angelehnt an den Titel, den Mythos Rilke und dessen Poesie mit Gewöhnlichkeit, teils mit Banalitäten (vgl. Uhrmacher 2012: 37f.). Bereits die Gedichttitel (z. B. „rilke, sin rima", „la recompensa de rilke", „la nariz de rilke", „el vaso de rilke" etc.) lassen die (physische) Dekonstruktion der Dichterfigur und die Dekonstruktion ihres poetischen Erbes durch die Feder Jandls antizipieren. Absurd anmutend, betextet das lyrische Ich ausgewählte Körperteile, (Gemüts-)Zustände, gar Alltagsgegenstände Rilkes[255] (vgl. auch Dorta 2016a: 217). Jandl verschränkt in den Kurzgedichten ironisch einen bizarren Körperdiskurs mit der Programmatik einer dysfunktionalen Lyrik.

Die Dekonstruktion einer etablierten Poetik lässt sich auch in den unter dem Titel „Señal de tráfico" vereinten acht Gedichten von Haroldo de Campos finden. Zusammen mit seinem Bruder Augusto und Décio Pignatari prägte Haroldo de Campos im Kontext des (Zeitschriften-)Projekts *Noigandres* die brasilianische konkrete Poesie, die sich ähnlich *Diáspora(s)* von einer etablierten Poetik abgrenzen wollte[256]. Das Gedicht „lectura de novalis / 1977" spricht sich gegen eine verklärende und emotive Konzeption von Poesie in der Tradition der deutschen Romantik aus. Der Titel deutet auf eine Re-Lektüre, verortet in die 1970er-Jahre, von (früh-)romantischer Poesie (hier Novalis) durch ein (autofiktionales) lyrisches Ich. Zwar wird der Schreibakt als Eröffnung einer erweiterten Perspektive („escribir es una forma de / ver", Campos 1998: 264) betrachtet. Das lyrische Ich umgeht jedoch inhaltlich und formal die Ganzheitlichkeit einer romantischen, transzendenten Lyrik, speziell ein introspektives zweites Augenpaar. So erklärt es vergleichweise nüchtern: „alles ist samenkorn [sic] / todo es simiente" (Campos 1998: 264). Die Zwei- bzw. Mehrspra-

255 Das Arbeiten mit Gegensatzpaaren sowie der wiederkehrende Versanfang „y sin embargo" in dem Gedicht „la contradicción de rilke" (2001a: 507) erinnern an den Anfang von Aguileras Gedicht „Mao", das Handmotiv in dem Gedicht „la mano de rilke" (2001a: 506) hingegen an das Ende des Gedichtes von Aguilera (vgl. Kap. 5.1). Weiter lassen sich Sprachspiele, die Kombination von Wortfolgen im Wechsel, Wiederholungen von Versanfängen, Versendungen oder ganzen Versen, die Zuspitzung auf Oxymora und Paradoxien sowie die Setzung des Titels als Konzept erkennen, was sich auch in der *poesía no-lírica* von *Diáspora(s)* wiederfinden lässt.

256 In dem „plano-pilôto para poesía concreta" erklären die brasilianischen Poeten: „renunciando à disputa do 'absoluto', a poesis concreta permanece no campo magnético do relativo perene. [...] poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. [...]. contra uma poesía de expressão, subjetiva e hedonística" (Campos et al. 1958: o. S.). Die Gedichte wurden von Sánchez Mejías übersetzt, doch zeigt auch Pérez Interesse für brasilianische Literatur auf, was u. a. seine Herausgabe der Gedichtsammlung *Catorce poetas brasileños* (2004, Editorial Arte y Literatura) demonstriert.

chigkeit zeugt von der Version einer komplexen und verwobenen Welt und verweist auf die Deterritorialisierung und Dissemination von Sprache. Die Kritik an einer durch die Romantik besetzten mystifizierten Dichtung durchzieht ebenso das Leitgedicht des Zeitschriftenbeitrags „Señal de tráfico“:

poeta
sigue
(vale la pena?!)
sigue (tambor redoblado)
adelante

mientras bufa
la Universidad de Hyena
(Campos 1998: 266[257])

Das lyrische Ich scheint einen verunsicherten Poeten zu animieren, sich von Denkschulen, hier der Jenaer Romantik („Universidad de Hyena“), loszulösen. Auch die zwölf „Poemas“ des ehemaligen *Tel Quel*-Mitgliedes Denis Roche (vgl. 1999) reihen sich, als „trabajo antipoético“ (Sarduy 1999: 392), in eine nicht-romantische, sondern experimentelle Lyrik ein.

Hervorzuheben sind die unter dem Sammeltitel „Poemas cubanos“ von Hans Magnus Enzensberger vereinten drei Gedichte, die sich von der anderen übersetzten Lyrik abheben[258]. Sie gehören zu den wenigen fiktionalen Texten in *Diáspora(s)*, die sich durch historische Bezugnahmen (etwa auf die Kubanische Revolution, die *Zafra de los diez millones*, das *Quinquenio gris* etc.) konkret in Verbindung mit dem castristischen Kuba bringen lassen. Enzensberger ist einer der wenigen nicht-kubanischen Akteure, der das revolutionäre Kuba hautnah erlebt hat und sich vor dem Hintergrund seiner Faschismuserfahrungen im NS-Deutschland und seines eigenen politisch links ausgerichteten Engagements damit ebenso literarisch auseinandergesetzt hat. Die von *Diáspora(s)* ausgewählten Gedichte basieren auf Reiseerlebnissen Enzensbergers Ende der 1960er-Jahre. Sie

257 Der Übersetzer Sánchez Mejías erklärt an dieser Stelle in einer Fußnote sogar „Universidad de Hyena es un juego de palabras paródico que se sobrepone a Iena, centro cultural y filosófico del Romanticismo alemán. No corresponde a ninguna institución en particular, por el contrario, es una Academia imaginaria, fantasmática, a cuya congregación pertenecen, idealmente, todos aquellos que (como diría el irónico Borges), no gustando de la poesía, se dedican, paradójicamente, a enseñarla…“ (vgl. Campos 1998: 268). Das Gedicht „AÑO 1, ERA DE ORWELL“, welches auf den Roman *1984* des US-amerikanischen Literaten Bezug nimmt, entwirft hingegen eine Dystopie.
258 Besonders der „Canto III“ wurde von Rempel (vgl. 2021) unter anderer Fragestellung bereits in einem anderen Kontext besprochen. Zentrale Argumente dieser Analyse finden auch hier Eingang.

sind Zeugnis der Distanzierung und Neubewertung seiner einstigen Begeisterung für die Kubanische Revolution. Derart legt Enzensberger in seiner Lyrik (s)eine „historia de desengaño“ (Rojas 2009: 28) offen, basierend auf seinen Erfahrungen mit dem kubanischen Regime. In den autofiktionalen Gedichten Enzensbergers finden die *Diáspora(s)*-Akteure folglich einen kritischen Blick von außen auf die Inselwelt mit reicher Kenntnis ihres Inneren vor, mit dem sie sich identifizieren können (vgl. Aguilera 2016b: o. S.), nämlich mit einem markanten Gegenbild zur sozialistischen Inselutopie (etwa der „Ostrov svobody“)[259]. Das Umschlagen von Enzensbergers ‚Kubabild‘ – von Utopie in Dystopie – lässt sich besonders in dem Gedicht „Vieja Revolución“ erkennen. Das Gedicht zeichnet das Bild einer „müden Insel“ (Enzensberger 1999b: 439, eigene Übersetzung) nach, die einem kontinuierlichen Verfall ausgesetzt ist:

> [...]
> Las viejas manchas de sangre aún están ahí, en el museo.
> Decenios que se hacen el muerto.
> Un olor de boca agrio se escapa de treinta ministerios.
> En el Hotel Nacional tocan cuatro músicos difuntos
> el tango de 1959, tarde tras tarde:
> *Quizás, quizás, quizás*.
>
> En el murmullo de la celebración tropical de mayo
> se le cierran los ojos a la historia.
> [...]
>
> Un sonámbulo ante diez micrófonos,
> que no acaba nunca, inculca a su isla cansada:
> Después de mí no vendrá nada.
> Todo está consumado.
> [...]
> (Enzensberger 1999b: 439)

Das Anzitieren des bekannten kubanischen Boleros („*Quizás, quizás, quizás*“), welcher das Vertrösten im Kontext einer unerfüllten Liebesbeziehung zum Thema hat, unterstützt das vom lyrischen Ich beklagte Warten auf die Einlösung revolutionärer Versprechen („el tango de 1959“), rhetorisch hervorgehoben durch die Alliteration „tarde tras tarde“[260]. Ein mythisches Inselbild wird konterkariert, hervorgehoben durch die pejorative Personifikation („cansada“). Das verspürte

259 Dieser Begriff fasst das nostalgische Stereotyp Kubas als paradiesische Karibikinsel der Freiheit, welches sich in der UdSSR durchgesetzt hatte (vgl. Ferrer 2024: 90).

260 Das Gedicht und der Erzähltext „América“ des deutschen Literaten wurden in die digitale Zeitschrift *Cacharro(s)*, ein Projekt, das an *Diáspora(s)* anschließt (vgl. Kap. 6), aufgenommen.

omnipräsente Geschichtsbewusstsein sorgt nicht für Aufbruchstimmung, sondern für eine Vergegenwärtigung der Missstände und potenziert Leid und Reglosigkeit.

Auch in den Gesängen „III“ und „IX“ aus *Der Untergang der Titanic* äußert das lyrische Ich anekdotenhaft Kritik an der kubanischen (Kultur-)Politik aus der Retrospektive. Das Bild des untergehenden Schiffes durch die Kollision mit einem Eisberg veranschauliche den Untergang von ideologischen Systemen während des Kalten Krieges (vgl. Diedrich 2014: 154f.)[261]:

> Todos esos extranjeros que posaban ante los fotógrafos
> en los cañverales de azúcar de Oriente, sus machetes en alto,
> el pelo pegajoso, y camisas de mezclilla
> endurecidas por el sudor y la melaza: ¡qué gente tan superflua!
> En las entrañas de La Habana la miseria ancestral
> continuaba su tarea de putrefacción, la ciudad hedía a orina vieja
> y vieja servidumbre, los grifos se secaban por la tarde,
> la llama del gas se apagaba en el fogón, las paredes
> se desmoronaban, no había leche fresca, y por la noche
> ‘el pueblo’ hacía paciente cola para comer pizza.
> Pero en el Hotel Nacional, en los salones frente al mar,
> donde hace mucho tiempo solían cenar los gangsters, los senadores,
> con emplumadas reinas del *striptease*
> sentadas en sus adiposos muslos y regateando una propina,
> deambulan ahora un puñado de trasnochados
> trotskistas de París, que se sienten
> ‘dulcemente subversivos’, tirándose unos a otros bolitas
> de pan y citas de Engels y Freud.
> [...]
> (Enzensberger 1999b: 443)

In dem „Canto IX“ verschmelzen Tourismus- und Kommunismuskritik, denn Ungleichheiten scheinen trotz der ‚Umstürze von unten‘ nicht überwunden. Ein unaufrichtiger Revolutionstourismus katalysiere hingegen eine tiefe soziale Schere. Eine (n)ostalgische ‚Exotisierung‘ der Revolution, Mangelwirtschaft und Korruption verstricken den ‚Tropensozialismus‘ in Widersprüchlichkeiten und Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis, fördern zugleich einen aufkeimenden Neo-Imperialismus. Enzensbergers lyrisches Ich enthüllt das sozialistische Regime

261 Diedrich stellt entsprechend heraus: „Enzensberger wählt die Titanic und ihren Untergang als Metapher für die marxistisch-kommunistische Theorie, weil in Bezug auf deren beider ‚Haltbarkeit‘ ähnlich argumentiert wird: Die Titanic galt zu ihrer Zeit als physikalisch unsinkbar, behauptet also, den Naturgesetzen zu widerstehen. Ähnlich argumentiert der Marxismus: Er behauptet, ein geschichtlich-logisch vorgegebener Weg zu sein, der sich wie ein Naturgesetz bestimmen lässt“ (2014: 154f.).

somit als „gran estafa“ (Rojas 2009: 28) und prangert gesellschaftliche Missstände an, die an die der 1990er-Jahre erinnern.

Im Canto „III“ steht dabei die Freundschaft Enzensbergers zu Heberto Padilla im Vordergrund:

> [...]
> paseábamos por la Rampa
> después de medianoche, María Alexandrovna
> me miró con ojos encendidos de cólera,
> Heberto Padilla estaba fumando,
> todavía no lo habían encarcelado.
> Pero hoy ya nadie le recuerda, porque está perdido,
> un amigo, un hombre perdido,
> [...].
>
> Charlábamos en una jerga híbrida
> de español, alemán y ruso
> acerca de la terrible zafra
> azucarera de los Diez Millones
> – hoy ya nadie la menciona, desde luego.
> [...].
>
> También hablamos de Stalin, y de Dante,
> no puedo imaginarme por qué,
> ni que relación guarda Dante con el azúcar.
> (Enzensberger 1999b: 441)

Padilla fungiert als Schlüssel zu Enzensbergers korrigierten Kubavisionen (vgl. Franzbach 2015: 812). Der in den Versen angedeutete Staatsskandal (*Caso Padilla*, 1971; vgl. Kap. 1) löst das Umdenken Enzensbergers aus, der aufgrund seines öffentlichen Protestes ebenso vom Regime „sofort zum Verräter erklärt“ (Enzensberger in Gorris 2014: 133) wurde. Nicht nur Enzensbergers lyrisches Sprachrohr, sondern auch *Diáspora(s)* haben zum Ziel, Padilla inner- und außerhalb Kubas zu rehabilitieren (vgl. auch Rempel 2021: 326–328)[262]. Dabei geht es Enzensberger im Literarischen ebenso um das „Aufbrechen teleologischer Denkmuster und gewohnter engagierter Schreibformen“ (Diedrich 2014: 253).

An erzählender Literatur nicht-kubanischer Autoren werden womöglich auch aus praktischen Gründen größtenteils Kurz- und Kürzesterzählungen in

262 Der den Beiträgen von Enzensberger vorangestellte Text Padillas „El cementerio de Princeton“ (1999) sowie der Rückgriff der Redaktion auf Padillas Übersetzungen der Gesänge von Enzensberger zeugen von der durchdachten Zusammenstellung der Zeitschriftenbeiträge. Zu der Einbindung von Enzensberger bzw. diesem Gedicht in *Diáspora(s)*, vgl. Rempel (2021: 320–330).

Diáspora(s) veröffentlicht[263]. Neben den Kurztexten von Ror Wolf (vgl. 1999, vgl. auch Kap. 4.2) ist ein Erzähltext von Thomas Bernhard, exemplarisch für die Dekonstruktion klassischer Erzählformen, hier dem traditionellen Märchen, hervorzuheben. In „‘Viktor Halbnarr’/ Un cuento de invierno“ (Bernhard 1998b) lassen sich Absurdes und Sarkasmus als Berührungselemente der Literatur des österreichischen Autors mit *Diáspora(s)* erkennen. Das Zeitschriftenpublikum trifft auf einen Arzt, welcher von seiner beruflich bedingten Begegnung mit Viktor Halbnarr berichtet, der während einer Wanderung im Winter verunglückt. Sinnbildlich kämpft Halbnarr, eine körperlich beeinträchtigte Figur, in einer Extremlage für die Einlösung seines Wettversprechens, was sich von Beginn an als unmöglich und letztendlich als Misserfolg erweist:

> Halbnarr utilizó curiosamente el momento de decimos adiós para agradecerme. ¿El qué?, me preguntaba yo y pensé, olvidándome de nuestro contrato, mientras volvía a casa, que él había ahora ciertamente ganado la apuesta, luego los ochocientos chelines, luego un par de las mejores botas de cuero de Rusia de nuestro mejor zapatero; pero que había perdido sus piernas de madera. Estas le costarían dos mil quinientos. ¿Qué clase de hombre es este Halbnarr?, pensaba yo en el bosque, ¿por qué me obsede así en el camino de vuelta, hasta el punto de que tengo la impresión de que voy a fallecer? ¿Estaría loco, ése? (Bernhard 1998b: 234)

Motive wie „Finsternis und Kälte“ fungieren in der Erzählung „als grundlegendes Thema [für] die Problematisierung von Identität“, gestützt von der „dominanten Motivstruktur von Krankheit und verkrüppelter Existenz“ (Judex 2018: 129, 132). Dies sind Leitmotive, die sich auch in der Literatur von *Diáspora(s)* wiederfinden lassen, welche mittels Dysfunktionalität die ‚Kälte‘ des Inselstaates zu überwinden versuchen. Marqués de Armas spricht in seiner Kurzeinführung von einer „ficción extrañamente humana que combina horror y piedad en un estilo [...] excesivo“ (1998b: 227). Das kafkaeske Ende und die zynische rhetorische Frage täuschen über die entfesselte Kraft des Wahnsinns von Halbnarr hinweg. Denn obwohl dieser an den sadistischen Anforderungen seines Umfeldes wächst, kann er als Inkarnation von Tragik diesen niemals vollständig gerecht werden, ohne sich selbst dabei zu schaden. Halbnarrs (sprechender) Nachname scheint dieses kafkaeske Schicksal bereits vorwegzunehmen.

Die Zuspitzung auf das Absurde (vgl. Prieto 2002: 630) lässt sich, wenn auch weniger scharfzüngig, in *Diáspora(s)* in den „Relatos“ (Jarms 2002) des russischen

263 In Ausgabe 2 sind der Beitrag „‘Viktor Halbnarr’/ Un cuento de invierno“ von Bernhard (1998b, Übersetzung Rogelio Saunders), in Ausgabe 4/5 die Kurz- und Kürzesttexte von Enzensberger („América“ 1999a, Übersetzung Todd Ramón Ochoa) und von Wolf („Historias“ 1999, Übersetzung Susanne Lange), in Ausgabe 8 die Kürzesttexte von Charms („Relatos Daniil [Ivanovich Yugachov] Jarms“ 2002, Übersetzung José Manuel Prieto) veröffentlicht worden.

Schriftstellers Daniil Ivanovich Yugachov Jarms bzw. Charms finden. Das einstige *Oberiu*-Mitglied ist der ‚älteste' in *Diáspora(s)* aufgeführte Literat und stellt die Anbindung von *Diáspora(s)* an die historische russische Avantgarde innerhalb der Zeitschrift dar. Charms Literatur vereine konstruktivistische, futuristische und symbolistische Tendenzen (vgl. Prieto 2002: 630). Die drei Kurztexte des durch Machtwillkür für schizophren erklärten und auf grauenvolle Weise ums Leben gekommenen Schriftstellers zeigen Leitlinien seiner (non-konformen) Literatur auf, die eine „nueva lógica artistica diferente a la lógica de la vida" (Prieto 2002: 630) etablieren möchte. Textkonventionen werden nicht nur durch formale Hybridität unterwandert, hervorgehoben durch einen mannigfaltigen Erzähldiskurs – vom Bericht hin zur szenischen Darstellung bzw. zum dramatischen Dialog –, sondern auch durch forcierte erzählerische (Ebenen-)Brüche, wie z. B. in dem Kurztext „Makarov y Petersen (3°)", der in eine Metalepse mündet. Der Beitrag lässt hinsichtlich Form und narratologischer Spezifika Parallelen zu *Historias de Olmo* (2001b) von Sánchez Mejías erkennen.

Transnationaler Transfer: Erfahrungshorizonte und Ästhetiken Kleiner Literaturen

In der Gesamtheit geben die Translationsleistungen die Bemühungen des Zeitschriftenprojektes zu erkennen, die kubanische Literatur zu öffnen. Durch Einfuhr – an Zensurmaßnahmen vorbei – und Kommentierung revidiert das Projekt im Untergrund den etablierten inländischen Literaturkanon. Hinsichtlich Totalitarismus-, Gesellschafts- und Kanonkritik setzen die eingeführten Texte Impulse für *Diáspora(s)*, einen inländischen Gegendiskurs zu etablieren. Auch im Literarischen lässt sich der Einfluss der Texteinfuhr auf die Neugestaltung von Genres und Ästhetiken, wie z. B. in experimenteller Lyrik und absurden Kurz- und Kürzesttexten, erkennen. Aguilera und Marqués de Armas erklären in der Ausgabe 6 entsprechend:

> [...] [E]stos flujos no son asumidos miméticamente; se trata de un aprendizaje a contracorriente, que ha supuesto distanciamiento e ironía, elección y parodía, etc., aprendizaje para nosotros no menos vital que intelectual si se mira desde las condiciones en que se ha desarrollado el proyecto. (Aguilera/Marqués de Armas in Giraudon 2001: 547)

Der Gegendiskurs von *Diáspora(s)* ist in Teilen von den künstlerischen Spezifika der eingeführten Intellektuellen und Literaten inspiriert, was besonders anhand der Essayistik und Lyrik in Übersetzung sowie deren Zusammenspiel mit kubanischen Texten innerhalb der Zeitschriftenausgaben erkennbar wird. Neben der Verlagsstrategie *samisdat* sind es demnach maßgeblich die Übersetzungsleistungen, die als kulturelle und ästhetische Übersetzungen verschiedener anti-totalitärer und postnationaler

Schreibweisen eine ‚Multiplikation der Schrift' (vgl. Kap. 4.1) auf Zeitschriftenebene einleiten. Über das Zeitschriftenprojekt bleiben die eingeführten Literaturen ‚stilprägend' für einige *Diáspora(s)*-Autoren, ebenso die Übersetzenden, denn es greifen einzelne Akteure für eine Übersetzung ihrer (individuellen) Folgeprojekte auf geläufige Namen zurück.

4.5 Rezensionen und Rezensent*innen

Ab Ausgabe 3 wird die *revista* um das Beitragsformat *reseña* als feste Rubrik erweitert. Insgesamt werden 16 Rezensionen von acht verschiedenen Rezensent*innen veröffentlicht. In den *índices* der Zeitschriftennummern wird auf die einzelnen Rezensionen verwiesen, die pro Ausgabe zwischen drei und fünf Rezensionen in einer Länge von einer bis zweieinhalb Seiten umfassen. In Rezensionskolumnen sind unter den Rezensionstiteln bibliografische Angaben der rezensierten Werke aufgeführt (i. d. R. Titel des rezensierten Werkes, Autor*innenname, Veröffentlichungsjahr und Verlag).

Das in den Zeitschriftenausgaben etablierte Rezensionsnetzwerk ist bestrebt, ähnlich der Publikations- und Übersetzungspolitik von *Diáspora(s)*, einem reglementierten kubanischen Verlagswesen entgegenzuwirken, indem den Wirkmechanismen des offiziellen Literaturbetriebes durch Sichtbarmachung alternativer kubanischer Literatur entgegengesteuert wird[264]. Die Textform ermöglicht es, Austausch und Diskussionen der Lesezirkel der ersten Phase von *Diáspora(s)* (vgl. Kap. 3.1) in die Zeitschrift einzubinden. Mittels Rezensionsformat wird das subversive Potenzial des Mediums Zeitschrift von den Mitgliedern ausgeschöpft, um sich von einer insulären Literaturkritik loszulösen[265]. Editorisch heben sich die Rezensionen bereits über das Layout ab. Im Kontrast zu den übrigen Zeitschriftenbeiträgen sind die Kritiken in Spaltenformat gesetzt. Den Rezipierenden wird dadurch veranschaulicht, dass es sich um eine weitere Textkategorie handelt. Obwohl die Rezensionen vornehmlich von Akteur*innen des lokalen Netzwerkes von *Diáspora(s)* verfasst wurden, stellt das Textgenre die Anbindung der Literatur von *Diáspora(s)* zu weiterer kubanischer alternativer Literatur und

264 Weiterführend zu dem kubanischen Verlagswesen, vgl. Valladares Ruiz (2005).

265 Bzgl. der Ausrichtung kubanischer Zeitschriften merkt Ponte kritisch an: „Las revistas nacionales no publican reseñas que no sean de libros cubanos. Uno vive con el deseo de escribir algo sobre un texto que lo emocione [...], pero [que] no cabe dentro de las revistas cubanas. Eso hace que la crítica, al ocuparse exclusivamente de objetos culturales cubanos, se vuelva nacionalista en el sentido más empobrecedor" (in Rodríguez 2002: 183). Weiterführend zu der begrenzten Auswahl in kubanischen Buchhandlungen, vgl. Rojas (2009: 181).

Kunst her. In ihrer Gesamtschau bilden die Rezensionen eine produktive kubanische Gegenkultur inner- und außerhalb des Inselstaates ab, mit der sich das (Zeitschriften-)Projekt in Relation setzt. Die Kritiken lassen sich als materialisierter Raum für Diskussionen über literarische Werke und ihre künstlerische, gesellschaftliche Relevanz begreifen. Sie zielen ab auf eine (Neu-)Bewertung von ausgewählter kubanischer (Gegenwarts-)Literatur, fern waltender Normen und politisierter Standards des staatlichen Buchwesens oder der Bewertungskriterien nationaler Institutionen. Weiter legen sie die Vernetzungsarbeit des Projektes offen und machen auf Akteur*innen aufmerksam, die sich über die regulären Zeitschriftenbeiträge hinaus im Wirkkreis von *Diáspora(s*) befunden haben.

Gegenstand der Kritiken sind fiktionale und nicht-fiktionale Texte, die in La Habana oder in der Diaspora zwischen 1993 und 2001 (neu-)verlegt wurden. Während ein Großteil der Zeitschriftenbeiträge eine transnationale Öffnung der kubanischen Literatur anvisiert, legen die Rezensionen Fokus auf kubanische Buchveröffentlichungen, die etwa zeitgleich zu *Diáspora(s)* in Kuba (z. B. Editorial Letras Cubanas, Editorial Unión, Editorial Extramuros) und in Exilorten wie Miami, Barcelona und Angers verlegt wurden. Sie verweisen auf individuelle Schreibprojekte und Arbeitsschwerpunkte ausgewählter kubanischer Akteur*innen, die z. T. anderen künstlerischen Projekten oder Kollektiven angehören oder angehörten (z. B. *Orígenes*, *PAIDEIA*, *OMNI-Zona Franca*, *El Palenque* etc.). Mit Ausnahme der Rezension „J. M. P.: la busqueda del Yazikus“ von Aguilera (2002) zu Prietos zweitem Roman werden in den Rezensionen keine Buchprojekte der *Diáspora(s)*-Mitglieder besprochen. Mehrheitlich werden Werke von Autor*innen rezensiert, die in *Diáspora(s*) ebenfalls einen eigenen künstlerischen, literarischen oder essayistischen Beitrag verzeichnen (s. auch Abbildung 4): Erzählende Literatur des *Diáspora(s)*-Mitgliedes José Manuel Prieto, Essayistik von Antonio José Ponte, Carlos M. Luis und Carmen Paula Bermúdez, Lyrik von Lorenzo García Vega, Virgilio Piñera, Juan Carlos Flores und Rito Ramón Aroche sowie Kunst von Rafael Zarza und Eduardo Zarza Guirola[266]. Dazu kommen Rezensionen über Publikationen von kubanischen Autor*innen, die in *Diáspora(s)* keine weitere Nennung finden, wie etwa Iván de la Nuez, Alessandra [eig. Aliuska] Molina, Juan Sánchez oder Rogelio Riverón[267].

266 Da diese Namen an unterschiedlichen Stellen in der Zeitschrift genannt werden, lässt sich eine nähere zwischenmenschliche oder künstlerische Verbindung zu den *Diáspora(s)*-Mitgliedern vermuten.

267 Es lassen sich in Ausgabe 3 Rezensionen zu den nachstehenden (nicht-)fiktionalen Titeln finden: *La balsa perpetua* (Iván de la Nuez 1998, Barcelona), *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (Lorenzo García Vega 1993, Miami), *Los pájaros escritos* (Juan Carlos Flores 1994, La Habana), *Cuasi* (Rito Ramón Aroche 1997, La Habana). In der Folgeausgabe werden *Las comidas profundas* (Antonio José Ponte 1997, Angers), *El oficio de la mirada: ensayos de arte y de litera-*

Die Rezensionen sind von insgesamt acht kubanischen Akteur*innen verfasst worden, die als Expert*innen für die besprochenen Themen und künstlerischen Schwerpunkte fungieren. Einige der besprochenen Autor*innen gelten laut Rojas (vgl. 2009: 193) in Kuba als ‚anti-kubanisch' und fänden aus diesem Grund keinen Eingang in die örtliche Presse[268]. Den Rezensionen fällt trotz Kürze in *Diáspora(s)* somit gleichermaßen subversives Potenzial zu. Thematisch umfassen sie Kultur- und Kanonkritik, künstlerische und intellektuelle Kritik an dem kubanischen Regime, die Sichtbarmachung der Aktivitäten einer kubanischen Gegenkultur sowie den Ertrag eines kubanischen Kontra-Kanons.

Bermúdez und Aroche sind innerhalb der Rubrik Rezension sowohl Rezensent*innen als auch rezensierte Autor*innen. Bis auf den kubanischen Lyriker und Übersetzer Jorge A. Miralles und die kubanische Literatin Adriana Normand (1976, Berlin) verzeichnen sechs Rezensent*innen eine weitere Nennung, etwa als Projektmitglied, Autor*in oder Übersetzer*in in der Zeitschrift. Auffallend ist, dass Aguilera, Marqués de Armas, Bermúdez sowie Fernández Fe verstärkt Rezensionen für *Diáspora(s)* verfasst haben. Dies lässt vermuten, dass die Verteilung der Rezensionen kurzfristig von der Redaktion koordiniert wurde, möglicherweise eine Lektüreliste sogar vorgegeben wurde. Bis auf zwei Ausnahmen zollen die Rezensent*innen im Rahmen ihrer Kritiken ausgewählten kubanischen Autor*innen Tribut, indem Besonderheiten und Innovationen der ausgewählten Werke thematisiert werden[269]. Diese sind vornehmlich mit den künstlerischen Prämissen von *Diáspora(s)* vereinbar und beeinflusst von dem inländischen Zeitgeschehen. Besonders die Rezensionen der *Diáspora(s)*-Mitglieder ermöglichen es dem Zeitschriftenpublikum, einen erweiterten

tura (Carlos M. Luis 1998, Miami), *La isla en peso* (Virgilio Piñera 1998, La Habana) rezensiert. In Ausgabe 6 werden nachstehende Publikationen besprochen: *Livadia* (José Manuel Prieto 1999, Barcelona), *Anfiteatro entre los pinos* (Alessandra Molina 1998, La Habana), *Carlos Enríquez* (Juan Sánchez 1996, La Habana). Die letzte Ausgabe der *revista* beinhaltet Kritiken zu folgenden Titeln: *Palabra de sombra difícil: cuentos cubanos contemporáneos* (Rogelio Riverón 2001, La Habana), *La unidad paradójica: ensayos sobre las poéticas de Ponce, Girona y Zarza* (Carmen Paula Bermúdez 2000, La Habana).

268 Rojas zählt eine Reihe von Namen auf, die in Kuba in Missgunst stehen, von denen einige ebenfalls (über das Rezensionsformat hinaus) in der Zeitschrift zu finden sind: „Lorenzo García Vega, Raúl Rivero, Manuel Díaz Martínez, Octavio Armand, Orlando González Esteva, Antonio José Ponte, Ramón Fernández Larrea, Néstor Díaz de Villegas, Reinaldo García Ramos y Damaris Calderón, en los narradores Antonio Benítez Rojo, Jesús Díaz, Zoé Valdés, Eliseo Alberto, Carlos Victoria, Juan Abreu, Rolando Sánchez Mejías, Amir Valle, Antonio Orlando Rodríguez, Daína Chaviano, Ronaldo Menéndez y José Manuel Prieto o en los ensayistas Roberto González Echevarría, Enrico Mario Santí, Gustavo Pérez Firmat, Francisco Morán, Jorge Luis Arcos, Duanel Díaz, Iván de la Nuez, Ernesto Hernández Busto, Emilio Ichikawa y Enrique del Risco" (2009: 193).

269 Die Rezensionen von Normand (2002) und Bermúdez (2001) sind die einzigen, in denen keine Leseempfehlung ausgesprochen werden.

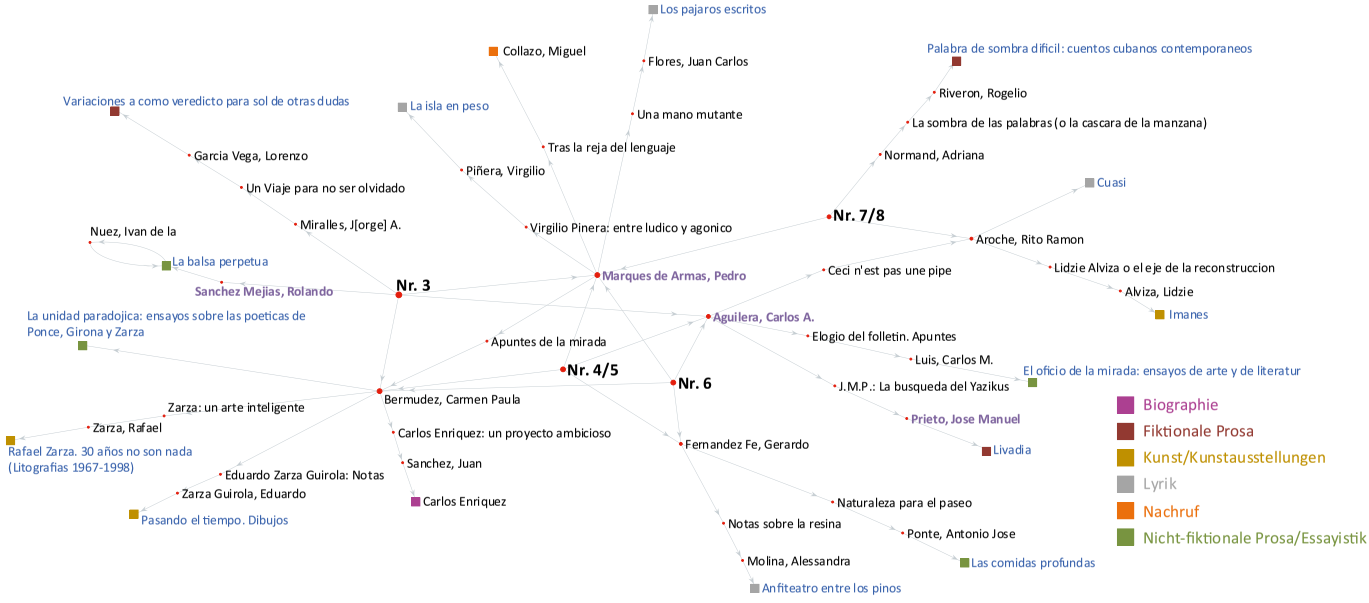


Abbildung 11: Das Rezensionsnetzwerk von *Diáspora(s)*. Carmen Paula Bermúdez, Carlos Aguilera und Pedro Marqués de Armas verzeichnen in verschiedenen Ausgaben Rezensionen. (Runde Knoten: Rezensent*innen, Rezensionen und rezensierte Autor*innen; quadratische Knoten und in blauer Schrift: rezensierte Werke und Veranstaltungen. Farbe der quadratischen Knoten abhängig von dem Genre der rezensierten Werke).

Zugang zu ihrem eigenen Literaturverständnis zu gewinnen, denn sie kommentieren und bewerten auf Grundlage des von ihnen bzw. *Diáspora(s)*' vertretenen Literaturbegriffes die Veröffentlichungen[270].

Genreschwerpunkte liegen innerhalb der Rezensionen in *Diáspora(s)* auf der Auseinandersetzung mit kubanischer Poesie und Essayistik. Jeweils vier Rezensionen lassen sich diesen Textgenres zuordnen, drei der fiktionalen Prosa, drei Rezensionen geben Einblick in den kubanischen Kunstbetrieb der Zeit. So werden über das Textuelle hinaus kulturelle Veranstaltungen in *Diáspora(s)* besprochen, die in La Habana in den 1990er-Jahren stattfanden.

Durch die Nachbesprechungen dieser Events werden einige Begegnungsorte des Netzwerkes für das Zeitschriftenpublikum sichtbar. In Summe widmen sich drei Rezensionen Ausstellungen und künstlerischen Workshops, nämlich von Lidzie Alviza (1969, La Habana), Rafael Zarza und Eduardo Zarza Guirola (vgl. auch Kap. 4.6)[271]. Außerdem wird die Monographie von Juan Sánchez über Leben und Werk des kubanischen Avantgardekünstlers Carlos Enríquez (1900–1957) von Bermúdez (vgl. 2001) rezensiert. Darüber hinaus hat Marqués de Armas (vgl. 2001) einen ausführlichen Nachruf auf den Suizid des kubanischen Künstlers und Literaten Miguel Collazo (1936–1999) verfasst.

Das umfassende Interesse von *Diáspora(s)* für Kultur und Kunst wird auch anhand dieser Nachbesprechungen deutlich – ebenso die Tatsache, dass das Medium im Klandestinen auf das Gegenwartsgeschehen reagiert. Im Folgenden werden einschlägige Beiträge kursorisch thematisiert, die an den von *Diáspora(s)* proklamierten Gegendiskurs besonders anschlussfähig sind.

Aguilera (vgl. 2001) lobt in seiner Kritik zu Prietos Roman *Livadia* (1998, Grijalbo Mondadori) die Deterritorialisierung von Prietos Duktus, der entgegen dem auf Kuba vorherrschenden *neo-origenismo* die Reproduktion einer teleologischen Inselutopie zurückweise und ein territoriales Verständnis von Literatur aufbreche:

270 Dabei fallen Begrifflichkeiten poststrukturalistischer und konzeptueller Prägung, Ironie und Intertextualität auf, die sich auch in der Essayistik und Literatur der *Diáspora(s)*-Mitglieder wiederfinden lassen. Eine Rezension von Aguilera heißt z. B. in Anlehnung an Magritte „Ceci n'est pas une pipe" (1998).

271 In Ausgabe 3 bespricht Bermúdez, studierte Kunstwissenschaftlerin, einen *taller* von Rafael Zarza und in der darauffolgenden Doppelausgabe eine Kunstausstellung von Eduardo Zarza Guirola. Beide Events haben 1998 in La Habana stattgefunden. Rito Ramón Aroche rezensiert hingegen die Ausstellung *Imánes* von Lidzie Alviza, die 2000 in der Inselhauptstadt veranstaltet wurde. Die *Galería Frida Kahlo* und das *Centro de Desarrollo de Artes Visuales* erweisen sich über den *Espacio Aglutinador* (vgl. Kap. 4.6) hinaus als frequentierte Ausstellungsorte. Werke von Zarza und Zarza Guirola wurden für die Covergestaltung von *Diáspora(s)* herangezogen (vgl. Kap. 4.6).

> De todas las novelas cubanas contemporáneas ninguna trastoca tanto la noción de territorio como *Livadia* de JMP. No sólo porque *de*subica su geografía [...], sino porque no participa de la ortopedia de veracidad que inscriben la mayoría de los narradores en la isla, y no padece de ningún complejo de edipo político, atavismo, deglución fácil. (Aguilera 2001: 578, Hervorhebung d. A.[272])

Aguilera führt mit kritischem Blick auf Literaturen der Sonderperiode, die das Kubanische seiner Ansicht nach übersteigert inszenierten, weiter aus:

> Si es cierto que Cuba se ha convertido en moda: una jaula con ratones de circo siempre deviene moda, no es menos cierto que la pregunta por lo nacional y las referencias al *telos* como 'variante de fuerza' ha sido una de las constantes de la literatura y el pensamiento *romántico*lírico de los últimos dos siglos…
>
> Y es que evidentemente los escritores cubanos participan de un error: el de confundir lugar-donde-escriben con literatura, arcadia con creación, como si una determinada geografía fuera a otorgarle el boleto a la posteridad – haciendo legible lo que no es más que mala prosa – o la invención de un mito fuera a sacarlos del horror donde viven. (Aguilera 2001: 578, Hervorhebung d. A.)

Prietos Literatur (auch den Roman *Enciclopedia de una vida en Rusia*; vgl. Kap. 5.2) grenzt Aguilera von dieser Tendenz ab und gibt dabei die Tendenz der Delokalisierung von *Diáspora(s)* zu erkennen. Sein Kritikpunkt an kubanischer Literatur, die nationalem Pathos verfalle, scheint auch in einer weiteren Rezension durch: Adriana Normand bespricht die Anthologie kubanischer Kurzgeschichten *Palabra de sombra difícil* (Rogelio Riverón 2001, Letras Cubanas) in der Ausgabe 6 und kritisiert diese stark:

> *Palabra de sombra difícil* es la opinión de una política, el gesto de la institución, una opinión débil con grandes olvidos y terribles caprichos. Una opinión que desea legitimar su contenido distanciado de la literatura pobre y que se atreve a sostener que esta ojerosa narrativa ha sido dotada de un mayor rigor cultural y crítico. Pero sabido es que no podemos esperar peras del olmo. Mucho menos una buena propuesta de una narrativa que responde reiteradamente a cierta política cultural. (Normand 2002: 687)

Normand bemängelt die ästhetische Qualität der Anthologie und hebt kontrastierend die Literatur einiger Mitglieder von *Diáspora(s)* (etwa Sánchez Mejías „Olmos" bzw. *Historias de Olmo*, vgl. 2001b) hervor, die jedoch nicht Bestandteil der Textsammlung seien[273]. Ihre Kritik richtet sich gegen die Fülle kubanischer *cuento*-Anthologien der Sonderperiode, deren hohe Auflage sich nicht zwingend

272 Prieto (vgl. in Cabezas Miranda 2013q: 116) erkennt in Aguileras „Viaje a China" bzw. der *Teoría del alma china* Ähnlichkeiten zu seinen eurasischen Fiktionen, etwa *Livadia*, so dass die gegenseitige Rezeption und Beeinflussung der Mitglieder von *Diáspora(s)* deutlich wird.

273 An dieser Stelle wird ersichtlich, warum es problematisch ist, *Diáspora(s)* den *Novísimos* zuzuordnen und diese nicht als homogene Generation begriffen werden darf (vgl. Kap. 2).

mit ihrem literarischen Wert begründen lasse. Mit Nachdruck weist Normand auf Leerstellen in der institutionalisierten kubanischen Literaturlandschaft hin und stellt den literarischen Anspruch der Kurz- und Kürzesttexte der *Diáspora(s)*-Autoren und deren Schreibethos heraus. Die (Erzähl-)Literatur von *Diáspora(s)* ziele nicht auf die Literarisierung von Ideologie ab. Sie stellt klar:

> Escribir es un acto de valentía. [...] ¿Cómo escribir sin repetir lo que ya está dicho?, y en nuestro caso ¿cómo escribir sin comprometerse con la ideología? Sin halo de misticismo el escritor debe creer en su literatura y llevarla a cabo [...]. Imperdonable resulta además en esta selección la ausencia de ciertos nombres. Si la institución nos propone una manera de literaturizar más paciente no debería ignorar autores claves en este sentido como Rolando Sánchez Mejías, C. A. Aguilera, Antonio José Ponte, Rogelio Saunders, José Manuel Prieto, Alejandro Aguilar o Cristina Fernández, quienes han demostrado manejar la ficción con mucha más maestría e intensidad. (Normand 2002: 687)

Weiter hervorzuheben sind innerhalb der Rubrik ‚Rezensionen' der Verweis auf die posthume Veröffentlichung von Piñeras *La isla en peso* (vgl. auch Kap. 1), die Besprechung von García Vegas *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993, La Torre de Papel) sowie die an *Diáspora(s)* anschlussfähige Lyrik von Juan Carlos Flores (*Los pájaros escritos*, 1994 [Letras Cubanas]) und von Rito Ramón Aroche (*Cuasi*, 1997 [Colección Pinos Nuevos]) wie auch die gastrosophische Essayistik von Antonio José Ponte (*Las comidas profundas*, 1997 [Éditions Deleatur]). Zudem erscheint eine Rezension von Sánchez Mejías über die bekannte kulturhistorische Abhandlung *La balsa perpetua* von Iván de la Nuez (1998, Editorial Casiopea), die sich kritisch mit der Genese der kubanischen Inselidentiät sowie dem kubanischen *status quo* auseinandersetzt. Die Monographie reagiert auf die hohe Anzahl von Bootsflüchtlingen, die seit 1994 als *Crisis de los balseros* (vgl. Kap. 2) die Insel erschüttert. Vor dem Hintergrund des Massenexodus reflektiert Iván de la Nuez kritisch die Bedeutung und Symbolik der *balsas* für die kubanische Kulturgeschichte, indem er ‚das Kubanische' – sich zwischen Insel, Diaspora und Exil erstreckend – als transterritorial begreift. Der Rezensent stellt lobend heraus:

> Hacen falta libros que ejerzan el terror contra el Canon Nacional: libros disparados como balsas, inductores de 'mala lectura', disparates contra la vanidad – 'núcleo perverso del nacionalismo', como dice el autor –, tanto de los *intelectuales orgánicos* como de esa otra *intelligentzia* [sic] forjada en el exilio y en 'la resistencia interior' (cubanólogos, poetas-letrados, profesores), atareados, todos, en el espejismo de un lugar de *confluencia* para el reconfortante 'problema cubano'.
>
> El autor [...] pide un odio especial para el siglo XIX de la isla. [...]. Añade más adelante una aseveración inteligente: 'Hay un terror implícito en considerar a la isla como un accidente geográfico'. Habría que añadir, también, un terror de signo contrario, en el que viven buena parte de los cubanos hoy día: el de no poseer territorio, el de ser un mero accidente ontológico [...]. (Sánchez Mejías 1998c: 357, Hervorhebung d. A.)

Sánchez Mejías (vgl. 1998c: 357) schätzt die Analyse von Iván de la Nuez, die nicht nur ein pathetisches Inselbild einreiße, das Strategien der Machterhaltung vertusche, sondern gleichzeitig ebenjenen diskursiven ‚Terror' propagiere, den *Diáspora(s)* im Künstlerischen zu evozieren versuche. In der Rezension wird ebenso deutlich, gegen welches Intellektuellenbild sich *Diáspora(s)* wendet[274]. De la Nuez, ehemaliges Mitglied von *PAIDEIA*, zählt heute u. a. zusammen mit Ponte zu denjenigen kritischen Stimmen, die von der Insel verbannt wurden[275].

Insgesamt veranschaulichen die Rezensionen zum einen, wovon sich *Diáspora(s)* literarisch abzugrenzen versucht, zum anderen, an welche Themenkomplexe und Ästhetiken das (Zeitschriften-)Projekt anschlussfähig ist. Mit dem Beitragsformat ‚Rezension' entsteht – weiterführend zu der Essayistik – daher eine offene Kultur der Kritik, die die in den Zeitschriftenartikeln eröffneten Debatten über die Beschaffenheit und Signifikanz von Literatur und Kultur in Teilen fortführt. Das in *Diáspora(s)* etablierte Rezensionsnetzwerk (vgl. Abbildung 11) ist ähnlich der Einfuhr und Übersetzung nicht-kubanischer Texte Ausdruck der Mikropolitik des (Zeitschriften-)Projektes und macht das Lesepublikum auf teils schwer zugängliche alternative und kritische kubanische Literatur aufmerksam. Die Rezensionen erweisen sich somit als ‚Mittel zum Zweck', den kubanischen Literaturmarkt zu korrigieren und die kubanische Literaturlandschaft – auch um im Exil verlegte Publikationen – zu erweitern. Die Textrubrik stellt nicht nur den Versuch dar, eine Gemeinschaft von kritischen Literat*innen zu fördern, sondern auch eine Gemeinschaft kritscher Leser*innen zu etablieren, indem sie Leseempfehlungen über die in *Diáspora(s)* publizierten Fragmente kubanischer Literatur hinaus aussprechen. Indirekt werden die Rezipierenden von der Redaktion als potenzielle Leserschaft für die besprochenen Veröffentlichungen aufgefasst. Auch wenn *Diáspora(s)* keine kommerzielle Zeitschrift ist, stellt sie gewissermaßen eine Werbeplattform für einige Netzwerkakteur*innen dar. Die Schreibhaltung und das Textverständnis der rezensierten Autor*innen und deren literarischer Werke sind mit dem von *Diáspora(s)* propagierten Schreibgestus und Verständnis von einem literarischen Text vereinbar. Die Beitragsform kompensiert zum einen die fehlende Sichtbarkeit der verlegten Werke auf der Insel, zum anderen stellt sie den Lösungsversuch eines sich abzeichnenden, zentralen Problems (alternativer) Literat*innen dar: das Fehlen

274 Es verwundert daher nicht, dass Ichikawa sich in seinem Aufsatz über die kubanischen Intellektuellen ebenso auf die Publikation von Iván de la Nuez bezieht.

275 Weiterführend zu Ähnlichkeiten und Spezifika der Literatur von *Diáspora(s)* und den ehemaligen *PAIDEIA*-Mitgliedern José Antonio Ponte und Iván de la Nuez sei auf einen Aufsatz von Iriarte (vgl. 2019) verwiesen. Vertiefend zu der Auseinandersetzung von Iván de la Nuez mit einer ideologisierten Inselwelt vor und nach dem Mauerfall s. *El comunista manifiesto: un fantasma vuelve a recorrer el mundo* (2013).

eines Lesepublikums. Die Zeitschriftenrubrik dient nicht nur der Sichtbarmachung von alternativer Literatur, sondern auch der Sichtbarmachung des eigenen Netzwerkes und möglicher (weiterführender) Zirkulationsprozesse. Es ist anzunehmen, dass sich *Diáspora(s)* über Netzwerkleistungen Zugang zu den außerhalb Kubas verlegten Werken verschafft hat und über Kontakte zu Rezensent*innen und Autor*innen ggf. ihren Leser*innen Zugang zu den rezensierten Texten ermöglichen konnte. Die in der Zeitschrift hinterlegten (Mail-)Adressen und Telefonnummern weisen potenzielle Kommunikationskanäle auf, so dass die Leserschaft möglicherweise über die Zeitschrift hinaus in Kontakt mit der Redaktion treten konnte, um ggf. Texte auszutauschen.

Nach Beendigung des *Diáspora(s)*-Projektes überführt Aguilera mit der von ihm geschaffenen Internetplattform *InCUBAdora* die kulturpolitischen Intentionen, die sich hinter dem Rezensionsformat des Mediums verbergen, nämlich Mechanismen wie Sammeln, Kommentieren und Verbreiten, in ein ‚zeitgemäßeres' Medium (vgl. Kap. 6)[276].

4.6 Text-Bild-Relationen: Zeitschriftencover und Künstler*innen

> La tarea de los historiadores y artistas es la de intervenir en y apropiarse de los archivos [...]. En el hecho de trabajar con y alrededor del archivo, artistas [...] pueden ofrecer maneras de reclamar los nombres y las vidas de personas para los cuales entrar en el archivo significó la pérdida de su identidad [...]. El trabajo de estos artistas es la recuperación de rasgos [...]. *Contra-archivo* podría ser la mejor descripción de la práctica de ciertos artistas contemporáneos cuyo trabajo se preocupa por rasgos mnemónicos. El contenido de este arte *contra-archivo*[...], empieza a proporcionar información sobre una cultura de la cual su pueblo ha desaparecido, o de quienes han perdido sus nombres. (Merewether 1999: 470–471, Hervorhebung d. A.)

Der Aufsatz „El Archivo: Cuestiones de herencia" des US-amerikanischen Kunsthistorikers Charles Merewether macht in Ausgabe 4/5 auf die Bedeutung und (Gestaltungs-)Möglichkeiten von Bildender Kunst als Intervention aufmerksam. Auch die Zeitschrift stellt einem nationalen (Einheits-)Narrativ einen facettenreichen

276 Mit kritischem Blick auf das kubanische Verlagswesen stellt Aguilera heraus: „[M]ientras el Estado cubano controle y financie las editoriales del país, prefiero moverme por otros canales. Canales que no pertenezcan al largo brazo del totalitarismo cubano. Además, las mejores editoriales y las mejores revistas del *mondo* Cuba ahora mismo están afuera. Y no solo con mejor catálogo, sino con mayor circulación y factura" (in Novo 2021a: o. S., Hervorhebung d. A.). Seine Worte scheinen wegweisend für den Aktivismus und die Vernetzungsleistungen unterschiedlicher Akteur*innen von *Diáspora(s)* während und nach Beendigung des Zeitschriftenprojektes.

Gegendiskurs entgegen. So bilden kubanische Künstler*innen, geboren zwischen 1932 und 1968, Teile des *Diáspora(s)*-Netzwerkes. Es handelt sich um einschlägige Akteur*innen verschiedener Generationen, die das von der Zeitschrift propagierte Gegen-Archiv mitgestalten[277].

Entgegen handelsüblicher Periodika hat die Gestaltung der Front- und Rückseite der *revista* weder eine Werbefunktion, noch erfüllt sie, wie für eine Untergrundzeitschrift ggf. vermutbar, eine Camouflagefunktion. Die ausgewählten Titelbilder sind angepasst an die „Bild- und Redaktionspolitik" (vgl. Silva 2018, eigene Übersetzung) der Zeitschrift. Folglich stoßen die Betrachtenden weder auf ideologisierte Kunst, die sich in Erziehungsaufträge sozialistisch-realistischer Kunst einschreibt, noch auf exotische Kubadarstellungen einer ertragreichen, klischeebehafteten „airport art" (Mosquera 2001: 15) touristischer Souvenirs[278]. Der von *Diáspora(s)* nach außen getragene (visuelle) Diskurs der Zeitschrift lässt eine subversive Gegenwartskunst antizipieren[279], abgestimmt auf die „politics of the page" (vgl. Bornstein 2001) der Zeitschrift, die sich kritisch mit normativen Realitätsentwürfen einer von politischen, wirtschaftlichen und sozialen Krisen eingeholten Inselnation auseinandersetzt.

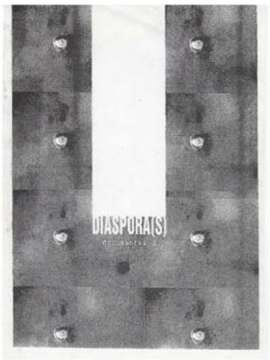
Bereits ein erster Blick auf die Zeitschriftencover verdeutlicht, dass die von dem Redaktionsteam ausgewählte Kunst mit dem von dem Projekt besetzten Diasporabegriff in Bezug gesetzt wird. Die mittels Titel- und Coversynthese erzeugte erste Bild-Text-Verbindung lässt Berührungspunkte zwischen Zeitschriftenprogrammatik, Zeitschrifteninhalten und der von *Diáspora(s)* vertretenen Konzeptkunst antizipieren. Besonders der Untertitel der Zeitschrift (*documentos*, dt. Dokumente) lässt vermuten, dass die Cover einerseits auf ein spezifisches Kunstverständnis verweisen, andererseits einen bestimmten Zeitgeist künstlerisch zu dokumentieren beabsichtigen[280]. „[S]on [...] imantados por el aura de la precariedad consustancial a la década

277 Mit den Zeitschriftencovern von *Diáspora(s)* haben sich u. a. Dorta (2016a: 158–164, 2016b), Silva (2018) und López (2021) auseinandergesetzt. Weiterführend sei an dieser Stelle ebenso auf den Sammelband *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano* (Santana 2008) sowie auf den zweiteiligen Band *Lenguaje sucio. Narraciones críticas sobre el arte cubano* (Santana 2019) hingewiesen.

278 Douglas Pérez (vgl. 1994) weist in dem Beitrag „Vocabulario artistico [sic] – Manual de términos" (*Memoria de la Postguerra*, Nr. 2) u. a. Begriffe wie „Balsero", „Diaspora" [sic], „Mercado", „Poder", „Institucion Arte" [sic], „Extranjero que viene a comprar" definierend, ironisch auf die Strukturen hin, die das künstlerische Feld, gelenkt durch den Kunstmarkt, bestimmten.

279 Der Begriff Gegenwartskunst folgt der Beschreibung nach Rebentisch (vgl. 2021). Auch wenn die Autorin sich in ihrer Abhandlung auf europäische Kunst bezieht, lassen sich viele der aufgeführten Elemente (z. B. Offenheit, Pluralität, ein entgrenzender oder partizipatorischer Charakter etc.) in den Covern wiederfinden.

280 Silva deutet den Untertitel der Zeitschrift (*documentos*) dabei als einschlägiges Konzept, auf dem die unterschiedlichen Werke verschiedener Künstler*innen aufbauen: „Es una palabra polí-



Diáspora(s) Documentos, núm. 1, 1997



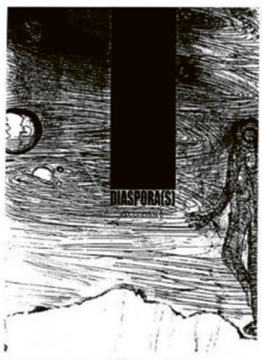
Diáspora(s) Documentos, núm. 2, 1998



Diáspora(s) Documentos, núm. 3, 1998



Diáspora(s) Documentos, núm. 4-5, 1999



Diáspora(s) Documentos, núm. 6, 2001



Diáspora(s) Documentos, núm. 7-8, 2002

Abbildung 12: Die Zeitschriftencover von *Diáspora(s)* (vgl. Cabezas Miranda 2013a: 169, 219, 299, 369, 485, 591) in Zusammenstellung nach der *online*-Plattform *Rialta*. (Quelle: https://rialta.org/expediente-revista-diasporas-documentos-1997-2002/, Zugriff am 01/08/2025). Mit freundlicher Erlaubnis von Linkgua Ediciones und *Rialta.*

de los noventa“, so Dorta (2016b: 48) über die Zeitschriftenbeiträge und deren Einbände unter Berücksichtigung ihrer materiellen Beschaffenheit.

Die von der Zeitschriftenredaktion für *Diáspora(s)* ausgewählte Bildende Kunst ist angepasst an die von Projekt und Zeitschrift vertretene Ästhetik (vgl. Kap. 4.1 &

tica y a la vez una alusión estética, porque remite inevitablemente al arte político-conceptual de los Documenta de Kassel“ (2018: 17). Es handelt sich folglich um experimentelle, kritische und gesellschaftsrelevante Gegenwartskunst.

4.2). Damit richten sich die Cover an einen konkreten Leser*innenkreis: alternative Kunstschaffende mit interdisziplinärem Interesse, die eine kritische Haltung gegenüber der von dem kubanischen Regime über die Künste beanspruchten Deutungshoheit vertreten. Angelehnt an den *terror literario* von *Diáspora(s)* (vgl. Kap. 4.1), kommen die Zeitschriftencover einem *terror visual* gleich, der Distanz zur Wirklichkeit schafft und die Betrachtenden der Konfusion und Beklemmung aussetzt (vgl. auch Silva 2018). Durch Verfremdungstechniken und Experimentalität fordern sie, wie die von *Diáspora(s)* ausgerufene Dysfunktionalität, eine aktive Rezeptionshaltung ein, da die Betrachtenden mit Zynismus, Spott oder Absurdität konfrontiert werden. Silva stellt in Anlehnung an Derridas Aufsatz „Che cos'[è] la poesía" der Ausgabe 1 von *Diáspora(s)* für die *(contra-)portadas* fest: „[I]mponen distancia al espectador, llamado a comprometer, no su 'corazón' – en un acercamiento sentimental – sino su capacidad de reflexión y juicio" (2018: 18).

Wie die fiktionalen Zeitschriftenbeiträge akzentuieren die Zeitschriftencover motivische und teils farbliche Kontraste, Asymmetrien und grobe Formensprache. Sie zeigen, angelehnt an den von *Diáspora(s)* vertretenen „feísmo" (Hernández Salván 2015: 103), Deformationen von Subjekten und Landschaften, Misere, tierähnliche Motive, vereinzelt unterschiedliche Formen von Gewalt.

Aus der Zusammenstellung der Zeitschriftencover lässt sich unter Berücksichtigung der Selektion von Inhalt und Künstler*in eine Strategie ableiten:

> Los umbrales de imágenes de cada número prometían lo que en sus interiores se desarrollaría con igual intensidad: la introducción de archivos censurados, el pensamiento sobre el totalitarismo, la puesta en crisis de la representación identitaria y de la centralidad de lo humano, la primacía de lo muerto y de la muerte, y lo ilegible antes que lo transparente. (Dorta 2016b: 49–50)

Das von den Zeitschriftenbeiträgen konstituierte Schriftgedächtnis an Gefahren und Konsequenzen totalitärer Macht wird in *Diáspora(s)* folglich um ein kritisches „kollektives Bild-Gedächtnis" (vgl. Assmann 2009) erweitert. Die Ikonografie der Kubanischen Revolution wird durch provokante Gegen-Bilder ersetzt, so dass durch die facettenreiche Konzipierung der Zeitschrift ein umfassender künstlerischer Gegendiskurs von *Diáspora(s)* geschaffen wird. Dieser ist anschlussfähig an die von der Zeitschrift vertretene Konzeptkunst, deren theoretische und motivische Prägung über die reine Textebene des Mediums hinaus geht. Die Cover stimmen das Zeitschriftenpublikum folglich auf die Inhalte der Beiträge ein. Sie lassen Themen und Motive der Texte erahnen, vor allem aber die gemeinsame Forderung der Netzwerkakteur*innen antizipieren: die Freiheit der Künste, ein Gegenbild zu einem idealisierten Inselbild zu schaffen.

Unter Berücksichtigung der thematischen und/oder ästhetischen Anschlussfähigkeit der Zeitschrifteneinbände an die von *Diáspora(s)* propagierten literarischen

Tendenzen (vgl. Kap. 4.2) werden nachstehend die Cover der einzelnen Ausgaben von *Diáspora(s)* analysiert. Dabei werden die Relevanz der ausgewählten Künstler*innen und deren Einbindung und Funktion in das bzw. dem *Diáspora(s)*-Netzwerk berücksichtigt. Schließlich handelt es sich in einigen Fällen um Namen, die in Kuba für Kontroversen um die Grenzen der Kunst stehen.

Die Zeitschriftencover lassen sich nicht nur als Verbindungsstück zwischen der ersten und zweiten Phase von *Diáspora(s)* (vgl. Kap. 3.1) begreifen, sondern legen darüber hinaus ein externes und internes Zeitschriftennetz offen. Die Künstler*innen eröffnen als Teil des *Diáspora(s)*-Netzwerkes mit ihren Covern ein visuelles Gegen-Archiv, dessen avantgardistischer Gegendiskurs die Rezipierenden mit (anhaltenden) Machtasymmetrien innerhalb Kubas konfrontiert und Einblicke in die Aktivitäten und Ausdrucksformen einer breiten kubanischen Gegenkultur gewährt[281].

Documentos 1 (1997): Tania Bruguera

Die Ausgabe 1 von *Diáspora(s)* wird von zwei titellosen Schwarz-Weiß-Fotos von Tania Bruguera (1968, La Habana) gerahmt, einer kubanischen Künstlerin, die seit den 1990er-Jahren durch ihre provokanten *performances* international bekannt ist[282]. Für ihre Kunst, inspiriert von Ana Mendieta und der *Generación de los 80* (z. B. *Arte Calle*, Flavio Garciandía, Lázaro Saavedra, Glexis Novoa etc.) (vgl. Bruguera in Goldberg 2005: 30), wurde Bruguera mehrfach vom kubanischen

281 Dabei kommen Bermúdez, studierte Kunstwissenschaftlerin, und Aguilera am meisten mit Bildender Kunst in Berührung. Im Vorwort von *La unidad paradójica* (2000b) dankt Bermúdez ausgewählten kubanischen Schriftsteller*innen und Künstler*innen, was in einem anderen Publikationskontext erneut die Signifikanz sozialer Beziehungen in der kubanischen Arbeitswelt von Intellektuellen und Kunstschaffenden veranschaulicht. Einige der genannten Personen sind Teil des *Diáspora(s)*-Netzwerkes, wie z. B. Carlos M. Luis, Pedro Marqués de Armas, Almelio Calderón, Rito Ramón Aroche, Todd Ramón Ochoa, Jorge Yglesias, Rafael Zarza und Eduardo Zarza Guirola. Zu diesen Akteuren hatte sie, neben Aguilera, dem Bermúdez ihre Monographie mit den Worten „A Carlos, por su manera asiática de enseñar" (Bermúdez 2000b: 5) widmet, vermutlich auch im Rahmen ihres Mitwirkens an *Diáspora(s)* intensiveren Kontakt.

282 Ein prägnanter Überblick über künstlerische Projekte und aufschlussreiche Texte über Brugueras Kunst finden sich auf ihrer Homepage (URL: http://www.taniabruguera.com/cms/32-1-Home.htm, Zugriff am 12/10/2021). Beispielgebend lassen sich an dieser Stelle *performances*, wie „The Burden of Guilt" (1997), „The Body of Silence" (1998) oder „Self-Sabotage" (2009) nennen, die gesellschaftliche Normen aufsprengen, indem Brugera mit Schmutz und Extremitäten, Tierkadavern und ihrem eigenen nackten Körper arbeitet.

Regime sanktioniert[283]. Bruguera selbst bezeichnet ihre Kunst als *artivismo* (vgl. Kap. 3.1). Dieser *artivismo* „combine[s] creative knowledge with practical knowledge in order to create [...] political knowledge", so die Künstlerin, die weiterführend klarstellt: „But to do political art is also to do art, that talk[s] to the politicians[,] [...] to enter their territory" (Bruguera 2017: TC 10:03–10:25)[284].

Heute zählt sie zu den bekanntesten kubanischen Gegenwartskünstler*innen, was u. a. die Gründung der *Cátedra Arte de Conducta* oder des *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* (*INSTAR)*, ihre Solidaritätsbekundung mit gegenwärtigen künstlerischen Protestbewegungen und sanktionierten Kunstschaffenden oder ihre Teilnahme als Ehrengast an der *documenta 15* (2022, Kassel) belegen (vgl. Kap. 6), wie auch unterschiedliche internationale Preise, renommierte Stipendien oder Lehrtätigkeiten im Ausland.

Bruguera verlegt 1993 Kunst in Form eines nicht-autorisierten Zeitschriftenprojektes (*Memoria de la postguerra*, 1993–1994)[285], welches nach dem Erscheinen der zweiten Ausgabe eingestellt werden musste (vgl. Valdés Figueroa 2001: 19). In einem Vortrag an der Harvard University erklärt sie:

> [...] [O]ne thing, I was very interested at [sic] is the fact that I was trying to use the strategy of hyperrealism to do art. [...]. I wanted the work not to be like a newspaper, but [to] look like a newspaper, [to be] circulated like a newspaper, being experienced as a newspaper. So I really wanted the distance between representation and presentation to be completely crashed. [...] I realized that if I want to talk to power [...], I will appropriate the resources of power to do my work. [...] I'm going to appropriate the ways power talks [...]. [M]y work in general is a test to propaganda. (Bruguera 2016: TC 11:54–12:59)

Ihr Einbeziehen in die Zeitschriftengestaltung kommt einem kulturpolitischen Statement gleich. Durch die Zusammenarbeit bekundet *Diáspora(s)* Solidarität mit Bruguera, die für ihr illegales Zeitschriftenprojekt einem polizeilichen Verhör

283 Bruguera fordert z. B. mit der *performance* „El Susurro de Tatlin" (2009), die im Rahmen der *Bienal de La Habana* realisiert wurde, Meinungsfreiheit auf Kuba ein, indem sie ihr Publikum einlädt, diese durch den von ihr gestalteten öffentlichen Raum mit Redner*innenpult und freiem Mikrophon zu praktizieren. „[...] One minute of free speech—, an open microphone in Cuba means something else. People say for the first time in public, after fifty years, things that were not there to say, unless you were a very close friend", so Bruguera (2017: TC 05:23–05:40). In dem Beitrag verweist Bruguera am Beispiel ihrer Familiengeschichte ebenfalls auf den von ihrer Generation ausgetragenen Konflikt mit der Elterngeneration, was die bemängelte fehlende Trennung in Kuba zwischen Privatem und Öffentlichem weiter herausstellt.

284 Die englischen Zitate sind aufgezeichneten Vorträgen entnommen. Es bedarf somit der Nachsicht, da es sich um mündliche Beiträge handelt, in die hier und im Folgenden sprachlich nicht eingegriffen wird.

285 Im Jahr 2003 erscheint eine dritte Ausgabe, die auf ihrer Homepage zusammen mit den anderen zwei Ausgaben einsehbar ist.

unterzogen wurde (vgl. Bruguera 2016: 11:48–11:51; vgl. auch Bruguera in Goldberg 2005: 28). Ihre Eingliederung in das *Diáspora(s)*-Netzwerk lässt sich als Geste der Zustimmung an ihrer Kritik an der kubanischen (Kultur-)Politik deuten (vgl. Silva 2018: 16). Aus diesem Grund finden sich keine Angaben zu der Künstlerin und den Coverbildern in der ersten Zeitschriftenausgabe, obwohl es zwei Auftragsarbeiten gewesen seien (vgl. Silva 2018: 16)[286]. Dorta erklärt nach Korrespondenz mit Bruguera: „La artista no aparece por temor, consideraba que la empresa era bastante arriesgada“ (2016b: 50).

Bei den Covern handelt es sich um je eine Fotocollage, die sich aus einer Schwarz-Weiß-Aufnahme in achtfacher Duplikation zusammensetzt. Dabei sind jeweils vier Bilder unter- und zwei Fotografien nebeneinander angeordnet, so dass das Coverbild symmetrisch aufgebaut ist. Die duplizierte Aufnahme bildet womöglich ein offenes Auge vor einem dunklen Hintergrund ab. Die dunklen Flächen sind großkonturiert und überbelichtet, so dass sie nicht näher bestimmbar sind. Silva (vgl. 2018: 18) erkennt einen Türspion, durch den eine nicht-sichtbare Person blickt. Linse und Pupille des Auges sind nach oben rechts gerichtet, so dass vermutlich etwas außerhalb des Coverbildes beobachtet wird. Wird das Cover aus der Ferne betrachtet, lässt sich das Augenmotiv nicht mehr erkennen. Aus der Distanz ähneln die Augen abgerundeten Knöpfen, die durch ihre symmetrische Anordnung an Knopfleisten einer Uniform erinnern. In seiner spielerischen (Un-)Konkretheit evoziert das Cover folglich Assoziationen mit Militarismus, einem potenziellen Subtext.

Die *contraportada* greift das Szenario des Zeitschriftendeckels auf, bricht jedoch dessen Symmetrie auf, da sich die einzelnen Fotoduplikate überlagern. Darüber hinaus scheint das Augenmotiv nun in Umkehrung abgebildet zu sein, was Fragen aufwirft: Was hat die Ordnung der *portada* auf der *contraportada* aus deren starren Strukturen gehoben – etwa die nicht-autorisierte Zeitschriftenlektüre und ein womöglich skandalöser Zeitschrifteninhalt?

Anonymität scheint Leitkonzept für die Gestaltung des Zeitschrifteneinbandes durch Bruguera zu sein. Das Cover der Ausgabe 1 spielt mit Uneindeutig- bzw. Vieldeutigkeit, da sich das Dargestellte aufgrund der hohen Belichtung und schwachen Auflösung nicht eindeutig erkennen lässt. Die Zeitschriftengestaltung nimmt somit ein Spiel mit Leerstellen vorweg und macht mittels Augensymbolik auf das Anliegen des Zeitschriftenprojektes aufmerksam, diese innerhalb der kubanischen Literatur und Kunst zu beleuchten.

286 Ausgehend von einem Mailwechsel mit Aguilera, formuliert Silva: „La encargada del diseño de la revista fue la artista Tania Bruguera, a quien le pidió – en palabras de Aguilera – ‘algo sobrio, efectivo y de luto’“ (2018: 16).

Anders als in religiöser Symbolik steht das Augenmotiv der Zeitschriftencover für keine Schutzfunktion oder schöpferische Macht. Es erinnert eher an verschiedene Covergestaltungen von Orwells dystopem Roman *1984* (1949), nämlich an ein Überwachungsszenario eines totalitären Staates. Das Augenmotiv deutet auf ein Panoptikum, welches Bruguera (vgl. 2016: TC 05:35–05:37) selbst erfahren und, angeregt von Foucault-Lektüren, künstlerisch verarbeitet habe. Dabei nutzt Bruguera Fotografie ironisch als potenzielles Abbild von Wirklichkeit, um unsichtbare Gewalt spürbar werden zu lassen. Dieser Gewalt sind die Betrachtenden stellvertretend für einen „social body" (vgl. Mosquera 2009) ausgesetzt. Entsprechend erklärt Bruguera: „[D]ie schlimmste Folter in Cuba [sic] ist die psychische, nicht die physische" (in Schumann 2022: 5), womit sie auf die emotionale Manipulation anspielt, die sie in Kuba erfahren und die Eingang in ihre Kunst gefunden habe (vgl. Goldberg 2005: 25f.).

Auch hier fängt die Linse des (Foto-)Apparates nur einen Ausschnitt eines potenziellen Ganzen ein und reguliert damit Sichtbares. Das Cover scheint in seiner technischen Gestaltung anzudeuten, dass Wirklichkeitsentwürfe stets von der Positionierung ihrer Betrachter*innen abhängen. Die Cover Brugueras spiegeln Strategien wider, totalitäre Macht mit ihren eigenen Mitteln herauszufordern. Die Bilddopplung lässt sich als Ausdruck der Omnipräsenz des totalitären Staates und dessen Absolutheitsanspruch, aber auch als *modus operandi* der Verbreitung von non-konformen Ästhetiken und Lektüren deuten. Bruguera spielt mit einer Perspektivverschiebung der ‚Macht des Blickes', indem sie dem ‚Blick der Mächtigen' ausweicht und diesen ins Gegenteil verkehrt. Das Zeitschriftenpublikum nimmt, stellvertretend für die Beitragenden und das Zeitschriftenkorpus, eine marginale, aber essenzielle Perspektive auf das Zeitgeschehen ein. Hervorgehoben durch die seitlich ausgerichtete Untersicht auf das Augen-Motiv, sind die Rezipierenden gezwungen, sich mit Macht- und Unterdrückungsmechanismen aus ebenjener Perspektive ‚von unten' auseinanderzusetzen. Wird der historische Kontext der Zeitschrift berücksichtigt, erinnern die Cover an die *Comités de Defensa de la Revolución* und das Blockwartsystem der Sonderperiode (vgl. Kap. 2), was eine von der trüben und kontrastiven Farbkomposition erzeugte Atmosphäre unterstreicht.

Documentos 2 (1998): Rafael Zarza González

Auf den Covern der Ausgabe 2 sind die Werke „Animales peligrosos“ und „El encierro“ von Rafael Zarza (1944, La Habana) abgebildet[287]. Die Ölbilder wurden ursprünglich 1971 während des *Quinquenio gris* erstellt und legen das Leitmotiv von Zarzas Kunst offen: den *toro* seiner *Tauropatía*-Reihe, die Zarza vier Jahre vor dem Erscheinen der Zeitschrift in der *Galería 23 y 12* ausgestellt hat (vgl. Aguilera/Bermúdez 1998: 273)[288].

Obwohl Zarza 2020 mit dem *Premio Nacional de Artes Plásticas* auf Kuba ausgezeichnet wurde, hat der Künstler, seiner unkonventionellen Motivik und Ästhetik geschuldet, lange Zeit Ausgrenzung aus der kubanischen Kunstszene vom künstlerischen Establishment erfahren[289]. In derselben Zeitschriftenausgabe

287 Laut den Referenzen wurden die Werke 1996 in der *Galeria Espacio Aglutinador* ausgestellt, einem zentralen Knotenpunkt des *Diáspora(s)*-Netzwerkes. Zu der Serie gehören darüber hinaus die Werke: „El Campo“, „El Gran Fascista“, „Animales Peligrosos“, „El Encierro“, „Revolución Basta“ (vgl. Aguilera/Bermúdez 1998: 270).

288 Die Entwicklungen und Nomenklaturen in dem Kunstbetrieb des *Grauen Jahrzehnts* beschreibt Zarza folgendermaßen: „Estalla a partir de 1971 con el Congreso de Educación y Cultura. Ahí los ‘delegados’ se reúnen y empiezan a hablar de divisionismo ideológico y de que los artistas influyen sobre determinados sectores de la sociedad. Tu manera de pintar, tu forma de vestirte, de llevar el cabello, se empezó a tomar como fidelidad o no a la ‘sociedad nueva’ (esta atmósfera de represión venía desde los años 60). Si eras revolucionario no podías pintar cualquier cosa, tenías que hacerlo según el principio del Realismo socialista. [...]. En los 70 se expulsaron a muchos artistas de instituciones culturales y de centros de trabajo, a la vez otros se adocenaron y escalaron posiciones. A algunos los obligaron a irse de Cuba. Hubo también una represión violenta contra los artistas que hacían pintura erótica“ (in Aguilera/Bermúdez 1998: 270).

289 Mit Blick auf die Strukturen und Entwicklungen des künstlerischen Feldes Kubas und den eigenen künstlerischen Werdegang kritisiert Zarza in *Diáspora(s)* offen: „Hubo [en los años 70] apertura para otros artistas, para mí no. Al contrario, pienso que fue una etapa muy represiva. En los 80 se les dio prioridad a los muchachos que surgían y a mi obra la dieron como ‘mala’. Estoy hablando a nivel de instituciones, de política cultural y de criterios avalados por la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura“ (in Aguilera/Bermúdez 1998: 274). Hinsichtlich der Kunstszene Kubas der 1980er-Jahre führt er weiter aus: „La gente de la generación de los 80 tenía talento pero los sobredimensionaron, salvo excepciones. De pronto estos muchachos eran los ‘niños lindos’ de la Dirección de Artes Plásticas, los demás no servían. Creo que esta generación fue utilizada [...]. Los usaron para dar una imagen de ‘democracia cultural’ y al final tuvieron que irse. [...]. No es que esto haya sido pensado por los artistas, sino por una política estructurada. [...] Si yo en vez de estas cosas que hago hubiera pintado imágenes agradables, no hubiese tenido ningún problema. Pero me alegra que no haya sido así, hubiese sido un oficialista“ (in Aguilera/Bermúdez 1998: 274). Der Ausstellungskatalog des *Museo Nacional de Bellas Artes* (2021), der dem Preisträger des *Premio Nacional* gewidmet ist, dokumentiert eine andere Lesart der Kunst Zarzas als die Zeitschrift.

macht ein Interview Zarzas Erfahrungen mit Zensur transparent und legt die Politisierung des Kunstbetriebs der 1970er-Jahre offen (vgl. Aguilera/Bermúdez 1998). „Zarza ha sido para la gráfica cubana de este fin de siglo [...] lo que Virgilio a las letras: nuestra 'mala' conciencia", erklärt Bermúdez (1998: 360) in einer für *Diáspora(s)* verfassten Rezension[290]. Die im ‚schlechten Bewusstsein' vereinten Künstler fungieren für *Diáspora(s)* repräsentativ für einen Kontra-Kanon der Bildenden Kunst und Literatur und teilen die Hinwendung zum Absurd-Satirischen (vgl. Bermúdez 1998: 360), was u. a. die Zeitschriftencover Zarzas veranschaulichen.

Auf der Zeitschriftenvorderseite sind in schwarz-weiß acht Stierkadaver mit gefletschten Zähnen abgebildet, in drei Reihen hintereinander angeordnet, so dass nur von zwei Tieren der gesamte Körper in Röntgenoptik erkennbar ist. Einigen Tieren läuft Speichel aus dem Maul und den gefletschten Zähnen, wodurch die *toros* bedrohlich wirken. Das Cover ist durch Farbwahl und Lichtregulierung überwiegend dunkel gehalten, so dass eine bedrückende Atmosphäre entsteht. Auf der Zeitschriftenrückseite verarbeitet Zarza das Stiermotiv ähnlich. Aus einer Aufsicht wird der Blick der Rezipierenden auf elf Schatten werfende Stierkadaver mit aggressiven Gesichtszügen gelenkt.

Wofür stehen Zarzas scheinbar tote Stiere? Die Stierbilder Zarzas verschiedener Serien spielen in unterschiedlicher technischer Ausführung allgemein auf Themenkomplexe an, wie Macht, Tortur und Voyeurismus. Einzelne Werke nehmen Bezug auf den kubanischen Sozialismus (vgl. López 2021: 422–424)[291], den Stalinismus und den Faschismus. Die Stierbilder Zarzas sind somit motivisch an einige fiktionale Beiträge in *Diáspora(s)* und deren Tierisotopien anschlussfähig.

290 Bermúdez hat in Ausgabe 3 den *taller experimental de gráfica* (1998, La Habana) mit dem Titel *Rafael Zarza. 30 años no son nada (Litografías 1967–1998)* rezensiert und sich darüber hinaus in ihrem Buch *La unidad paradójica* (2000b) mit Zarzas Kunst auseinandergesetzt. Das Kapitel „El realismo 'perverso' de Rafael Zarza" zeugt davon. Marqués de Armas (vgl. 2002b) hat die Monographie von Bermúdez in Ausgabe 7/8 rezensiert. Dabei würdigt er die Kunst Zarzas und den innovativen Diskurs von Bermúdez über den kubanischen Künstler, der sich vom künstlerischen Mainstream abhebe (vgl. Marqués de Armas 2002b: 690).

291 López (vgl. 2021: 422–424) stellt die politische Dimension von Zarzas Stier- und Rindermotivik heraus, die im Zeitschriftenkontext von besonderer Bedeutung ist. In seiner Funktion als Nutztier spielt der *buey* in unterschiedlichen Bildern Zarzas karikaturesk auf den Arbeiter- und Bauernstaat an. Zarza persifliert in einigen Werken die im kulturellen Bewusstsein der Kubaner*innen besetzte Konnotation des Rindermotivs, die *Ubre blanca*, Resultat eines politischen und wirtschaftlichen Mythos'. Die kubanische Wunderkuh *Ubre blanca* erzielte im Rahmen castristischer Reformprogramme ab den 1970er-Jahren Rekorderträge an Milch, so dass sie zum Inbegriff des Erfolgs der nationalen Milchwirtschaft wurde. In den 1990er-Jahren ist von wirtschaftlicher Prosperität jedoch nichts mehr zu vernehmen. Der Dokumentarfilm *La vaca de mármol* (2013) von Enrique Colina, in dem Zarza einen Gastauftritt hat, zumal seine Stierkunst jene Utopie demontiert, beleuchtet das kubanische Phänomen *Ubre blanca*.

Sie repräsentieren eine „estética de lo feo“ (Bermúdez 2000b: 106), die politisch motiviert ist (vgl. Silva 2018: 19; López 2021: 422–424). Zarza erklärt: „Esos cuadros son la resultante de la atmósfera de hace 25 o 30 años. Pintaba *la* figura de un toro dirigiendo a la masa o las figuras de reses huyendo sin saber exactamente su significado. Cuando hay totalitarismos, el fascismo está ahí, en el aire, y no hay que buscar mucho para encontrarlo“ (in Aguilera/Bermúdez 1998: 269f., Hervorhebung d. A.; vgl. auch Dorta 2016a: 161f.). Weiter führt er in der von seiner Kunst gerahmten Zeitschrift aus: „En algunos momentos de mi obra el toro es un signo de lucha: sale al ruedo y sale a morir, muere combatiendo“ (in Aguilera/Bermúdez 1998: 269). Inhaltliche und ästhetische Bezüge zwischen Coverauswahl und Zeitschriftenbeiträgen lassen sich für diese Ausgabe somit erkennen. Aber wogegen kämpfen die Stiere auf dem Zeitschriftencover an – gegen eine gewaltvolle Lenkung der Masse von außen oder gegen die Auslieferung der Masse an ein bereits besiegeltes Schicksal?

Analog zu Brechts Liedgedicht „Kälbermarsch“ (1993 [1934]) kreiert Zarza in den für die Cover ausgewählten Werken eine Parallele zwischen der Bestialität der Tiere und der den Menschen inhärenten Monstrosität. Zarzas Stiere verkörpern zugleich ein Paradoxon: die Simultanität von Tod und Leben und damit Stillstand und Resignation in der Bewegung. Nach Dorta (vgl. 2016b: 48) versuchen die Tiere, kultureller Stagnation entgegenzuwirken. Sie stellen einen kafkaesken Zustand dar. Auch die Verarbeitung der eigenen künstlerischen Biographie sowie Kritik an einem auferlegten ideologischen Menschenbild, wie dem *hombre nuevo* (vgl. Guevara 2008 [1965]), lassen sich in den Covern vermuten. Die visuelle Gestaltung der Zeitschrift macht somit auf die Gefahr der Massenmobilität in totalitären Regimen aufmerksam, womit sich neben einer Vielzahl von fiktionalen Texten auch die (fremdsprachliche) Essayistik in *Diáspora(s)* auseinandersetzt (vgl. Kap. 4.3 & 4.4).

Documentos 3 (1998): Luis Cruz Azaceta

Für die Titelblattgestaltung der Ausgabe 3 hat die Zeitschriftenredaktion auf zwei Werke aus Acryl und Ölpastell auf Leinwand und Papier von Luis Cruz Azaceta (1942, La Habana) zurückgegriffen: „Rafters: Agony & Hope“ (1993) und „86 ½ Day Journey“ (1989). Cruz Azaceta ist ein seit den 1960er-Jahren in den USA ansässiger kubanischer Künstler, dem es nicht gestattet ist, seine Kunst, die sich stilistisch in den Neo-Expressionismus New Yorks einordnen lässt (vgl. Silva 2018: 20), in Kuba auszustellen (vgl. Cruz Azaceta in Aguilera 2016c: 44; Dorta 2016b: 49). So betont Cruz Azaceta, künstlerisch aus einem „centro de la periferia“ zu agieren, nämlich „[desde] la orilla del *American Dream*“ (in Aguilera 2016c: 72) – Umschreibungen,

die Erfahrungen gesellschaftlicher und beruflicher Marginalisierung im Exil ausdrücken[292].

Cruz Azaceta (vgl. in Aguilera 2016c: 97) ist ein kritischer Betrachter des Zeitgeschehens, der Kunst als Ausdruck von Bewusstseinsschaffung nutzt, indem er den Betrachtenden gesellschaftliche Tabuthemen aufzeigt. Wiederkehrende Schwerpunkte seiner Malerei, die er als „choque visual" (in Aguilera 2016c: 45) betitelt, sind deformierte Körper, Tier-Mensch-Wesen, Angst und Tod, Exil und Stadt, vereinzelt verbunden mit zynischen Selbstportraits[293]. Dabei nutzt er gezielt das Experimentieren mit (abstrakten) Formen:

> Uso la abstracción como un vehículo social político, tal y como he hecho con la figuración. La figura es más reducida y no te deja explorar ciertas formas o exageraciones que lo abstracto te permite. [...] [M]e gusta tener al espectador [...] en un estado de desequilibrio. (Cruz Azaceta in Aguilera 2016c: 123)

Dies ist ein Postulat gegen figurative Malerei, womit sich Cruz Azaceta für das Spontane und Chaotische in Kunst als Gleichgewichtsstörung von gesellschaftlicher Ordnung ausspricht. Die Abkehr vom Realistischen und von gewöhnlichen Formen gleicht dem Entgrenzen von *Diáspora(s)* von klassischen Literaturformen. Eine spezifische Emotion sei dabei Antrieb seines Schaffens: „El miedo ha sido y es principal conducto de la creatividad", so Cruz Azaceta, der weiter ergänzt: „Es un instinto de sobrevivencia. El miedo en mi obra es existencial y psicológico más que físico" (in Aguilera 2016c: 94). Die Zeitschriftencover von *Diáspora(s)* veranschaulichen diesen Zugang zu seiner Kunst.

Das Cover zeigt in grober Strichführung zwei männliche Köpfe, die in der Bildmitte aus einem Boot herausschauen, welches einer Nussschale ähnelt. Die

292 Auch García Vega zeichnet in seinen Beiträgen ein tragisches Gegenbild des *American dream*, nämlich das eines gescheiterten kubanischen Schriftstellers, der im Exil (in *playa albina* als Synonym für Miami) nicht nur die Korruption in Kuba anprangert, sondern auch sein eigenes intellektuelles Wirken in Frage stellt. Die Konterkarierung des ‚Amerikanischen Traumes' findet ebenso durch den autobiographischen Erzähltext „América" von Enzensberger Eingang in die Zeitschrift, der kindliche Illusionen gegen spätere Reiseerfahrungen abwägt: „[C]uando volví a casa ante la envidia de todos mis amigos, tuve que confesar que mi primera aventura americana había sido un glorioso fracaso – podía admirar a esa improbable tierra de promesas, preocuparme por ella, soñar con ella, pero entenderla quedaba más allá de mis posibilidades" (Enzensberger 1999a: 438).

293 Das (soziopolitische) Zeitgeschehen beeinflusse die Wahl der von ihm verarbeiteten Materialien und Motive. Literarisch habe er sich u. a. mit Sartre, Bernhard, Grass, Beckett, Bataille etc. auseinandergesetzt (vgl. Cruz Azaceta in Aguilera 2016c: 67), was sich in der Konzeptualisierung des Ekels, dem Bruch mit dem Vaterland, Motiven wie Verstörung und Gewalt oder der Akzentuierung des Absurd-Komischen in seinen Selbstportraits ausdrücke.

Proportionen der beiden Insassen wirken unnatürlich, da ihre überzeichneten Gesichter ohne Rumpf aus dem kleinen Boot ragen. Während der rechts sitzende Mann sein Haupt seitlich zu seinem Begleiter gewandt hat, trifft der Blick seines Sitzpartners die Betrachtenden. Den Männern stehen Angst und Entsetzen in ihren Gesichtern geschrieben, was ihre offenen Münder und weiten Augen illustrieren. Die expressive Mimik sowie die grobe Gestaltung des Hintergrundes erinnern dabei an Edvard Munchs „Der Schrei" (1893). Es werden nicht nur Gefühle wie Hilflosigkeit und Verzweiflung akzentuiert, sondern auch das Empfinden von Enge. Der abstrakte Hintergrund ist mit einem weißen Gittermuster überzogen, was das Gefangensein der zwei abgebildeten Personen verdeutlicht. In der Weite des Meeres sind sie, eingeengt in ihrem Boot, in einer Enklave gefangen. Während der obere unkonkrete Bildabschnitt den Himmel abbilden könnte, mag die untere Fläche für das Meer stehen. Hervor sticht eine sich in drei Teile gabelnde Linie mit feiner Umrandung, die als abstrakte Blutspur gedeutet werden kann und Boot und Wasser verbindet. Der Titel des Covers „Rafters: Agony & Hope" ist zynisch. Er deutet auf die innere Zerrissenheit der Bootsreisenden, welche womöglich die Gemütszustände Agonie und Hoffnung verkörpern. Denn es ist der Tod, mit dem sie auf ihrer Reise in Richtung Hoffnung konfrontiert werden.

Das spannungsgeladene Szenario entspricht dem Leitmotiv des Künstlers, das sich geschichtlich aus der Thematik des Exils und der Flucht der Kubaner*innen der 1960er- und 1990er-Jahre speist:

> El balsero es un tema que me toca profundamente, al ver cómo muchos cubanos se tiran al mar con embarcaciones caseras arriesgando sus vidas para escapar del infierno totalitario del régimen militar en la isla. Al principio eran botes, pero a finales de los ochenta y noventa ya eran vehículos flotantes, [...] que parecen más trabajos de arte que embarcaciones para atravesar el mar. (Cruz Azaceta in Aguilera 2016c: 93)

So lässt sich auch auf der Rückseite der Zeitschrift das *balsero*-Motiv in dem Schwarz-Weiß-Bild „86 ½ Day Journey" wiederfinden. Zu sehen ist ein abgetrennter, männlicher Kopf mit offenem Mund, der in einem Boot, auf der Seite liegend, auf hoher See treibt. Das Boot ist in einen dunklen Hintergrund eingelassen, welcher auch hier auf das Meer anspielen könnte. In den Hintergrund sind Zahlen in weiß (von 1 bis 86 ½) eingearbeitet, die wellenförmig angeordnet sind. Der Titel lässt spekulieren, dass die Ziffern die Tage quantifizieren, die die dargestellte Person auf dem Meer treibt. Sie könnten aber auch eine Dunkelziffer verschollener Begleiter*innen sein, schließlich kommt die dargestellte Odyssee einer Seebestattung gleich[294]. Erneut werden die Rezipierenden

294 Das Bild weist in seiner Gestaltung eine Parallele zu dem Werk „AIDS Count I" (1988) von Cruz Azaceta auf, das u. a. in dem Katalog *No Exit. Luis Cruz Azaceta* (vgl. Aguilera 2016c) aufgeführt ist. In dem Acrylbild stehen die Zahlenfolgen für AIDS-Tote. Ab Mitte der 1980er-Jahre hatte

mit den aufgerissenen Augen des verstümmelten Körpers konfrontiert und damit nicht nur mit Angst, sondern auch mit Schmerz.

Im Vergleich zu der *portada* können Betrachtende in der *contraportada* allerdings keinen Hoffnungsschimmer mehr erkennen. Cruz Azaceta schafft mit diesen Werken ein Gegenbild zu einer romantisierten Inselutopie, indem gezeichnete Gefahren einer physischen und territorialen Grenzüberschreitung aufgedeckt werden – Hürden, die Kubaner*innen auf sich nehmen, um das Inselleben hinter sich zu lassen. Symbolisch stehen die *balsas* für unbeholfene Entitäten, die intendieren, sich von Kuba, einem „totalitären Monster" in den Worten des Künstlers (in Aguilera 2016c: 148), loszulösen[295].

Auch in dieser Ausgabe sind die Zeitschriftencover vom Zeitgeschehen inspiriert. Während des *Éxodo del Mariel* emigrierten in den 1980er-Jahren tausende Kubaner*innen legal per Seeweg in die USA. Nach dem *Maleconazo* 1994 begeben sich hingegen zahlreiche Menschen in provisorischen Booten zu Wasser, um den *Estrecho de Florida* unautorisiert zu überqueren (vgl. Kap 2). Rodríguez (vgl. 2008: 103–115, 147) deutet das Motiv der *balseros* in kubanischer Kunst in Anlehnung an Foucault als heterotopisierten (Aushandlungs-)Raum, die treibenden Flößer als ‚Transit-Subjekte'. Während Cruz Azaceta „[sich] in der Fremde [...] mit diesen räumlichen und zeitlichen Eigenheiten des Exillebens auseinand[ersetzt]", indem er „sich die insularische Kartografie aneign[e], um den heterotopischen Charakter des Exils und der Diaspora darzustellen", greifen inländische kubanische Künstler*innen der 1990er-Jahre das Motiv auf, um „imaginär[e] und geopolitisch[e] Grenzen der Insel" zu überschreiten und/oder „der Perspektivlosigkeit des Lebens auf Kuba zu entkommen" (Rodríguez 2008: 131). Das Leitmotiv von Cruz Azateca kann folglich als spielerischer Umgang mit multiplen

Kuba mit einer hohen Infektionsrate zu kämpfen. Infizierte wurden in speziellen Sanatorien behandelt (vgl. Martín Sevillano 2008: 181). Während der Sonderperiode infizierten sich einige Personen teils beabsichtigt, um Hunger und Misere durch Aufenthalte in Heilanstalten zu entgehen, was nach Hernández Salván (vgl. 2015: 130) die Widersprüchlichkeit einer postsowjetischen kubanischen Biopolitik aufzeige, denn man müsse erst erkranken, um zu (über-)leben.

295 Im Konkreten beklagt der Künstler: „[M]ientras el régimen no abra la mano y conceda derechos humanos, civiles, políticos, económicos, sociales, culturales y mientras no exista libre expresión, no es un país atractivo para residir, sino un monstruo totalitario. Un ejemplo perfecto es lo que están haciendo a la artista Tania Bruguera: no le permitieron hacer su performance, le quitaron el pasaporte y le acusan de contrarrevolución" (Cruz Azaceta in Aguilera 2016c: 148). Einige Netzwerkakteure haben ebenso die Flucht per Boot aus Kuba heraus angestrebt: „Recuerdo que Juan Carlos Flores, en 1994, me contó su fallido escape por balsa [...] acodados al balcón de la Azotea", erinnert z. B. Prieto (in Cabezas Miranda 2013q: 116). Flores begeht 2016 auf Kuba Suizid.

Grenzüberschreitungen gedeutet werden, von geopolitischer bis hin zu ästhetischer Abkehr.

Auch wenn in den literarischen Beiträgen der Zeitschrift die *balsero*-Krise nicht explizit verarbeitet wird, verweisen sie im Zeitschriftenkontext auf die Agonie der *Diáspora(s)*-Literaten, die ein ‚intellektuelles Sterben' fürchten. Die *balseros* stehen für Deterritorialisierung, ebenso für eine Verbindung zum Exil, so dass Dorta zusammenfasst: „Se crea [...] una sintonía con Cruz Azaceta que *Diáspora(s)* resalta; un conjunto de elementos que se encontrarán en la política de la revista: la prohibición de circulación y su quiebre, lo diaspórico y exílico sin *pathos*, lo posthumano, y la resistencia a la representación identitaria" (2016b: 49).

Das Cover greift dem Inhalt der Rezension von Sánchez Mejías „La balsa perpetua" (1998c) in selbiger Ausgabe vor, die sich zynisch mit der gleichnamigen Publikation von Iván de la Nuez befasst (vgl. auch Kap. 4.5)[296]. Das Thema der *balsero*-Krise eröffnet Sánchez Mejías in seiner Buchrezension wie folgt:

> Uno de los mejores poetas cubanos vivos, y también ideólogo influyente, dijo no hace mucho que si los balseros hubieran leído a José Martí, seguramente no habrían encontrado la muerte en alta mar: pues habrían comprendido (inferimos) que su permanencia en la Isla (así, con mayúscula) les habría deparado una muerte con mayúscula. Una muerte plenipotenciaria, monumental. No esa muerte chiquita, miserable, del que se ahoga o es comido por un tiburón. (Sánchez Mejías 1998c: 357)

Sánchez Mejías kritisiert einen durch das Regime etablierten Erinnerungsdiskurs, besonders dessen märtyrerhaften Personenkult, welchem er fehlende Authentizität unterstellt und strategischen Machterhalt zum Vorwurf macht. Das durch die Setzung von José Martí als Nationalheld glorifizierte Sterben für eine Idee lenke von der Durchsetzung und Wahrung der Werte ab, die die kubanische Ikone geformt habe (vgl. Sánchez Mejías 1998c: 357). Unterschwellig hinterfragt Sánchez Mejías, ob der von dem kubanischen Nationalhelden geprägte Humanismus im Verhältnis zu den vielen auf See verunglückten Menschen stehe. Dabei wägt er einen heroischen Tod auf dem Schlachtfeld gegen anonymes, elendes Massensterben ab. Der sarkastische Vergleich macht auf ein Missverhältnis zwischen dem Stellenwert von Vergangenheit für die Gegenwart sowie von Theorie und Praxis eines gesetzten, eigentlich sozialen Ideengerüstes aufmerksam. Die Zeitschriftenausgabe hebt in ihrer Bild-Text-Gestaltung somit einen konzeptuell besetzten Di-

296 Die Monographie von Iván de la Nuez ist mit Illustrationen von Cruz Azaceta versehen. Der exilierte kubanische Kunstkritiker war u. a. Kurator der Ausstellung *Cuba: La isla posible* (*Centre de Cultura Contemporània*, Barcelona 1995), bei der auch Tania Bruguera und Coco Fusco anwesend waren (vgl. Block 2001: 164f.).

asporabegriff hervor, der die verschiedenen Netzwerkakteur*innen in ihrem künstlerischen Schaffen verbindet.

Documentos 4/5 (1999): Eduardo Zarza Guirola

Für die Zeitschriftenausgabe 4/5 von *Diáspora(s)* wurde auf zwei Schwarz-Weiß-Zeichnungen von 1998 auf Kunstpapier und Pappe des Künstlers Eduardo Zarza Guirola (1967, La Habana) zurückgegriffen, und zwar auf die Grafiken „Film de estreno (fragmento)“ für das Frontcover und „Jefa de destacamento“ für den Zeitschriftenrücken. Die Kunst Zarza Guirolas, Sohn von Rafael Zarza, ist geprägt von einem expressiven Stil, Zynismus und Kritik. Seine Coverzeichnungen erinnern stilistisch an die Radiografie der Tierkörper Zarzas, thematisch an die Cover von Cruz Azaceta, da Notleiden und Tod Leitmotive der Einbände der Ausgabe 4/5 darstellen[297].

Die für *Diáspora(s)* ausgewählten Werke waren vermutlich Teil der Ausstellung „Pasando el tiempo. Dibujos“ (Galerie Frida Kahlo, La Habana [Juli 1998]) von Zarza Guirola, die in derselben Zeitschriftenausgabe von Bermúdez rezensiert wird[298]. Die expressionistischen Zeitschriftencover setzen sich mit der Sonderperiode auseinander, explizit mit der Ressourcen- und Lebensmittelknappheit, implizit mit der Ideologisierung der Bevölkerung, der Paralysierung des Kulturbetriebes und Bildungssektors als Vision eines gesellschaftlichen Todes[299]. Die pragmatischen Titel der Zeitschrifteneinbände („Premierenfilm“ und „Abteilungsleiterin“, eigene Übersetzungen) generieren eine Erwartungshaltung, die durch die Bildinhalte verworfen wird. Denn die Zeichnungen verweisen weder auf eine gla-

297 Silva (vgl. 2015: 150) erkennt ästhetische Analogien in den Covern und der Kunst von Zarza, Zarza Guirola und Cruz Azaceta, die sie aufgrund der Brechungseffekte und provokanten Formensprache an europäische Künstler*innen der *Neuen Wilden* erinnern.

298 In der Rezension kehrt Bermúdez die Anbindung der Kunst von Zarza Guirola an die Lebensrealität des postsowjetischen Kubas hervor: „Arte de período especial, las tintas de Zarza Guirola sobre papel manufacturado están marcadas por la difícil circunstancia en que vivimos. [...] [C]on mirada radiográfica, corrosiva, impregnada de un humor festivogrotesco; de una comicidad rozando lo macabro. [...] [E]l artista llega a las calaveras no estudiando a Posada sino a su entorno: la Muerte puede estar en cualquier parte; la Muerte es la vida que pide renovarse. [...]. En otras ocasiones, esa misma meditación filosófica se sustantiva y universaliza en imágenes alegóricas y no exentas de lirismo [...]; mostrando una sensibilidad conectada con el expresionismo de los países fríos“ (1999: 474).

299 Das Krisenbewusstsein der Zeit färbt nicht nur ab auf die Wahl der von Zarza Guirola bearbeiteten Themenkomplexe und die Komposition seiner Kunstwerke, sondern es wird auch durch die Materialität der Werke ausgedrückt.

mouröse Künstler*innenwelt noch auf eine hierarchisch organisierte Arbeitswelt. Zarza Guirolas Zeichnungen setzten sich vielmehr mit der Lebenswelt nach sozialistisch-kommunistischer Prägung auseinander, deren Realität er durch Überzeichnung dekonstruiert.

Auf dem Zeitschriftendeckel sind nebeneinanderliegende Totenköpfe abgebildet, die sich lediglich durch ihre Haarstrukturen voneinander unterscheiden. Trotz Verwesung scheinen es die letzten physisch wahrnehmbaren Spuren menschlicher Individualität zu sein. Auf der Rückseite der Zeitschrift sind bekleidete weibliche und männliche Kadaver hintereinander aufgereiht dargestellt. Ein Skelett im Kleid und mit schulterlangem Haar hebt sich von der toten Masse ab, da es im Ganzkörperportrait in der Bildmitte zu erkennen ist. Handelt es sich um „Die Abteilungsleiterin", die die weiteren Gebeine anführt? Die stehenden Gerippe, „niños-*zombies*" nach Silva (2018: 22), tragen einheitliche Kleidung: knielange Hosen für Jungen, Röcke für Mädchen mit Hosenträgern sowie identische Halstücher. Die Bekleidung erinnert an die offizielle Schulkleidung Kubas (vgl. Dorta 2016b: 49; Silva 2018: 22), die staatlich subventioniert wird und ein Einheitsnarrativ schürt. Die Augenhöhlen der Knochenkörper sind auf die Rezipierenden gerichtet. Durch Konfrontation mit den leeren Blicken der „jungen Pioniere" (vgl. Dorta 2016b: 49) fühlen sich diese vermutlich verpflichtet, Erklärungen für die Misere zu finden, der sie ausgesetzt sind. Sowohl der schattige Hintergrund als auch der dunkle Untergrund, auf dem die leblosen Körper stehen, verstärken atmosphärisch den eingefangenen Defätismus der Masse.

Die Zeitschriftencover von Zarza Guirola lassen sich als Spiegel des Einbandes der Ausgabe 1 von *Diáspora(s)* begreifen. Während Bruguera einen panoptischen Apparat abbildet, scheint die Ausgabe 4/5 zu veranschaulichen, wen der totalitäre Staat womöglich überwacht: seine Bewohner*innen und deren Sozialgefüge (vgl. Hernández Salván 2015: 126f.). Die Cover enttarnen den „Estado como gran escuela" (Silva 2018: 22), nämlich als Produzenten biopolitischer Körper (vgl. Foucault 2004; vgl. auch Dorta 2016a: 163)[300]. Das entstellte Schulszenario verweist auf die Bildungspolitik des kubanischen Revolutionsregimes, das seit den 1960er-

300 In Anlehnung an Bachtin und Foucault sowie Bryan Turner deutet Martín Sevillano (vgl. 2008: 177f.) die Inszenierung von Körpern als Darstellung einer sozialen und habituellen Formung nach außen, die im Fall des kubanischen *hombre nuevo* soziopolitische Prämissen wie Stärke und Produktivität hervorhebe und durch eine entsprechende Kunstform wiedergegeben werden sollte, so dass gleichzeitig ‚Abweichungen' (wie z. B. kranke, homosexuelle oder impotente Menschen) von diesem gesellschaftlichen Körperdiskurs des Regimes ausgeschlossen wurden. Auch Dorta Sánchez (vgl. 2013: 46) unterstreicht, dass die Realpolitik Kubas die Bevölkerung auf Einheit und Konsens eingeschworen habe. Weiterführend zu der kubanischen Biopolitik s. Hernández Salván (2015).

Jahren Massenbildungskampagnen vorangetrieben hat. Trotz ihrer Erfolge sprechen die Zeichnungen einem ideologisch geformten Bildungssektor Innovation und Progress ab. Die revolutionären Parolen (*¡Viva la Revolución!*, *¡Hasta la Revolución siempre!*, *¡Los hombres mueren, el partido es inmortal!*) können die flächendeckende Not der Kubaner*innen nach dem Berliner Mauerfall durch politische Rhetorik nicht übertünchen[301]. Die castristische Devise der Sonderperiode (*¡Patria o muerte!*) entlarvt der Künstler als Trugschluss. Zarza Guirola interpretiert die Begriffe in ihrer Gegenüberstellung nicht als Wahlmöglichkeit, sondern als Diktum, gar als logische Folge. Haben die Betrachtenden den Leitspruch im Ohr, mit dem Castro ab den 1990er-Jahren vermehrt seine Reden abschließt (vgl. Kap. 1), hinterfragen sie womöglich, ob Stillstand und Tod nicht vielmehr Konsequenz eines radikalen Patriotismus seien. Auch hier lässt sich ein Perspektivspiel erkennen, das die ideologische *dentro – fuera*-Dichotomie Castros (vgl. Kap. 1) provokant verarbeitet, hervorgehoben durch einen unheimlichen Blick von außen auf eine tote Insel. Das *Diáspora(s)*-Netzwerk widersetzt sich dieser ‚Kontrollrhetorik', indem es durch Entgrenzung von (Bild-)Sprache Direktiven des postsowjetischen Kubas unterwandert.

„Das kommunistische Manifest" parodierend, geht in den Zeichnungen Zarza Guirolas wortwörtlich ein Gespenst im sozialistisch-kommunistischen Kuba herum. Die Zeichnungen kritisieren die methodische Reproduktion von Ideologie, ebenso die Ideologisierung von Kunst. Stellvertretend für das *Diáspora(s)*-Netzwerk wird dem Zeitschriftenpublikum mit der Kunst Zarza Guirolas dessen Verständnis des ‚neuen Menschen' dargeboten, die Vision eines anerzogenen und reaktiven Menschenbildes[302]. Es sind also nicht Geister der Vergangenheit, die das Zeitschriftencover auferstehen lässt, sondern Gespenster der Gegenwart, die das Aussterben der (Zivil-)Gesellschaft katalysieren und die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft unmöglich erscheinen lassen. Die porträtierten Schulkinder wachsen nicht an einsti-

301 Die Zeichnungen erinnern an den Ruinentopos der Literatur von Antonio José Ponte. Das Leitmotiv des Verfalls von La Habana ist in Pontes Texten ähnlich angelegt. Der materielle Zusammenbruch der Stadt, erkennbar an dem ruinösen Zustand der Häuser, geht mit der ideellen Dekadenz der kubanischen Gesellschaft einher. Während ideologische Fassaden nach außen aufrechterhalten werden, höhle der Staat die Nation von innen aus, so die Botschaft der Kurzgeschichte „Un arte de hacer ruinas" (Ponte 2002 [2000]). Vertiefend zu dem Ruinentopos in Verbindung mit Überwachung, s. auch „Un paréntesis de ruinas" (Ponte 2007: 141–204).

302 In dem Aufsatz „Lenguaje y poder" nutzt Saunders ein ähnliches Bild, um diese Haltung zum Ausdruck zu bringen: „[P]arece que la propia palabra (poética) carece de sentido. Cumplido el sentido, ya no hay, desde luego, más sentido. Nos hemos convertido en Zombies, en muertos que caminan. Como no estamos realmente muertos, la situación es extraña y paradójica. Somos una especie de Sonámbulos. El sentido parece haberse diluido en la acción (en una acción aparentemente llena de sentido)" (2001a: 498).

gen Idealen, sie scheitern an der Perspektivlosigkeit etablierter und starr gelebter Strukturen.

> Al recurrir al esqueleto-calavera humana [...] Eduardo Zarza Guirola logra una comunicación eficiente y una marca de autor con la cual realizar otra danza macabra: la suya, cubana, actualísima. En tanto re-presentación del cuerpo-ser humano, el esqueleto-calavera es la imagen más des-carnada, des-personalizada del individuo. Por ello es icono idóneo para la estrategia del artista, quien no pretende retratar a personas, sino hacer examen de rayos X a la masa. (Bermúdez 2000a: 27)

Bermúdez' Analyse des von Zarza Guirolas verarbeiteten Todesmotivs hebt hervor, dass der Künstler aus seinen Erfahrungen heraus die Ausweglosigkeit eines Insel-Systems porträtiert, in dem das Individuum durch ideologisierte Bildungsprozesse zur Partizipation an einer kollektiven, vermeintlich organischen und fortschrittsgeleiteten Lern- und Lebenswelt gedrängt wird: eine „sociedad mentalmente anulada, muerta o infatilizada" (Silva 2018: 22). Das Zeitschriftencover veranschaulicht sinnbildlich, wie die *Hijos de la Revolución*, und damit ein Großteil des *Diáspora(s)*-Netzwerkes, unter der ‚Last der Tradition' der Revolution leiden. Zarza Guirola attestiert der Inselnation eine dystopische Zukunft, den Klassenbegriff in seiner Kunst als Konzept verarbeitend, ähnlich Aguilera in der Anthologie *Memorias de la clase muerta* (2002a) (vgl. Silva 2018: 22)[303]. Das absurde Theater des polnischen Avantgardekünstlers Tadeusz Kantor dient dabei als Inspirationsquelle, nicht der Klassenbegriff nach Marx (vgl. Aguilera nach García Vega 2002: 9). Die statische Aufreihung der von Zarza Guirola portraitierten leblosen Schulkinder erinnert an das Bühnenbild der Inszenierung des Dramentextes *Umarła klasa* (Uraufführung 1975, Krakau) von Kantor (vgl. auch Dorta 2016b: 191 ff.[304]). Dieser bringt eine offenkundig leblose Klasse auf die Bühne, nämlich vergreiste, marginale Figuren, die mit einem Abbild ihres jugendlichen Ichs in ihr Klassenzimmer zurückkehren. Zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod oszillierend, befinden sich die personifizierten „Automaten" in dem Klassenraum in einem absurden „Kreisen um die eigene (Wahn-)Welt", gesteuert von einem

303 Auszüge aus dem ironischen Mailverkehr zwischen García Vega und Aguilera geben Aufschluss über die Bedeutung des Sammelbandtitels, dessen Cover von Carlos M. Luis gestaltet wurde. García Vega erklärt in dem experimentellen Prolog: „*La clase muerta* ha dicho Carlos en su email, y muerta porque es la clase de los idiotas, o porque tiene como escuela el desaprender [...]. *La clase muerta*, [...] sobre todo, al poder. [Y]o pertenecer a ella, me justifico de no tener credenciales de prologuista, ni de nada que se le parezca. [...] [Y]o entro, en una antología de clase muerta, o de SIN familia; o de lo que sea, a prologar desnudo, a prologar sin nada: 'a prologar sin credenciales'" (2002: 9f., Hervorhebung d. A.).

304 Über Kantors ‚tote Klasse' s. weiterführend Dermutz (1994: 45–69), Schorlemmer (1994: 45–69, 2005: 140–150). Kantor war u. a. 1959 und 1977 Teilnehmer der *documenta.*

„psychische[n] Automatismus [...] [über] die Bewegungs- und Empfindungsstruktur“ (Dermutz 1994: 48). Aguilera betont allerdings: „Para Kantor, la clase muerta era también la más viva, ya que fuera de todo *compromiso* social podía ser, entonces, muy creativa“ (nach García Vega 2002: 9, Hervorhebung d. A.). Die Zeichnungen Zarza Guirolas, die sich des *desencanto*-Motivs der kubanischen Kunst- und Literaturszene bedienen (vgl. Kap. 2), demontieren den ‚Revolutionsgeist‘ des Inselstaates vor dem Hintergrund der Sonderperiode. Die Zeitschriftencover fangen zum einen das Elend der 1990er-Jahre ein, zum anderen die Unproduktivität und den Stillstand der kubanischen Gesellschaft. Für Kantor und Aguilera und auch für das *Diáspora(s)*-Netzwerk eröffnet sich in diesem ‚toten Zustand‘ jedoch eine inspiratorische Loslösung von soziopolitischen Dogmen: Aus der marginalen Selbstverortung lässt sich Kreativität schöpfen, was die Cover veranschaulichen, da Leben und Tod nahe beieinander zu liegen scheinen.

Documentos 6 (2001): Ezequiel Suárez González

Die Ausgabe 6 von *Diáspora(s)* zeigt auf Vorder- und Rückseite je eine titellose Zeichnung aus Tinte und Stift auf Papier aus dem Jahr 2000 von Ezequiel Suárez González (1967, La Habana).

Suárez González ist ein einschlägiger Akteur der alternativen (jungen) Kunstszene der Sonderperiode. Zusammen mit Sandra Ceballos gründet er 1994 das autonome Wohnatelier *Espacio Aglutinador* (Calle 25, Nr. 602, La Habana), in dem bis heute der Austausch zwischen kritischen Kunstschaffenden gefördert wird[305]. „[While] [t]he pages of *Memoria de la postguerra* [from Bruguera] had provided a space to challenge institutional paralysis; the walls of Aglutinador offered a place“[306], erklärt Valdés Figueroa (2001: 20). Der *Espacio Aglutinador* erweist sich,

305 Die Gründung des autonomen Künstlerraumes in dem Stadtteil Vedado durch Ceballos und Suárez González ist auf institutionellen Boykott der Ausstellung *El frente Bauhaus* (Galería 23 y 12, La Habana) zurückzuführen. Die Exposition von Suárez González wurde auf private Initiative hin im *Espacio Aglutinador* nachgeholt (vgl. Valdés Figueroa 2001: 19). Bis dato wird es kritischen kubanischen (Exil-)Künstlern ermöglicht, ihre Kunst dort auszustellen (vgl. Block 2001: 164; Valdés Figueroa 2001: 19). Den „Referencias“ von *Diáspora(s)* zu Folge, war Suárez González bis zum Jahr 2000 Co-Inhaber des Projekts. Bruguera stellte im Rahmen ihrer Vortragsreihe für die *documenta fifteen* auch den *Aglutinador* als wichtigen Ort des Austausches und der Sichtbarkeit kubanischer Kunst vor (vgl. Kap. 6). Über den *YouTube*-Kanal ihres Projektes *INSTAR* wurde darüber hinaus ein Interview von Bruguera mit Ceballos aus dem Jahr 2022 veröffentlicht, in dem u. a. über Zensur in Kuba gesprochen wird.

306 Eine Werbeanzeige des *Aglutinador* wurde auf Seite 11 der Ausgabe 2 von *Memoria de la postguerra* (1994, hg. von Bruguera) veröffentlicht.

dem Namen entsprechend, ebenfalls als Knotenpunkt des *Diáspora(s)*-Netzwerkes (vgl. auch Morejón Arnaiz 2013: 21)[307]. So verbindet auch diesen Künstler mit *Diáspora(s)* der Ansporn, neue Räume des Dialogs in Kuba zu schaffen, die im Künstlerischen Divergenz und Pluralität offenlegen. Was zeichnet jedoch die Kunst von Suárez González aus?

Für den Katalog zur Ausstellung *Dos Heterodoxos* (1994, Galería Kahlo) von Suárez González und Ángel Delgado formuliert Mosquera:

> [...] [Á]ngel y Ezequiel [...] hacen obras tough [sic], heterodoxas, que no tienen paz con nada ni encajan bien en parte alguna. Recuerdan el esp[í]ritu performático y rebelde del Grupo Arte Calle y el desenfado carnavalesco del Grupo Puré, actuales en la segunda mitad de los años 80, distanciándose de los refinamientos críticos de los 90, pero no de su cinismo. Tienen algo de la libertad y el carácter confesional del grafitti [sic] de letrina [...]. (Mosquera 1994: o. S.)

Dass Unkonventionalität und Zynismus sowie die Aktivierung potenzieller Betrachtender für Suárez González einschlägig sind, lässt sich im gleichen Maße an den Zeitschriftencovern erkennen. Auf der Frontseite der Zeitschrift ist in schwarz-weiß ein Blick aus dem Universum auf die Erde und weitere Planeten abgebildet. Im unteren rechten Bildrand ist die Kontur eines unproportionierten Menschen zu erkennen; es handelt sich um eine/einen Astronaut*in auf einer Mondlandschaft. Der Zeitschriftenrücken bildet aus der Vogelperspektive eine Insellandschaft ab. Ein dunkler Hintergrund, womöglich das Meer, umschließt drei Archipele, die hellen Enklaven entsprechen. In dem oberen linken Bildrand lässt sich eine Insel erkennen, in die das Wort *petróleo* handschriftlich eingetragen ist. Im unteren rechten Bildrand sind in zwei Inseln die Worte *está* bzw. *aquí* ergänzend eingefügt. Der Text („Hier gibt es Erdöl“, eigene Übersetzung) spielt auf die politökonomische Situation Kubas an – z. B. auf die Mangelwirtschaft der Sonderperiode, in der es aufgrund von Erdölmangel u. a. zu Strom- und Wasserabschaltungen (*apagones*) und dem Einbruch der gesamten inländischen Infrastruktur kam (vgl. Kap. 2). Suárez González deutet hier die anhaltende Krisensituation der

307 Darauf deuten ebenso einige *referencias*: Z. B. hat Zarza 1996, gemäß Ausgabe 2, in der *Galería Espacio Aglutinado*r seine Serie *El Campo* ausgestellt. Auf dem Blog des Wohnateliers (URL: https://www.espacioaglutinador.com/early-days, Zugriff am 13/10/2021) lässt sich unter dem Reiter „Aglutinador's First Decade“ sogar ein Foto finden, auf dem die jungen *Diáspora(s)*-Literaten (Aguilera, Sánchez Mejías, Marqués de Armas; von links nach rechts) vor einem Kunstwerk, vermutlich einem Stiergemälde Zarzas, abgebildet sind. Im linken Bildrand ist Ángel Delgado zu erkennen. Das Bild dokumentiert den aktiven Austausch der Künste im La Habana der 1980er- und 1990er-Jahre. Aguilera teilt nach der Beendigung des *Diáspora(s)*-Projekts mehrere Texte von bzw. über Suárez González auf seiner Plattform *InCUBAdora,* wie z. B. den Erzähltext „Un metro en Asie“, der 2021 in Erweiterung als Monographie erschienen ist.

Insel und ihre ökonomische Abhängigkeit von ideologisch verbündeten Staaten an, wie z. B. Venezuela, um Embargo und Ressourcenmangel auch in den 2000er-Jahren standhalten zu können.

Weiterführend findet der Beitrag „Microanálisis de dibujos“ von Suárez González (2001) Eingang in die selbe Ausgabe von *Diáspora(s)*. Der Zeitschriftenbeitrag umfasst mehrere Schwarz-Weiß-Zeichnungen und deren experimentelle Kurzbeschreibungen. Motivisch lassen sie Überschneidungen mit dem von *Diáspora(s)* vertretenen Körper- bzw. Tierdiskurs erkennen. Die Mehrheit der Grafiken bildet nackte Mensch-Tier-Wesen ab, deren Geschlechtsteile vereinzelt voyeuristisch – z. T. libidinös – akzentuiert sind. „[L]a estética de estas imágenes es brutal, en el sentido de rechazar toda belleza“, so Silva (2018: 24). Im Allgemeinen wirken die Zeichnungen wie eine provozierende Figuration von potenziell ‚Anormalem‘. In einigen Zeichnungen sind, ähnlich einem Comic, Sprechblasen integriert, deren handschriftliche Inhalte sich allerdings nur schwer entziffern lassen[308].

Die den Visualisierungen vorangestellte experimentelle Beschreibung legt das Kunstverständnis von Suárez González offen. Zwar eröffnet der Künstler: „Analizando estos dibujos cm. a cm. (tratando de ser razonable y pensativo en todo, contrainteligente) [...]“ (2001: 561), doch gleichen die darauffolgenden Punkte keiner sorgfältigen Analyse oder sachgerechten Beschreibung. Die kryptischen acht Punkte wirken wie eine ironische Aufkündigung der Zweckmäßigkeit von Kunst:

> tercero: Lo Artístico Verdadero, lo verdaderamente artístico, por encima de lo Comercial Verdadero; es decir, no se cambian por dinero estos dibujos... Por dinero espiritual sí, o por lingotes de MOMA.
>
> [...]
>
> octavo: No tiene que ser ahora, pero alguien debería borrar estos dibujos cm. a cm. Y dejar solos los documentos. (Suárez González 2001: 561)

Die Punkte spiegeln das Spannungsverhältnis zwischen lokalen Interessen und dem Stellenwert des globalen Kunstmarktes wider. Auftrags- und kommerzielle Kunst ablehnend, legt der Zeitschriftenbeitrag Akzent auf den verstörenden Wirkungseffekt von Kunst. Spielerisch werden die Rezipierenden angeregt, diese Kunst nicht nur zu betrachten oder nach konventionellen Kriterien rational zu analysieren, sondern an ihr zu partizipieren und ihre Dysfunktionalität zu erproben. Dadaistisch fordert Suárez González sogar zur Ausradierung und damit zur Zerstörung

308 In eine Zeichnung scheint u. a. der Text „Ché bajo tierra“ (Suárez González 2001: 566) eingelassen zu sein. Der Zeitschriftenbeitrag lässt sich somit nicht nur als „manifiesto contra el fetichismo del objeto artístico“ (Silva 2018: 22) interpretieren, sondern auch als (visuelle) Dekonstruktion eines Mythos. Dorta (vgl. 2016a: 164) wertet diesen Gestus als Strategie eines nichtlesbar Werdens.

und Löschung seiner Zeichnungen auf. Dieser radikale dekonstruktivistische Ansatz lässt sich als ironischen Gestus auffassen. Er zielt nicht nur auf die Selbstbestimmung von Kunst ab, sondern will auch potenzieller Zensur zuvorkommen. Der Beitrag von Suárez González schließt daher zum einen an die von *Diáspora(s)* vertretene exzentrische Ästhetik an. Zum anderen teilt das Projekt die von Suárez González beschriebene Einstellung, für die zu der Zeit auch der *Espacio Aglutinador* als unabhängige und alternative Wohn- und Kunstgalerie steht.

Documentos 7/8 (2002): Carlos M. Luis

Die Cover der letzten Ausgabe wurden von Carlos M. Luis (1931–2013) gestaltet, einem seit 1962 in Miami residierenden kubanischen Kritiker und Künstler, der Leiter des *Museo Cubano de Artes y Cultura* war. Luis erweist sich als einer der ältesten Akteure innerhalb des *Diáspora(s)*-Netzwerkes[309]. Er stellt nicht nur ein Verbindungsglied von *Diáspora(s)* zur Bildenden Kunst dar, sondern ist zugleich ein kritischer Zeitzeuge von *Orígenes* (vgl. Silva 2018: 25) und wichtiger Multiplikator von *Diáspora(s)* im Exil[310].

Noch radikaler als die *(contra-)portadas* von Suárez González stellen die Covergestaltungen von Luis die Verkennung des Menschlichen als abstrakte Erfahrung heraus (vgl. Dorta 2016b: 49). Auf der von ihm gestalteten Titelseite in schlichtem schwarz-beigem Design sind zwei tierähnliche Phantasiewesen abgebildet. Der gleichfarbige Zeitschriftenrücken ist von unkontrollierten, groben Strichfolgen und dunklen Punktierungen durchzogen. Beim Betrachten dominie-

309 Luis wird ab Ausgabe 2 durchgehend in den Danksagungen von *Diáspora(s)* aufgeführt. Darüber hinaus ist in der Ausgabe 3 ein Interview von Aguilera und dem ehemaligen *PAIDEIA*-Mitglied Víctor Fowler Calzada mit Luis über den *estado origenista* abgedruckt und in der Ausgabe 7/8 ein literarischer Beitrag von Luis veröffentlicht worden. In der Ausgabe 4/5 hat Aguilera *El oficio de la mirada* von Luis (1998), eine Essaysammlung über Kunst, rezensiert.

310 Im Rahmen zweier Kubareisen ist Luis 1994 mit *Diáspora(s)* in Kontakt gekommen und verhalf dem Projekt, die Zeitschrift außerhalb Kubas zirkulieren zu lassen: „Recuerdo que una vez en Miami, me fueron llegando peticiones de colaboración y además de distribución de *Diáspora(s)*. Los primeros números llegaban con las páginas sueltas y aquí yo se los entregaba a amigos como José Manuel Martínez Cañas, quien a la sazón dirigía la galería de arte ‚Elite', para que hicieran copias y los encuadernaran. Eso mismo hice en París sobre todo con la pintora Gina Pellón quien se encargó de distribuir los números. Creo que a partir del cuarto o quinto número la revista fue subvencionada por la municipalidad de Las Palmas" (in Cabezas Miranda 2013i: 83). Aguilera kommentiert in einem Nachruf anlässlich des Todes von Luis auf *Cubaencuentro*: „[É]l y Lorenzo eran lo más 'exacto' que tenía Playa albina" (URL: https://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/muere-el-escritor-y-critico-carlos-m-luis-282995#disqus_thread, Zugriff am 25/04/2024).

ren Eindrücke von Weltfremdheit und Chaos, was eine atmosphärische Rückbindung an den surrealen Erzähltext „Sueños“ (Luis 2002) der gleichen Ausgabe erlaubt[311]. Aufgrund der in Szene gesetzten Unkonkretheit und Konfusion lassen sich Themen des Covers und des fragmentarischen Gedankenberichtes nur schwer erfassen. Sie eröffnen, angelehnt an das Literaturverständnis von *Diáspora(s)*, unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten.

Zeitschriften(-cover) als multimedialer Gegendiskurs

Die Cover stellen eine Text-Bild-Relation innerhalb der Zeitschrift her. Zum einen nehmen sie Themen, Motive sowie Ästhetiken und Techniken der Zeitschriftenbeiträge und des von *Diáspora(s)* propagierten Gegendiskurses vorweg, zum anderen verbinden sie diese Elemente über Ausgaben hinweg und erweitern die Zeitschrift zu einem multimedialen Gegen-Archiv: einem kubanischen Gegendiskurs in Bild und Text, der beabsichtigt, unkonventionelle Stile und Formen sichtbar zu machen, um die Facetten einer aktiven künstlerischen Gegenwelt zu dokumentieren. Der Vielfältigkeit dieses Gegendiskurses liegt auf Grundlage der künstlerischen Interessen des Projektes und seiner Konzeptkunst ein kreativer Prozess von Selektion und Neukontextualisierung zugrunde.

Die Wahl der kubanischen (Exil-)Künstler*innen für die Cover verweist auf die florierende Kunstszene der 1980er- und 1990er-Jahre in La Habana (vgl. Kap. 3.1). Mittels Coverwahl reaktiviert *Diáspora(s)* gleichzeitig, vergleichbar mit dem literarischen Referenzrahmen der Zeitschrift, einen künstlerischen kubanischen Kontra-Kanon der 1970er-Jahre und setzt diesen in Verbindung mit kritischer kubanischer Gegenwartskunst. So entsteht eine vielschichtige Verbindung zwischen innerer Diaspora mit dem kubanischen Exil, vertreten etwa durch Luis (bis zum Tod residierend in Miami) und Cruz Azaceta (in New Orleans lebend). Die von der Zeitschriftenkoordination ausgewählten Cover wirken experimentell und zugleich expressiv. Sie sind überwiegend kultur- oder soziopolitisch motiviert und decken sich mit dem intellektuellen Selbstverständnis von *Diáspora(s)*. Während die Cover der ersten Ausgaben Kritik symbolisch artikulieren, wird die Gestaltung späterer Ausgaben, analog zu den in *Diáspora(s)* publizierten Texten, zunehmend abstrakter. Die *(contra-)portadas* zeugen von der Suche des *Diáspora(s)*-Netzwerkes nach neuen Ausdrucks- und Artikulationsformen und setzen ein multiples Dialogisieren von marginalisierten Stimmen und Ästhetiken über Genre- und Ausgabengrenzen frei.

311 Der Text ist „L. G. V.“, vermutlich Lorenzo García Vega, gewidmet. Beide exilierten Kubaner residierten in Miami (vgl. Silva 2018: 25), wo sie 2012 und 2013 verstarben.

5 Vernetzte und vernetzende Literaturen ausgewählter *Diáspora(s)*-Autoren

Die Analyse der verschiedenen Strukturen und Genrespektra der in der Zeitschrift vereinten Texte und Autor*innen lassen diskursive und ästhetische Konstanten erkennen, die *Diáspora(s)* im Rahmen ihrer Zeitschrift entwickeln und zu erproben versuchen. Seit der Ausgabe 1 scheint durchgängig die Konzeption einer subversiven Ästhetik in Form ‚literarischen Terrors' (vgl. Kap. 4.1) durch, nämlich der Entwurf eines Gegendiskurses, der von exilkubanischen und ausländischen Stimmen beeinflusst ist. Innerhalb des Zeitschriftenkorpus entsteht ein internes thematisches und motivisches Netz, das unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen lässt. Akteur*innen und Beiträge werden vor allem programmatisch und konzeptionell, nämlich hinsichtlich des Experimentierens mit Genres und literarischer Sprache, in Bezug gesetzt. Anknüpfungspunkte und Verbindungen stellen dabei die Kritik an einem repressiven und totalitären Nationalstaat sowie die Dekonstruktion von nationaler Literatur und ideologischer Sprache dar. Inhalte und Ästhetiken bedienen sich der kulturpolitischen und transnationalen Merkmale des Mediums ‚Zeitschrift', welches als Form autonomer Mikropolitik einer kubanischen Kleinen Literatur und deren Zielsetzung verstanden werden muss (vgl. Kap. 3.1.1). Vernetzung und Rhizomatik durchbrechen im Handeln, Denken und Schreiben gesetzte Dogmen und Systeme.

In einem nächsten Schritt werden Einblicke in die vernetzte Literatur von ausgewählten *Diáspora(s)*-Mitgliedern gegeben. Es wird untersucht, inwieweit sich diese vor dem Hintergrund ihrer Einbindung in das *Diáspora(s)*-Netzwerk in das interne Zeitschriftennetz einschreiben und ‚Netz' selbst als Poetik einer rhizomatischen transnationalen kubanischen Literatur wahrnehmen und verarbeiten.

„[T]raté de poner los mejores poemas de cada autor [...]. El tipo de novelas de [...] Prieto es completamente nuevo en Cuba. Igualmente, los cuentos de Saunders", bekräftigt Sánchez Mejías (in Cabezas Miranda 2013u: 138) hinsichtlich der für die *revista* getroffenen Textauswahl. Dabei stellt er die formale Innovation der Beiträge heraus, die im Folgenden unter Berücksichtigung ihrer konzeptionellen Anlagen, Experimentalität und Relationalität untersucht werden. Vier Zeitschriftenbeiträge aus drei verschiedenen Ausgaben werden besprochen, die sich fünf unterschiedlichen Genres zuordnen lassen. Ausgehend von der Auswertung des Zeitschriftenkorpus, sollen Überschneidungspunkte, aber auch Unterschiede der Konzeptkunst von *Diáspora(s)* aufgezeigt werden, nämlich die ‚Einheit in der Vielfalt' des Projektes und seines rhizomatischen Gegendiskurses.

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-005

In Kapitel 5.1 wird der Zeitschriftenbeitrag „Mao“ von Carlos Aguilera (1997) analysiert, der in Form eines nicht-lyrischen Gedichtes den chinesischen Spatzenkrieg im maoistischen China behandelt. Der Beitrag eröffnet ein Kräftemessen zwischen einem totalitären Diskurs und der Autonomie literarischer Sprache. Diktierte Sprache wird durch eine sich entwickelnde Rhizomatik aufgebrochen, so dass das literarische Wort deterritorialisiert und ein (un-)sichtbares Machtnetz von dem lyrischen Ich unterwandert wird. Das Gedicht ist 2014 in Kooperation mit dem Künstler Aldo Damián ‚Maldito‘ Menéndez als *video-poema* erschienen und wird in dem Kapitel 5.1.1 als Beispiel für einen vernetzenden *modus operandi* angeführt, der über das Zeitschriftenprojekt hinaus verschiedene Akteur*innen des Kunst- und Kulturaktivismus geprägt hat (vgl. Kap. 3.1 & 6). Das *video-poema* greift auf Aguileras Textvorlage zurück, überführt diese durch den Zugang zu neuen Medien in der Diaspora jedoch in ein neues Text-Bild-Format, das nun auch eine digitale Diasporagemeinschaft erreicht.

In dem Kapitel 5.2 werden die in der Zeitschrift veröffentlichten Romanfragmente „Enciclopedia de una vida en Rusia“ von José Manuel Prieto (1997) besprochen. In Form enzyklopädischen Erzählens präsentiert Prieto, zwischen Fiktion und Fakten oszillierend, dem Zeitschriftenpublikum die Reiseerlebnisse seines Protagonisten in der Sowjetunion. Dabei verarbeitet Prieto literarisch die Spannung zwischen *livre-racine* und *livre-rhizome*, was seine ungewöhnliche Erzählform herausstellt. Ein vermeintlich spezifisches (Wissens-)Archiv der russischen Kultur wird in alphabetischer Reihenfolge durchschritten. Die diskursive und symbolische Ordnung dieses Archivs wird von der Erzählinstanz allerdings unterlaufen.

Darauf folgt in dem Kapitel 5.3 die Analyse des Erzähltextes „El mediodía del bufón“ von Rogelio Saunders (1997), der die Maskerade eines Narren am französischen Königshof thematisiert. Durch eine marginale Perspektive wird die Herrschaft eines Despoten in Form eines Tagtraumes bespiegelt. Zwischen inoffiziellem und offiziellem Diskurs sich hin- und herbewegend, werden Diskursgrenzen ausgetestet, so dass (Erzähl-)Strukturen des *cuento* an ihre Grenzen geführt, gar aufgelöst werden. Der Hofnarr kommt dabei einem Mittler gleich, der unterschiedliche soziokulturelle Machtverhältnisse beobachtet und gegeneinander ausspielt.

Die Textanalysen schließen mit der Untersuchung des Erzähltextes „Zilla“ von Rolando Sánchez Mejías (1998a). Das Kapitel 5.4 setzt sich am Beispiel des experimentellen Erzähltextes, der sich aus verschiedenen Kürzesterzählungen konstituiert, mit einem Laborversuch an der Spinne Zilla auseinander. Durch exzentrische Experimente mit (Formen-)Sprache wird ‚Netz‘ in dem collageartigen Beitrag als ästhetisches Leitkonzept einer kubanischen Kleinen Literatur erkennbar.

5.1 Carlos Alberto Aguilera – „Mao“ (1997)

Das Gedicht „Mao“ (1997) von Carlos Alberto Aguilera Chang zählt zu den bekanntesten Texten von *Diáspora(s)* und stellt einen der provokantesten literarischen Beiträge innerhalb der Zeitschrift dar[312]. Der Zeitschriftenartikel der ersten Ausgabe versetzt die Rezipierenden in das maoistische China. Am Beispiel der *Ausrottung der vier Plagen*[313], einer staatlichen Kampagne des chinesischen *Großen Sprunges nach vorne* (1958–1962), verhandelt Aguilera Themenkomplexe wie Machtwillkür, Machtwahn und Gewalt. Aguileras Fiktionen erheben dabei keinen Anspruch auf historische Korrektheit, sondern üben durch Verfremdung, Exaltiertheit und Entgrenzung Kritik am Maoismus und dessen totalitärer Konzipierung von Wirklichkeit.

Mittels neo-avantgardistischer Ästhetik unterläuft Aguilera eine unkritische Tradierung der *Großen Spatzenkampagne* (1958) und der aus ihr hervorgehenden *Großen chinesischen Hungersnot* (1959–1961)[314]. Entgegen dem Macht- und Wahrheitsanspruch

312 Der Zeitschriftenbeitrag wird gerahmt von dem Essay „Orígenes y los ochenta“ von Marqués de Armas (1997) und dem Romanfragment „Enciclopedia de una vida en Rusia“ (Prieto 1997). Aguilera dokumentiert in *Diáspora(s)* darüber hinaus folgende Publikationen: die Interviews „El campo. Entrevista a Rafael Zarza“ (Aguilera/Bermúdez 1998) sowie „El estado origenista. Entrevista a Carlos M. Luis“ (Aguilera/Fowler 1998), den Erzähltext „Viaje a China“ (1999b), die Einführung „Virgilio Piñera“ (1999a), die Rezensionen „Ceci n’est pas une pipe“ (1998), „Elogio del folletín. Apuntes“ (1999c), „J.M.P.: La búsqueda del Yazikus“ (2001) sowie den literatur- und kulturkritischen Essay „El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación“ (2002c). Ferner gibt er in der Ausgabe 6 ein Interview mit Marqués de Armas über *Diáspora(s)*. Das Gedicht „Mao“ ist ebenso Teil des Lyrikbandes *Asia Menor* von Aguilera (2016a), darüber hinaus wird es in unterschiedlichen Sammelbänden und Anthologien über kubanische Lyrik des 20. bzw. 21. Jhs. geführt. Den vollen Nachnamen Aguileras gibt u. a. das *Centro de Cultura Contemporània de Barcelona* unter nachstehendem *online*-Eintrag preis (URL: https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/carlos-alberto-aguilera-chang/23278, letzter Zugriff 30/07/2025).

313 Der chinesische Spatzenkrieg vollzieht sich nahezu parallel zu der Kubanischen Revolution und der anschließenden kubanischen Massenbildungskampagne der 1960er-Jahre. Es gilt an dieser Stelle anzumerken, dass sowjetischer, chinesischer oder kubanischer Kommunismus in ihren Ursprüngen und Umsetzungen markante Unterschiede verzeichnen. Weder von Aguilera noch in dieser Arbeit wird der Anspruch erhoben, eine ideengeschichtliche oder soziohistorische Entwicklung des Marxismus bzw. Kommunismus respektive seiner unterschiedlichen Ausprägungen abzubilden. Schließlich verzichten die eurasischen Fiktionen der Autoren von *Diáspora(s)* darauf, historische Fakten nachzubilden.

314 Zwischen 1959–1961 verstarben durch die *Große chinesische Hungersnot* zwischen 15 und 40 Millionen Chines*innen (vgl. Wemheuer 2008: 26f.). Die große Spanne vermuteter Opfer ist auf mangelnde Dokumentation und erschwerte Rekonstruktion zurückzuführen. Obwohl ab 1962 das Ende des Hungerleidens ausgerufen wurde, gelang es der Regierung bis 1970 nicht, weder ökonomisch, noch ökologisch Profit zu verzeichnen (vgl. Wemheuer 2008: 27). Die historische Zäsur hat markante Spuren im kollektiven Gedächtnis der chinesischen Bevölkerung hinterlassen.

von Maos Regime, das die Bevölkerung auf einen kollektiven Kampf gegen ein gemeinsames Feindbild eingeschworen hat, um einen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Fortschritt zu erzielen, legt Aguilera in dem Gedicht die Perversion einer Machtphantasie am Beispiel des Maoismus offen. Dieser, in Worten Aguileras „eterna locura – al servicio del desastre“ (2016d: 154), seien nicht nur Unmengen von Sperlingen, sondern auch eine Vielzahl von Menschen zum Opfer gefallen.

Der von Aguilera vertextete und offengelegte „ewige Wahnsinn im Dienste der Katastrophe“ (eigene Übersetzung) Maos ist Zeugnis einer bipolaren Welt und dient dem kubanischen Poeten als Zerrspiegel. Aguilera zielt darauf ab, Repression innerhalb linker Regime aufzuzeigen, die in der Durchsetzung eines höheren Zieles, etwa dem einer Weltrevolution, im Kampf gegen den ‚Klassenfeind‘ ihren eigentlich sozialen Moralkodex vergessen. Aguilera eröffnet mit seinem Gedicht einen Gegendiskurs, der ein unbeflecktes Herrscherbild durch Karikierung verzerrt. Mit Hilfe provokanter Formensprache führt er das totalitäre Herrschaftssystem von Mao *ad absurdum*. Angelehnt an das Programm von *Diáspora(s)*, begegnet Aguilera einem ökologischen Verbrechen mit literarischem Terror (vgl. Kap. 4.1). Der historische Prätext dient ihm dabei als Folie, um eine kritische Reflexion über eine monoperspektivische Geschichtsschreibung zu eröffnen.

Sprache als machtvolle Gegenwehr des Literaten begreifend, stellt er der Gewaltherrschaft Maos und dessen Machtansprüchen über Land und Bevölkerung sowie Sprache und Schrift ironisch-zynische Sprachexperimente entgegen. So hebt Mora hervor: „[Aguilera] escribe el desastre desde el desastre, dinamita la escritura hasta convertirla en *objeto*, en *elemento*, en pieza de un mundo mecánico que lo asfixia“ (2013: 40, Hervorhebung d. A.). Das Gedicht zielt auf die Rückgewinnung der Autonomie von Sprache ab, diese als Machtinstrument innerhalb autoritärer Regime verstehend. Nicht nur die in dem politischen Gedicht verhandelten Themenkomplexe deuten in diese Richtung, sondern auch dessen experimentelle Gestaltung[315].

In diesem Kontext wird der Zeitschriftenbeitrag als exemplarisch für die von *Diáspora(s)* vertretene *poesía no-lírica* und die transnationalen Schreibstrategien

315 Vor dem Hintergrund des Mitwirkens von Aguilera an *Diáspora(s)* stellt Luis in seinem „Vorwort“ von *Die Chinamaschine* (Aguilera 2004a) die Bedeutung des literarischen Experimentierens für die Literatur Aguileras wie folgt heraus: „Experiment. Man muss diesen Begriff ernst nehmen, vor allem wenn die offiziellen Dogmen jegliches Spiel verbieten, das ihre Glaubensansätze [sic] anzweifelt. [...] Und wenn wir nun ganz in die Dichtung von Aguilera eintauchen, werden wir sehen, wie sich diese an anderen Codes orientieren, welche die Sprache eines aufgezwungenen Origenismus zerlegen, der zu einer der ideologischen Quellen der offiziellen Macht geworden ist. In der Folge eliminiert Carlos Aguilera (und andere Dichter, die sich an ‚Diáspora(s)‘ beteiligten) aus ihrem Horizont das tote Gewicht eines Kulturprozesses [...]. [Es ist] ein Nihilismus der Tabula rasa, der auf anderen Wegen zur Darstellung neuer Möglichkeiten zu kommen versucht [...]“ (2004: 9f., Hervorhebung d. A.).

des Projektes erfasst. Im Rückgriff auf zwei Leitkonzepte von *Diáspora(s)* (*Pequeña China, Callejón de las Ratas*; vgl. Kap 4.1 & 4.2) dekonstruiert Aguilera in seinem Gedicht eine ‚große Erzählung der Moderne', das Narrativ der chinesischen Kulturrevolution sowie das dahinter stehende heroische Bild eines ‚der großen Herrscher' des 20. Jhs. Aguilera entwirft in „Mao" ein Gegenbild zu dem chinesischen *Großen Sprung nach vorne* (1958–1961), indem sein lyrisches Ich dem Regime Maos und dessen ideologischen Pfeilern Progress abspricht. Das lyrische Ich dekonstruiert eine von Mao über den chinesischen *Spatzenkrieg* gesetzte ‚historische Wahrheit', indem es eine perfide Doppelmoral seines Machtapparates offenlegt. Die Verstrickung Maos in Lügen als Mittel zur Machterhaltung durchzieht den Text, der leitmotivisch Widersprüche im Diskurs aufzuzeigen versucht (vgl. Dorta 2016a: 197).

Das Gedicht wird eröffnet mit der Reflexion des lyrischen Ichs über den Regierungsstil von Mao Zedong. Bezugsrahmen ist dabei die von ihm initiierte Kampagne zur *Ausrottung der vier Plagen*, speziell sein Aufruf zum *Spatzenkrieg*. Ergo appelliert Mao an das Volk, den zum Feind deklarierten ‚Gelbspatz' („gorrión *vientre*amarillo") landesweit zu bekämpfen. In Form eines kollektiven Kampfes sollen alle Sperlinge getötet werden:

> [...]
> entre gorrión *vientre*amarillo que cae y gorrión *vientre*amarillo
> que *no*vuela
> como definió sonrientemente el economista Mao
> y como dijo: 'Allí, mátenlos...'
> señalando un espacio compacto y ligero como ese *no*único
> gorrión
> *vientre*amarillo
> devenido ahora en el 'asqueroso gorrión *vientre*amarillo' o
> en el 'poco
> ecológico gorrión
> *vientre*amarillo'
> enemigo radical de / y enemigo radical hasta
> que destruye el campo: 'la economía burocrática del arroz'
> y destroza el campo: 'la economía burocrática de la ideología'
> con sus paticas un-2-tres
> (Aguilera 1997: 195, Hervorhebung d. A.)

Die Befehle Maos, markiert durch direkte Rede, unterstreichen, dass trotz der zu vernehmenden wirtschaftlichen Einbußen nicht die ideologische Prägung des Landes in Frage zu stellen sei. Er fordert die Chines*innen auf, nicht von den Maximen des Maoismus abzukommen, schließlich bewerte er seine Initiative, d. h. die ‚Ausrottung einer der vier Plagen', als vielversprechend. Der „copista Qi" (Aguilera 1997: 196), der eine Biographie über Mao verfasst, bekommt letztendlich die Strafen für Abweichungen von den Vorgaben Maos am eigenen Leibe zu spüren. Der inhaltlich verhandelte

Konflikt, die Willkür und Brutalität seines Regimes, in dem kein Widerspruch erlaubt ist, steigert sich ähnlich einer Klimax in den Schlussversen:

> [...]
> como reescribió el copista Qi en esa *corpus intellectualis*
> del kamarada
> Mao
> y como se vio obligado a corregir el (definitivamente)
> civilista Mao al
> coger un cuchillo
> ponerlo sobre el
> dedo más pequeño
> del copista Qi y
> (en un tono casi
> dialektik/militar
> casi) decirle
> ‘hacia abajo
> y hasta el fondo’
> (crackk...)
> (Aguilera 1997: 197, Hervorhebung d. A.)

Qi muss an seinem Text Korrekturen vornehmen und verliert auf Anordnung Maos seinen kleinen Finger. Der Schlussvers ahmt den Bestrafungsakt lautlich nach und stellt heraus, dass der Schreiber nur einer der „domésticos del / padrecito Mao“ zu sein habe, die die innerstaatlich etablierten Salonkulturen („‘saloncitos literarios con escritores *sin*sentido’“, 1997: 196) hervorbrächten.

Ähnlich wie die Covergestaltung der ersten Zeitschriftenausgabe (vgl. Kap. 4.6) verweist das Gedichtende auf die Kontrollmechanismen totalitärer Regime, etwa die Missachtung von Menschenrechten oder die Zensur von autonomen Dokumentationsversuchen einer gelebten Wirklichkeit jenseits der Wahrheitsansprüche offizieller Diskurse[316]. Der Beitrag ist auf die in dem Gedicht thematisierte Spannung zwischen dem „concepto *violencia*“ und dem „concepto *sentido*“ (1997: 196) zugeschnitten, deren Machtungleichgewicht mittels der Diskrepanzen zwischen Mao und seinem Schreiber Qi von dem lyrischen Ich verhandelt werden. Die von Mao propagierten Werte und ausgesprochenen Versprechen werden durch formale, inhaltliche und sprachliche Überformung von dem lyrischen Ich, das dadurch der Instrumentalisierung von Sprache ausweicht, als Scheinheiligkeiten enttarnt (vgl. Hernández Salván 2015: 194). Auf Grundlage der Diskrepanzen

316 Das Gedicht Aguileras lässt sich gewissermaßen als Antwort auf die bei der Betrachtung der Covergestaltung aufkommenden Fragen begreifen. Während Brugueras Werke das Panoptikum symbolisch darstellen, gibt der Text Aguileras Aufschluss über konkrete Überwachungsstrukturen in dessen Innerem.

zwischen gesetztem Sinn und vermeintlich kreiertem experimentellen Unsinn erzeugt das Gedicht unter Berücksichtigung der Frage nach dem ‚Was' und ‚Wie' artikulierter Kritik Provokation. Vor dem Hintergrund von Aguileras Mitwirken an dem Zeitschriftenprojekt werden im Weiteren, besonders im Hinblick auf die Dekonstruktion von etablierten Gedichtformen und besetzten Bildern und Motiven, Schreibstrategien des *Diáspora(s)*-Mitgliedes herausgearbeitet.

Das Gedicht besteht aus unterschiedlich langen, metrisch unregelmäßigen Versen, die weder einen festen Versausgang noch ein regelmäßiges Reimschema aufweisen. Einige Verse sind vertikal angeordnet, einige linkszentriert ausgerichtet, andere mittig eingezogen. Die experimentelle Formatierung bewirkt, dass einzelne Versanfänge hervortreten, etwa das wiederkehrende Polysyndeton „y", was Dynamik erzeugt. Die exzentrische Formensprache bildet die „eterna locura" (Aguilera 2016d: 154) Maos ab, ebenso die (non-)verbale Gewalt, die ein von ihm propagierter totalitärer Diskurs auf den literarischen Text auszuüben versucht. Während der erzeugte Sprachfluss, so Martín Hidalgo und Timmer (vgl. 2022: 173), durch Wiederholungen und Rhythmik einem totalitären Oratorium gleiche.

Der experimentelle Drucksatz des Gedichtes lässt einen ästhetisch evozierten ‚Brechungseffekt' als Folge eines Machtungleichgewichtes erkennen. Abgestimmt auf die Thematik, fordert das *poema no-lírico* (vgl. Kap. 4.2) durch sein Schriftbild eine nicht-lineare Lesart ein. Diese Verfahrensweise kommt einem Ausbrechen aus gelenkten Strukturen gleich. Der Titel des Gedichtes greift dem Widerstreit zwischen Konformität und Protest und damit zwischen Diktum und literarischer Freiheit vor. Mag der Paratext zunächst auf panegyrische Lyrik deuten, bricht Aguilera ähnlich dem Literaturverständnis von *Diáspora(s)* mit dem vermeintlich anzitierten Genre: Denn das Credo von *Diáspora(s)* lautet ‚Desideologisieren von Sprache und Literatur' (vgl. Kap. 4.1)[317]. Die Titelerwartung wird, ähnlich Ossip Mandelstams „Epigramm gegen Stalin" (1986 [1933]) oder seiner „Stalin-Ode" (1984 [1937]), durch einen kritischen Inhalt und eine subversive Ästhetik aufgesprengt. Analog zu Mandelstams Stalinpersiflagen schreibt Aguilera spöttisch gegen die Machtmechanismen des Maoismus an[318].

317 Besonders kurz nach der Revolution war eine Vielzahl an Gedichten vom Revolutionsgeist und von einem Patriotismus durchsetzt oder oftmals der *patria* gewidmet (vgl. Dykstra 2024: 439 ff.).

318 Aguilera benennt in Ausgabe 6 von *Diáspora(s)* Mandelstam als kritischen Literaten, der Opfer eines Verbrecherstaates geworden ist, „por escribir un poema donde se burlaba del horror Stalin" (2002c: 595) – eine Thematik, die er im Kern in seinem Gedicht „Mao" behandelt. Interessant ist eine motivische Schreibstrategie, die beide Literaten zu verbinden scheint. In den zwei genannten Gedichten Mandelstams stellt dieser durch ungewöhnliche Tiermetaphern und schmähende Vergleiche das glorifizierte Herrscherbild Stalins bloß. Für das Aufbegehren gegen staatliche Dogmen und die literarische Karikierung Stalins hat Mandelstam in einem sowjetischen Arbeitslager mit seinem Leben bezahlt. „Como sabemos, los espacios que abre el poder a lo literario son muy extraños, perversos. [...].

Das Vorgehen ist Gestus der Ablehnung funktionalistischer Poesie und politisch vorgegebener Sprache. Die kreierte Spannung zwischen Titelassoziationen, gewählter Form und Thematik nimmt das Konkurrieren zwischen offizieller Geschichtstradierung und Gegenperspektive vermeintlich ‚Konterrevolutionärer‘ vorweg, damit verbunden auch die Konflikte zwischen regimekonformer und kritischer Lyrik. So bestimmen Gegensätze das nicht-strophische Gedicht (vgl. Martín Hidalgo/Timmer 2022: 174), welches als Satire auf den Begründer des chinesischen Kommunismus gelesen werden kann. Das verdeutlichen bereits die Einstiegsverse des Gedichtes:

> Y sin embargo hoy es famoso por su cerebrito verticalmente
> metafísico
> y no por aquella discusión *lyrik*proletaria entre gorrión
> *vientre*amarillo
> que cae y gorrión
> *vientre*amarillo
> que vuela
> (Aguilera 1997: 195, Hervorhebung d. A.)

Das lyrische Ich parodiert den Personenkult um den asiatischen *caudillo*[319]. Die Formulierung „[y] sin embargo“, die Diminutivform „cerebrito“ sowie der Bildbruch „cerebrito verticalmente / metafísico“ nehmen den zynischen Unterton des Gedichtes vorweg und stellen die textimmanente Deformierung Maos heraus. Mittels Spott wird Mao, repräsentativ für den von ihm verkörperten totalitären Macht- und Propagandaapparat, entmythifiziert[320]. Aguilera visiert dabei eine Rückgewinnung der Autonomie des literarischen Wortes an, indem er Propaganda und leeren Worthülsen totalitärer Diskurse Sprachexperimente entgegenstellt, dabei ebenso Zensur thematisierend. Das verhandelte ‚andere‘ bzw. nicht-regimekonforme Denken wird von ihm in ‚anderer Form und Sprache‘ dargelegt. Mithilfe von Expressivität und Radikalität lotet Aguilera ‚klassische‘ Präsentationsformen von poetischer Sprache aus, indem textuelle Kohärenz unterlaufen und sprachliche Normen aufgebrochen

---

Un estado que tiene que convertir en delincuentes a sus ciudadanos para justificar el crimen que lo convierte en ley. Un estado fuera del derecho. El mejor ejemplo sería entonces el poeta acmeísta Ossip Mandelstam, [...] condenado a fantasma por la violencia que la máquina poder generó en la Rusia de los años 30 [...]“, merkt Aguilera (2000a: 595) hinsichtlicht des Schicksals von Mandelstam an. In dem Erzähltext „Zilla“ von Sánchez Mejías zitiert die Erzählinstanz sogar eine Passage aus dem „Epigramm gegen Stalin“ (vgl. Kap. 5.4).

319 Der Begriff *caudillo* ist das hispanische Pendant zu dem deutschen, faschistisch besetzten Begriff ‚Führer‘, weiterführend s. Eickhoff (1999).

320 Der Text wendet sich folglich gegen die dogmatischen *Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung*, einem impliziten Intertext.

werden. Die nahezu aggressive Gebärde des neo-avantgardistischen Duktus von Aguilera ist dabei auf die Brutalität der historischen Vorlage des Gedichtinhaltes abgestimmt. Das zerklüftete Schriftbild des Gedichtes führt zu einer erschwerten Lesbarkeit (vgl. Dorta 2016a: 198), die die Spannung zwischen Struktur und Chaos betont. Sánchez Mejías merkt hinsichtlich der von Aguilera gewählten Ästhetik in *La condición totalitaria* (2020a) an:

> La poesía [...]; cobra la ligereza de una nueva lengua que se incrusta en la cara oscura de la utopía, como en 'Mao', poema [...], que capta la 'voz' del poder y lo fuerza a hablar desde su propio cinismo consustancial, invirtiendo la función barthesiana del fascismo que caracteriza al totalitarismo como aquel que te hace hablar, lo quieras o no:
> [...]
> Una poesía del 'desastre intacto' blanchotiano.
> [...] La plenipotenciaria pareja violencia y sentido, que sigue su trayecto embozada en redención, no es que anule al ser en tal género de actividad 'desastrosa'. Ni siquiera lo divide: lo enumera – como me enumera, como nos enumera –; y ese es el mejor elogio que se le puede hacer al totalitarismo. (Sánchez Mejías 2020b: 90–91)

Aguilera macht sich in seinem Gedicht das Katastrophale des Totalitarismus zu eigen, um die Ohnmacht des Einzelnen innerhalb des Systems sichtbar werden zu lassen. Mit Blick auf die Formensprache bewertet Marqués de Armas das Gedicht als „montaje poético más intenso de [...] Aguilera" (2013: o. S.). Die Zuschreibung des Textes als Montage ist auf das poststrukturalistische Verständnis von *Diáspora(s)* des literarischen Textes als offenem Konstrukt zurückführbar. Aguileras lyrisches Ich entzieht sich durch die in Szene gesetzte Fragmentarität und seine Sprachexperimente auf Ebene der Syntax, Lautung und Lexik einem von Mao beanspruchten ‚gesetzten Sinn' und damit absoluten Deutungsansprüchen eines politischen Systems über Sprache und Literatur.

Die Kleine Literatur Aguileras verfremdet die Aussagen Maos und dadurch eine von ihm geschaffene totalitäre Sprache, die sich den Spatzenkrieg (und das Bild der Plage) zum Selbstzweck macht (vgl. auch Garbatzky 2024: 155)[321]. Um dies

321 Pérez erklärt diesbezüglich: „El poema 'Mao' [...] se logra sostener como una pieza totalmente independiente, ironiza de forma magistral con la manía de la verticalidad y en arriesgado ejercicio de usurpación consigue hacerse de un carácter, de una voluntad que dentro del lenguaje funciona como reverso, critica lírica, tensar [...] [e]l delirio que produce el actuar totalitario. Es un texto que muestra una manera muy contemporánea y eficiente de cómo la ficción, y específicamente la poesía, puede enfrentar a la historia, transformarla en una materia dúctil y flexible de la cual el escritor obtiene múltiples ganancias. [...] [E]stamos ante versos que van tejiendo un relato, un tino crítico que no divorcia la poesía del pensar, la hace participar de otra capacidad reflexiva donde accedemos a una nueva manera de comprender la belleza; lo cínico aquí alcanza un esplendor, un estilo de lucirse en la pasarela de la barbarie y lo irracional" (2023: o. S.).

zu verdeutlichen, missachtet Aguilera in „Mao“ sprachliche (etwa orthografische, grammatikalische und syntaktische[322]) Normen, ferner verwendet das lyrische Ich Neologismen, Oxymora und widersinnige Wortfolgen (vgl. Hernández Salván 2015: 195). Timmer (vgl. 2021c) deutet die radikale Rhetorik Aguileras als symbolischen Tabubruch, der sich nicht nur gegen den im Literarischen verzerrten chinesischen Totalitarismus wendet, sondern auch gegen einen nationalen kubanischen Kanon. Sie betitelt ausgewählte Gedichte von Aguilera als „poética *molotov* contra las ficciones de estado, la Literatura-Nación y todo tipo de canon congelado“ (2021a: o. S., Hervorhebung d. A.), Hernández Salván spricht von einer Art „linguistic violence“ (2015: 195), die Aguilera zu evozieren versucht, um der Gewalt des Totalitarismus entgegenzutreten. Aguilera selbst bezeichnet seine konzeptionellen Fiktionen von China und seine Sprachspiele als „cacharrerización“ (Aguilera 2002b: 170; vgl. auch Cabezas Miranda 2012: 392; Timmer 2021c: 363):

> Lo que hemos llamado lo conceptual, es decir: donde sobrevive aun la opción por la pregunta, no debe leerse como un territorio demarcado, sacro. Al contrario, si esta ‘cacharrerización’ es algo, si responde transversalmente a algo es a un rozar *lo*conceptual, un entrar-salir de él… y desde ahí es que debe verse. Lo demás, nos llevaría a levantar una nueva metafísica, otra manera de estancarse en lo mismo, y eso ya no tendría sentido. A los poetas, como sugiriera Stalin, hay que cuidarlos como si fueran árboles frutales. (Aguilera 2002b: 170, Hervorhebung d. A.[323])

Aguileras „Verunglimpfung“ eines „heiligen Territoriums“ und einer regulierten Sprache stellt eine diskursive und ästhetische Überschreitung von Normen dar. Seine *cacharrerización* macht auf systeminhärente Machtasymmetrien aufmerksam und zielt auf eine Enttabuisierung bzw. Revision ideologisierter Sprache (wie etwa des Begriffes *gorrión*) und der Aufkündigung einer „bürokratischen Syntax“ (Marqués de Armas 2013: o. S., eigene Übersetzung). Denn Sprache ist symbolische

322 Zum Beispiel benutzt das lyrische Ich den Begriff „kamarada“ (Aguilera 1997: 197), auf Spanisch heißt es jedoch *camarada*, im Deutschen ‚Kamerad‘, im Englischen *comrade*. Weiter fällt der Begriff „*demokratik*“ (1997: 195), obwohl es entweder *Demokratie* (dt.), *democracy* (eng.), *democracia* (spa.) oder adjektivisch *demokratisch* (dt.), *democratically* (eng.) oder *democrático* (spa.) heißen müsste. Darüber hinaus brechen die mit dem Wort *como* eingeleiteten Vergleiche einen klassischen Satzbau auf: „como anotaron en hojas grandes y blancas los copistas“ oder „y como anotó posteriormente el copista Qi en la versión / final a su *vida e* / *historia del presidente*“, „como reescribió el copista Qi en ese *corpus intellectualis* / del kamarada / Mao“ (1997: 197), „y como se vio obligado a corregir el (definitivamente) / civilista Mao“ (1997: 197). Auch die Verse „[…] Mao al / coger un cuchillo / ponerlo sobre el / dedo más pequeño / del copista Qi y / (en un tono casi/ dialektik/militar/ casi) decirle […]“ (1997: 197) sind unvollständig.

323 Das Nachfolgeprojekt von *Diáspora(s)*, die Zeitschrift *Cacharro(s)* (vgl. Kap. 6), spielt bereits mittels Titelwahl auf jene provokante Sprachgestaltung an, die es weiterzuentwickeln versucht (vgl. Timmer 2021c).

Macht (vgl. Bourdieu 2001 [1982]). Sie stellt ein Medium dar, Wirklichkeit abzubilden, aber auch ein Medium, diese zu (ver-)formen. Im Text spricht das lyrische Ich von einer *fisura*, die Ausdruck der ideologischen Spaltung der chinesischen Gesellschaft sei und den Text in seiner brüchigen Form und Rhetorik durchzieht:

> subrayando con una metáfora la *no*fisura que debe existir
> [...]
> y subrayando con la misma metáfora la fisura que existe
> (Aguilera 1997: 196, Hervorhebung d. A.)

Aus dem Gefälle zwischen dem von Staatsseite fingierten makellosen Bild des maoistischen Chinas nach außen („*no*fisura“) und dem durch das lyrische Ich tradierten widersprüchlichen Bild von dessen Innerem („fisura“) entsteht ein Konkurrieren divergenter Wahrheitswahrnehmungen und -ansprüche. Mao intendiert, diese inländischen Fissuren gewaltvoll zu kitten, um sie nach außen hin zu verbergen[324]. Das Bild des Risses ist nicht nur auf den soziohistorischen Kontext zurückführbar, sondern auch auf das Programm von *Diáspora(s)*. Mithilfe einer neo-avantgardistischen ‚Poetik des Bruches‘ zeichnet Aguilera in einem Wechselspiel aus Hin- und Herbewegen zwischen offiziellem und inoffiziellem Diskurs das ideologisch zerrissene China nach. Ein Spiel mit Negationen, das Spannung und Dynamik erzeugt, wird genutzt, um Bedeutungsverschiebungen zu generieren: „*no*vuela“, „*no*único“, „*no*fisura“, „*no*historia“, „*no*sentido“ oder „*a*orden“ und „*sin*sentido“ (Aguilera 1997: 195, 196). Kursivsetzungen heben die durch die negierenden Präfixe erzeugten semantischen Unterschiede hervor und markieren, dass es sich um Wortneuschöpfungen handelt, die aus dem vorgefundenen historischen, totalitären Archiv auszubrechen versuchen (vgl. Martín Hidalgo/Timmer 2022: 175). So dominieren in dem Gedicht die von den Worten „fisura“ eingeleiteten Kontraste. Diese deuten auf die Arbitrarität der Entscheidungen Maos im Rahmen der *Ausrottung der vier Plagen*, ebenso auf Manipulationsstrategien seines Diskurses. Zynisch nimmt Aguilera die Thematik des Gedichtes vorweg: die Ideologisierung von Sprache und Denken sowie die daraus hervorgehende Spaltung der Gesellschaft in ‚Parteifreund*in‘ und in ‚Staatsfeind*in‘. Die aus der Opposition hervorgehende Stigmatisierung kritischer Stimmen wird am Beispiel des Spatzenkrieges und des Schicksals vom Schreiber Qi durch das lyri-

324 Dabei sollte berücksichtigt werden, dass sich das Wort ‚Fissur‘ (spa. *fisura*) auf das Wort ‚Zensur‘ (spa. *censura*) reimt und damit ein Motiv vorwegnimmt, welches das Gedichtende besiegelt. Sinn wird von Gewalt erstickt, so dass der Unsinn des Totalitarismus fortwährt, weswegen Hernández Salván schlussfolgert: „The fissure generates violence and chaos, which at the same time generates ‘*sin*sentido’ writers with no meaning and no trajectory“ (2015: 193).

sche Ich behandelt. Die Lesenden spüren den sprachlichen Abweichungen und Tabubrüchen des lyrischen Ichs und Qis im Zuge ihrer Lektüre nach.[325]

In seiner ‚Anti-Ästhetik‘ widersetzt sich das Gedicht dem im Text implementierten geopolitischen ‚Container-Raum-Denken‘ (vgl. Bachmann-Medick 2018 [2006]) von Kultur und Literatur, einer daraus hervorgehenden infiltrierten Sprache, ebenso nationalem Kitsch[326]. Im Vergleich zu der durchgehend experimentellen Formensprache wirkt die textimmanente Handlungsanweisung von Mao „‘Allí, mátenlos…’“ (Aguilera 1997: 195) nahezu schlicht, die Rhythmik des Gedichtes stoisch[327]. Es ist einer der wenigen nicht polysemen Verse des Gedichtes, denn die Kommandosprache Maos richtet klare Handlungsanweisungen an das Volk. Seine Machtdemonstration wird mit einer autoritären Geste, dem Aufschlagen mit der Faust auf den Tisch, besiegelt (vgl. Martín Hidalgo/Timmer 2022: 173). Welches Bild von Mao wird in dem Gedicht nachgezeichnet?

Bereits das *incipit* legt ein kontrastives Bild von Mao an: „Y sin embargo hoy es famoso por su cerebrito verticalmente / metafísico / y no por aquella discusión *lyrik*proletaria entre gorrión / *vientre*amarillo […]“ (Aguilera 1997: 195). Die Diminutivendung von Substantiven wie „cerebrito“ oder „padrecito Mao“ verzerren ein heteronormatives Bild des ‚Vaters der Nation‘ und seiner machtvollen Inszenierung. Die benutzten Koseformen schreiben Mao keine Zärtlichkeit zu, sie finden spottenden Gebrauch. Das lyrische Ich spricht Mao sogar Intellekt ab. Ferner beschreibt es das Auftreten Maos als facettenreich. So bezeichnet das lyrische Ich den Staatsmann als „economista Mao“, „kamarada Mao“, „presidente Mao“ oder „civilista Mao“ (Aguilera 1997: 196, 197). Die Rollenattribute verweisen auf seine absoluten Machtansprüche. In ihrer Häufung legen sie Ironie offen und stellen die Führungsqualitäten von Mao in Frage. Vor dem Hintergrund des Spatzenkrieges sollten die Rezipierenden aktiv hinterfragen, ob Mao wirklich ein Ökonom, ein Kamerad oder etwa ein Zivilist sei. Besonders die mathematisch-wirtschaftli-

325 Der einsilbige Name ist ein Anagramm des Akronyms *IQ*, das für *intelligence quotient* steht. Derart lässt sich der Name als sarkastischer Verweis auf eine systemkonforme *intelligenzija* deuten, von der sich Qi durch die von ihm verfasste Biographie Maos loszulösen versucht. Des Weiteren spielt der Name Qi womöglich auf die letzte Silbe des Nachnamens des Politikers Liu Shaoqi (1898–1969) an, der von 1959–1968 Präsident Chinas war und aufgrund von Kritik an Fehlentscheidungen der Regierung, u. a. an der chinesischen Hungersnot, von Mao mit Freiheitsentzug bestraft wurde (vgl. Leese 2016: 81f., 84, 87). Shaoqi kam während seiner Haftstrafe ums Leben.

326 Díaz (vgl. 2002) umreißt dieses Thema in seinem Beitrag „Kundera, el kitsch, la risa“ der Ausgabe 7/8 von *Diáspora(s)* anhand der Literatur von Milan Kundera.

327 Im gesamten Gedicht markieren die Anführungszeichen die direkte Rede der fiktionalisierten Figur Maos und unterstreichen so die Distanzierung des lyrischen Ichs von dessen Aussagen.

chen Kalkulationen über den durch seine Massenkampagne potenziell erwirtschafteten ökonomischen Ertrag wirken absurd:

> como aclaró Mao dando un golpe a la mesa y articulando:
>
> 
>
> o lo que es lo mismo: 1000 gorriones muertos: 2 hectáres
> de arroz/ 1500 gorriones
> muertos: 3 hectáres de
> arroz/ 2600 gorriones
> muertos: 5 hectáres de
> arroz
> o repito ch'ing ming
> (Aguilera 1997: 196)

Das Gegenrechnen von getöteten Tieren und Landflächen mit möglichen Gewinnernten durch die zu realisierende Kampagne erweist sich aufgrund der von Mao prophezeiten exponentiell wachsenden ökonomischen Rendite als makaber, mit Blick auf die prophezeiten Zahlen als unlogisch und grotesk[328]. Die Gegenüberstellung (*arroz – gorrión*, *muertos – héctares*) verweist auf die außersprachliche Lebensrealität, die – mit Blick auf die dramatischen Opferzahlen der Hungersnot – Gegenteiliges dokumentiert[329].

Auffällig ist an dieser Stelle die Einbindung von zwei chinesischen Schriftzeichen in das spanische Gedicht, die, ähnlich dem *cut up*, als Bilddatei in den Gesamttext eingefügt sind. Es scheint, als würden die chinesischen Zeichen (正名) die fremdsprachliche *locution* von Mao darstellen, die später von ihm, transkri-

328 Wenn 1000 tote Spatzen einen Gewinn von zwei Hektar versprechen, lässt sich ableiten, dass 500 Tierkadaver einen Hektar Reis zusichern. Dass 1500 tote Vögel 3 und 2600 Spatzenkadaver 5 Hektar hervorrufen, wirkt irrational. Dass Erntegewinne in einem Flächenmaß erfasst werden, markiert das geopolitische Denken Maos, während der Textsatz (Zeilensprünge, Schrägstriche, Reduktion der Verslängen etc.) im Kontrast zu der inhaltlichen Hyperbel stehen. Trotz Milliarden toter Spatzen sind Erntegewinne ausgeblieben. Die Kampagne erzielte sogar gegenteilige Effekte, da es durch die fehlenden Vögel verstärkt zu Insektenbefall der Felder kam, was schlussendlich die *Große chinesische Hungersnot* auslöste bzw. katalysierte (vgl. Hernández Salván 2015: 191). Das unnatürliche Massensterben der Vögel hat darüber hinaus langfristige ökologische Schäden verursacht.

329 Nach Awe wurde innerhalb Chinas Zedong „[...] als Retter, Erlöser von den Schrecken und Desastern der Zeit, nie aber als eigentlicher Urheber all der furchtbaren Katastrophen [wahrgenommen]. Jede noch so absurde oder radikale Aktion Maos schien das Vertrauen des Volkes in seine übermenschlichen Fähigkeiten zu bestätigen, ja zu verstärken" (2013: 62).

biert („o repito ch'ing ming“), wiederholt wird (vgl. Martín Hidalgo/Timmer 2022: 174[330]). Was soll die Textstelle einem spanischsprachigen Zeitschriftenpublikum verdeutlichen, das trotz der in La Habana großen chinesischen Diaspora oder der Globalität der chinesischen Sprache womöglich nicht dieser mächtig ist?

Wird bedacht, dass Aguilera trotz familiärer Verbindungen zu China, betont, die chinesische Sprache nicht zu beherrschen („[...] ni he ido a China [,] ni sé chino“, in González Reinoso 2019: o. S.), könnte zunächst angenommen werden, dass das Zeichen unterstreichen soll, dass Maos Visionen leeren Versprechen gleichkommen, seine Worte Metaphern der Macht sind, die maßgeblich Fehlentscheidungen vertuschen und Missverständnisse generieren. Schließlich wird die Mehrheit des (kubanischen) Lesepublikums aufgrund von Sprachbarrieren das Zeichen nicht deuten können und es als inszeniertes Nicht-Verstehen oder als Infragestellung der maoistischen Direktiven deuten. Das Ideogramm und dessen Lautschrift stellen die Arbitrarität von sprachlichen Zeichen heraus und machen, in Anlehnung an die von *Diáspora(s)* auf Kuba erhobene Sprachkritik, auf die Diskrepanzen zwischen gesprochener Sprache, Schriftsprache und deren Anwendung, also ihrer Pragmatik, aufmerksam. Hier deutet sich nicht nur die eigentliche Thematik des Gedichtes an, nämlich die systematisch erzeugte Macht totalitärer Regime durch sprachliche Ideologisierung[331], sondern ein Kunstgriff Aguileras. Was als kulturelle Aneignung und unsinnige Spielerei mit fremder Sprache aufgefasst werden kann, ist eine Überlagerung von Konzepten. Aguilera bringt durch den erzeugten Effekt und durch die Bedeutung der Zeichen selbst an dieser Stelle zum Vorschein, worum das Gedicht eigentlich thematisch kreist: Das chinesische Zeichen ist ein Konzept, was sich bis in das Alte China zurückführen lässt, und zwar auf die von Konfuzius propagierte „Richtigstellung der Namen“ (vgl. Gassmann 1988; vgl. auch Lenk 1991; Zhong 2020). Gassmann resümiert über das philosophische Konzept, „[i]m Wesentlichen geht es um das Verhältnis zwischen Wort und Wirklichkeit“ (1988: 1) und damit um die Konventionen von Namensgebung, Namen und deren Bedeutung, d. h. den von diesen bezeichneten Objekten[332]. Konfuzius visiert eine Korrektur von ‚falschen Namen‘,

330 Das Zeichen (bzw. *zhèngmíng* oder *chéngmíng*) wird in unterschiedlichen *online*-Wörterbüchern mit ‚korrekter Name‘, ‚sich einen Namen machen‘ oder ‚einen offiziellen Titel erlangen‘ übersetzt.

331 Das Gedicht knüpft an Themenkomplexe der in *Diáspora(s)* veröffentlichten kubanischen und übersetzten Essayistik an (vgl. Kap. 4.3 & 4.4).

332 Der Tiefe des Konzeptes kann an dieser Stelle nicht umfassend begegnet werden. Für eine rein (sprach-)philosophische Interpretation des Gedichtes sind neben Konfuzius auch Wittgenstein, Nietzsche und Derrida zentrale Referenzen für Aguilera. Darüber hinaus hat auch der umstrittene amerikanische Dichter Ezra Pound die Zeichen in unterschiedlichen Gesängen seines Epos *The Cantos* (z. B. in den *Cantos* „LI“, „LX“, „LXVIII“, vgl. Pound 1977 [1925]) anzitiert. Vertiefend dazu s. Martín Hidalgo/Timmer (2022: 174) sowie weiterführend zu Pounds *Cantos* s. Shen (1994).

also falsch Bezeichnetem an, um eine Sozialordnung zur Erhaltung von moralischer und harmonischer Ordnung zu revisionieren (vgl. Zhong 2020: 54f.). Aguilera versucht, dies am Beispiel des Schreibers Qi aufzuzeigen, der der ihm zugeschriebenen Rolle nicht gerecht wird.

Hernández Salván (vgl. 2015: 192) unterstreicht neben diesem sprachphilosophischen Bezug die soziopolitische Dimension der Passage, die aus der Transkription des Zeichens herrührt und aus einer vermeintlichen Ähnlichkeit zwischen den Lexemen *ch'ing* [sic] und *qing*. Sie erkennt eine Anspielung auf das Totengedenkfest *Qingming*, welches jährlich Anfang April in China zelebriert wird, besonders auf den *Tian'anmen-Zwischenfall*, der sich 1976 zur Zeit des Gedenkfestes ereignete und bei dem friedlich Demonstrierende Opfer von willkürlicher Staatsgewalt wurden (vgl. Hernández Salván 2015: 192). Aguilera deutet damit ein weiteres historisches Ereignis an, auf dessen Grundlage er eine unkritische Geschichtsschreibung literarisch boykottiert und seinem Gedicht so eine weitere politische Dimension verleiht. Der Beitrag „Mao" macht folglich nicht nur auf die Schrecken der Diktatur Zedongs aufmerksam, sondern auch auf Staatsverbrechen über dessen Tod hinaus, die sich gleicher Unterdrückungsmechanismen bedienen, z. B. (non-)physischer Gewaltbereitschaft, der vereinheitlichenden Überschreibung von indiviuellen Erinnerungen oder aber der Verfälschung eines historischen Diskurses (vgl. Hernández Salván 2015: 192).

Mao habe eine „mao*demokratik*" (Aguilera 1997: 195) errichtet. In seiner ungewöhnlichen Zusammenführung stellt der Neologismus ein Oxymoron dar (vgl. Hernández Salván 2015: 193). Denn es kann eine Demokratie nicht geben, wenn in einem diktatorialen Staat das „concepto *violencia*" das „concepto *sentido*" (Aguilera 1997: 196) beherrscht und – in den Worten Maos – eine ‚gleichgeschaltete' Masse seinen Direktiven Gefolgschaft zu leisten habe („'esa masa estúpida / que se estructura / bajo el concepto fofo/ de pueblo'", 1997: 195). Ein aufoktroyierter Einheitsdiskurs und die Sicherung einer offiziellen Geschichtsschreibung werde durch (in-)offizielle Kontrollen des Diskurses und der Institutionalisierung des literarischen Feldes gesichert:

> entre tradición y
> *no*sentido: generador
> de violencia y
> *a*orden / generador de
> *no*historia y 'saloncitos
> literarios con escritores
> *sin*sentido')
> como anotaron en hojas grandes y blancas los copistas
> domésticos del
> padrecito Mao

y como anotó posteriormente el copista Qui en la versión
final a su *vida e*
historia del presidente
Mao (3 vol.) donde
explica lo que el filósofo
Mao llamó ‘la superación
de la *feudo*historia’ [...]
[...]
como reescribió el copista Qi en esa *corpus intellectualis*
del kamarada
Mao
y como se vio obligado a corregir el (definitivamente)
civilista Mao [...]
(Aguilera 1997: 196–197, Hervorhebung d. A.)

Bereits der Titel der Biographie Maos, „*vida e / historia del presidente Mao*“, wirkt verdächtig durch die doppelte Betonung der Ausführungen, „ein Porträt über das Leben und die Geschichte Maos“ (eigene Übersetzung). Der Buchtitel legt nahe, dass es sich um eine Auftragsbiographie und damit um eine einseitige Darstellung von vermeintlich Faktualem handelt: dem Versuch, einen unantastbaren Mythos zu konservieren. Die Betitelung des Werkes durch das lyrische Ich als „*corpus intellectualis*“ wirkt gleichermaßen zynisch, da das propagandistische Portrait Maos vermutlich weder durch Wissenschaftlichkeit noch durch Originalität überzeugt. Qi wird gezwungen, seine verschriftlichte Wahrnehmung von Mao zu korrigieren. Der Begriff ‚Korpus‘ findet in der Passage somit spielerischen Gebrauch, da – das Gedichtende antizipierend – eine Analogie zwischen Textkorpus und dem Körper des Schreibers eröffnet wird. Mit der Manipulierung des Textkörpers geht die Entstellung des Körpers von Qi einher, so dass von Mao praktizierte Formen von Gewalt sichtbar werden: Auf missachtete Verbote folgen Strafen.

Der Schreiber Qi stellt in dem Gedicht somit einen politischen Körper dar, der, ähnlich wie sein Text, den Deformierungsmaßnahmen der vertexteten Biopolitik ausgesetzt ist. Die Revision seiner Verschriftlichungen ist das Ergebnis einer „manipulación pequeña de la historia“ (Aguilera 1997: 197), ähnlich der Etablierung unkritischer literarischer Salons („saloncitos literarios con escritores *sin*sentido“, Aguilera 1997: 196), die gleichermaßen Resultat eines ‚gleichgeschalteten‘ literarischen Feldes sind[333]. Sie reproduzieren einen von der totalitären Kulturpolitik propagierten „*unsolo*sentido“ (Aguilera 1997: 196) und bilden Fundament und Auf-

333 Der zweite Punkt des Programms von *Diáspora(s)* („No sé si Mao pensó, entre tantas de sus multiplicaciones, la multiplicación de la escritura; si puso o los escritores chinos a *elegir*; a *elegir* en bien de la nación“, Sánchez Mejías 1997a: 174, Hervorhebung d. A.) sollte sich dem Zeitschriftenpublikum an dieser Stelle erklären (vgl. Kap. 4.1).

rechterhaltung eines „*mao*sentido“ (Aguilera 1997: 195), der als Kontinuum von ‚Überwachen‘ und ‚Strafen‘ (vgl. Foucault 1975) verstanden werden muss[334]. Das finale Abspalten des Fingers von Qi lässt sich somit als Metapher für die Spaltung des literarischen Feldes wahrnehmen, ebenso als Allegorie auf einen Arbeiterstaat, in dem kritische Stimmen keinen Platz haben und Gegennarrative unzulässig sind[335].

Der indoktrinierte ‚Mao-Sinn‘ wird von dem lyrischen Ich spielerisch in Frage gestellt, denn in dem Gedicht lassen sich Bedeutungsunterschiede von einzelnen Begriffen assoziieren. Spricht das lyrische Ich von dem „mao*sentido*“ (Aguilera 1997: 195), denken die Rezipierenden aufgrund des kritischen Gedichtinhaltes womöglich eher an *mal sentido*, was das Experimentieren mit Klang von Sprache und semantischen Leerstellen auslöst. Zensur wird so spielerisch umgangen, denn das lyrische Ich macht sich die diktierte Sprache Maos gewissermaßen zum Selbstzweck.

Grundlage weiterer Sprachexperimente ist die Dekonstruktion des Marxismus – eines Subtextes, dessen ideologische Ausrichtung Aguilera rhetorisch demontiert. Neben einer politisch konnotierten Farbsymbolik zeichnen einzelne Verse allegorisch das Emblem des Kommunismus nach. Z. B. nimmt das gelbe Gefieder der Spatzen Bezug auf den betexteten geopolitischen Kontext, da die Farbe Gelb sowohl in der chinesischen als auch in anderen kommunistischen Nationalfahnen aufzufinden ist[336]. Des Weiteren deuten zum einen die Isotopie ‚Landwirtschaft‘ und der ironische Verweis des lyrischen Ichs auf die „tradición de la espiga“ (Aguilera 1997: 195) auf die Symbolik des Ährenkranzes innerhalb kommunistischer

334 Sánchez Mejías beantwortet die Frage, welche potenzielle Gefahr von Literatur für Diktatoren ausgeht, wie folgt: „El sentido común tiende a responder que los caudillos y tiranos odian el conocimiento, de ahí que establezcan férreos sistemas de control y de censura sobre sus poblaciones humanas y sobre sus poblaciones de libros. Por otro lado, sin embargo, caudillos y tiranos – que, finalmente, pueden ser vistos como hijos de la Ilustración – adoran términos como ‘política editorial’, ‘libros para las masas’, ‘campaña de lectura’, ‘literatura para todos’ y otras frases similares“ (2020: 102).

335 Das Handmotiv ist in dem Gedicht doppelt besetzt. Es spielt zum einen auf die Arbeiterkraft innerhalb des sozialistischen Bauernstaates an, zum anderen – als ausführendes Körperglied zur symbolischen Fixierung ihrer geistigen Aktivitäten – auf das Handwerk und den Ertrag der Schreibenden und Literat*innen. Entsprechend lässt sich das finale Strafritual als Deformierung des Schreibens und Denkens deuten.

336 Die Mehrheit der Spatzenarten besitzt ein bräunliches Gefieder, so dass die gelbe – eher seltener auftretende – Farbgebung des Federkleides der beschriebenen Vögel ungewöhnlich anmutet. Insofern listet die *RAE* unter dem Eintrag *gorrión*: „1. m. y f. Pájaro de unos doce centímetros desde la cabeza a la extremidad de la cola, con el pico fuerte, cónico y algo doblado en la punta; plumaje pardo en la cabeza, castaño en el cuello, espalda, alas y cola, pero con manchas negras y rojizas, ceniciento en el vientre; en el macho, con babero negro en pecho y garganta“ (URL: https://dle.rae.es/gorri%C3%B3n, Zugriff am 20/01/2022). Ergo macht sich Aguilera hier insbesondere eine soziopolitische Farbsymbolik zu eigen, nämlich die Farben des Kommunismus.

Bauernstaaten, etwa auf das Wappen der DDR, der Sowjetunion oder Chinas. Aguilera hebt hier die ideologische, aber auch die wirtschaftspolitische Ausrichtung des maoistischen Chinas hervor, die er beide in seinem Gedicht kritisiert.

Zum anderen ist der Ausdruck des lyrischen Ichs in Anlehnung an marxistisches Vokabular durchsetzt von kommunistisch anmutenden Begriffen, was Wörter wie „*lyrik*proletaria“, „kamarada“, „pueblo“ oder „Feudalstaat“ (1997: 195, 196) erkennen lassen. Einige fremdsprachliche Begriffe bilden in Verbindung mit spanischsprachig anmutenden Wörtern neubedeutende Komposita: „*lyrik*proletaria“, „mao*demokratik*“ (Aguilera 1997: 195). Durch die Kontinuität konstruierter Begriffe führt das lyrische Ich die von Mao in Anlehnung an den historischen Materialismus ausgerufenen Entwicklungsstufen des Maoismus *ad absurdum*:

> Mao llamó ‘la superación
> de la *feudo*historia’ y
> como/como/como (preciso)
> habían pasado de una
> *feudo*historia (y una
> *micro*historia) a una
> *ideo*historia y a una
> *eco*historia e inclusive
> de un ‘no observar con
> detenimiento la historia’
> a una ‘manipulación
> pequeña de la historia’
> (Pekín/Pekín: hay que
> regresara Pekín...)
>
> (Aguilera 1997: 196–197, Hervorhebung d. A.)

Die wechselnden Präfixe des Wortes *historia* zeigen einen kulturhistorischen Verlauf auf, dessen Entwicklung durch Enjambements gestützt wird[337]. Dementsprechend entwickelt sich die „*feudo*historia“ zu einer „*micro*historia“, weiter zu einer „*ideo*historia“ und letztendlich zu einer „*eco*historia“. Dabei wird das maoistische China durch zwei Entwicklungsstufen ergänzt: „de un ‘no observar con detenimiento la historia’ a una ‘manipulación pequeña de la historia’“ (Aguilera 1997: 197). Zynisch spricht das lyrische Ich der von Mao anvisierten und durchgesetzten Entwicklung der Gesellschaft Fortschritt ab. Die marxistische Theorie und das ihr zugrunde liegende Verständnis von Geschichte fungieren dabei als formgebende unebene (Makro-)Struktur des Textes, die von dem lyrischen Ich durch Wortexpe-

337 Die Form stützt an dieser Stelle somit den Hohn über die in Anführungszeichen gesetzten oder mittels Kursivsetzung in Frage gestellten Entwicklungsstufen, so dass sie Heterogenität erzeugt.

rimente untergraben und textimmanent von Qi unterwandert wird. Das ideologische Gerüst scheint Mao auf dem Weg zur absoluten Macht und der Durchsetzung des „*mao*sentidos“ vielmehr als Deckmantel zu dienen. Die Passage wirkt letztendlich wie ein Kreislauf der Macht, der im Zentrum des chinesischen Imperiums seinen Ursprung und seinen Fortlauf hat: „(Pekín/Pekín: hay que / regresar a Pekín...)“ (Aguilera 1997: 197).

Mögen all die Wortneuschöpfungen in ihrer Absurdität zunächst belustigend wirken, verdeutlicht spätestens das Gedichtende, dass Sprache durch Mao und seinen Sprachapparat als ‚Mittel zum Zweck‘ manipuliert wird. Mao hat, ähnlich George Orwells *newspeak* (dt. *Neusprech*, vgl. 1949)[338], ein ideologisches Referenzsystem geschaffen, um Wirklichkeit beschränkend erfahr- und beschreibbar zu machen. Sprache als Manipulationsmittel nutzend, bewegt sich die Bevölkerung durch besetzte Sprache stets im Rahmen des Geduldeten, nämlich innerhalb des „*mao*sentido“. Funktionalisierte Sprache grenzt dabei nicht nur Sagbares ein, sondern macht gleichzeitig Unsagbares undenkbar[339]:

‘esa masa estúpida
que se estructura
bajo el concepto fofo
de pueblo’
que nunca comprenderá a la mao*demokratik* en su movimiento
contra el gorrión
[...]

338 *Newspeak* ist in dem Roman *1984* (Orwell 1949) eine erfundene Sprache Ozeaniens, eines vom Autor imaginierten totalitären Landes, das mittels Sprachreform die ideologische Indoktrinierung seiner Bevölkerung durchsetzt. *Neusprech* steht in dem Roman somit für die Sprache des Totalitarismus, deren linguistische Besonderheiten in dem Nachwort der fiktiven Gesellschaftsdystopie nahezu wissenschaftlich von der Erzählinstanz erklärt werden.

339 Auch hier zeigt sich eine Parallele zu dem Roman von Orwell, etwa die Strategie zur Durchsetzung des *Neusprech* in Abgrenzung von dem *Altsprech* durch ozeanische Institutionen und Konzepte, wie etwa die ‚Gedankenpolizei‘ (*thought police*) oder das Gedankenverbrechen (*thoughtcrime*). Saunders stellt in seinem Aufsatz „El Lenguaje y el Poder“ ebenso die Interdependenz zwischen Sprache und Macht und das damit zusammenhängende Dilemma von Literat*innen heraus: „El escritor no puede sino preguntarse en un momento dado: ¿qué es la palabra, para qué sirve? Parece, al mismo tiempo, demasiado poderosa y demasiado inútil, demasiado estentórea y demasiado tenue. [...] En verdad, la palabra tiene un inquietante parecido con la realidad misma. (Es decir, con el orden de realidad que hemos elegido como referencia). [...]. El escritor sufre, incluso doblemente, porque sabe que esta palabra con la que él crea es la misma palabra que da el poder al Poder. Barthes lo dijo: *El lenguaje es fascista.* (Si entendemos que el problema del fascismo es el poder, y que el problema del poder es el dominio, y que es la palabra lo que representa, por excelencia, el dominio, entonces las palabras de Roland Barthes no son exageradas, sino simplemente *exactas*)“ (2001a: 496, Hervorhebung d. A.).

ni a la mao*demokratik* en su intento (casi totalitario) de
no pensar a ese
gorrión
(Aguilera 1997: 195, Hervorhebung d. A.)

Der Ausschnitt stellt heraus, dass Manipulation und Radikalisierung zunächst psychologisch beginnen[340]. Mao intendiert, den Spatz mittels Gewaltanwendung auszurotten, gleichzeitig beabsichtigt er, den Idiolekt der Individuen im Sinne des totalitären Systems ‚gleichzuschalten', so dass der Spatz als Konfiguration von ‚Andersdenkenden' für die Systemkonformen undenkbar wird: „[...] la mao*demokratik* en su intento (casi totalitario) de / no pensar a ese / gorrión“ (Aguilera 1997: 195)[341].

Wirkt der Aufruf Maos zum Spatzenkrieg als Aufforderung zur Gewaltanwendung im Sinne des Allgemeinwohls gegen ein ‚kleines Übel', ist dies indirekt der Versuch, zu observieren, wie weit die (unbewusst) instrumentalisierten Menschen gehen, um für das Projekt der Kultur- bzw. Weltrevolution einzutreten. Wofür stehen also die ‚Spatzen' über die Spatzenkampagne hinaus, was versucht Aguilera durch Maos Spatzenkrieg zu exemplifizieren?

Der Spatz symbolisiert in dem Gedicht ein physisch präsentes, hochgradig konstruiertes Feindbild, welches durch die Parolen Maos und der ihm Gefolgschaft leistenden Masse heraufbeschworen wird[342]:

340 Zensur hat neben der Erstickung von Kritik eine weitere Funktion: „El ejercicio de poder crea, pues, nuevas formas de saberes, de identificaciones, de expresiones, normaliza conocimientos, controla y construye representaciones de la ‚realidad' y los efectos de la ‚verdad'“ (Lima Grecco 2016: 134). Durch die Agitationen innerhalb der Kulturlandschaft, ausgehend von Mao und dessen Staatsapparat, entsteht ein konformistisches literarisches Feld, was in dem Gedicht durch den Verweis auf die etablierte Salonkultur („‘saloncitos literarios con escritores *sin*sentido'“, Aguilera 1997: 196) anklingt.

341 In der provokanten *graphic novel* von Aguilera und Aldo Damián ‚Maldito' Menéndez *Apuntes para un viaje a Alemania* erörtert die Erzählinstanz, ein *alter ego* Aguileras: „[...] escribí un poema sobre la relación poder gorriones muertos y gorriones vivos, y cómo detrás de cualquier idea de Estado está siempre el crimen, campos enteros sembrados de francotiradores simbólicos“ (Aguilera/Menéndez 2016: 55), womit der später entstandene intermediale Text das Gedicht „Mao“ zu erklären scheint.

342 Die Rede Maos zur *Hundert-Blumen-Bewegung* unterstreicht die Gegenüberstellung von Masse und konstruiertem Feindbild: „Dogmatische Kritik vermag kein Problem zu lösen. Wir müssen zusammen mit den Massen lernen, sorgsam duftende Blumen von giftigem Unkraut zu unterscheiden, und gemeinsam mit richtigen Methoden das giftige Unkraut bekämpfen. Wenn wir den Dogmatismus kritisieren, müssen wir gleichzeitig auch der Kritik am Revisionismus unsere Aufmerksamkeit schenken. Der Revisionismus oder der Rechtsopportunismus ist eine bürgerliche Gedankenströmung, in der eine weit größere Gefahr liegt als im Dogmatismus. Die Revisionisten oder die Rechtsopportunisten geben ein Lippenbekenntnis für den Marxismus ab und

gorrión
*vientre*amarillo
devenido ahora en el 'asqueroso gorrión *vientre*amarillo' o
en el 'poco
ecológico gorrión
*vientre*amarillo'
enemigo radical de / y enemigo radical hasta
(Aguilera 1997: 195, Hervorhebung d. A.)

Die Diskreditierung des Tieres, unterstrichen durch Attribute wie „widerlich" oder „nicht ganz ökologisch" (Aguilera 2004b: 98)[343], wirkt befremdlich, der Sachverhalt, dass einem kleinen, eher harmlosen Tier flächendeckend mit Hass und dem Aufruf zu Gewalt begegnet wird, bizarr. Wie in Orwells „Animal Farm" (2021 [1945]) und ähnlich der Zeitschriftencover Zarzas (vgl. Kap. 4.6), zeigt Aguilera am Beispiel der Tierschicksale dem Menschen dessen Grausamkeit auf: „All animals are equal[,] but some animals are more equal than others" (Orwell 2021 [1945]: 98).

Der Spatzenkrieg verweist in dem Gedicht somit nicht primär auf die Erfolglosigkeit der maoistischen Massenkampagne, die radikal in die Biodiversität des Landes eingreift, um Ernteerträge nicht zu gefährden, und damit einen Ökozid herbeiführt. Am Beispiel der historischen ‚Ausrottung der Spatzen' deckt Aguilera die Radikalität des Maoismus selbst und seine Gewaltbereitschaft gegenüber potenziellen Staatsfeinden auf, eine Form absoluten Wahnsinns. Das Gedicht dokumentiert die Menschenfeindlichkeit totalitärer Systeme, zugleich die Entmenschlichung ihrer Bewohner*innen durch ideologische Manipulation mittels Sprach-, Denk- und Handlungsanweisungen, die (Macht-)Strukturen (teils unbewusst) reproduzieren und gegeneinander ausspielen:

aclaró muy a tiempo
el presidente Mao y
como muy a tiempo
dijo: 'si un obrero
marcha con *ex*tensidad:
elimínenlo/ si un
obrero marcha con
*in*tensidad: rostros

greifen dabei auch den ‚Dogmatismus' an; aber was sie angreifen, sind in Wirklichkeit die grundlegendsten Dinge des Marxismus. Sie bekämpfen oder entstellen den Materialismus und die Dialektik; sie bekämpfen die sozialistische Umgestaltung und den sozialistischen Aufbau oder beabsichtigen, sie zu schwächen. […]" (Mao Zedong 1957 nach Wemheuer 2008: 84f.).

343 Orientiert wird sich an dieser Stelle an der deutschen Übersetzung des Gedichtes durch Udo Kawasser aus *Die Chinamaschine* (Aguilera 2004a).

sudorosos con l chancro
de sentido')
subrayando con una metáfora la *no*fisura que debe existir
entre mao*demokratik*
y sentido
y subrayando con la misma metáfora la fisura que existe
entre tradición y
*no*sentido: [...]
(Aguilera 1997: 196, Hervorhebung d. A.)

Das lyrische Ich stellt ironisch heraus, wie sich die Masse gegen den *gorrión amarillo* verschworen hat und im Auftrag ihres obersten Befehlshabers Mao den deklarierten Feind in militärischer Manier zu eliminieren versucht. Dabei zeigt Aguilera eine Analogie zwischen der Dominanz des Menschen über die Natur (hier die Eliminierung der Sperlinge) und die damit einhergehende Domestizierung der Bevölkerung durch das Staatsoberhaupt Mao auf. Dieser plant, gemäß Gedichtvorlage, die Masse im Denken und Handeln durch die ideologische Manipulierung zu mobilisieren. Der Spatz wird in dem Gedicht zum politischen Symbol. Er steht für ein fetischisiertes Feindbild, etwa für Oppositionelle und Dissident*innen und auch *per se* für einen Gegendiskurs, den in dem Gedicht der Schreiber Qi hervorzubringen wagt. Aguilera eröffnet über die Verarbeitung des Spatzenmotivs indirekt eine Parallele zu den kubanischen ‚Konterrevolutionären', den *gusanos* (vgl. Kap. 2 & 4.1). Denn die Gegenüberstellung ‚Spatz und chinesisches Volk' ähnelt einer Opfer-Täter*in-Konstellation, die den Spannungen zwischen den Konzepten *sentido* und *violencia* entspringt. Das ideologisch eingeschworene Volk gewinnt an Identifikationspotenzial, je mehr es sich von einem konstruierten ‚Anderen' abgrenzt. Ein mythenaffines Narrativ bildet dabei das Grundgerüst des ideologisch heraufbeschworenen Zusammenhaltes, der aus willkürlicher Ausgrenzung hervorgeht. Rojas wertet dieses psychologische Operieren von Geschichtsnarrativen autoritärer Regime als gezielt eingesetztes Mittel, um in dieser Abgrenzung und kontrastiven Anlage Legitimation zu erwirken:

> La historia oficial, como discurso de legitimación de un régimen no democrático, cumple, entre otras funciones, la de mantener viva, en la memoria ciudadana, la guerra civil, la *stasis*, es decir, la fractura de la comunidad provocada por el orden revolucionario. De ahí que en ese discurso sea tan frecuente la clasificación de los sujetos del pasado en amigos y enemigos, héroes y traidores, patriotas y antipatriotas, y la conexión genealógica entre estos y los partidarios u opositores del régimen en el presente. (Rojas 2011: 32, Hervorhebung d. A.)

Demzufolge könne die Aufwertung ‚des Eigenen' nur gelingen, indem das ‚Andere' als Feindbild vergegenwärtigt werde, um über eigene Defizite hinwegzutäuschen. In dem Gedicht scheint Mao zu versuchen, von seiner Fehleinschätzung der Lage abzulenken, indem er den Kampf gegen die Spatzen glorifiziert. Das Ge-

dicht deckt jedoch auch Maos ambivalentes Verhalten auf: Spottend spricht Mao der ihm Gefolgschaft leistenden Masse Intellekt ab, was durch Rückgriff auf das mehrfach besetzte Spatzenmotiv artikuliert wird. Spielerisch verarbeitet Aguilera das Idiom ‚ein Spatzenhirn haben' (spa. *tener la cabeza a pájaros*), um das perfide Überlegenheitsgefühl Maos gegenüber dem Volk auszudrücken. Entgegen seiner Selbstinszenierung entlarvt sich Mao in dem Gedicht nicht als „kamarada" (1997: 197), sondern als gefühlskalter Machtmensch, der buchstäblich ‚mit Kanonen auf Spatzen schießt'. Auch die Bedeutungsverschiebung zwischen den Versen „un obrero / marcha con *ex*tensidad" und „un obrero marcha con *in*tensidad" (1997: 196, Hervorhebung d. A.) verdeutlichen dies[344]. Durch die Kursivierungen hervorgehoben, verweisen die adversativen Präfixe ‚*ex-*' bzw. ‚*in-*' nicht vorrangig auf die Intensität des Mitmarschierens des Bauern mit der revolutionären Masse, sondern auf seine ideologische Positionierung zu dem Regime, nämlich *ex* bzw. *fuera* oder *in* bzw. *dentro* der kulturpolitischen Grenzziehungen – eine ideologische Axiologie, die an Castros „Palabras a los intelectuales" (2001 [1961]) erinnert (vgl. Kap. 1). Von dieser Selbstverortung hängt der Umgang der marschierenden Masse mit möglichen regimekritischen Mitbürger*innen ab, was wiederholt auf ideologische Diskrepanzen innerhalb des maoistischen Chinas deutet.

Der lautmalerische Schlussvers „(crackk...)" (Aguilera 1997: 197) pointiert als nicht manipulierbare Abbildung von Wirklichkeit geradezu hörbar den ideologischen Riss durch die chinesische Gesellschaft. Der Schreiber Qi wird denselben Repressalien ausgesetzt wie der Spatz. Marqués de Armas formuliert als Resümee: „Se trata del chillido de todos los gorriones y del lamento de todos los poetas; se trata, nada menos, que de esa 'cajita china' donde caben Cuba y la URSS, y donde quedan grabados, a partes iguales, el fragor lírico y el parloteo del régimen" (2013: o. S.). Die Vernichtung der Spatzen und das Vorgehen gegen Qi dienen Aguilera als Szenario für eine kritische Reflexion über ein totalitäres System und dessen (Kultur-)Politik. Die Spatzenjagd lässt sich als parallelisiertes Bild für das Auslöschen von Imaginationskraft und Denkfreiheit lesen sowie als Chiffre für die Politisierung und Manipulation von Sprache und Denken.

Aguileras fiktionalisierte Darstellungen des Maoismus lassen sich in diesem Gedicht als Projektionsfläche begreifen. Die Auslagerung der Fiktionen nach Ostasien (und Osteuropa) wird für seine Literatur später kennzeichnend[345]. Vor dem Hinter-

344 In das Deutsche übersetzt wie folgt: „‚wenn ein arbeiter / mit*läuft*: / eliminiert ihn/ wenn / ein arbeiter / mit*geht*: schwitzende / gesichter mit 1 spatzen / hirn [...]" (2004b: 102, Hervorhebung d. A.). Das Verb ‚mitlaufen' wird in der Übersetzung des Gedichts als Inbegriff für das Wort ‚Überlaufen' verwendet, etwa dem Überlaufen von Kritiker*innen zur Opposition.

345 Auch das in der Ausgabe 4/5 von *Diásporas(s)* publizierte Anfangsfragment „Viaje a China" des 2006 erstmalig in Mexiko und später in den Niederlanden verlegten Erzähltextes *Teoría del*

grund der kubanischen Sonderperiode wird Unaussprechliches spielerisch, vor allem aber polemisierend und zynisch artikulierbar gemacht. Cabezas Miranda schlussfolgert: „China pasa a ocupar el lugar de Cuba para volver de nuevo a Cuba (de la intolerancia comunista china llegamos a la intolerancia cubana)“ (2012: 391). Die Auslagerung erlaubt es Aguilera, eine Ästhetik zu entwickeln, die eine kubanische Literatur aus einem nationalistischen Referenzsystem zu lösen und zu deterritorialisieren versucht: Es sind Sprachexperimente, die in ihrer Subversivität die Absolutheitsansprüche eines Regimes über Bedeutungen von Symbolen und Zeichen und damit eine ideologisch besetzte Definition von ‚historischer Wahrheit‘ einreißen.

Obgleich Aguilera außerhalb Kubas eine totalitäre Durchsetzung des Kommunismus zu konterkarieren versucht, verzichtet er dabei nicht auf Zynismus und Provokation. „Un poema como ‚Mao‘, [...], es muy directo. No está hablando de Fidel Castro en concreto, es un plural despótico“ räumt Marqués de Armas (in Cabezas Miranda 2021b: 75) ein. Auch wenn das Gedicht nicht auf Kuba verweist, lassen sich in der polemischen Projektion Berührungspunkte ermitteln: Die behandelte wirtschaftliche Not, mangelhaftes Krisenmanagement und auch das Motiv des Hungerleidens sowie die Ideologisierung der Bevölkerung lassen sich, wenn auch keinesfalls in vergleichbarem Ausmaß, als Verbindungselemente zur Sonderperiode erkennen. Juan Carlos Flores (1962–2016), von dem einige Gedichte in der Ausgabe 6 von *Diáspora(s)* erschienen sind, unterscheidet zwei verschiedene Arten von Hungerleiden der kubanischen Schriftsteller*innen und Intellektuellen zur Zeit der Sonderperiode: „El hambre física y el hambre [...] espiritual“ (in Real Arcia 2011: TC 10:20–10:25). Angetrieben durch seinen eigenen ‚Hunger‘ nach literarischer Freiheit und Innovation, stellt Aguilera in „Mao“ die Absurdität der ideologischen Kampagne Maos zur *Bekämpfung der vier Plagen* heraus[346]. Der Zeitschriftenbeitrag versucht, die Zeitlosigkeit von Totalitarismen und totalitären Mechanismen anhand fiktionalisierter Wirklichkeitsauseinandersetzung aufzuzeigen. Die von Aguilera konzipierte Kleine Literatur bricht kulturpolitische Dogmen auf und legt die Stigmatisierung von ‚Andersdenkenden‘ innerhalb totalitärer Systeme offen, indem sie die von ihnen erzeugten intellektuellen Vakua

alma china (2017b [2006]) lässt auf dieses Leitmotiv schließen. Weitere Veröffentlichungen verortet Aguilera in Asien oder (Ost-)Europa, wie etwa *El imperio Oblómov* (2014), *Clausewitz y yo* (2020 [2015], Esto No Es Berlín Ediciones), *Das Kapital* (1997, Editorial Abril), *Die Chinamaschine* (2004a), den Lyrikband *Asia Menor* (2016a), *El discurso de la madre muerta* (2012, Baile del Sol) oder etwa *Apuntes para un viaje a Alemania: El cómix* (Aguilera/Menéndez 2016).

346 Nahezu abgestimmt auf die Thematik des Gedichtes nennt Marqués de Armas in dem Aufsatz „Orígenes y los Ochenta“ zwei wesentliche Punkte, die *Diáspora(s)* in ihrem Handeln und Schreiben angetrieben haben: „En un extremo, hambre de imágenes y texturas propias [...] y en el otro, el deseo de escapar a la mirada rezagada de los ‘padres’ que se habían embarcado en los realismos del proceso en revolución“ (1997: 193).

rhetorisch *ad absurdum* führt: „Hacer de cada (con)texto una Pequeña China“ (Sánchez Mejías 1997a: 176; vgl. Kap. 4.1).

5.1.1 Das *video-poema* „Mao“ (2014) – Aguilera und Aldo D. ‚Maldito‘ Menéndez

Die Analyse des Gedichtes „Mao“ hat aufgezeigt, dass Aguilera eine lineare Lesart von Poesie sowie eine absolute Setzung von historischer Wahrheit durch Experimentalität verwirft. Angelehnt an die *performance*-Kunst der ersten Phase von *Diáspora(s)*, erprobt er über das (Zeitschriften-)Projekt hinaus Aufführungs- und Inszenierungsmodi von Lyrik, indem er sein *poema no-lírico* siebzehn Jahre nach Veröffentlichung in ein digitales Bild-Ton-Format überführt[347].

2014 gibt Aguilera in Zusammenarbeit mit dem kubanischen Künstler Aldo (Damián) ‚Maldito‘ Menéndez (1971, La Habana) das Gedicht „Mao“ als ca. 4:20-minütiges *video-pomea* heraus[348], produziert auf Teneriffa. Menéndez, Sohn des

347 Die *performance* von Lyrik wird in Kuba vor allem mit dem Projekt *OMNI-Zona Franca* verbunden, was beispielsweise das *Festival Cuba: Poesía sin fin* zeigt. Aguilera hat in den 1990er-Jahren u. a. das Gedicht „Retrato de A. Hooper y su esposa“ als *liveact-performance* aufgeführt. Aguileras *performance*-Praxis sei maßgeblich von dem im Exil lebenden kubanischen Dramaturgen Víctor Varela und der *minimal music* des US-Amerikaners Philip Glass beeinflusst, ebenso von kubanischen Künstlern, wie Arturo Cuenca, Abdel Hernández und Aldito [Damián] Menéndez sowie dem österreichischen Performanzkünstler Christian Ide Hintze, inspiriert, der Anfang der 1990er-Jahre sogar in der *azotea* auftrat (vgl. Morejón Arnaiz 2014: 211, 213, 220). Garbatzky (vgl. 2024: 141) sieht die performative Literatur Aguileras ebenfalls beeinflusst von dessen Auseinandersetzung (und Übersetzung) mit (bzw. von) John Cage und Joseph Beuys. „Retrato de A. Hooper y su esposa“ ist später in Zusammenarbeit mit Bermúdez ebenso als digitales Gedicht herausgegeben worden. Das multimodale Gedicht ist auf *YouTube* einsehbar, wo es 2014 von Morejón Arnaiz hochgeladen wurde. Die schlechten ökonomischen und technischen Bedingungen im postsowjetischen Kuba sind Ursache dafür, dass viele der *performances* der 1980er- und 1990er-Jahre kaum archiviert wurden. Der Mangel hat kubanische Künstler*innen in der Produktion und Verbreitung ihrer Arbeit massiv eingeschränkt. So wurden bespielte Videokassetten erst spät durch DVDs ersetzt, während heute – trotz Restriktionen und Kostspieligkeit – das Internet und die Zirkulation von USB-Sticks genutzt werden, um digitale Daten (klandestin) weiterzugeben (vgl. Morejón Arnaiz 2014: 210 f.).

348 Morejón Arnaiz (vgl. 2014) verwendet hinsichtlich der Genreklassifizierung des digitalen Hybridformates die Bezeichnung *video-performance*, worin ihr Garbatzky (vgl. 2014, 2016a) und Lardone/Sastre (vgl. 2015) folgen. Nachstehend wird hingegen der Terminus *video-poema* als Arbeitsbegriff verwendet, den Garbatzky (vgl. 2016a, 2024) neben dem Begriff *videopoesía* ebenso einsetzt. Anders als der *performance*-Begriff suggeriert dieser nicht das ausdrückliche Vorhandensein eines performierenden (Autor-)Subjektes in einem digital inszenierten Gedicht. Stattdessen impliziert der Begriff *video-poema* eine Öffnung des ‚klassischen‘ Textbegriffes hin zu einem hybriden und intermedialen Format. Dabei wird Intermedialität gemäß Rajewsky als ein „Mediengrenzen überschreitend[es] Phänome[n], [das] mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvier[t]“ (2002: 157) verstanden.

Künstlers Aldo Menéndez (1948–2020), ist ein zeitgenössischer Performanz- und (Video-)Künstler, der Ende der 1980er-Jahre zu den Hauptinitiatoren der Künstlergruppe *Arte Calle* zählte (vgl. Martín Sevillano 2008: 85; vgl. auch Kap. 3.1). Seit 1991 lebt Menéndez im Exil, seit 1993 in Spanien, u. a. auf den Kanaren. Beide Herausgeber sind aktive Stimmen der kubanischen Diaspora, die sich weiterhin mit dem Disput um künstlerische Freiheit und die autonome Handlungsmacht von kubanischen Künstler*innen und Intellektuellen auseinandersetzen[349].

Die vernetzte Ästhetik von *Diáspora(s)* wird zu einer Netzliteratur (*literatura en la red*) weiterentwickelt, so dass sich Vernetzen für Aguilera und sein intellektuelles und künstlerisches Selbstverständnis über das Zeitschriftenprojekt hinaus als wesentlicher *modus operandi* erfassen lässt (vgl. Kap. 6). Das digitale Gedicht baut dabei einerseits auf dem künstlerischen Aktivismus der auslaufenden 1980er-Jahre auf, andererseits auf der von *Diáspora(s)* entworfenen Konzeptkunst, denn Aguilera und Menéndez teilen einen gemeinsamen Erfahrungshorizont. Beide haben die vitale *performance*-Praxis jener Zeit mitgestaltet. Sie verbindet ebenso ein ähnlich autonomes Verständnis von Kunst bzw. Literatur sowie eine kritische Haltung gegenüber der damaligen und rezenten Kulturpolitik Kubas (vgl. Kap. 3.1)[350]. Der Abspann ihres *video-poema* unterstreicht dies. Ihm ist zu entnehmen, dass das Video von „CASTor jABAo productions“, einer Eigenmarke der Produktionsfirma von Menéndez, realisiert wurde. Es handelt sich um ein Anagramm der provokanten Parole „Castro abajo“, was der Künstler auf seinem gleichnamigen Blog erklärt (vgl. Menéndez 2000: 277)[351].

Die nicht-kommerzielle Produktion des *video-poema* ist seit Dezember 2014 auf dem Videoportal *YouTube* veröffentlicht. Dort wurde das *video-poema* zum einen von dem Account *maldito menendez* unter dem Titel „MAO“ und zum anderen von dem Account *Profética Puebla* (Puebla, Mexiko) unter dem Titel „Carlos

349 Ihr Comic *Apuntes para un viaje a Alemania* (2016), der zwei Jahre später erschienen ist und auf Themen, Motive und Ästhetiken von *Diáspora(s)* und des *video-poema* zurückgreift, zeigt dies gleichermaßen auf. Zu der provokanten intermedialen Publikation s. weiterführend Thaidigsmann/Brüske (2024), die in diesem Falls sogar von „poetics of horror“ sprechen.

350 Aguilera führt hinsichtlich des einst miterlebten künstlerischen Aktivismus von *Arte Calle* weiter aus: „No está de más recordar que el grupo Artecalle [sic], en aquel contexto de aparente apertura, se erigió en una suerte de máquina de guerra que grafitaba carteles por toda la ciudad y retaba a la política cultural cubana interviniendo reuniones o levantando performances, como aquel célebre en la exposición de Rauschenberg, realizado por el mismo Maldito, o aquel otro con máscaras antigases en la UNEAC y carteles que decían: ‘Críticos de arte: sepan que no les tenemos absolutamente ningún miedo’“ (2017a: o. S.).

351 Der Blog ist abrufbar unter folgender URL: https://malditomenendez.blogspot.com/ (Zugriff am 12/02/2021).

A. Aguilera Grupo Diáspora(s). Poema: 'Mao'" hochgeladen[352]. Letzteres ist aufgrund von Sperrung durch den Dienstleister derzeit nicht mehr einsehbar.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des *video-poema* gelten das Kunstprojekt *Arte Calle* und auch das Zeitschriftenprojekt *Diáspora(s)* lange als beendet. Auch Aguileras Ausreise aus Kuba liegt bereits zwölf Jahre zurück[353]. Trotz zeitlichem Abstand ist die literarisch-künstlerische Kollaboration einschlägig für eine in dieser Arbeit erhobene dritte Phase von *Diáspora(s)* (vgl. Kap. 6). Das *video-poema*, lyrisch-filmische Persiflage auf den Maoismus, greift auf den Esprit der *performance*-Praxis im postsowjetischen Kuba zurück, entwickelt den literarischen Terror von *Diáspora(s)* und die subversive Graffitikunst des Kollektives *Arte Calle* sowohl technisch als auch ästhetisch weiter. Die Zusammenarbeit von Menéndez und Aguilera ist somit Zeugnis und zugleich Fortbestand der künstlerischen Protest- und Gegenkultur des Kubas der 1980er- bzw. 1990er-Jahre (vgl. Kap. 3.1)[354]. Hinsichtlich seiner technischen Verarbeitung und Gestaltungsform spiegelt es den *state of the art* von Literatur und Kunst in einem digitalen Zeitalter wider, nämlich in der kubanischen (diasporischen) Blogosphäre (vgl. Kap. 6). Es handelt sich somit nicht nur um eine Überführung des Gedichtes von Aguilera in ein neues Medium, sondern um eine intermediale Erweiterung der Gedichtvorlage. Die „(sin)táctica de guerra" (Sánchez Mejías 1997a: 176) von *Diáspora(s)* wird in Form von experimentellem Video-Aktivismus in das *world wide web* ausgelagert, wo es weitere Prozesse und Verbindungen generiert. Doch was ist in dem *video-poema*, welches auf Aguileras Textgrundlage aufbaut, eigentlich zu sehen?

352 Menéndez hat das *video-poema* am 21.12.2014 auf *YouTube* veröffentlicht und es mittels Verlinkung in seinen Blog integriert. Über das mexikanische Benutzerkonto wurden ebenso ein Video von Saunders („'Sombras del naufragio' poema inédito de Rogelio Saunders\ Grupo Diáspora(s)") und von Cabezas Miranda („Jorge Cabezas Miranda editor de Grupo Diáspora(s). Antología 1993–2013") in Zusammenhang mit der 2014 erschienenen Publikation *Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas. Grupo Diáspora(s). Antología 1993–2013* hochgeladen.

353 Entsprechend seiner literarischen Einflüsse lebt Aguilera u. a. in Deutschland, Österreich, Spanien und nun in Tschechien.

354 Das *video-poema* „Mao" hat Menéndez für seine Partizipation an dem *Festival Internacional de Videoarte de Camagüey* eingereicht, welches 2015 in Kuba stattfand. Über seine Beweggründe äußert er: „Mi interés en participar en el FIVAC 2015 no era competir, sino presenciar, verificar uno de esos tantos festivales y eventos internacionales que el régimen celebra en Cuba [...], para proyectar ese espejismo de paraíso cultural revolucionario tras el que se esconde la dictadura [...]. Incluso la selección del video MAO – que tiene cierta carga crítica, pero indirecta, en la justa medida de ambigüedad para que la censura la dejara pasar sin recelos, como de hecho sucedió" (in Cabrera Arús 2015: o. S.). Das Betreten kubanischen Bodens wurde dem Künstler jedoch verwehrt, so dass Menéndez letztendlich nicht an dem kubanischen Event für internationale Filmkünstler*innen teilnehmen konnte. Menéndez demonstrierte später vor der Kubanischen Botschaft in Madrid, die ihm die Einreise in sein Geburtsland bis heute verweigert.

Diese Frage lässt sich kaum beantworten. Das *video-poema* weist weder eine lineare Handlung- und Erzählstruktur noch eine dramaturgisch geschlossene Komposition auf. Es beginnt *in medias res* und mündet in ein offenes Ende. Analog zum Experimentalfilm stehen auch hier „die Materialität des Mediums und die Erschließung einer neuen Formensprache im Zentrum“ (Keutzer et al. 2014: 294), was die neo-avantgardistische Machart verdeutlicht. Denn Aguilera und Menéndez bedienen sich ausgewählter filmästhetischer Gestaltungsmittel des Experimentalfilms, um die Rezipierenden weniger für die dargestellten Inhalte als vielmehr für die durch das *video-poema* propagierte künstlerische Bearbeitung des Dargestellten zu sensibilisieren, und zwar für eine digital erweiterte Kleine Literatur bzw. Kunst.

Der Experimentalfilm ist ein avantgardistisches Filmgenre, welches „in hoher Konzentration und mit künstlerischem Ernst [...] Spezialeffekte wie Überblendung, Mehrfachbeleuchtung, Bildverzerrung, Stopptrick sowie Zeitlupe und Zeitraffer“ (Tyler 2016: 167) einsetzt[355]. Diese dynamischen und zugleich verzerrenden Elemente bestimmen ebenfalls das *video-poema*, das nicht auf Geschlossenheit und Ganzheitlichkeit abzielt, sondern – angelehnt an poststrukturalistische und postmoderne Prämissen – auf dekonstruktivistische Effekte.

In dem *video-poema* gibt Aguilera seinem lyrischen Ich Stimme, seinen Gedichttext aus dem *off* rezitierend (vgl. Garbatzky 2016a: 110). Die Tonspur ist über historische Schwarz-Weiß-Aufnahmen und Bildmaterial in Sepia gelegt, die unterschiedliche Einblicke in die Regierungs- und Lebenszeit Mao Zedongs sowie den chinesischen Spatzenkrieg geben. Durch das Heben und Senken seiner Vortragsstimme in variierender Lautstärke ahmt Aguilera lautlich den Flug der Spatzen nach. Zusätzlich ist die Tonspur mit Echoeffekten und einem Rauschen versehen. An einigen Stellen wird Vogelgezwitscher eingespielt, an anderen werden Tonstörungen simuliert – teils durch nicht konkret identifizierbare lautliche Einwürfe. Die Audiospur ruft einerseits eine atmosphärisch beklemmende Stimmung hervor, da das Rauschen bedrohlich wirkt und einem eisigen, starken Wind ähnelt. Andererseits wird durch die Hall-Effekte Tiefe erzeugt, die auf die Größe des chinesischen Imperiums anspielen könnte, die Marqués de Armas (vgl. 2013: o. S.) aus dem Schriftbild des Gedichtes herausliest. Durch (*de-*)*crescendi*, variierende Intonation und die bewusste artikulatorische Verlängerung einzelner Wörter gelingt es Aguilera, Passagen unterschiedlich

355 An experimenteller Montage und Schnitttechnik lassen sich in dem *video-poema* weiter folgende Verfahren erkennen: Schuss-Gegenschuss, Spiegelung an vertikaler Mittelachse, kurzes Aufblenden, harter Schnitt, Überblende bzw. Bildauflösung, teils werden Sequenzen zurück und wieder vorgespult oder eine statische Kameraeinstellung durch leichtes Wackeln aufgebrochen. Z. T. lassen sich in einzelnen Sequenzen und Einstellungen ebenso eingearbeitete Karikaturen, Bildcollagen und eine *mise en abyme* ausfindig machen.

Nachdruck zu verleihen. So werden Diminutive und Bedeutungsverschiebungen durch Negation betont (vgl. Kap. 5.1). Vor allem der Name Mao hallt nach, was dessen Macht- und Totalitätsanspruch akustisch betont.

Die Bildebene des *video-poema* ist größtenteils auf den historischen Rahmen des gesprochenen Textes abgestimmt und greift damit wesentliche Themenkomplexe des Gedichtinhaltes auf: Die Absurdität und Radikalität des Spatzenkrieges als Allegorie der Machtperversion und Manipulation durch ein totalitäres System. Wie in dem Gedicht soll der Maoismus auch hier nicht verherrlicht und dessen offizieller Diskurs nicht reproduziert, sondern durchbrochen werden. Angelehnt an die postmoderne und (neo-)avantgardistische Prägung ihrer Kunst, bedienen Aguilera und Menéndez sich bei der (Re-)Komposition und Auswahl ihres Filmmaterials der *found footage*-Technik. Sie nutzen also ein „Experimen[t] mit vorgefundenem Bild- und Tonmaterial [...], das nicht nur immer wieder in neue Zusammenhänge gebracht [...], sondern teilweise auch verformt und verzerrt wird“ (Keutzer et al. 2014: 296), um das Gedicht intermedial zu inszenieren. Das historische Filmmaterial ist unterschiedlichen Dokumentarfilmen entnommen und mittels Montage neu zusammengeschnitten worden. Dies hat zur Folge, dass zwar ein autonomes Narrativ entsteht, ursprüngliches Bildmaterial durch Neuzusammenstellung jedoch auch umgewertet wird oder Leerstellen auftreten, da ursprüngliche Zusammenhänge nicht mehr gegeben sind.

Aguilera und Menéndez zerlegen ein vermeintlich kohärentes und homogenes Narrativ in seine Komponenten. Das *video-poema* ist in seiner Struktur(-losigkeit) auf Brechungseffekte und Heterogenität zugeschnitten, die Multiperspektivität bewirkt. Die *found-footage* Technik, die sich in einer Grauzone hinsichtlich der Achtung von *copyrights* verortet, hebt hervor, dass die Autorinstanzen für die Erschließung des *video-poema* nebensächlich sind und primär die inszenierten Tabubrüche der Kunstschaffenden im Vordergrund stehen, die sich auf verschiedenen Ebenen abzeichnen. Mittels Filmtechnik entziehen sich Aguilera und Menéndez filmisch einem für Dokumentarfilme charakteristischen *discourse of sobriety* (vgl. Nichols 1991) und damit in seiner Symbolik dem vom Maoismus propagierten offiziellen Narrativ. Das Genre Dokumentarfilm sollte daher nicht als rein abbildendes filmisches Narrativ verstanden, sondern als durch die Kamera und Regie mediatisiertes potenzielles Wirklichkeitsnarrativ kritisch hinterfragt werden. Die nachträgliche Bildgestaltung der beiden Kubaner deutet auf ein dekonstruktivistisches Genrespiel, das ähnlich wie die Textvorlage mit einem fatalistischen Geschichtsverständnis mittels Experimentalität von Formensprache bricht. Der gewählte künstlerische Zugriff ermöglicht es, dem Paradigma *historia – nación* und damit einem glorifizierten nationalistischen Geschichtsbild (einer „superposición inscripción-propiedad-lugar“, Aguilera 2020b: 13) zu entgehen. Eine vermeintliche historische Wahrheit und der Ursprung totalitärer Ideen und Sprache werden so von einer Form ‚künstlerischen Terrors‘ nahezu plastisch zersetzt. Plagiat, Täuschung und Verfälschung erweisen sich dabei als produktions-

ästhetische Strategien, die einem nationalen Mythos und dem Ursprung einer Biopolitik aufkündigen.

Das Ton-Bild-Verhältnis scheint zunächst inhaltlich aufeinander abgestimmt, so dass in einigen Sequenzen ein Spatz mit einem gelb retuschierten Bauch in einer Baumkrone und später Massen an toten Tieren zu sehen sind, wenn Aguilera die Verse „gorrión / *vientre*amarillo / que cae y gorrión / *vientre*amarillo / que vuela“ oder „entre gorrión *vientre*amarillo que cae y gorrión *vientre*amarillo / que *no*vuela“ (1997: 195) rezitiert. Weiter halten die Filmsequenzen unterschiedliche Ereignisse fest, die nicht näher datiert sind, sich aber maßgeblich auf die *Große chinesische Hungersnot* beziehen. Folglich lässt sich ein Großteil der Bildabfolgen in das ländliche maoistische China verorten. Sie dokumentieren die Spatzenjagd der chinesischen Bevölkerung. Wiederholt wird in Naheinstellung gezeigt, wie ein auf einer Baumkrone sitzender Spatz von Chines*innen abgeschossen wird oder die Vögel auf den Feldern durch Lärm von der Bevölkerung am Landen gehindert werden, damit sie buchstäblich tot ‚vom Himmel fallen‘. Weitere Sequenzen zeigen, wie die Tierkadaver von den Äckern gemeinschaftlich aufgesammelt, auf eine Schnur aufgezogen oder in Massen gestapelt auf der Ladefläche eines Lastkraftwagens abtransportiert werden. Die Kamera fängt allerdings nicht nur die von der revolutionären Gesellschaft ausgeführte *Ausrottung der vier Plagen* ein, sondern auch die gravierenden sozioökonomischen Auswirkungen des Spatzenkrieges, etwa das Leiden der chinesischen Bevölkerung. Im Kontrast zu ebenso dargestellten Massenparaden, folkloristisch anmutenden Feierlichkeiten mit Tanz und Musik oder der Selbstinszenierung des Parteiführers Mao sind in einzelnen Ausschnitten hungerleidende Kinder zu sehen.

Auf eine sachgerechte Dokumentation der in dem Gedicht angeprangerten historischen Ereignisse legen Aguilera und Menéndez jedoch keinen Wert. Das historische Bildmaterial weist zeitliche Sprünge auf, was u. a. Auswirkung auf die strukturelle und logische Ordnung des Dargestellten hat, so dass Verortung der Szenen und ihre Zusammenhänge oftmals uneindeutig sind. Das satirische Einwirken auf die historischen Mitschnitte untermauert die Kritik beider Künstler an der Propagierung einer offiziellen Geschichtsschreibung, besonders an den ihr zugrundeliegenden Selektionsprinzipien und Glorifizierungsmechanismen, die der Legitimation einer ideologisch durchsetzten Identitäts- und Erinnerungspolitik dienen.

Analog zu der formalen und sprachlichen Gestaltung des Gedichtes wird die Autonomie des poetischen Wortes und dessen Wirkkraft jenseits despotischer Absolutheitsansprüche eines waltenden (Bild-)Regimes in dem *video-poema* in Szene gesetzt. In Anlehnung an die experimentelle Form des Gedichtes verweist das *video-poema* auf seine Materialität, die für die Rezipierenden lediglich prozesshaft und keinesfalls vollständig erfahrbar wird. Die Synchronisierung des literarischen Wortes mit konkreten Bildern und atmosphärischer Tongebung erweitern den Sinngehalt des Gedichtinhaltes. Gleichzeitig generiert die sinnästhetische Erwei-

terung neue Fragen. Konträr zu der in dem Gedicht von Mao eingeforderten (regimekonformen) Ordnung („la *no*fisura que debe existir entre mao*demokratik* y sentido", Aguilera 1997: 196) unterstreicht besonders die Filmästhetik Unruhe. Im Sinne eines postmodernen *anything goes* überwiegt ein ‚kreatives Chaos', das eine vermeintlich homogene Komposition der Bilder ablehnt. Ein offener Textbegriff wird vertreten, der bewusst auf Ambiguität und Heterogenität aufmerksam macht und durch Offenheit ideologiekritisch wirkt. Dies wird besonders dann ersichtlich, wenn die Wechselwirkungen von Genre, Montage und Posteditierung in ihrer Gesamtschau betrachtet und konstant hinterfragt werden. Schließlich erweist sich Intermedialität auch in dem *video-poema* als „Konzept [post-]moderner Ästhetik der multimedialen Hybridisierung, der Dekonstruktion und Auflösung isomorpher Strukturen in heteromorphe Prozesse, die vor allem ihre heterogenen medialen Bedingungen reflektieren" (Paech 2014: 299). Komposition und Gestaltung sind ausgerichtet auf Heterogenität. Angelehnt an den nicht-lyrischen Charakter des Gedichtes, setzt das *video-poema* das Aufbrechen und disharmonische Rekonstruieren eines Prätextes in Szene, um Verherrlichung von Geschichte und Personenkult auszuweichen, was die Verfremdung des Genres aufzeigt. Die Überschreitung von Genregrenzen stellt eine Herausforderung für die Rezipierenden dar, die aufgrund der Simultanität von verschiedenen Stimuli eine hohe Kognitionskompetenz aufbringen müssen: Denn „[d]as Reflexionspotenzial der Intermedialität liegt in d[er] Spannung zwischen Mono- und Plurimedialität, Differenzierung und Hybridität" begründet, so dass die Rezipierenden „einer gedanklichen Doppelbewegung zwischen Distinktion und Fusion" (Robert 2014: 76) ausgesetzt sind. Die vermeintliche innere Strukturlosigkeit und Expressivität des *video-poema* verdeutlicht, dass das *video-poema* in seiner Komposition und Aufbereitung eine aktive Rezeptionshaltung einfordert. Hinter offenkundigem Spott und vermeintlichem Unsinn steht auch hier ein programmatisches Spiel, eine für *Diáspora(s)* charakteristische produktive Dysfunktionalität (vgl. Kap. 4.1).

Die Rezipierenden können der Komplexität des *video-poemas* kaum gerecht werden, da der Gegenstand in seiner medialen Inszenierung und ästhetischen Bearbeitung von dem Moment des ‚unmittelbaren Eindrucks' in seiner radikalsten Ausführung lebt. Das *video-poema* bedient sich gezielt der Reizüberflutung, um, angelehnt an den Gedichtinhalt, den Bildinhalten distanziert zu begegnen, was nicht nur die nachträglich aufgenommene Tonspur, sondern auch die Bilddynamiken und Pluralität von Stilen verdeutlichen. Das in (Milli-)Sekunden bewegte Bild-Ton-Material kann aufgrund hoher Tempi und harter Schnitte an vielen Stellen nur assoziativ wahrgenommen werden. Die Rezipierenden können sich demnach lediglich auf hervorstechende Elemente, hier durch nachträgliche Kolorierung hervorgehobene Symbole oder auffällige digitale Effekte, konzentrieren, mit denen die Bildebene überzogen ist. Die Zuschauenden sind daher gezwungen, aktiv Visuelles und Auditives zu verknüpfen, und müssen nahezu instinktiv versuchen, die ihnen sukzessiv präsentierten

Bewegungsbilder in einen logisch-kausalen Zusammenhang zu bringen. Die Montagetechnik stellt somit ein wesentliches Gestaltungselement dar, welches spielerisch von Aguilera und Menéndez in Szene gesetzt wird.

Das historische Filmmaterial ist in unterschiedlich langen Frequenzen neu zusammengeschnitten und im grellen *Pop Art*-Stil farblich bearbeitet sowie mit computertechnischen Animationen und Graffiti-Komponenten versehen worden. Im Vergleich zur Tonspur wirkt die visuelle Gestaltung des *video-poema* noch unruhiger, da sie von digitalen Effekten, *(out-)zooms* und *post festumen* Kolorierungen bestimmt ist, die unterschiedliche Dynamiken und Kontraste evozieren. Durch unterschiedliche Tempi, eine auffällige Lichtregulation und Spannungsmomente wird der anvisierte Ausbruch aus routinierten Rezeptionsmustern und vorgesetzten Inhalten evoziert. Statt Identifikation sollen die Rezipierenden Beklemmung und Überforderung verspüren, da die abrupte Schnitttechnik Unmittelbarkeit und Einheitlichkeit aufbricht und so negative Gefühle hervorruft.

Die kontrastive Montage legt indoktrinierte Dogmen und Maxime, die Mystifizierung von Historischem, einen heroischen Personenkult sowie eine konstruierte gesellschaftliche Realität offen. Angelehnt an Authentizitätsdebatten über das Genre Dokumentarfilm, wird auf die genreinhärenten „Dualismen Objektivität versus Subjektivität sowie Realitätsabbildung versus Inszenierung/Fiktionalisierung“ (Naber 2009: 6) aufmerksam gemacht. Schließlich werden vorrangig Massenmedien (z. B. Film, Radio etc.) in Systemen mit Totalitätsansprüchen strategisch genutzt, um eine politisierte Medien- und Erinnerungskultur zu pflegen, indem ideologische Leitsätze übermittelt, Informationen selektiert, einschlägige Ereignisse fortwährend memoriert oder das Vermächtnis mystifizierter Persönlichkeiten beständig vergegenwärtigt werden. Die Rezipierenden werden in diesen Fällen nicht nur durch ausgewählte Inhalte, sondern auch durch gezielte Präsentationsformen bewusst medial gemäß einer politisierten Weltanschauung und Moralvorstellung erzogen. Die Kamera, einschließlich ihrer unterschiedlichen Einstellungen und Perspektivierungsmöglichkeiten, kann zum einen ein Abbild der Wirklichkeit zeichnen, zum anderen dabei die Wirklichkeit aber auch filtern, so dass „das dokumentierende Bild im Film [...] seine narrativ-fiktionale Struktur und einen stets selektiven Konstruktionscharakter nicht verleugnen [kann]“ (Schroer/Bullik 2016: 61). Die Objektivität von in repressiven Systemen aufgenommenen und produzierten Dokumentarfilmen sollte grundsätzlich kritisch hinterfragt werden, etwa mit den Worten Kracauers: „Dokumentarfilme sollen der Wahrheit entsprechen; und ist nicht Wahrheit die beste Propagandawaffe“ (2005 [1960]: 260). Kracauer verweist damit auf den Konstruktionscharakter von audiovisuellen Narrativen und auch auf systematische Abbildungsstrategien nationaler Geschichtsschreibungsprozesse, die auf einem „Kollektivsingular [von Geschichte und damit von Vergangenem]“ beruhen, „der die Summe aller Einzelgeschichten bündel[t]“ (Koselleck 1979: 264). Denn die „Konstruktion eines imaginierten Selbstbil-

des“ (Assmann 2014: 43) ist an die Schaffung und das ständige Erfahren einer vermeintlich gemeinsamen Vergangenheit gekoppelt, um eine gesellschaftliche Utopie leben zu können. Dieses „Wirkungspotenzial [...] angeeigneter Geschichtserfahrungen“ (Assmann 2014: 41) setzen Aguilera und Menéndez einerseits in Szene, um es andererseits zu durchbrechen.

Die verzerrten Wahrheitskonstruktionen der Originalaufnahmen lassen sich somit als „trügerische ‚Realität‘“ (Günther 2005: 265) erfassen, die mit „‚gemeinschaftsbezogenen‘ Massen-Illusionen“ verbunden sind, welche „psychische und soziale Realitäten willentlich handelnd *erschaffen*“ (Günther 2005: 266, Hervorhebung d. A.). Das propagandistische Anliegen vieler Dokumentarfilme zeige sich nach Kracauer vor allem in der Inszenierung von Persönlichkeiten, u. a. durch „[e]ine Änderung in der Belichtung“, die „ein und dasselbe Gesicht [...] in neuer Gestalt [erscheinen lässt]“ (2005 [1960]: 260). Auch in dem *video-poema* dominieren Großaufnahmen von Mao oder Aufnahmen Maos in (Halb-)Naheinstellungen, die ihn mit unterschiedlicher Belichtung in Interaktion mit der Zivilgesellschaft präsentieren. Die Montage des *video-poema* ist dabei spielerisch angelegt, da sich Aguilera und Menéndez eine ideologisierte Filmästhetik zu eigen zu machen scheinen. Angelehnt an die Filmsprache des sowjetischen Cineasten Sergei M. Eisenstein, zielt die Montage durch das Nebeneinander von Einstellungen und deren Verbindungen auf die inhaltlichen-kausalen Inbezugsetzungen der Bildinhalte ab, die die Rezipierenden über das filmästhetische Arrangement antizipieren. Dieses Zusammenspiel erzeugt nicht nur Erzählfluss, sondern setzt in dem *video-poema* den Akzent auf das Verhältnis zwischen der Masse und ihrem Führer, um im Sinne Eisensteins „die Idee des Klassenkampf[e]s zu veranschaulichen und das Publikum zur Parteinahme für die Sache der Arbeiter zu animieren“ (Kracauer 2005: 261). Die Montage erzeugt somit Dynamik und schafft eine „kollektivistische Weltsicht“ (Lenz 2008: 53), die maßgeblich durch die Schnitttechnik hervorgerufen wird[356]. Was in dem Gedicht sarkastisch anklingt („esa masa estúpida / que se estructura / bajo el concepto fofo / de pueblo“, Aguilera 1997: 195), wird in dem *video-poema* konkret visuell dargeboten, was folgende Einstellungen verdeutlichen:

356 Im Rückgriff auf Eisenstein erklärt Lenz diesbezüglich: „Die Attraktionsmontage erwächst aus einer Vielfalt einwirkender Mittel und zielt inhaltlich auf die Vermittlung einer kollektivistischen Weltsicht, die das geschichtliche Vorwärtskommen der proletarischen Massen dynamisch und attraktiv schildert. [...]. Die Masse als geschichtliche Dramatis Persona bietet eine Fülle einzelner Momente und Variationen, die den allgemeinen Impetus in schlagenden Details an die Oberfläche bringen. Attraktionsmontage und Massenzugang passen zusammen. Denn die Masse ist das Attraktions- und Bildarsenal, aus dem sich Eisensteins Montagen speisen. Es ist die Masse, die diesen Montagezugang herausfordert, die in voller Vielfalt wahrgenommen sein will, und aus ihren aktivsten Teilen attraktiv zusammengesetzt wird“ (2008: 53).



Abbildung 13: Mao und das chinesische Volk in Interaktion. Jubel und Trauer als inszeniertes Gemeinschaftsgefühl. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014; von links oben nach unten [TC 03:54, 01:43, 02:04], von rechts oben nach unten [TC 01:36, 0:11, 02:41]). Mit freundlicher Erlaubnis von Aguilera und Menéndez[357].

Das historische Filmmaterial, das auf die Synergien zwischen Herrscher und Beherrschte zugeschnitten ist, vermittelt Bildebene eine „kollektivistische Weltsicht“ (Lenz 2008: 53) auf das maoistische China. Gezeigt wird die revolutionäre Gesellschaft, die Mao als oberster Autorität Tribut zollt und gemeinschaftlich den Feind, die Spatzen, bekämpft, um Chinas *Großen Sprung nach vorne* nicht zu gefährden (vgl. Abbildung 13). In unterschiedlichen Frequenzen ist die Bevölkerung jubelnd, die Landbevölkerung auf den Feldern arbeitend oder während eines Landbesuchs von Mao klatschend zu sehen, der darüber hinaus rauchend vor Arbeitern inszeniert wird. Weiter sind Schaulustige am Straßenrand während einer

357 Mein Dank gilt den beiden Kunstschaffenden für die freundliche Erlaubnis der Nutzung verschiedener Standbilder des *video-poema* im Kontext dieser Veröffentlichung.

Militärparade zu erkennen sowie die bestürzte Menge, die 1976 den Tod des obersten Parteiführers beweint (vgl. Abbildung 13).

Der durch die Montagetechnik vermeintlich angedeutete ideologische Erziehungsauftrag wird jedoch durch die nachträgliche Bildbearbeitung konterkariert und *ad absurdum* geführt. Aguilera und Menéndez bilden entgegen der Originalaufnahmen die Masse nicht als autonomes Organ nach, sondern sie überführen sie ihrer Instrumentalisierbarkeit. Umfassende Verfremdungseffekte lassen keine Identifikation mit dem Gesehenen zu: Ähnlich dem Experimentalfilm wird die Montage der Originalaufnahmen durch hyperkurze Frequenzen, wechselnde Abspielgeschwindigkeit und harte Schnitte verfremdet. Teils unregelmäßige Rhythmik und das hohe Tempo von Einstellungsabfolgen schaffen Intensität und sprengen ein homogenes Kollektivgefühl, so dass Distanz zu den Bildinhalten und dem vermittelten Wertesystem geschaffen wird. Das *video-poema* ist Resultat einer künstlerisch-provokanten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Gegenwart totalitärer Systeme und ihrer ideologisch durchsetzten Bild- und Kulturpolitik. Das experimentelle Bild-Ton-Arrangement verweist auf die Heterogenität von Wirklichkeit und fordert multiple Wahrnehmungen ein. Farbkontraste, die die nachträgliche Bildbearbeitung erkennbar von den historischen Aufnahmen unterscheiden, heben dies gleichermaßen hervor.

Sowohl die Bildauflösung als auch die Farbtöne – neben Schwarz-Weiß- und Sepia-Aufnahmen liegt z. T. blau und rostfarben viragiertes Bildmaterial vor – verdeutlichen, dass die historischen Ereignisse bereits mehrere Jahrzehnte zurückliegen. Die Farbgebung verleiht dem Filmmaterial zwar einen gewissen Retro-Charme, doch wird dieser durch die farbliche und digitale Posteditierung unterwandert, da keine romantisierende Perspektive auf die Geschehnisse reproduziert wird. Dem Gedicht ähnlich, werden in dem *video-poema* keine (n)ostalgischen Erinnerungen an den Maoismus vergegenwärtigt. Das *video-poema* zeigt Mao somit nicht als legendenumwobenen Gründervater des (modernen) Chinas, denn Aguilera und Menéndez entwerfen ein ambivalentes Mao-Bild. Dem nationalen Gründungsmythos stellen sie Maos Schreckensherrschaft gegenüber, der Millionen Chines*innen zum Opfer fielen. Die Montage eröffnet dabei nicht nur Relationalität, sondern in ihrer elliptischen und heterogenen Anlage ebenso Multiperspektivität, die besonders eine Gegenüberstellung von Täter*innen und Opfern hervorruft. Diese Kontrastierung erzeugt Abstand zu den dargestellten Inhalten, was durch Aguileras Stimme aus dem *off*, einer Sprechinstanz eines extradiegetischen Standpunktes, die die Inhalte kritisch kommentiert, verstärkt wird. Es ist der Impuls, das vermeintlich kollektive bzw. politische Gedächtnis (vgl. Assmann 2014: 36–43) einer ideologisch verschworenen Gemeinschaft durch das Aufzeigen von Antagonismen und Machtungleichgewicht zu entkräften. In Fortführung der subversiven Ästhetik von *Diáspora(s)* und dem *artivism* von *Arte Calle* konzipieren die beiden Kubaner einen intermedialen Gegendiskurs,

der eine Gegen-Erinnerung offenlegt. So wird in einzelnen Kurzsequenzen auf die sozioökonomischen Missstände durch Missplanung des Regimes aufmerksam gemacht und eine Gegenperspektive beleuchtet, und zwar die von Regimekritiker*innen und Oppositionellen. Diese Gegen-Erinnerung wird in ein sichtbares und öffentlich zugängliches Gegen-Archiv eingepflegt, in dem es, angelehnt an die Rhizomatik und Dissemination der Literatur Aguileras, weiter geteilt und verbreitet werden kann.

Sowohl in dem Gedicht als auch in dem *video-poema* liegt besondere Gewichtung auf dem Darstellungsmodus, der in ein nationales Narrativ interveniert. Es handelt sich um eine künstlerische Auseinandersetzung mit Realitätsentwürfen totalitärer Herrschaftssysteme, die Repressionsmechanismen aufzudecken und eine kritische Reflexion von Vergangenem anzuregen versucht. Dies wird durch Genrespiel und Posteditierung erkennbar, da Varianz und Pluralität als Abweichung von einem konformistischen Narrativ propagiert werden. Es gilt somit, das Spannungsverhältnis von Faktualem und Fiktion in der Bearbeitung des historischen Filmmaterials zu hinterfragen. Denn das *video-poema* lässt sich in seiner konzeptuellen Anlage nach poststrukturalistischer Prägung nicht als ‚Wurzelnarrativ‘ (vgl. Kap. 1) verstehen, sondern als „dynamische ‚Flechtarbeit‘“, die „die Vorstellung einer einzigen ‚Wahrheit‘, welche es angeblich hinter dem Gewebe des Films aufzuspüren gilt, radikal zu durchkreuzen“ (Binotto 2017: 296) versucht. Entsprechend werden in dem Videogedicht verschiedene (Kunst-)Stile anzitiert, neu kontextualisiert und politische Symbole ihrer ideologisch zugewiesenen Bedeutung entzogen. Dieser noch radikalere intermediale Gegendiskurs wird nachstehend unter Berücksichtigung wesentlicher Gestaltungselemente untersucht.

Inszenierte Mao-Bilder: zwischen *caudillo* und Karikatur

Auch in dem *video-poema* ist Mao allgegenwärtig. In vielen Sequenzen wird er in Nahaufnahmen mit Fokus auf seine Physiognomie und Gestik, meist in repetitiver Frequenz, eingespielt. Die Wiederholungen einzelner Sequenzen deuten auf ein Geschichtsbild, das von Routinen und wiederkehrenden Parolen gezeichnet ist; gleichzeitig erzeugen sie Spott[358]. Die verwendeten Dokumentarfilmaufnahmen fangen so-

358 Es ist ebenso eine Anspielung auf eine rhetorische Manipulationsstrategie, die auf dem Prinzip der Einprägung aufbaut, Bezug nehmend auf Le Bons Ausführungen zu angewandten Beeinflussungsstrategien der Massen durch Führungspersonen. In *Psychologie der Massen* formuliert er entsprechend: „Handelt es sich jedoch darum, der Massenseele Ideen und Glaubenssätze langsam einzuflößen, z. B. die modernen sozialen Lehren, so wenden die Führer verschiedene Verfahren an. Sie benutzen hauptsächlich drei bestimmte Arten: die Behauptung, die Wiederholung und die Übertragung oder Ansteckung“ (Le Bon 1982 [1895]: 87).

wohl die Synergie zwischen autoritärem Herrscher und dienender Masse als auch die facettenreiche Inszenierung Maos ein, gemäß Textvorlage als „economista", „kamarada", „padrecito", „filósofo" oder aber „civilista" (Aguilera 1997: 195, 196, 197). Mao erfüllt in den unterschiedlichen Szenen somit die Rolle des souveränen Militärs, der volksnahen Vaterfigur, des fleißigen Arbeiters und des geselligen Kameraden. Seine Gebärden zeichnen sich vor allem durch energisches Klatschen aus, mutmaßlich während eines offiziellen Pressetermines. Vereinzelt wird Zedong salutierend gezeigt, überwiegend der Masse von einem Balkon aus zuwinkend[359]. Mao wird in dem *video-poema* als Personifikation einer handelnden und absoluten Macht abgebildet, die von der anonymen Masse, die ihm scheinbar Anerkennung und Gehorsam zollt, getragen wird[360]. Dadurch verkörpert er, gemäß historischer Bildvorlage, eine „charismatische Herrschaft" (vgl. Weber 1964 [1921]).

Aufgrund der Montage leben die Aufnahmen von der Interaktion zwischen Staatsoberhaupt und Öffentlichkeit, heben aber auch die Allgegenwärtigkeit Zedongs hervor, die auf ein Panoptikum deutet[361]. Die (räumlichen) Kontextualisierungen der Aufnahmen Maos und die Herausstellung seiner Gestik, erinnern an den *caudillo*-Kult in Lateinamerika. Sie spielen auf die Inszenierungstechniken einer „politischen Bildwelt" (Eickhoff 1999: 12) an, die auf Synergien zwischen charismatisch-exekutivem Machtmenschen und seinen Untergebenen zugeschnitten ist. Die *set-*

359 Diese Posen sind charakteristisch für den Herrschaftsstil Maos: „Anders als etwa die nationalsozialistischen Massenaufmärsche basierte die Kulturrevolution nicht auf aufpeitschenden Reden des Staatsführers. Mao [...] beschränkte sich darauf, huldvoll zu winken und Vertreter der Massen auf dem Tor des Himmlischen Friedens zu empfangen. Die entrückte Präsenz des Vorsitzenden machte ihn zur Projektionsfläche unterschiedlichster Emotionen und Hoffnungen und trug maßgeblich zur mythischen Aura des ‚Großen Steuermanns' bei. Der exzessive, teils absurd anmutende Führerkult wurde zu einem maßgeblichen Kennzeichen der Kulturrevolution [...]" (Leese 2016: 48f.).

360 Der Artikel „Mao Zedong – Ein Toter, 22 Liter Formaldehyd und ein Mythos" von Awe (2013) gibt einen prägnanten Überblick über Führerkult, das Charisma, die Mobilisierungsmaßnahmen und die Brutalität Zedongs.

361 In dem Comic *Apuntes para un viaje a Alemania* (2016) greifen Menéndez und Aguilera auf eine ähnliche Aufnahme Maos zurück. Der auf dieser Seite zu lesende Kommentar stellt dabei eine Verbindung zu dem Gedicht „Mao" her: „Esta foto provocó en mí una reacción tan extraña que, inmediatamente, escribí un poema sobre la relación poder, gorriones muertos y gorriones vivos, y cómo detrás de cualquier idea de estado está siempre el crimen, campos enteros sembrados de francotiradores simbólicos" (Aguilera/Menéndez 2016: 55). Unter der Fotografie Maos sind eine Aufnahme von Adolf Hitler, der auf sein Heer herabschaut, sowie ein von hinten aufgenommenes Bild von Castro, der eine Rede vor seinen Anhänger*innen hält, abgebildet. Die Collagetechnik, die in ihrer Zusammenführung vermutlich Analagogien totalitärer Systeme andeuten soll, etwa die Manipulation der Masse, ist auch hier höchst provokant und politisch nicht unproblematisch.

tings einzelner Sequenzen, etwa die Balkonszene, Massenparade oder das Einspielen historischer Plätze Pekings, spiegeln die Vergegenwärtigung eines kollektiven Gedächtnisses sowie die Mobilisierung der Masse wider, was Bildkomposition und in Teilen auch die Montage unterstützen. Das Arrangement der einzelnen Bilder veranschaulicht die Intention der Masse, eine „gemeinsame Identifizierung (‚Einigkeit‘), Geschlossenheit und teleologische Handlungsfähigkeit in [B]ezug auf sich selbst zu erreichen und somit [...] ein *horizontales* soziales Gefüge herzustellen“ (Günther 2005: 264, Hervorhebung d. A.). Diese „‚Vergemeinschaftung‘ umschließt [...] auch die Führungsfiguren und Ich-Ideale der ‚Masse‘“, so dass „die Massenführer [...] als integrierte, wenn auch besondere, vorbildliche, ideale und unverzichtbare Teile einer entstehenden großen ‚Gemeinschaft‘“ (Günther 2005: 264) herausgestellt werden. Das *video-poema* zielt darauf ab, diesen Kollektivierungsprozess sowie eine vermeintlich charismatische Herrschaft zu durchbrechen, indem die „Sichtbarkeit des Gehorsams“ (Eickhoff 1999: 13) von den kubanischen Künstlern *ad absurdum* geführt wird und damit Massenkult und Massenführer infrage gestellt werden.



Abbildung 14: Mao-Bilder zwischen Führerkult und Wahnsinn. Durch experimentelle Bildbearbeitung werden die Originalaufnahmen zur Karikatur. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014; von links nach rechts [TC 0:07, 02:28, 02:43]).

Aguilera und Menéndez fügen in ein offizielles Portraits Maos einen Heiligenschein im Graffiti-Design ein (vgl. 2014: TC 02:28), was in dem Gesamtkontext nicht als Geste der Bewunderung gewertet werden darf, sondern als Affront und Satire auf die Glorifizierung der ikonischen Bildgewalt wahrgenommen werden muss. In den Minuten 02:27–02:28 ist ein Spatz zu sehen, der vom Baum fällt, woraufhin das besagte Bild Maos eingeblendet wird (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 02:28). Es folgt eine Sequenz, in der der Leichnam des chinesischen Revolutionärs in der Öffentlichkeit zur Schau gestellt wird. Die Verkettung lässt einen Kausalbezug zwischen dem Massensterben der Spatzen und den Scheinheiligkeiten des Maoismus herstellen, darüber hinaus deutet sie auch auf das Scheitern des von Mao repräsentierten Systems[362]. Die

362 Fidel Castro Ruz wird aufgrund der von ihm praktizierten autoritären Führungsform und dem von ihm etablierten Kult um seine Person von Kritikern ebenso als *caudillo* bezeichnet. Karikierungen seinerseits gelten in Kuba als soziopolitisches Tabu.

„eterna locura“ (Aguilera 2016d: 154) des Maoismus steht folglich sowohl in dem *video-poema* als auch in den experimentellen Versen Aguileras im Vordergrund. Der Machtmissbrauch Maos wird durch die Bildbearbeitung, den Schnitt, die Sequenzabfolgen (in unterschiedlichen Geschwindigkeiten) und durch die Bewegungen auf Bildebene in dem *video-poema* deutlich. Durch die Verzerrung des Bildmaterials drückt sich der (gelebte) Wahnsinn der chinesischen Leitfigur aus, da kein Mythos reproduziert wird. Aguilera und Menéndez bedienen sich verschiedenster Gestaltungselemente, um den Maoismus – insbesondere den Personenkult um Mao – zu unterwandern. Bereits in der Anfangssequenz des *video-poemas* wird die Schwarz-Weiß-Aufnahme eines älteren und korpulenteren chinesischen Machthabers eingeblendet und mit Graffiti-Kringeln verfremdet, welche durch nachträgliche Animation nahezu willkürlich um seinen Kopf kreisen, sobald Aguilera die zynischen Worte spricht: „con su cerebrito verticalmente metafísico“ (Aguilera/Menéndez 2014: TC 00:07–00:12). Dabei betont er die Diminutivform des Substantives, so dass der auf der Bildebene vermittelt Spott durch die Tonspur verstärkt wird. (Auch im weiteren Verlauf des *video-poemas* verstellt Aguilera seine Stimme, wenn er die im lyrischen Text fixierte direkte Rede wiedergibt, was eine ähnlich höhnische Wirkung erzeugt).

Die Aufnahme Maos, welche an späteren Stellen sogar als Negativbild – mit schwarzen Punkten und Strichen, die um sein Haupt kreisen – variierend eingespielt wird, ist unvereinbar mit den charismatischen, souveränen und massendynamischen Darstellungen Maos, auf die die historische Filmvorlage ursprünglich abzielt. Die Bildbearbeitung drückt ein nahezu krankhaftes Verlangen nach Macht und damit zusammenhängend den Wahnsinn von Totalitarismus aus. Markant ist ebenfalls die Nahaufnahme, die den betagten Mao, zurückgelehnt in einen Sessel, lächelnd und verlegen den Kopf wendend, zeigt (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 0:07–0:10; 3:03–03:05). Dieses Portrait, Mao mit verkniffenem Gesichtsausdruck und Doppelkinn, wird kurz angehalten, so dass das Hauptaugenmerk auf seine Unbeholfenheit gelenkt wird (vgl. Abbildung 14). Danach werden in dem *video-poema* ähnlich unvorteilhafte Darstellungen Maos reproduziert, die ihm Charisma und (Geistes-)Stärke absprechen. Die dominierenden Naheinstellungen Maos bilden einen Gegensatz zu Kurzsequenzen, die Probleme innerhalb der chinesischen Bevölkerung ‚aufblitzen‘ lassen, wie das Hungerleiden der Bevölkerung, und eine Tiefe soziopolitische Kluft, etwa die Exklusion von Gegenparteien, was durch die Montage kontrastiv intensiviert wird. Das Zusammenspiel von Ton und Bild stützt die zynische Kritik, da die Stimme aus dem *off* „‘la economía burocrática del arroz’ / y destroza el campo: ‘la economía burocrática de la ideología’“ (Aguilera 1997: 195) rezitiert, sobald notleidende Kinder in Schwarz-Weiß-Aufnahmen eingeblendet werden (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 00:54–01:01). Weiterhin fällt auf, dass das historische Bildmaterial ohne Originalton verarbeitet ist. Infolgedessen ist Zedong in vielen Sequenzen zwar zu sehen, doch bleibt er stets stimmlos. Er wirkt wie eine Mario-

nette, fremdgesteuert von einer radikalen Überzeugung. Das Stummschalten Zedongs ist Geste einer Verkehrung von Zensur – ein Themenkomplex, der in dem Gedicht anprangernd verhandelt wird.

Die Verkehrung von Charaktereigenschaften des *caudillo* erfolgt u. a., indem die historischen Sequenzen angehalten und farblich nachgearbeitet werden. Bewegte Formen und Piktogramme generieren Kontraste zwischen Statik und Dynamik. Die auf Bildebene erzeugte Bewegung erweist sich meist als unorganisch, da sowohl die künstlichen Effekte als auch die Raffungen der Wiedergabegeschwindigkeit einzelner Aufnahmen die Bewegungen und Gesten dargestellter Personen künstlich, fast schon lächerlich erscheinen lassen. Durch die Montage wird der Maoismus karikiert und über die Bildebene verfremdet. Menéndez und Aguilera eignen sich ein mögliches ‚Prinzip der Dialektik‘ zwar an, um auf narrativer Ebene Kontraste zu verstärken, jedoch ohne sie im Sinne ‚sowjetischer Cinematographie‘ zu funktionalisieren. Montage und Sequenzabfolgen verweisen auf die Gegenüberstellung von autoritärer Führungsperson und der ihr ergebenen Masse mit der Intention, Multiperspektivität zu generieren, um auf die Kehrseiten eines vermeintlich einheitlichen Nationaldiskurses aufmerksam zu machen, eine Täter-Opfer-Perspektive, die nicht aufgelöst wird (vgl. Abbildung 15). Die Sequenz, in der die Verse „donde el concepto *violencia* se anula ante el concepto *sentido* / (época de la cajita / china) / y donde el concepto violencia ya no debe ser pensado sino / a partir de ‘lo / real’ del concepto / *unsolo*sentido [...]“ (Aguilera 1997: 196) gesprochen werden, unterstreichen diese Vermutung: Demgemäß lässt sich in den Minuten 02:08–02:10 ein (Sequenz-)Wechsel von Aufnahmen einer Massenparade in (halb-)totaler Einstellung zu Darstellungen in Naheinstellung von Gefangenen (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 02:08−02:18) erkennen. Beim wiederholten Betrachten des *video-poema* wird deutlich, dass es sich nicht um zwei verschiedene Szenarien handelt, sondern um eine fragmentierte Fortführung eines militärischen Umzuges.

Es handelt sich wahrscheinlich um einen öffentlichen Schauprozess, in dem Gefangene vor den Augen der Öffentlichkeit und unter Aufsicht des Militärs in ein Straflager gebracht werden. Der Schauprozess dient einerseits als Akt der Abschreckung, da ein Exempel statuiert wird, das Konsequenzen der Regimekritik offenlegt[363]. Andererseits schürt es das inszenierte kollektive Bewusstsein, da

363 In der Ausgabe 4/5 von *Diáspora(s)* merken Canetti und Adorno in dem Artikel „Discusión con Theodor W. Adorno“, übersetzt in das Spanische von Todd Ramón Ochoa, im Dialog hinsichtlich der Funktionalität von Exekutionen an: „Canetti: [...]. Y a través del cumplimiento de condenas de muerte común en la mayoría de las sociedades el mandamiento recobra su carácter espantoso; se da el aviso y si uno no hace lo que se exige, entonces lo que suceda en la ejecución le sucederá a ud. (Adorno: cada ejecución es dirigida a los que no son ejecutados)“ (Canetti/Adorno 1999: 431).



Abbildung 15: Massendynamiken über den Spatzenkrieg hinaus. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links oben nach unten [TC 01:04, 0:25, 1:17], von rechts oben nach unten [TC 01:01, 02:12, 02:15]).

durch die Abgrenzung vom präsentierten Feindbild das künstliche Wir-Gefühl abermals gestärkt wird. In diesem Kontext greift gewissermaßen die Diagnose Le Bons zur ‚Massenseele': „Die Erfahrung ist so ziemlich das einzige wirksame Mittel, um der Massenseele eine Wahrheit fest einzupflanzen und zu gefährlich gewordene Täuschungen zu zerstören" (1982 [1895]: 78). Die Ausschnitte mit den abtransportierten Sträflingen werden an späterer Stelle erneut eingeblendet (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 03:12, 03:15 – 03:20, 03:26), sobald die Verse „'la superación / de la *feudo*historia' [...]" oder aber „habían pasado de una / *feudo*historia (y una / *micro*historia) a una / *ideo*historia y a una [...]" (Aguilera 1997: 196) vorgetragen werden. Noch radikaler als in der Gedichtvorlage enttarnt das *video-poema* den Maoismus als Terrorregime, dessen autoritäre und absolutistische Machtstrukturen offengelegt und mittels experimenteller filmisch-künstlerischer Ästhetik entkräftet bis karikiert werden. Im Weiteren werden wesentliche Gestaltungselemente untersucht, die in Form von ‚intermedialem künstlerischen Terror' ideologischem Kitsch ausweichen.

Postsozialistische Konzeptkunst: Dekonstruktion politischer Symbole

Sowohl das filmisch festgehaltene Zeitgeschehen als auch die nachträgliche Bearbeitung dessen akzentuieren nationale und politische Symbole, die zwar propagandistisch durchsetzt sind, jedoch mittels postsozialistischer Konzeptkunst (vgl. Erjavec/Grojs 2003; Jordan/Miles 2008) dekonstruiert werden. Die in Aguileras Gedicht rhetorisch erzeugte Allegorik auf das kommunistische Theoriegerüst wird in einzelnen Einstellungen aufgegriffen: So ist Mao auf dem Feld mit einer Reispflanze in der Hand in Naheinstellung zu sehen, während in den Minuten 01:32 bis 01:34 ein Bauer mit einem Zirkel den Ackerboden absteckt. Beide Szenarien deuten auf den sozialistischen Agrarstaat und die vermeintlich wichtige Bedeutung und Handlungsmacht der Arbeiter- und Bauernklasse, die eine organische Gesellschaftsentwicklung anstrebt. In weiteren Passagen heben junge Männer entschlossen die geballte Faust, womit das *video-poema* motivisch den solidarischen Klassenkampf aufgreift. Die dokumentarischen Darstellungen festigen durch ihr Arrangement eine kollektive nationalistische Identität, die propagandistisch durchsetzt ist.

Neben den unverkennbaren ideologischen Symbolen werden – gemäß der Verse „(Pekín/Pekín: hay que regresar a Pekín ...)“ (Aguilera 1997: 197) – auch der *Tain'aman*-Platz und das *Tor des Himmlischen Friedens* als historisch bedeutsame Orte eingeblendet[364]. Die Aufnahmen des *Tain'aman*-Platzes unterstreichen deutlicher als das Gedicht den politischen und kulturellen Symbolcharakter des *lieu de mémoire* (vgl. Nora 1984–1992). Während Zedong auf dem historischen Platz 1949 einst die Volksrepublik China ausrief, wird nach seinem Ableben dort eine Trauerzeremonie abgehalten und sein Leichnam der kondolierenden Masse zur Schau gestellt. Gezeigt wird ein offizieller Staatsakt, mit dem dem Revolutionär ein letztes Mal Tribut gezollt wird, indem sich die Chines*innen von ihrem *caudillo* verabschieden. Maos lebloser Körper ist dabei umhüllt von einer kommunistischen Flagge (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 01:04, 02:37)[365] (vgl. Abbildung 16).

364 Letzteres wird mit Fragmenten seiner lobenden Schriftzüge abgebildet (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 03:31–03:32, 03:54). Die beiden Leitsprüche wirken absurd, wenn wahrgenommen wird, dass das Tormotiv auch in anderen Szenen fokussiert wird. An späterer Stelle schreiten Gefangene ebenfalls durch ein Tor, das hinter ihnen verriegelt wird.

365 Auch die Beerdigung von Mao zeigt den Massenwahn. Awe schildert die Konservierung des Leichnams und des Mythos wie folgt: „Die inneren Organe seien entfernt, der aufgeblähte Bauchraum mit 22 Litern in Formaldehyd getränkter Watte gefüllt, der sich bereits zersetzende Restkörper zugenäht worden, berichtet der einstige Leibarzt Li Zhisui. Höchste Eile war geboten, denn die Leiche zerfiel rasch. Das Gesicht – durch unsachgemäßes Drücken im Konservierungsprozess an den falschen Stellen grotesk entstellt – konnte halbwegs wieder zurechtmodelliert werden. In einem parallelen Arbeitsgang fertigten Spezialisten unter fachkundiger ausländischer Beratung [...] einen zweiten Leichnam aus Wachs, damit zur Not ein täuschend echtes Duplikat in den gläsernen Sarkophag hätte gelegt werden können, schreibt Li Zhisui in seinen Erinnerun-



Abbildung 16: Visuelle Dekonstruktion kommunistischer Allegorik, die sich durch Überzeichnung dem Satirischen annähert. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links nach rechts [TC 0:03, 1:03]).

Die experimentelle Bildbearbeitung von Menéndez und Aguilera lenkt durch grobe Markierungen nationaler oder ideologischer Symbole in einzelnen Einstellungen den Blick auf die Emblematik der Aufnahmen, indem diese mittels Graffiti- oder *Pop Art*-Elementen nachgezeichnet und animiert werden. Dementsprechend sind durch Posteditierung die Wimpel der Uniform Maos und der Rote Stern des Kommunismus auf seiner Feldmütze vorrangig in der Farbkombination Kaki (sowie Gelb) und Rot hervorgehoben, wenn Mao klatscht oder dem Volk zuwinkt. Zusätzlich wird die kommunistische Flagge mehrfach durch grobe Kolorierung in den Farben des Kommunismus bzw. der Landesflagge herausgestellt, besonders im Kontext des Staatsbegräbnisses von Mao. Durch ihre farbliche Betonung dienen diese Bildelemente während der hyperkurzen Sequenzen den Rezipierenden der Orientierung. Die Retusche lässt sich, konträr zu der Bildkomposition der Originalaufnahmen, als Ablehnung dieser (ggf. jedweder) Ideologie interpretieren. Per Posteditierung wird der Konzepttrend einer postsowjetischen Kunst in digitalem Format fortgeführt, der – angelehnt an die Textvorlage – die ideologische Bedeutung der Symbole ihrer Konstruiertheit überführt. Das Vorgehen von Menéndez und Aguilera erinnert dabei an kubanische Kunst der 1980er-Jahre, z. B. an die Dekonstruktion des Hammer- und Sichel-Symboles in Werken von Flavio Garciandía (1954, Caibarién), die Mosquera als allegorische Kritik auf einen ausbleibenden Kurswechsel des Regimes liest und erklärt:

> [...] [Postsocialist art] is a carnivalization (in the Bakhtinian sense) of the emblem, directed in critical fashion against the grandiloquence and overblown ceremoniousness that the socialist

gen. Ein Vorgang mit Symbolgehalt. Diese experimentell laborierende, flickschusternde Herrichtung des toten Diktators entsprach durchaus der fast vierzigjährigen Machtführung des ehemals Großen Vorsitzenden, so seine offizielle Amtsbezeichnung, des von der Parteipropaganda gefeierten Erlösers Chinas“ (2013: 53f.)

> regime has caused to proliferate in its events and official representations in Cuba. [...]. The ritual pomp of the regime clashes with the Cubans' offhand idiosyncrasy and the Caribbean ambiance in general. This series of Garciandía's thus falls within one of the principal orientations of the new art: its will to deconstruct the propagandistic mythologies of power. (Mosquera 2003: 226)

Im Kern dieser postsowjetischen Konzeptkunst stehen durch De- und Rekontextualisierung die Dekonstruktion von Machtsymbolen sowie das Überwinden von realsozialistischen Kunstidealen (vgl. auch Valdés Figueroa 2001)[366]. Während Aguilera in seinem Gedicht mittels neo-avantgardistischer Sprach- und Formgestaltung und politischem Inhalt provokant realsozialistischen Standards und konventionellen Lesarten aufkündigt, ist es in dem *video-poema* die facettenreiche Bildsprache, die sich Nomenklaturen einer sozialistischen Kunst widersetzt. Durch Überbetonung wird politischen Symbolen ihre ideologische Ernsthaftigkeit entzogen, ein methodologischer Nationalismus verworfen. Denn Aguilera und Menéndez begreifen sich weder als Teil einer ideologischen Massenbewegung noch ihre Kunst als sozialistischen Erziehungsauftrag und fordern – ähnlich den ironischen Wortneuschöpfungen des Gedichtes – eine Revision der Bedeutungen der Symbole ein. Das *video-poema* widersetzt sich somit auf verschiedenen Ebenen der Vergegenwärtigung eines raumzeitlichen Revolutionskontinuums, so dass Mythos und Tradition einer maoistischen Massenkultur durch die exzentrische Filmästhetik demaskiert und extremer Patriotismus *ad absurdum* geführt werden. Der textuell verhandelte Vorwurf der Lüge wird durch das Übermalen und Umschreiben von politisch besetztem Inhalt hervorgehoben. Dabei bedienen sich Menéndez und Aguilera überwiegend eines *Pop Art*-Stils, der an ihr Bestreben anknüpft, einen inszenierten sozialistisch-kommunistischen Personen- und Massenkult zu verfremden.

Pop Art-Elemente: der Maoismus zwischen Massenkult und Kommerz

Die nachträglichen Kolorierungen einzelner Bildflächen sowie das Design animierter Piktogramme erinnern an die *Pop Art* von Roy Lichtenstein und Andy Warhol (vgl. Garbatzky 2016a: 116; 2024: 150). Die US-amerikanische *Pop Art* schafft Mitte des 20. Jhs. eine neue Perspektive auf „Markenartikel, Stars und Katastrophenbilder“, indem durch Inszenierung die Materialität alltäglicher Gegenstände und „massenwirksame Popularität“ (Zahner 2006: 180) bekannter Persönlichkeiten herausgestellt und dadurch umgewertet werden. Warhol bearbeitete in der von ihm geprägten

366 Ähnliches beobachtet Mosquera in der Kunst von Osvaldo Yero (1969, Camagüey). Mit Blick auf dessen Gipsfiguren, die ebenso mit der ideologischen Besetzung der Symbole spielt und eine materielle Verfremdung dieser in Szene setzt, erklärt er: „They symbolized the triumph of 'vulgarity', the failure of the 'aesthetic education of the masses' proposed by socialism“ (2003: 227).

Kunstrichtung mittels Siebdruck und grellen Farben neben Aufnahmen von Ernesto ‚Che' Guevara ebenso Portraits von Mao Zedong, so dass als Kritik an der Moderne ausgewählte Symbolfiguren zu seriell reproduzierten Bildern einer Konsumgesellschaft wurden (vgl. Kattenberg 2001: 23). Dabei hat Warhol Gegensätze oftmals zusammengeführt, so dass es zu Neuinterpretationen des Dargestellten kam. Paul erklärt für das von Warhol populärkulturell bearbeitete Mao-Portrait z. B.: „Indem er [Warhol] sich der propagandistisch geformten Ikone [Mao] bediente, die er [Warhol] in seinem Stil adaptierte und nach Gesetzen des kapitalistischen Kunstmarktes vertrieb, führte er zugleich den mit dem Mao-Porträt verbundenen Mythos ad absurdum" (2009: 75). Das Manipulationsverfahren der *Pop Art* hebelt somit die funktionalistische Reproduktion der von Mao verkörperten sozialistisch-kommunistischen Werte durch farbliche Bearbeitung, vor allem aber durch ihr Produktionsverfahren, aus. Auch Aguilera und Menéndez greifen auf dieses Spannungsverhältnis zurück. Das von ihnen figurierte Kunstverständnis steht in ihrem *video-poema* mit dem von Mao verkörperten ideologischen (Kultur-)Programm und den ursprünglichen Inhalten der Dokumentarfilmaufnahmen in Kontrast. Anders als Warhol kolorieren Aguilera und Menéndez die historischen Aufzeichnungen Maos überwiegend in den Farben Rot und Gelb (bzw. Orange) sowie in der Militärfarbe Olivgrün[367], also in politisch besetzten Farben. Durch diese Farbgebung unterstreichen sie die politische Dimension ihres Videogedichtes und karikieren den chinesischen Totalitarismus. Der adaptierte *Pop Art*-Stil lässt die kommunistische Leitfigur ironisch zum Massenprodukt ihres ‚Klassenfeindes' werden. Mit ihrer Filmästhetik und Farbsymbolik enttarnt die kubanische Kooperation das Bildregime des chinesischen Diktators als Propaganda. Garbatzky deutet unter Berücksichtigung der poststrukturalistischen Prägung von *Diáspora(s)* die in dem *video-poema* inszenierte Bezugnahme auf Warhols Kunststil wie folgt:

> La cita del comic sobre la fotografía histórica provoca una risita sobre el relato, entre morbosa e irónica, dejando a la vista nuevamente al pop como recurso para artificializar el medio. [...]. [C]uando Maldito Menéndez colorea las fotos de archivo también puede leerse una equiparación entre la multiplicación seriada de los gorriones, la imagen de propaganda y la imagen mercantil, la publicidad. (Garbatzky 2016a: 116)

Somit stützen die *Pop Art*-Elemente auf visueller Ebene die rhetorische Karikierung Maos und entlarven sein Sprach- und Medienregime der propagandistischen Selbstinszenierung. Gleichzeitig leitet diese übersteigerte Farb- und Formenge-

367 In Kuba werden die dem Militär dienenden Kubaner*innen, dem Farbton ihrer Uniformierung entsprechend, im Volksmund *verde olivos* genannt. Das kubanische Verlagshaus, welches in der Zuständigkeit des Verteidigungsministeriums liegt, trägt aus diesem Grund ebenso den Titel Casa Editorial Verde Olivo.

bung einen weiteren Themenkomplex ein, der von den digitalen Effekten verstärkt wird: die Dekonstruktion des Dogmas *nación – kitsch*.

Eine Kleine Ästhetik in Bewegung: Graffiti und animierte Piktogramme

Angelehnt an die tierisch-kafkaeske Ästhetik der *littérature mineure* von *Diáspora(s)* durchziehen wiederkehrende Piktogramme und z. T. experimentelle Formen in dem *video-poema* leitmotivisch die Bildebene (vgl. Garbatzky 2016a: 113). Es handelt sich um verfremdende Elemente, die die Statik der Bilder aufbrechen und Bewegung erzeugen. Grobe Striche, die wie gesprayte Linien aussehen, durchkreuzen in Blau-, Rosa- und Grüntönen im Graffiti-Stil einzelne Einstellungen[368]. Bildhaft wird das propagierte nationale Diktum von ‚den Rändern‘ her unterlaufen. Die Graffiti-Elemente werden als Ausdruck einer vermeintlichen ‚Subkultur‘ eingesetzt, deren subversive Formensprache sich bereits *Arte Calle* zu Nutze gemacht hat. Menéndez erklärt in ähnlich höhnischem Ton:

> El grafiti sí era arte revolucionario y no el puñetero realismo soviético o el guajirismo y el pop cubano, que seguían girando alrededor de galerías y museos, como cualquier arte burgués. Pintar en la calle, en espacios públicos, sin pasar por el filtro de ninguna institución, en contacto directo con el pueblo y su realidad, anónimamente, sin esperar nada a cambio, por el puro placer de expresarse libremente, eso sí nos parecía arte revolucionario. No arte de la revolución, sino revolución del arte. (Menéndez in Aguilera 2017a: o. S.)

Als subversive Ästhetik finden die Graffiti-Elemente Eingang in das *video-poema* und fordern dort in ihrer Radikalität die Trennung von ‚revolutionärer Kunst‘ und ‚Kunst der Revolution‘ und damit von ‚politischer Kultur‘ und ‚kultureller Politik‘ ein. Totalitärer Nicht-Sinn soll mittels Formenspiel seiner Leere überführt werden. Plastisch wird ein schwarz-weißes offizielles Narrativ, welches auf ebenjener zweifarbigen bzw. binären Logik aufbaut, von postmoderner Spielerei unterwandert. Kontraste zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit, Dynamik und Statik, Chaos und Wahnsinn werden verstärkt und treten der vermeintlich bildinhärenten Ordnung und organischen Massendynamik entgegen (vgl. Abbildung 17).

368 Das ironische Design lässt sich ebenso auf *InCUBAdora*, der *online*-Plattform von Aguilera (vgl. Kap. 6), wiederfinden.



Abbildung 17: Experimentelle Bildbearbeitung (von Karikatur, *mise en abyme* bis Graffiti-Elemente) verfremden die historischen Originalaufnahmen von Mao und seiner Gefolgschaft. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links oben nach unten [TC 0:15, 0:30, 0:21], von rechts oben nach unten [TC 0:52, 0:29, 0:45]).

Durch eine Kleine Formensprache wird die homogene Gestaltung der Originalaufnahmen zersetzt und ihrer Künstlichkeit überführt. Die über das montierte Bildmaterial gelegten und animierten Piktogramme, ein Vogel-, Reisschalen- und Totenkopfmotiv, spielen auf das Sterben der Spatzen, die Hungersnot und das Massensterben der chinesischen Bevölkerung an. Während das Vogelpiktogramm einem filigranen Ornament gleichkommt, dessen Konturen in schwarzer, gelber oder roter Farbe auftreten, ähneln das Reisschalen- und Totenkopfmotiv in Farbe und Form der *Pop Art* und dem Comic. Aber wofür stehen diese Piktogramme eigentlich?

Das editierte Reisschalenmotiv, symbolisch für das chinesische Hungerleiden, führt den Rezipierenden die durch die Massenvernichtung der Spatzen verursachten wirtschaftlichen Schäden vor Augen. Das Spatzenmotiv deutet, ähnlich dem Gedicht, auf ein inszeniertes Feindbild, was die Synchronisation von Bild und Ton

stützt. Denn Aguilera bringt u. a. die Worte „enemigo radical“ oder „contra el gorrión“ hervor (Aguilera/Menéndez 2014: TC 00:48, 01:26), sobald das Motiv erscheint.

Während die Wahl der Motive womöglich auf die historische Spatzenplage anspielt und die Motive durch Verdichtung ein Gefühl der Beklemmung und Entfremdung auslösen, scheint ihre Abfolge einen kausalen Zusammenhang herzustellen. Die Synchronisation von Vogel- und Reisschalenmotiv unterstreicht, dass aufgrund der wirtschaftlichen Situation sowohl das Schicksal der Spatzen als auch das der Menschenmasse ausweglos in den Tod führt. Dementsprechend überlagern sich die Motive oder gehen fließend ineinander über. Das Dargestellte wirkt atmosphärisch aufgeladen, zugleich bizarr. Die Motivreihung ist in unterschiedlichen Sequenzen ähnlich: Auf das Vogel- folgt meist das Reisschalenmotiv, anschließend überlagern sich beide Motive und werden von Totenköpfen oder Bildrahmungen aus Totenkopfketten abgelöst (vgl. Aguilera/Menéndez 2014: TC 00:31–00:45, 03:07, 03:20–03:21, 03:49–03:50). In ihrer dynamischen Verdichtung fungieren alle drei Motive als Zuschnitte bzw. Fokussierungen ausgewählter Einstellungen (vgl. Abbildung 18). Es sind maßgeblich Portraits von Mao, die von dem Totenkopfmotiv umrahmt werden, so dass der Fluchtpunkt des jeweiligen Bildes in Szene gesetzt wird, und gleichzeitig eine gewisse Dramaturgie erzeugt wird: Das animierte Chaos, d. h. die Verkettung von Massendynamik, Spatzenjagd und Hungerleiden, führt zum (gesellschaftlichen) Tod.



Abbildung 18: Bildrahmungen als Form der Anklage: Mao umkreist von Spatzen, Reisschalen und Totenköpfen. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links oben nach unten [TC 0:32, 0:40], von rechts oben nach unten [TC 0:38, 0:43]).

Die Animation der Piktogramme verstärkt die Dramatik. Die Kreisbewegungen der Motivverkettungen gehen in spiralförmige Bewegungen über, so dass eine Art ‚Strudeleffekt' entsteht. Der derart geschaffene ‚Teufelskreis' bildet eine Analogie zu der in dem Gedicht geübten Kritik an einem Geschichtsverlauf nach marxistischer Theorie, da es das Narrativ einer vermeintlich fortschrittsgeleiteten revolutionären und organischen Gesellschaft ablehnt. Das bedrückende Gefühl von Repetition unterstreicht die Ausweglosigkeit aus den defizitären sozioökonomischen Bedingungen, die auf das politische System zurückführbar sind. Die Bewegungsrichtung der animierten Motive (von außen nach innen) erinnert ebenso an die ideologisch besetzte *dentro – fuera*-Dichotomie, die Aguilera und Menéndez diskursiv und ästhetisch auszureizen versuchen. Diese experimentellen Sequenzen münden letztlich in ein wiederkehrendes Bild: ein Schwarz-Weiß-Portrait Maos, gerahmt von schwarz-weiß- oder sepia-farbenen Totenköpfen. Der Farbwechsel innerhalb der Motivabfolgen, von Vögeln und Reisschalen in Farbe hin zu dunklen Totenköpfen, und eine damit einhergehende Abdunklung des Bildes markieren einschlägig einen Stimmungswechsel. Dieser Umschwung wirkt auf narrativer Ebene antizipierend. Erzeugt das Auftreten des Vogel- und Reisschalenmotivs aufgrund der damit verbundenen Karikierung Maos durch die Bearbeitung anfänglich noch Belustigung, verkehrt sich dieser Eindruck im Verlauf des *video-poema* ins Gegenteil, denn nicht nur Mao, sondern mit ihm die Totenköpfe scheinen allgegenwärtig.

Arrangierter China-Kuba-Bezug

Im Unterschied zu dem Gedicht „Mao" stellt das Bildmaterial des *video-poema* einen konkreten Bezug zu Kuba her. In zwei Sequenzen ist Ernesto ‚Che' Guevara zu sehen; einmal – vermutlich während einer Auslandsreise Anfang der 1960er-Jahre – am ‚runden Tisch' mit Zedong und dessen Vertrauten (vgl. Abbildung 19, Bild rechts):



Abbildung 19: Guevara in China während eines Staatsbesuches. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014, von links nach rechts [TC 02:24, 02:53]).

Ein anderes Mal sind beide Persönlichkeiten in Militärkleidung nebeneinander abgebildet und bewegen sich auf die Kamera zu. Die zweite Einstellung (vgl. Abbildung 19, Bild links) ist symbolisch aufgeladen. Guevara und Zedong schreiten emblematisch auf die Kamera als Zeichen der Solidarität zu. Guevara findet repräsentativ für das von ihm entwickelte Konzept des sozialistischen Idealmenschen, dem *hombre nuevo* (vgl. Guevara 2008 [1965]), Eingang in das *video-poema*. Dies lässt vermuten, dass die von Aguilera und Menéndez inszenierte Kritik am Maoregime sich im weitesten Sinne auch auf die autoritären Ansprüche des kubanischen Revolutionsregimes übertragen ließe, denkt man etwa an den *Quinquenio gris* und die errichteten Erziehungslager (*UMAP*; vgl. Kap. 1) für vermeintliche ‚Konterrevolutionäre‘ zurück, was das bildliche Anzitieren von Guevara hier als (heteronormative) Ikone der kubanischen Revolution gewissermaßen darstellt. Die Synchronisation von Bild und Ton stützt jene Anspielung, denn Aguilera rezitiert die Verse „‘saloncitos / literarios con escritores / *sin*sentido’“ (Aguilera/Menéndez 2014: TC 02:53–02:56), sobald die kubanischen und chinesischen Amtsträger im Gespräch zu sehen sind. Das Nebeneinander der beiden umstrittenen sozialistisch-kommunistischen Ikonen darf demnach auch in dem *video-poema* nicht als solidarisches, internationalistisches Bündnis eines transnationalen linken Klassenkampfes ausgelegt werden. Vielmehr wird von Aguilera und Menéndez auf diese Weise Kritik an einer Kultur- und Literaturpraxis autoritärer (linker) Regime geübt, die mittels (gewaltsamer) Unterdrückung Einheitsnarrative und ideologiekonforme Welt- und Menschenbilder durchzusetzen versuchen[369]. Die experimentelle Auseinandersetzung mit Historischem wirkt dabei ebenso wie eine Parodie auf die bekannte Rede Castros „La historia me absolverá“, die er 1953 als Freiheitsplädoyer bei seiner Anhörung im Gerichtsprozess zum Angriff auf die Moncada-Kaserne hielt. Aguilera und Menéndez machen sich diese ‚revolutionäre‘ Vision zu eigen, um provokant in Frage zu stellen, ob ‚historische Wahrheit‘ wirklich objektiv sein könne. Die Schlusssequenz des *video-poema*, in der sich die Gewaltaffinität totalitärer (Kultur-)Politik entlädt, scheint eine Antwort darauf zu geben.

Schlusssequenz: die maoistische Strafgesellschaft

Die Wahrnehmung von Spannung, die durch paradoxe Gestaltungsmodi auf Bildebene, durch die Montage und Soundeffekte erzeugt wird, durchzieht das gesamte Videomaterial, steigert sich jedoch in der Schlusssequenz. Obwohl die experimen-

369 Wird berücksichtigt, dass Guevara während der „utopischen Phase 1962–1970“ (Torres Pérez/Brundenius 2020: 169, eigene Übersetzung) wesentliche Maßnahmen zur Umstrukturierung der Wirtschaft Kubas eingeleitet hat, lässt sich aus der Filmsequenz in der angedeuteten Parallelisierung ebenso Kritik an dem von ihm verkörperten und initiierten wirtschaftspolitischen Kurs erkennen.

telle Gestaltung keine klassische dramaturgische Entwicklung aufzeigt, wird ersichtlich, dass das *video-poema*, ähnlich dem Gedicht, auf sein dramatisches Ende zugeschnitten ist: die Entladung von Gewalt. Die Endszene zeigt in Schwarz-Weiß-Aufnahme drei mit Blut bespritzte Finger einer rechten Hand, deren Ringfinger[370] – offensichtlich durch Fremdeinwirkung – mittig abgetrennt wurde („'hacia abajo / y hasta el fondo'", Aguilera 1997: 197). Es handelt sich vermutlich um die Hand des Schreibers Qi[371]. Der vorangegangene Gewaltakt, die Abtrennung des Fingers, wird nicht gezeigt, sondern durch schnelles Aufblenden filmtechnisch suggeriert. Anschließendes *zoom-in* fokussiert die offene Wunde, die das totalitäre System verursacht hat. Akustisch wird die Szene mit dem lautmalerischen Schlussvers der Textgrundlage „(crackk…)" (Aguilera 1997: 197) unterlegt. Zynisch schließt daran heiteres Vogelgezwitscher an, das von einem unangenehmen Rauschen abgelöst wird, das während des gesamten Abspanns zu hören ist.

Das Ende des *video-poema* lässt vermuten, dass Qis Schicksal kein Einzelfall ist und der ritualisierten Bestrafung ein autoritärer Lehrcharakter innewohnt. Wird die Gesamtschau der Sequenzen abschließend reflektiert, lässt sich vermuten, dass den Strafgefangenen ein ähnliches Schicksal droht wie dem Schreiber Qi oder den Spatzen, da erneut deutlich wird, dass: „el concepto sentido se anula ante el concepto violencia" (Aguilera 1997: 196). Die eindringlichen Aufnahmen der zahlreichen Tierkadaver verweisen daher nicht nur auf den gravierenden Ökozid, sondern auch auf das Massensterben der hungerleidenden Bevölkerung und auf die anonymen Massengräber der Systemgegner*innen. Der Verdacht, dass Zedong – gemäß Gedichtinhalt – auch in dem *video-poema* die exekutive Gewalt hinter dem Vergehen an Qi war, wird bestärkt, wenn die Sequenzabfolge der Schlusssequenz *en détail* betrachtet wird: Ab Minute 03:52 ist Mao winkend auf einem Balkon zu sehen. Die Gestik seiner Hände erlangt in dem Schlusssegment an erweiterter Bedeutung, wird die Tonspur der Sequenz berücksichtigt. In dieser spricht Aguilera die (vor-)vorletzten Verse seines Gedichtes aus: „hacia abajo y hasta el fondo" (Aguilera 1997: 197). Die Handbewegung Zedongs deutet in ihrer isolierten Darstellung und mit auditiver Verknüpfung antizipierend den Bewegungsablauf bzw. den Befehl an, der den Finger Qis durchtrennen wird. Auf die Szene folgt ein dumpfes Geräusch, welches das Abtrennen des

370 In dem Gedicht wird hingegen auf den „dedo más pequeño / del copista Qi" (Aguilera 1997: 197) verwiesen.

371 Sobald Aguilera ab Minute 02:59 die Verse „copistas / domésticos del / padrecito Mao" (Aguilera 1997: 196) rezitiert, werden zwei Männer, in schwarzer Kleidung an einem Tisch sitzend, eingeblendet, worauf das Bild Maos mit Heiligenschein folgt. Vermutlich sollen die zwei Personen die Schreiber Zedongs repräsentieren. Das Handmotiv der Schlusssequenz erinnert durch die mittels Farbgestaltung angedeutete Verwesung an den surrealen Film *Un chien andalou* (1929) des spanischen Avantgarde-Cineasten Luis Buñuel.

Körperteiles lautlich nachahmt, woraufhin regimetreue junge Chines*innen, womöglich Rotgardist*innen, eingeblendet werden. Sie strecken ihre rechten Fäuste, symbolisch für die ‚rote Faust‘, geballt in die Luft. Währenddessen erklingt aus dem *off* der Schlussvers: „(crackk...)“ (Aguilera/Menéndez 2014: 03:55). Dies wird alles realisiert, noch bevor die verstümmelte Hand eingeblendet wird. Die Endszene ist folglich wiederkehrend ideologisch aufgeladen und veranschaulicht, wie vielgestaltig das *video-poema* die Gefahren der Mobilisierung von Massen sowie die Skrupellosigkeit und Gewaltaffinität autoritärer Systeme und ihrer Zensurapparate anprangert. Der Abspann hebt dies hervor, sobald der Titel des *video-poema* „Mao“ aufsteigend über die offene Handwunde läuft, daran anschließend die Produktionsinformationen („castor jabao“), wodurch die provokant inszenierten China-Kuba-Analogien in der Coda bestätigt werden (vgl. Abbildung 20).



Abbildung 20: Schlussbild und Abspann des *video-poema*. Der Name „Mao“ als spaltendes Element. (Quelle: Aguilera/Menéndez 2014: TC 03:59).

Das emblematische Schlussbild veranschaulicht ebenfalls, dass im Unterschied zu der von Mao eingeforderten „*no*fisura“ (Aguilera 1997: 196) markante ‚offene‘ Wunden im Gedächtnis der chinesischen Bevölkerung verankert sind. Eine umfassende und transparente Aufarbeitung der Misserfolge und Gewalttaten des Maoismus ist bis heute in China ausgeblieben, ebenfalls eine kritische Erinnerungspolitik[372].

Ähnlich der Gedichtvorlage eröffnet das *video-poema* einen thematischen und ästhetischen Gegendiskurs, der ebenjene kritische Reflexion über eine mystifizierte Vergangenheit einfordert, indem Aguilera und Menéndez in der experimentellen Tradition von *Diáspora(s)* und mit dem aktivistischen Gestus von *Arte Calle* totalitäre Machtmechanismen aufdecken. Das *video-poema* ist Produkt einer engmaschigen Vernetzungsleistung in der Diaspora und zielt auf einen offenen und relationalen Textbegriff ab, was am Beispiel des plastischen Einreißens historischer Bilder ver-

372 Der Sammelband *Popular Memories of the Mao Era – From Critical Debate to Reassessing History* (Veg 2019) beleuchtet ebenjene Problematik.

deutlicht wird. Der literarische Terror von *Diáspora(s)* wird von Aguilera weiterentwickelt und zeugt von einem anhaltenden künstlerischen Widerstand einer vernetzten kubanischen Diasporagemeinschaft, die für die Freiheit der Künste weiterhin einsteht. Zynisch und ebenso exemplarisch dafür, dass einzelne Akteur*innen des *Diáspora(s)*-Netzwerkes durch ihre künstlerisch-literarischen Provokationen, die über das Zeitschriftenprojekt hinausgehen, auch in der Diaspora auf Ablehnung stoßen, ist der Sachverhalt, dass eine der auf *YouTube* hochgeladenen Versionen des *video-poema* aufgrund des Vorwurfs exponierter Gewalt mittlerweile nicht mehr zugänglich ist. Das Thema des *video-poema* holt den Gegenstand gewissermaßen ein. So scheint auch in der Diaspora die Frage offen zu bleiben, inwieweit künstlerische Auseinandersetzungen Grenzen des Ertrag- und Tolerierbaren austesten dürfen, auch wenn sie sich im Künstlerischen durch Provokation eigentlich gegen die verhandelten potenziellen Gefahren, hier Totalitarismus, Gewalt und Zensur, aussprechen. Die sich im Zeitalter des Internets herausbildende Netzliteratur einer realen kubanischen Diasporagemeinschaft mag als Ausdruck eines rezenten Netzaktivismus zwar eine weitere Reichweite haben, doch impliziert das nicht, dass ihr Publikum Zugang zu einer rhizomatischen, provokanten Ästhetik findet und den exzentrischen Humor von Aguilera und Menéndez deuten kann.

5.2 José Manuel Prieto – „Enciclopedia de una vida en Rusia“ (1997)

An Aguileras Gedicht „Mao“ schließt in der Ausgabe 1 von *Diáspora(s)* der Erzähltext „Enciclopedia de una vida en Rusia“ an. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem gleichnamigen Debütroman von José Manuel Prieto (González), der ein Jahr später in Mexiko-Stadt verlegt wird[373]. Der in Form einer Enzyklopädie verfasste Roman bildet den ersten Teil von Prietos ‚russischer‘ Romantrilogie, auf den der Briefroman *Livadia* (1999) und der (Kriminal-)Roman *Rex* (2007) folgen[374]. Alle drei Romane stellen komplex verwobene Erzählungen dar, die sowohl die Transtextualität (vgl. Genette 1982; vgl. auch Puñales-Alpízar 2010: 153) von Prietos Literatur als auch, kubanische Topoi überwindend, seine Affinität für die russische Kultur in Szene setzen[375] (vgl. auch Puñales-Alpízar 2010: 144–176). Bereits das *incipit* des in der Zeitschrift veröffentlichten Enzyklopädiefragmentes macht dies deutlich:

D

> DASHAS [sic]. En 198* viví una larga temporada en un pequeño pueblo, casi una ALDEA, junto a un inmenso río. Por las tardes bajaba a su orillo y ganado por la grandeza de aquel como mar inmenso, permanecía horas admirando la belleza del paisaje. A veces, durante un segundo largo, se me aparecían todos los libros buenos que alguna vez escribiría: la exacta visión de mi futuro fragmentado no en días, sino en las obras que habrían de aparecer bajo mi nombre. Restaba, entonces, la enojosa tarea de escribirlos. (Prieto 1997: 198[376])

373 Auf Prietos Beitrag folgt in der Ausgabe 1 das Gedicht „Los rostros que me agasajan“ von Pérez (1997). Ihm ist das Gedicht „Mao“ von Aguilera (vgl. Kap. 5.1) vorangestellt, so dass sich in der Zusammenstellung bereits konzeptuelle Leitlinien erkennen lassen.

374 Letzteres sei nach Anke Birkenmaier (vgl. 2009) als ein Pastiche auf Prousts *À la recherche du temps perdu* zu verstehen. Zu weiteren Veröffentlichungen zählen der Erzählband *El tartamudo y la rusa* (2002, Tusquets Editores) und der Erzähltext *Treinta días en Moscú* (2001, Mondadori) in Form eines Reiseberichtes.

375 Prietos Protagonisten nähern sich in der Trilogie aus mutmaßlich karibischer Perspektive osteuropäischen Territorien und deren Eigenheiten an. Dabei fallen die kulturräumlichen Abenteuer von Prietos *alter ego* (Josik/Joshele/Joseph, J., vgl. Prieto 1998, 1999) im Osten Europas in den drei Romanen mit Liebesbeziehungen seiner Protagonisten zusammen. Durch die Namensgebung der Hauptfiguren lassen sich die autobiographischen Entsprechungen der Erzählbände erkennen. Sie verbinden Imaginationen sowjetisch-russischer Schauplätze, gespeist aus Reise- und Lebenserfahrungen des Autors, kulturhistorischen Referenzen, komplexen Gedankenexperimenten über den Gegenstand Literatur selbst sowie *romance*- und *crime*-Elementen belletristischer Literatur.

376 In dem enzyklopädischen Roman heißt es „DACHAS“ (vgl. Prieto González 1998) und nicht „DASHAS“. Die erste Schreibweise wird im Folgenden eingehalten ohne die Ausweisung ‚[sic]‘. Dies gilt ebenfalls für dem Begriff entlehnte Wörter.

Die ungenaue temporäre Fixierung der Handlung lässt sich nicht nur darauf zurückführen, dass Erinnerungen das Resultat eines unbewussten, subjektiven Selektionsmechanismus sind (vgl. Erll 2011 [2005]: 7), sondern der Textausschnitt legt an dieser Stelle ebenso seine literarischen Strategien offen. Die Rückbesinnung von Prietos Erzählstimme auf einen Lebensabschnitt, den sie in den 1980er-Jahren in einem kleinen sowjetischen Dorf verbracht hat, lässt den Entstehungskontext des Romans durchscheinen. Prieto reist 1981 für ein Auslandsstudium in die UdSSR (Nowosibirsk), wo er 1991 in St. Petersburg seinen Roman *Enciclopedia de una vida en Rusia* verfasst, der als erster Teil seiner folgenden Russland-Trilogie sich aus seinen Erlebnissen in der Sowjetunion während und nach der *Perestroika* speist (vgl. Prieto in Cabezas Miranda 2013q: 116; Prieto González 2017 [2008]: 195f.)[377]. Berufliche Erfahrungen in Osteuropa als Ingenieur und Übersetzer prägen Prietos schriftstellerische Tätigkeit, seinen Zugang zur russischen (Literatur-)Geschichte sowie sein Interesse für literarisches Schreiben und Übersetzen. Prieto, der seit 1994 in Mexiko, seit 2004 in den USA lebt, wirkt maßgeblich aus dem Ausland an *Diáspora(s)* mit[378]. In der Ausgabe 7/8 stellt er „Daniil [Ivanovich Yugachov] Jarms“ (Prieto 2002) vor, dessen Kurztexte er übersetzt hat, um diese erstmals einem spanischsprachigen Publikum zugänglich zu machen. Er beschreibt seine

377 Die Biographie Prietos gibt Hinweise auf eine mögliche Datierung der Ereignisse. Ein Blick aus dem Fenster im Jahr 1983 in Sibirien auf eine sowjetische Gesellschaft, die nicht mehr an kommunistischen Idealen festhalte, sei Inspirationsquelle für seinen Roman gewesen (vgl. Prieto González 2017: 198). Obwohl Prieto viele Jahre in der UdSSR verbracht hat, publiziert er u. a. in *Naranja Dulce* und wird Teil von *Diáspora(s)*. Im August 1994 befindet er sich auf der Durchreise von Russland nach Mexiko in Kuba, wo er Zeuge der Balserokrise wird und mit vielen Netzwerkakteur*innen von *Diáspora(s)* im Austausch steht, ebenso im Jahr 2000 (vgl. Prieto González 2017: 202, 204). Fragmente seines ersten Romans präsentiert er in der *azotea* von Rodríguez (vgl. Prieto in Novo 2021b: o. S.). Weiterführend zu der Vita Prietos sei auf seine essayistische Monographie *La revolución cubana explicada a los taxistas* (2017 [2008]) verwiesen.

378 Aufgrund seiner physischen Distanz zu Kuba, vor allem aber auch wegen seiner thematischen und ästhetischen Spezifik, weist Prieto in der kubanischen Literatur ein Alleinstellungsmerkmal auf. Nur seine Erzähltextsammlung *Nunca antes habías visto el rojo* (1996) sowie einzelne Zeitschriftenbeiträge Prietos sind auf Kuba erschienen. Für *Naranja Dulce* übersetzt Prieto russischsprachige Poesie (vgl. in Cabezas Miranda 2013q: 116; Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 210), vermutlich im Kontext eines Mitte der 1980er-Jahre zusammen mit Víctor Fowler initiierten Events über russische Poesie in Kuba (vgl. Prieto in Cabezas Miranda 2013q: 116). Die Romane seiner *trilogía rusa* wurden in Mexiko und Spanien verlegt, so dass er außerhalb Kubas – auch in Russland – stärker rezipiert wurde und größere Bekanntheit genießt. Eine Zuschreibung als Exilautor lehnt Prieto jedoch ab: „Generell habe ich in Kuba wenig veröffentlicht, aus Gründen, die ich politisch nennen würde, obwohl meine Romane kaum politische Themen beinhalten. [...] Zwar war ich im Ausland, aber es hatte nicht die Bedeutung von Exil für mich. Und die Themen, die ich behandle, sind auch keine typischen Exilthemen, wie das Nachdenken über die Vergangenheit, das vielleicht etwas verklärende Betrachten der eigenen Heimat, eine gewisse Nostalgie usw.“ (in Ingenschay/Frank 2014: o. S.).

Übersetzungsleistungen als „Akt der Liebe“, „Akt intellektueller Neugier“ und „Akt des Erforschens“ (in Ingenschay/Frank 2014: o. S.), die davon motiviert seien, Lese- und Schreiberlebnisse zu teilen und zu verbreiten (vgl. Prieto in Ingenschay/Frank 2014: o. S.). Prieto erweist sich für das Projekt *Diáspora(s)* somit als diasporischer Akteur sowie trans- bzw. interkultureller Mittler, dessen Literatur seinen außerliterarischen Kosmopolitismus reflektiert.

Der ‚Osten‘ bzw. Osteuropa ist bereits mit der ersten Veröffentlichung Prietos auf Kuba, der Erzähltextsammlung *Nunca antes habías visto el rojo* (1996), zu einem Leitmotiv geworden[379]. Prietos Russlandfiktionen, die sich mit der Eigenheit der ‚russischen Seele‘ (vgl. Rojas 2008: 30f.) auseinandersetzen, gehen über die Klischees hinaus, die sich auf der Karibikinsel während der ‚Sowjetisierung‘ Kubas, besonders in den 1970er-Jahren, gefestigt haben. Sein Interesse für slawisch-russische Kulturen spiegelt sich in der detailreichen Auslagerung seiner Fiktion in sowjetisch-russische Szenarien und der Einschreibung in (ost-)europäische Kultur(en), einer „‘descubanización’ temática“ (Skłodowska 2010: 106; vgl. auch Rodríguez 2014: 108), die nach Ariza (vgl. 2018: 101) sich zum einen von den (realistischen) Texten der *novísimos*-Literaten abzugrenzen versucht, zum anderen in seiner formalen Gestaltung ebenso von einer nationalistischen, autoreferentiellen kubanischen Literatur. Hinsichtlich der Wahl seiner ausgelagerten Handlungsorte und einer damit verbundenen Abwendung von den karibischen Inselwelten stellt Prieto heraus:

> Obwohl ich ein kubanischer Autor bin, spielen meine [...] Romane [...] nicht auf Kuba [...]. Ein Paradoxon, eine Ironie des Schicksals, da uns eine nationalistische Revolution, deren Hauptziel es war, das Kubanische hervorzukehren, über die ganze Welt verstreut hat. Und am Ende haben sich viele von uns – wie auch ich [...] – fremde Landschaften einverleibt [...]. (Prieto González 2015 [2008]: 216[380])

Diese „Einverleibung“ von entlegenen (imaginären) Territorien Osteuropas ist Ausdruck der Deterritorialisierung seiner Literatur, die – ähnlich dem Programm von *Diáspora(s)* (vgl. Kap. 4.1) – ein geopolitisches Verständnis von Literatur bzw. Kultur als ‚Container-Raum-Denken‘ (vgl. Bachmann-Medick 2018 [2006]) im Ästhetischen zu

379 Die Farbe Rot durchzieht in ihrer Mehrfachkonnotation die Erzähltexte und weiterführende Literatur Prietos, etwa als Symbolfarbe für die Nähe zwischen Liebe und Leid sowie als Farbsymbol einer sozialistisch-kommunistischen Erfahrung. Allerdings erklärt Prieto (vgl. 2001: 79), dass der Titel vornehmlich einer *Vogue*-Ausgabe der Zeit entlehnt sei, wodurch das Thema der sich wandelnden Mode vorweggenommen wird.

380 „Uns“ steht ggf. für Autoren, wie Emilio García Montiel, Ernesto Hernández Busto, Jorge Ferrer etc., die ebenfalls in der Sowjetunion studiert und gelebt haben und an Projekten wie *Naranja Dulce* und *PAIDEIA* mitgewirkt haben sowie für weitere kubanische Schriftsteller*innen, die sich dieser Tendenz zuordnen ließen (vgl. Kap. 4.2).

überwinden versucht[381]. Der in dem Eintrag „DACHAS“ gezeichnete fremde Blick auf die osteuropäische Landschaft ist exemplarisch für Prietos „Flucht in den Osten“ (Garbatzky 2016c: 79ff., eigene Übersetzung). Seine Fiktionen vom Osten dürfen daher nicht als ‚Exotismus‘ oder engagierte internationalistische Literatur verstanden werden, so dass er rückblickend erklärt:

> [...] [L]a URSS y luego Rusia en mis libros no es un territorio exótico o que se use para simbolizar Cuba ni mucho menos. En mi caso es y ha sido biográfico: viví en esos países, me compenetré con su vida. Más bien es, si puede decirse así, testimonial. Pero en otro sentido. No me interesa ‚pintar‘ ni dar un cuadro realista [...]. (Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 201–202)

Angelehnt an das Programm von *Diáspora(s)*, sollen weder realsozialistische Doktrinen noch ein romantisierter Nationalismus reproduziert werden. Trotz biographischer Einflüsse fungieren Landschaft und Raum in Prietos Literatur nicht mimetisch, sie sind vielmehr Ausdruck einer postmodernen Haltung. Prieto visiert kein Abbilden und Reproduzieren geopolitischer Räume an, sondern das Überwinden des Parameters ‚Nation‘ über das Literarische hinaus, um (schriftstellerische) Individualität rückzugewinnen, sich ideologischer Dogmen widersetzend. Ausgelöst durch die in der ehemaligen Sowjetunion miterlebte *Perestroika* und den späteren Zusammenfall des Ostblocks, hinterfragt in seinen drei Romanen ein reisendes, kulturfremdes Subjekt kritisch die (diskursive) Beschaffenheit der sowjetischen bzw. russischen Welt, sich den Neuerungen öffnend. Dabei wird Prietos Protagonist zum Sprachrohr einer russisch-kubanischen ‚postsowjetischen Erfahrung‘ (vgl. Heinrich 2020)[382]. Das in *Diáspora(s)* eröffnende Textfragment „DACHAS“ macht auf ebenjenes von ihm verarbeitete Raum- und Zeitverständnis aufmerksam. Angelehnt an den *spatial turn* (vgl. Hallet/Neumann 2009; Dünne/Mahler 2015), legen seine Fiktionen von Russland den Akzent auf die atmosphärische und semantische Produktion von Raum in Literatur und vernachlässigen die

381 Die historische Zäsur des Mauerfalls, die den Schreibprozess genauso wie den Inhalt von Prietos Roman bestimmt, leitet eine literarische Re-Formulierung der Kategorien Raum und Zeit ein. Dies lässt sich in dem enzyklopädischen Roman an den Definitionsversuchen des „IMPERIO“ (vgl. Prieto González 1998: 67–70) beobachten.

382 Im Hinblick auf die Detailfülle und den dokumentarischen Charakter von Prietos autobiographisch geprägter Literatur spricht Garbatzky von einer „simulación de un archivo“ (2020: 860), Valdés-Zamora analog von einem „testimonio ficticio de la caída del comunismo en Rusia con un futuro tema del imaginario cubano“ (2011: 41). Puñales-Alpízar sieht Prietos Literatur an eine „comunidad sentimental soviético-cubana“ (2012: 23; vgl. auch 2010: 154) adressiert. Der von Prieto und Loss herausgegebene Sammelband *Caviar with rum. Cuba-USSR and the post-Soviet experience* (2012) widmet sich der kubanischen Diaspora in der Sowjetunion sowie der ‚sowjetischen‘ Diaspora in Kuba. Weiterführend dazu, vgl. auch Puñales-Alpízar (2010, 2012) sowie Loss (2019 [2013]).

Kategorie Zeit. So täuscht in dem eröffnenden Enzyklopädieausschnitt die Faszination des Erzählers für die Schönheit der Natur und die Grenzenlosigkeit des Meeres über die zeitlich unpräzise Verortung seiner Erinnerungen hinweg: „En 198*“ (Prieto 1997: 198)[383]. Oder wurde an dieser Stelle etwa ein folgenschweres Jahr (‚Der Fall der Berliner Mauer‘, 1989) bewusst geschwärzt?

Prietos Protagonist vermittelt den Lesenden in dem Enzyklopädieeintrag „DACHAS“ auf einer Metaebene den Aufbau seines Erzähltextes. Die unausgesprochene Jahreszahl macht deutlich, dass die Erzählung Chronologie und Linearität verwirft: „A veces, durante un segundo largo, se me aparecían todos los libros buenos que alguna vez escribiría: la exacta visión de mi futuro fragmentado no en días, sino en las obras qua habrían de aparecer bajo mi nombre“ (Prieto 1997: 198). Der Erzählstimme folgend, einem angehenden Schriftsteller und fiktiven Rollen-Ich von Prieto, sei seine Erzählung nach Büchern und Gedankengängen gegliedert. Somit ist der Text nicht zeitlich, sondern alphabetisch strukturiert (vgl. Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 204), was das ungewöhnliche Layout und der Titel des Textes hervorheben, der Genrespezifik und Raumtopos antizipierend verbindet: „Enciclopedia de una vida en Rusia“[384].

In Anlehnung an eine borgesianische Vision der Welt als endlosem textuellen Universum bildet die fiktive Enzyklopädie Prietos ein Konglomerat von (literatur-)geschichtlichem und kulturspezifischem (Fach-)Wissen über die Sowjetunion bzw. Russland und fiktionalisierten biographischen Elementen ab. Daher lassen sich Handlung, *setting* und Figurenensemble nur schwer greifen. Der sich als Schriftsteller ausweisende Protagonist durchschreitet in dem enzyklopädischen Roman nicht primär die Weiten des russischen Territoriums, sondern (non-)physisch unterschiedliche Wissens- und Erinnerungsräume, die den Rezipierenden verschiedene textuelle

383 „Queríamos hacer una literatura sin fechas“, so Prieto (2001: 79) für *Naranja Dulce* und seine Generation von Schriftsteller*innen sprechend, in Abgrenzung von *Ciclón* und *Orígenes* (vgl. auch Garbatzky 2024: 89).

384 Der Titel des Textfragmentes, der diesen in das Genre der Enzyklopädie einschreibt, und Prietos Rückgriff auf ein fiktives Schriftsteller-Ich lassen motivische Parallelen zu den Erzählungen „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (2012 [1940]) und „Biblioteca de Babel“ (2012 [1941]) von Jorge Luis Borges erkennen. Weiter lässt sich Vladimir Nabokov – besonders in Prietos drittem Roman – als Inspirationsquelle festmachen. In seiner Autobiographie über den Parameter Zeit äußert er: „[I]ch glaube nicht an die Zeit. Es macht mir Vergnügen, meinen Zauberteppich nach dem Gebrauch so zusammenzulegen, daß ein Teil des Musters über den anderen zu liegen kommt. Mögen Besucher ruhig stolpern. Und am meisten genieße ich die Zeitlosigkeit, wenn ich – in einer aufs Geratewohl herausgegriffenen Landschaft – unter seltenen Schmetterlingen und ihren Futterpflanzen stehe. Das ist Ekstase, und hinter der Ekstase ist etwas anderes [sic], schwer Erklärbares. Es ist ein kurzes Vakuum, das in alles strömt; was ich liebe“ (Nabokov 1995 [1951]: 186).

Universen eröffnen[385]. Die fiktionalisierte Reise ist daher nicht mit der Idee verbunden, eine russische Welt abzubilden und zu kartografieren, sondern sie kommt vielmehr einer explorativen Reise durch verschiedene Gegen-Archive gleich (vgl. Garbatzky 2016c, 2024), die sich als Reemanzipation eines kubanischen (Schriftsteller-) Subjektes jenseits geopolitischer Doktrinen erfassen lässt.

Bereits die Präsentationsform des Textes verweist auf die Neuordnung und Neuverhandlung ‚des Russischen' innerhalb einer postsowjetischen bzw. postsozialistischen Welt sowie auf das Überschreiten von geografisch-kulturellen Grenzen. In Form einer fiktiven Enzyklopädie konzipiert Prieto russische Universen (vgl. Abbildung 21), die die Rezipierenden in beliebiger Reihenfolge in der fiktiven Enzyklopädie betreten können. Um Zugang zu diesem komplexen ‚Universum' zu erhalten, werden in einem ersten Schritt überblicksartig der Roman und dessen Spezifika vorgestellt, damit im Anschluss daran die in *Diáspora(s)* veröffentlichten Fragmente leichter einzuordnen sind.



Abbildung 21: Die Einträge der fiktiven Enzyklopädie als *wordcloud*. Prietos Roman eröffnet den Lesenden ein großes textuelles Universum. Größe und Farbe der Enzyklopädieeinträge in Abhängigkeit der Häufigkeit ihrer Nennung. Die Einträge „Imperio", „Linda Evangelista", „Occidente", „Thelonious Monk" und „Yalta" stechen aufgrund ihrer Mehrfachnennung hervor.

385 Die erzählten Räume umfassen eine große historische Zeitspanne. So wird u. a. auf die Zarenzeit, die Oktoberrevolution, den Stalinismus, den Warschauer Pakt bis hin zu Gorbatschows Reformpolitik und dem daraus hervorgehenden russischen Förderalismus innerhalb eines intertextuell noch viel größeren Rahmens Bezug genommen.

In dem Roman wird in 77 Enzyklopädieeinträgen Sachwissen mit Anekdoten der Erzählinstanz zusammengeführt. Der Protagonist erörtert die nach Alphabet geordneten Stichwörter, etwa unter dem Buchstaben A die Begriffe ÁBACO, AGLAIA Y MISHKIN, ALDEA, ACQUA REGIA etc. (vgl. Prieto González 1998: 13–19). Die Schlüsselbegriffe stellen eine Auswahl an Namen von Personen, Orten, Objekten etc. dar, die für die tradierten Ereignisse und fiktionalisierten biographischen Erlebnisse der Erzählinstanz von besonderer Bedeutung zu sein scheinen. Sie erfassen ‚das Leben in Russland‘ von „JOSIK, JOSHELE, JOSEPH“ (Prieto González 1998: 75–77) zum einen in seiner materialisierten Form, zum anderen als komplexe psychologische Erfahrung, ähnlich einer langatmigen und synästhetischen „Philosophie des Augenblickes“ (Prieto González 1998: 12, eigene Übersetzung)[386]. Dadurch verwirft Prietos ‚Enzyklopädie‘ den universellen Anspruch des Genres als reinem Wissensspeicher[387]. Zwischen Wissensarchiv, Reise-, Abenteuer- und Bildungsroman schwankend, spricht die Erzählerfigur in ihrer selbstzugeschriebenen Rolle als angehender Literat. Prietos Protagonist ist bestrebt, sich von vorgefundenen Strukturen zu befreien, indem eine gesetzte, territorial rückgebundene Wissensordnung dekonstruiert wird (vgl. Foucault 1966, 2002 [1969]). Es sei Prietos Antrieb gewesen, eine post-nationale Figur zu schaffen, um im Ästhetischen, gewissermaßen als kulturpolitische Geste, der Herausstellung des Kubanischen auszuweichen (vgl. in Fonseca Suarez 2015: o. S.)[388]. Trotz der vielgestaltigen literarischen Distanzierung von der Karibikinsel seien seine Fiktionen von Osteuropa an ein kubanisches Publikum adressiert, denn es seien eine spezifische Atmosphäre und Erfahrungen, die er vertexte (vgl. Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 199)[389]. Diese verbinden das

386 Meidl hält diesbezüglich im Kontext des Romans *Livadia* fest: „Die Fülle an Vergleichen, Metaphern und Erläuterungen dient dazu, Abstraktes zu konkretisieren, psychische Entwicklungen und Prozesse der Bewusstwerdung, oft fragmenthafte und irreale Wahrnehmungen sowie Gefühle des Ich-Erzählers zu verbalisieren“ (2009: 182).

387 Gewissermaßen lässt sich dieser Gestus als Abwendung von Projekten, wie dem Nachschlagewerk *Die große sowjetische Enzyklopädie* verstehen, die eine Porträtierung und Abbildung der sowjetischen Lebenswelt fokussiert.

388 Die figurierte Transnationalität bestimmt dabei sogar Prietos Vita: „Prieto asum[e] su posnacionalidad, no como respuesta o reivindicación del no lugar, sino como el resultado natural de s[u] propi[a] biografí[a]. […]. Su identidad es el ‘no lugar’ o, mejor, el ‘todos los lugares’“ (García Méndez 2011: 185).

389 Mit Nachdruck gibt Prieto zu verstehen: „Sin duda pensaba en un lector cubano, cómo no, aunque no sólo“ und ergänzt: „Pero en esencia, ese lector cubano pertenecía justo al grupo de mis amigos, Rolando Sánchez [Mejías], Emilio García Montiel, Ernesto Hernández Busto, etc. con los que estaba en diálogo intelectual“ (in Cabezas Miranda 2021c: 199). Der intellektuelle Austausch mit (diesen) kubanischen Schriftstellern war u. a. ein Beweggrund für seine Partizipation an *Diáspora(s)*: „[A]ccedí a formar parte del grupo y me interesó porque la estética y la obra que tenía para cuando el grupo se había formado me parecía importante y también, algo que no

Kuba der 1990er-Jahre mit seinen Fiktionen des Ostens, was sich auch aus den in der Zeitschrift veröffentlichten Fragmenten herauslesen lässt, da diese sich hin zu einem (nicht-)kubanischen Kontra-Kanon öffnen.

Prietos Protagonist fungiert in der *Enciclopedia de una vida en Rusia* als Grenzgänger zwischen zwei Kulturen sozialistisch-kommunistischer Prägung, was bereits die sprachliche Gestaltung seines Romans herausstellt: Spanisch durchsetzt mit russischen Einschüben (in Kursivierung), die die Erzählinstanz als transnationaler Mittler übersetzt (vgl. auch Puñales-Alpízar 2010: 154). Die textimmanente Übersetzung deutet auf kulturelle und politische Berührungspunkte zwischen Russland und Kuba, während des Kalten Krieges einst verbündete (‚Bruder'-)Staaten. Die von Prieto in Szene gesetzte Bilingualität lässt sich als Textstrategie erfassen, etwa als „idea de traducción de la vida en el Este" (Garbatzky 2020: 859) und damit als Übersetzung einer geteilten totalitären Erfahrung. Prietos Hauptfigur ist somit Sinnbild eines postsowjetischen Subjektes, das die kulturhistorische Prägung seiner Umgebung hinterfragt und nach neuen Idealen strebt.

Das in Form einer Enzyklopädie geschilderte ‚Leben in Russland' gibt Einblicke in Reisebeobachtungen des Protagonisten José (alias Thelonious Monk, seinem Pseudonym), der während des Zusammenfalls der Ostblockstaaten die (ehemalige) Sowjetunion erkundet. Aus der Perspektive des kulturellen Fremden (vgl. Valdés-Zamora 2011: 39f. Loss 2019 [2013]: 116) erzählt dieser von der Alltagswelt in der kurz vor ihrem Zusammenbruch stehenden Sowjetunion, zeitgleich eine persönliche Krise durchlebend. Prietos Protagonist hat während seines Russlandaufenthaltes kein konkretes Ziel vor Augen. Die Reise dient dazu, einen inneren Konflikt auszutragen und Inspiration für einen Debütroman zu gewinnen. Die historische Zäsur des Mauerfalls löst bei Prietos Protagonisten ein Umdenken von Raum und Zeit aus. Angetrieben durch die Suche nach Schönheit, die mit dem Verlangen des Protagonisten zusammenfällt, sich dem ‚Erbe des Totalitären' entreißen zu können (vgl. Prieto in Fonseca Suarez 2015: o. S.), hält José seine Reflexionen im Rahmen seines Schreibprojekts fest, und zwar in dem enzyklopädischen Roman *Pan de mi boca de mi alma* (vgl. Prieto González 1998: 132, 136)[390]. Der Titel des fiktiven Schreibexperimentes liest sich allegorisch auf das Verlangen

debe dejarse de tomar en cuenta, porque éramos amigos, compartíamos libros, etc." (Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 214).

390 In Anlehnung an das in Aguileras „Mao" verarbeitete Hungermotiv benennt Prietos fiktives Rollen-Ich die Titelwahl: „Yo contaba con el título desde hacia años, una frase de las *Confesiones* de San Agustín: PAN DE LA BOCA DE MI ALMA, que explicaba la sensación como de hambre que yo experimentaba ante ciertos matices del rojo" (Prieto González 1998: 133). Prieto selbst erklärt in einem Interview: „Ismail Kadaré tiene algo sobre eso, sobre ese hambre por los objetos, que busca saciarse luego en ese gusto desmedido por los artículos de lujo que se da durante la resaca

der Erzählinstanz nach neuen Inspirationsquellen und künstlerischen Vorbildern fern sozialistischer Doktrinen, die Kreativität und Polyphonie durch immergleiche Rottöne ersticken. Rojas spricht analog von einer „espiritualización del apetito“ (1998/1999: 185; vgl. auch Camenen 2014: 437, 440), die Prietos Protagonist in der *Enciclopedia* in Szene setze und, aus einer ehemaligen Mangelwirtschaft heraus, auszuleben versucht: „Había decidido volver a San Petersburgo para *vivir* PAN DE LA BOCA DE MI ALMA, modelar mi descubrimiento sobre la *frivolidad* y estudiar las influencias del FLÚOR sobre un alma joven, (un alma rusa)“ (Prieto González 1998: 132f., Hervorhebung d. A.). Die Lesenden begleiten den kreativen Entstehungsprozess des Romans der Titelfigur und erschließen mit ihrer Lektüre der *Enciclopedia de una vida en Rusia* letztendlich selbst das Schreibprojekt von Prietos Rollen-Ich[391] (vgl. Puñales-Alpízar 2010: 152; Rodríguez 2014: 107).

Dem krisengeplagten Schriftsteller begegnen das Ästhetische und Sinnliche in der Figur der jungen Russin Anastasia (vgl. auch Garbatzky 2024: 73, 87), die José als Muse für sein Schreiben gewinnen will. Neben den kulturspezifischen Beleuchtungen ‚des Russischen‘ durch den Ich-Erzähler bildet die sich zwischen dem Protagonisten und Anastasia entwickelnde bikulturelle Romanze den Kern des Romans. Die sich abzeichnenden neuen Freiheiten genießend und die Schnelllebigkeit der (Post-)Moderne durchlebend, ergründet das Liebespaar die Weiten des ehemaligen ‚russischen Imperiums‘. Dabei beobachtet José nicht nur die sozioökonomische Veränderung in der (ehemaligen) Sowjetunion, sondern ebenso einen langsam einsetzenden digitalen Wandel (vgl. SUMA TECNOLÓGICA, SCANER, vgl. Prieto González 1998: 164–168). Der Roman liest sich trotz in Szene gesetzter Wissensvermittlung nahezu wie ein *road movie*, der die Aufbruchstimmung des ‚osteuropäischen Frühlings‘ erfasst, einem im Rausch der Gefühle erprobten *american way of live* (vgl. BOOGIE SHOES, GRAN GATSBY, Prieto González 1998: 25–27, 56–58). Aus diesem fundamentalen Umbruch resultiert für die postsowjetische Bevölkerung jedoch auch eine Form von Überforderung, da sie mit neuen Unsicherheiten konfrontiert wird[392].

Die Suche nach neuen Idealen und das Spannungsverhältnis von Neuanfang und Überwindung des Alten lassen sich in der Prosa Prietos an der transnationa-

post-totalitaria. [...]. En muchos pasajes de mis novelas hay una reflexión muy esteticista en torno al tema de la belleza. No es [...] una reflexión meramente sobre la belleza, sino sobre ese *hambresensorial* [...] que en tan alto grado define a los momentos totalitarios y post-totalitarios“ (in Fonseca Suarez 2015: o. S., Hervorhebung d. A.).

391 Der der fiktiven Enzyklopädie vorangestellte Eintrag „ENCILOPEDIA“ (vgl. Prieto González 1998: 9–12) legt ähnlich einer metatextuellen Einführung diese Metalepse offen und expliziert die fließenden Grenzen zwischen Historischem und Literarischem des vorliegenden hybriden Genres.

392 Puñales-Alpízar (vgl. 2010: 175) spricht sogar von einer Art Überlebensdrang bzw. Überlebenskunst, dem bzw. der die Hauptfiguren aller drei Romane ausgesetzt seien.

len Liebesgeschichte ablesen, einem wiederkehrenden Topos der *trilogía rusa*, der sich wie ein versteckter roter Faden durch die unterschiedlichen Kapitel des enzyklopädischen Romans zieht. So vergleicht sich der homodiegetische Erzähler aus künstlerischen Impulsen heraus mit dem afro-amerikanischen Jazzpianisten „THELONIOUS MONK“ (vgl. Prieto González 1998: 170f.), seine Geliebte und Inspirationsquelle Anastasia aufgrund ihrer Attraktivität hingegen mit dem kanadischen Supermodel „LINDA EVANGELISTA“ (vgl. Prieto González 1998: 89f.).

Die Liebesbeziehung des konfliktgeplagten Protagonisten hat in Prietos *Enciclopedia* allerdings keine Zukunft[393]. Der Wunsch nach gelebter Veränderung und, in Worten des Protagonisten, Frivolität ist unvereinbar mit einem gesellschaftlich tief verwurzelten Traditionsbewusstsein, was ebenso zu Konflikten zwischen dem Liebespaar führt (vgl. Puñales-Alpízar 2010: 145 ff.)[394]. Die osteuropäischen Räume, die Prietos Protagonist in der Enzyklopädie erzählend durchschreitet, erweisen sich als Durchgangsorte, die zu einer Selbsterkenntnis des Protagonisten beim Schreiben führen. Die fiktive Enzyklopädie schließt mit dem Eintrag „ZIZI“ und endet mit dem Zitat eines lebensbejahenden Ichs der Verse des US-amerikanischen Lyrikers Walt Whitman: „*Lleno de vida hoy, compacto, visible* (Whitman). (Lleno de vida hoy, compacto, visible) *Yo.*“ (Prieto González 1998: 173, Hervorhebung d. A.). Aus der Krise erwächst, wie auch durch die intertextuelle Anspielung auf das *self-writing* von Whitman und deren Nachhall, ein erstarktes Ich, das durch das literari-

393 Auch wenn Prieto in seinen Romanen eine Sehnsucht nach der kubanischen Heimat aus der Ferne negiert, lässt sich die bikulturelle Liebesbeziehung als Sinnbild für die vielschichtige Verbundenheit Kubas mit Russland und dem sich abkühlenden Verhältnis der Bruderstaaten nach dem ‚Berliner Mauerfall‘ begreifen. Entsprechend gestaltet Prieto die weibliche Figur als Allegorie auf die ‚Mutter‘ Nation (vgl. auch Rojas 1998/1999: 187). Den wiederkehrenden konfliktgeladenen Figurentopos, die von dem karibischen Mann begehrte osteuropäische Frau, fügt Prieto in den Romanen seiner Russlandreihe jeweils in ungewöhnliche hybride Genreformen ein.

394 Prieto versteht den Begriff Frivolität als Konzept, das als ein neues und lebensbejahendes Gefühl ein ‚totalitäres Erbe‘ zu untergraben versucht: „En Enciclopedia de una vida en Rusia, la novela que años después, en 1994, dediqué al tema de la frivolidad, analicé los efectos del pensar frívolo, del disfrute del presente, que atacó las cadenas carbónicas del Imperio con la fuerza reductora del flúor“ (Prieto 2001: 74). Weiter erklärt er: „Tránsito hacia lo frívolo, o lo que es lo mismo, hacia lo humano: los grandiosos objetivos de la época rebajados a pequeñísimos goces actuales; un presente hinchado de significados, vasto, disfrutable en todos sus resquicios. Quise estudiarlo, y le dediqué un cuento, que titulé con un eslogan de Vogue: ‚Nunca antes habías visto el rojo‘, y más tarde una novela. Como las de Agustín de Hipona, mi *Enciclopedia de una vida en Rusia* es también una confesión, pero de mi retorno al paganismo después de años en la Doctrina“ (Prieto 2001: 79). Diese Tendenz sehe er ebenso in dem Projekt *Naranja Dulce*, an dem er mitgewirkt hat. Zu der (post-)sowjetischen Erfahrung und dem Konzept des ‚Ostens‘ in den Zeitschriften *Naranja Dulce* und *Diáspora(s)*, vgl. Rempel (2025).

sche Schreiben als Reflexionsprozess und Methode der Krisenbewältigung äußere Einflüsse abgewehrt zu haben scheint.

Das Genre der Enzyklopädie ermöglicht es, vor der Folie der historischen Umwälzprozesse (vgl. „CAÍDA DEL IMPERIO“, Prieto González 1998: 33f.) ein verwobenes Gedankenspiel über (literarische) Räume hinweg als nationales Konstrukt zu entwickeln[395]. Das enzyklopädische Erzählen schafft formal einen Collagen-Charakter und evoziert auf Ebene des *discours* Fragmentarität, zugleich Vielstimmigkeit. Durch das Nebeneinander von Begriffen werden Diskurse unterschiedlicher Epochen und verschiedener literarische Stimmen freigelegt und vergegenwärtigt[396]. Die durch die segmentierte Form und die durch das dezentrierte Erzählen evozierte Anachronie deutet Ariza (vgl. 2018: 101, 107) als poststrukturalistisches Delirium und politische Geste, die sich der Geschlossenheit und Ganzheitlichkeit von literarischen Texten widersetze. Der kaleidoskopische Blick auf die (post-)sowjetische Kultur stellt die Heterogenität und Fragilität der erprobten russischen ‚Wirklichkeit‘ heraus, Absolutheit aufkündigend. Prieto unterstreicht mit der Genrewahl und seiner relationalen Ästhetik, angelehnt an den Leitsatz der Zeitschrift („Diásporas ≠ Orígenes“; vgl. Kap. 1), den Konflikt zwischen Genealogie und Anti-Genealogie, indem er zwei verschiedene Verständnisse von Text gegeneinander ausspielt[397]. Mittels Rhizomatik unterwandert er in der *Enciclopedia de una vida en Rusia* Binarismen, die auf Ebene der *histoire* verhandelt werden, und präsentiert den Lesenden ein vielschichtiges, engmaschiges literarisches Netz. „Narrar así me permitió adoptar cierto tono ensayístico, manejar de una manera más distante esas voces-marco, hacer un uso frecuente de las citas“, erklärt Prieto (in Fonseca Suarez 2015: o.S.)[398]. Das Genre der fiktiven Enzyklopädie bildet das Spannungsfeld zwischen traditionell geordnetem, offiziellem Archiv mit uni-

395 Vertiefend zum enzyklopädischen Erzählen s. Schmitz-Emans (2019: 83–107).

396 Der inhaltliche und diskursive Facettenreichtum des Romans spiegelt gleichermaßen die Interessen und Schwerpunkte von Prietos Wirken als Romancier, Übersetzer, Essayist und promoviertem Historiker wider: „A la hora de escribir el libro comprendí que había una infinidad de temas, de palabras, de conceptos que debía especificar, explicar si quería que mi lector entendiera a profundidad de que iba la trama, el contexto en que se desarrollaba, [...]. Para poder trasmitir todo eso ideé esa forma de enciclopedia, la organización por ‚voces‘ o ‚artículos de enciclopedia‘ donde pudiera dar ese material, abordar esos temas ensayísticamente sin que pareciera forzado. [...] [N]o solo se trata de eso, del contexto ruso, sino de muchos otros temas relevantes para la historia [...]“ (Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 204).

397 Ferner erklärt Prieto, dass (über die Figurenkonstellation hinaus) sich in der Genrewahl und -figuration ebenso ein gewisses Gefälle zwischen dem ‚Westen‘ und dem ‚Osten‘ ausdrücke: „This is a little bit the plan of the novel: by analysing these values, which are so to speak occidental, you end up corroding the foundations of the socialist doctrine“ (in Fonseca 2014: o. S.).

398 Unter Bezug auf Foucault äußert sich Prieto zu dem von ihm bearbeiteten Genre: „Todo esto parte de una idea que tuve hace mucho, a comienzo de los noventa, sobre cómo utilizar dispositivos narrativos que no sean propios de la novela para narrar una historia. Los tres dispositivos

versellem Gültigkeitsanspruch und dem privaten Archiv der Erzählinstanz ab, einer durchlebten inhomogenen Lebensrealität des ‚Lebens in Russland'[399]. Prieto kreiert durch das von ihm gewählte Genre eine feste Struktur, ähnlich einem leeren Raster, das von der Erzählinstanz nahezu endlos mit Sinn gefüllt wird. Das ausgewiesene Fachwissen über den osteuropäischen Kulturraum wird durch subjektive Erinnerungen der Erzählstimme erweitert, so dass Erzähltes über objektive Definitionen hinausgeht. Die Erzählinstanz macht sich die Genreform zu eigen, indem gesetzte Begriffe, angepasst an die Erfahrungen der Erzählstimme, verfremdet werden und Sprache auf diese Weise entwurzelt wird. Garbatzky hebt die Rekursivität der *Enciclopedia* hervor, die über die Themenvielfalt hinaus strukturell geschaffen wird, denn Prietos Erzählung stelle „una totalidad recursiva, una red conceptual" (Garbatzky 2020: 858) dar. In die statische Oberflächenstruktur der Enzyklopädie fügt sich auf Textebene ein internes Netz, ausgewiesen durch Hypertextualität (vgl. Abbildung 22). Durch das enzyklopädische Erzählen generiert die Erzählstimme innerhalb der Enzyklopädieeinträge Verweise auf weitere Einträge, so dass ein dichtes Intranetz entsteht, das durch *distant reading* erkennbar wird.

Die Visualisierung (vgl. Abbildung 22) veranschaulicht das interne Verweisspiel der Enzyklopädieeinträge. Die textimmanenten Referenzen machen durch multiple Lektüre ‚Sinn' prozesshaft erfahrbar. Entgegen einer klassischen Enzyklopädieform, die als Wissensspeicher mimetisch wirkt und deren Sinn festgeschrieben ist, gewinnt Prietos Roman durch aktives In-Bezug-Setzen der einzelnen Enzyklopädiebeiträge an kapitelübergreifender Bedeutung. Der Roman ist folglich transformativ angelegt und hebelt durch seine Offenheit und Vielstimmigkeit die Totalitätsansprüche des Genres aus. „[E]stimé más interesante que la reordenación ocurriera en la mente del lector; como cuando al doblar la última página de una novela de detectives, todas las piezas del *puzzle* [...] ocupan su lugar" (Prieto González 1998: 12). Dieser metatextuelle Kommentar von Prietos Protagonisten lässt sich als fiktive Lesean-

narrativos de la Trilogía son anteriores a la novela: la enciclopedia (*Enciclopedia*...), la epistola (*Livadia*) y el comentario (*Rex*)" (in Cabezas Miranda 2021c: 205).

399 Prietos Genrewahl weist unter Berücksichtigung von Titel und Arrangement markante Ähnlichkeiten zu Viktor Jerofejews Roman *Enzyklopädie der russischen Seele* (2021 [1999]) auf, der 1999 auf Russisch erstmalig erschienen ist. Während Jerofejews in seinem Roman die Perspektive des (inländischen) Dissidenten einnimmt und die russische Politik stark kritisiert, übt Prieto, der sich zwischen den Kulturen bewegt, subtile Kritik. Beide Romane geben in ihrer besonderen formalen Gestaltung jedoch einen kaleidoskopischen Einblick in die russische Nation, um einen homogenisierenden Nationaldiskurs zu dekonstruieren. Prieto gelingt diese Form der Neuperspektivierung auf das russische „IMPERIO" (vgl. 1998: 67–70), die er strikter als enzyklopädisches (Intra-)Netz ausbaut als Jerofejew, und zwar nicht nur durch das detailreiche Abbilden der herausfordernden Lebens- und Gefühlswelt seines Protagonisten, sondern vor allem durch die zahlreichen expliziten und impliziten intertextuellen Verweise.

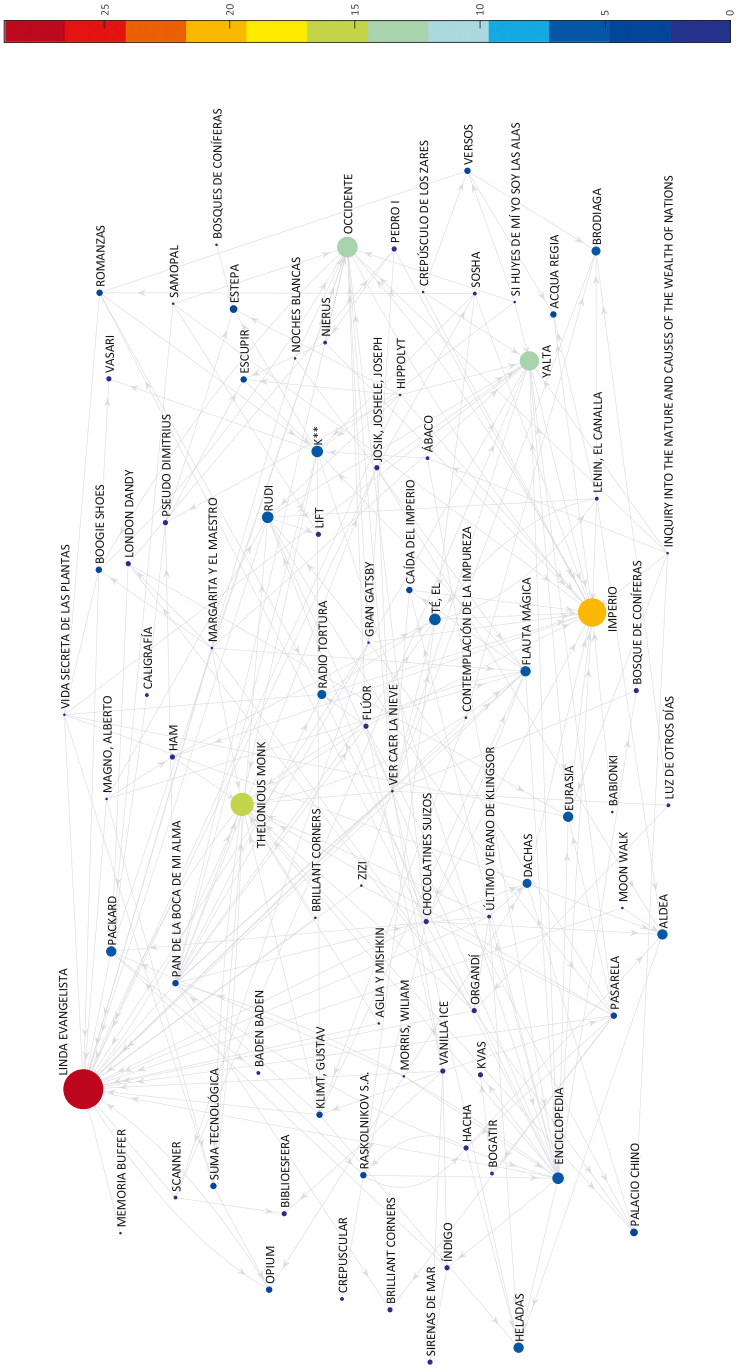


Abbildung 22: Die Verweisstruktur des enzyklopädischen Romans als Netzwerkvisualisierung[400]. Ein komplex verwobenes ‚Leben in Russland‘. Die Einträge „Linda Evangelista“, „Imperio“, „Thelonious Monk“ sowie „Occidente“ und „Yalta“ dominieren (analog zu der Abbildung 21) mit mehr als 30, mehr als 20, mehr als 15 und über 10 Nennungen.

leitung auffassen. Er stellt nicht nur einen durch die Form akzentuierten offenen Textbegriff heraus, sondern fordert gleichzeitig eine interaktive Lektüre ein.

Durch einen hohen Grad an Intertextualität, einen „estilo virtuoso“ (Camenen 2014: 438), wird ein abstraktes Netz geschaffen, das sich ähnlich einer transparenten Folie über den Text legt und Stimmen, Motive und Themen unterschiedlicher (literarischer) Epochen sowie individuelle und kollektive Gedächtnisleistungen unterschiedlicher Gemeinschaften und Generationen kapitelübergreifend in Dialog setzt[401]. Zwar bewegt sich die Erzählstimme topografisch überwiegend durch das Osteuropa der 1980er- und 1990er-Jahre, doch durchläuft sie im Geiste knapp 300 Jahre russische (Literatur-)Geschichte. Verdeutlicht wird den Rezipierenden dies anhand des *índice* des Romans, der die Enzyklopädie durch alphabetische Reihenfolge nach Stimmen als Bestandteile der russischen Lebensrealität gliedert. In Anlehnung an Julia Kristeva erklärt Prieto hinsichtlich der konzeptuellen Anlage seines Romans:

> Es ist wie die Arbeit an einem Holzmosaik, in das Fragmente von anderen Texturen, anderen Holzarten eingefügt werden und es bereichern, wie ein Wandteppich aus verschiedenen Jahrhunderten, von verschiedenen Künstlern. Die Texte passen sich gut ein, werden zusammengefügt, sodass ein einziger Text entsteht. Für die Leser ist es auch eine Art literarisches Spiel. Es ist nicht notwendig, aber es hilft, wenn man weiß, worauf Bezug genommen wird. (Prieto in Ingenschay/Frank 2014: o. S.)

Dieses literarische Spiel schafft zum einen Äquivalenzen oder Kontraste und legt zum anderen die Zeitlosigkeit und Omnipräsenz bestimmter Themenkomplexe dar[402]. Der Erzähler durchschreitet somit verschiedene „Räume des Wissens“ (Wolf 2015) und löst durch den hohen Grad an Intertextualität eine durch das russische Imperium gesetzte diskursive Ordnung auf[403].

---

400 Nicht berücksichtigt wurden Adjektiv- und Adverbialisierungen, Verkürzungen von Kapitelnamen sowie Selbstverweise der Kapitel. Das *mapping* der Kapitelverbindung lässt dennoch erkennen, dass die Enzyklopädieeinträge „THELONIUS MONK“ und „LINDA EVANGELISTA“ die meisten Verbindungen zu weiteren Enzyklopädieeinträgen registrieren, so dass die graphische Reduzierung der Romanstruktur Rückschlüsse über inhaltliche Schwerpunktsetzungen erlaubt. Zugleich wird erkennbar, dass es sich weder um lineares, noch um zirkuläres Erzählen handelt (vgl. auch Puñales-Alpízar 2010: 152), sondern um eine hypertextuelle Romanstruktur.

401 Puñales-Alpízar (vgl. 2010: 153) spricht sogar von einem Palimpsest.

402 Camenen versteht den antizipierten kognitiven Lektüreprozess von Prietos Lesepublikum, etwa das Heran- und Herauszoomen aus unterschiedlichen Kapiteln und Kontexten, als „[...] un ir y venir mental entre espacios y épocas“ (2014: 441), der als abstrakter Prozess einer textuellen Gedächtnisleistung nicht auf die Wiederherstellung einer verlorenen Zeit, sondern deren Vergegenwärtigung ausgelegt sei. So schlussfolgert Camenen: „José no busca a través de su espacio textual y memorial recuperar un tiempo perdido, sino vivir su presente“ (2014: 440).

403 Prieto betont: „Para Enciclopedia..., por ejemplo, estas citas provienen de fuentes muy disímiles, de autores como Casanova, Plinio el Vejo, Alan Turing, Juniziro Tanizaki, Nicolái a Gógol,

Die in *Diáspora(s)* veröffentlichten Romanauszüge beschränken sich auf die Enzyklopädieeinträge zu den Buchstaben D („DACHAS“), E („ESCUPIR“, „ESTEPA“, „EURASIA“), L („LONDON DANDY“) und T („EL TE“ [sic][404], „THELONIOUS MONK“), die auf weitere Enzyklopädieeinträge Bezug nehmen („ALDEA“, „IMPERIO“, „LINDA“, „EVANGELISTA“, „PALACIO CHINO“, „PEDRO I“, „PACKARD“, „SUMA TECNOLÓGICA“)[405]. Sie wirken wie Kurzerzählungen, die Abbild des Wissensschatzes der Erzählinstanz sind, und blenden die transkulturelle Liebesgeschichte zwischen dem Protagonisten und der Russin Anastasia weitestgehend aus. Trotz Auswahl machen sie zum einen den Netzcharakter von Prietos Roman und seiner rhizomhaften Schreibweise transparent, zum anderen fordern sie gerade durch die erzeugten Leerstellen die Aufmerksamkeit der Lesenden ein.

In dem in *Diáspora(s)* veröffentlichten Romanausschnitt referiert die Erzählstimme, die sich in dem Auszug zwar als Mittlungsinstanz zu erkennen gibt, weitestgehend aber anonym bleibt, über kulturspezifische Territorien und Räume des Ostens („DACHAS“, „ESTEPA“, „EURASIEN“), über das kulturspezifische Konsumverhalten der Osteuropäer*innen („EL TÉ“) sowie über Verhaltensmuster („ESCUPIR“) und Lebensstile der Russ*innen („LONDON DANDY“, „THELONIOUS MONK“). Hinter diesen Schlagwörtern öffnen sich allerdings unterschiedliche Sub- bzw. Metathemen.

In dem Enzyklopädieeintrag „ESTEPA“ reflektiert die Erzählstimme, in einem Zug sitzend und aus dem Fenster schauend, die sich farblich wandelnden Weiten der trockenen Landschaft. Neben Ausführungen zur Vegetation und Klimaspezifik sowie einer kulturgeschichtlichen Anekdote vergleicht die Erzählinstanz die Steppe mit dem Ozean, „aquella otra ESTEPA, vasta inmensidad azul“, dem die Russ*innen den Begriff „*Tiji*, adjetivo que, del ruso, además de ‘pacífico’, admite ser traducido como ‘apacible’“ (Prieto 1997: 199), gegeben haben. Der ähnlich friedliche Erzählton der Erzählerfigur wird in dem darauffolgenden Enzyklopädieeintrag von einem kritischen Reflektieren über einen erhärteten geopolitischen Diskurs abgelöst. Am Beispiel des Eurasiertums verhandelt die Erzählstimme in dem Romankapitel „EURASIA“ die geografische und kulturelle Zugehörigkeit von Russland bzw. Eurasien zu Europa und Asien (vgl. Prieto 1997: 199)[406].

---

que están identificados claramente en el texto“ (in Cabezas Miranda 2021c: 196). An lateinamerikanischen Autoren werden Borges, Rubén Darío und José Asunción genannt.

404 Im Folgenden als „EL TÉ“ ausgewiesen.

405 Der für *Diáspora(s)* ausgewählte Enzyklopädieeintrag zu dem Buchstaben L umfasst in dem Roman darüber hinaus Vermerke zu den Stichwörtern „LENIN, EL CANALLA“ sowie „LIFT“, „LINDA EVANGELISTA“ und „LUZ DE OTROS DÍAS“.

406 Die Eurasier*innen legen Wert auf den geografischen Sonderstatus des Gebietes als Bindeglied zwischen Asien und Europa, aus dem sie auch einen kulturpolitischen Sonderstatus ableiten (vgl. Prieto 1997: 199). Eine kulturräumliche und historisch bedingte Ablehnung von westlichen Einflüssen auf den russischen Großraum wird weiter in dem Romankapitel „IMPERIO“

Die Collage-Technik von Prietos Erzähltext scheint speziell in diesem Kapitel an die kulturelle Heterogenität des (ehemaligen) Imperiums angepasst zu sein. Auf Textebene verdeutlicht die Erzählinstanz durch geopolitische Binarismen machtpolitische Asymmetrien und Grenzziehungen. In den Kapiteln „ESCUPIR“ und „EL TÉ“ beschreibt die Erzählinstanz vermeintlich russische Traditionen, wie etwa eine gesellschaftlich tolerierte, theatralische Geste von Männern aus Moskau: das sprichwörtliche ‚Spucken‘ („*paso plievat minie na vtsio eta* [escupo sobre esto y sobre lo otro]“, Prieto 1997: 198). Zum anderen informiert die Erzählerfigur die Lesenden über den russischen Teekonsum: „EL TÉ. Infusión barata y al alcance de todos, goza de una amplia popularidad en todo el IMPERIO“ (Prieto 1997: 200). Der Eintrag zu der russischen Imperialware und ihrem Massenkonsum leitet eine zynische Reflexion über ein ideologisch gesteuertes Wirtschaftssystem ein. So erklärt die Erzählstimme, dass sich das importierte Genussmittel nur dank Propaganda gegen einen in Osteuropa als neumodisch verspotteten Kakaokonsum durchgesetzt habe:

> EL TÉ. Infusión barata y al alcance de todos, goza de una amplia popularidad en todo el IMPERIO. [...]. Su clara procedencia extranjera lo salvó de convertirse, junto a la papa y el tomate, en cultivos siberianos muy nuestros. El buen TÉ lo importaban de Ceylón en cajitas rotuladas, paisajes de verdes colinas. El malo lo trasquilaban pérfidamente en las montañas de Georgia. [...]. Otras infusiones, menos inocentes, calificadas de manjares (*delikatessen*) eran mal vistas por las sombras de ineficiencia que arrojaban sobre el IMPERIO. Tuvimos un quinquenio de total ausencia de cacao en los dispendies. La Intendencia General organizó una amplia campaña de difamación e hizo imprimir un poster con estos versos de K. G. Chesterton:
>
> > El TÉ aunque oriental
> > es al menos un caballero
> > el cacao es un grosero y un cobarde
> > el cacao es una bestia vulgar.
>
> Seguidos de una breve neta en negritas: Es bien sabido que el niño Ulianov amaba el TÉ [...]. (Prieto 1997: 200)

Prietos Protagonisten folgend, bedingen nicht zwingend die niedrigen Einkaufspreise die Popularität von Tee im ‚russischen Imperium‘. Eine Diffamierungskampagne würde die Verse des englischen Schriftstellers Chesterton zweckentfremden, um den Kakaokonsum im Imperium zu schmälern. Die gegensätzliche Personifizierung der Genussmittel („EL TÉ es“, „el cacao es“) erinnert ein kubanisches Lesepublikum wo-

behandelt, aber auch in weiteren in *Diáspora(s)* veröffentlichten Enyklopädiefragmenten, die auf das Menschenbild und die Wissensordnung, die den territorialen Machträumen einverleibt sind, eingehen. Der zweite Teil des Enzyklopädieeintrages „EURASIA“ verweist auf die *Naturalis Historia* von Plinius dem Älteren, so dass den Rezipierenden über den Intertext das Genre der Enzyklopädie vermittelt wird.

möglich an die Studie von Fernando Ortiz über den kubanischen Tabak- und Zuckerhandel und dem sich daraus abgeleitenden Gesellschaftsmodell des *ajiaco cubano*[407]. Die Produktwerbung suggeriert die Übertragung der den Produkten zugeordneten Attribute auf die Endverbraucher*innen. So werden Kakaotrinker*innen durch Propaganda stigmatisiert, da die Diabolisierung des Heißgetränkes („el cacao es una bestia vulgar“, Prieto 1997: 200) auf ebenso bösartige Eigenschaften seiner Konsument*innen rückschließen lässt. Auch der Produktzusatz „[e]s bien sabido que el niño Ulianov amaba el TÉ“ (Prieto 1997: 200) deutet in dieselbe Richtung. Die Produktbeschreibung gleicht einer nationalistischen Mnemotechnik an den jungen Teeliebhaber Wladimir Iljitsch Uljanow alias Lenin. Der Teekonsum der Russ*innen entlarvt sich als *invented tradition* (vgl. Hobsbawm/Ranger 2012 [1983]), die die Stärkung eines kollektiven-nationalen Gedächtnisses und damit eines ideologischen Nationalbewusstseins durch vermeintlich regionale Produkte zum Ziel hat[408]. Der Enzyklopädieeintrag legt ähnlich Aguileras Gedicht die Ideologisierung des Alltags offen. Auch der Verweis auf den angeeigneten Kartoffel- und Tomatenanbau in Sibirien untermauert in seiner politischen Mehrdeutigkeit Kritik an einer ideologisch ausgerichteten und legitimierten Planwirtschaft: „Su clara procedencia extranjera la salvó de convertirse, junto a la papa y el tomate, en cultivos siberianos muy nuestros“ (Prieto 1997: 200). Die landwirtschaftlichen Produkte, verstanden als diskriminierende Stereotype, spielen womöglich auf Gefangene in den sibirischen Gulags an[409]. Inszenierter Patriotismus und Personenkult der ideologisch durchsetzten Produktwerbung

407 In der Studie *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, in der Ortiz die *transculturación* der kubanischen Gesellschaft darlegt, schreibt er über die kubanischen Kolonialwaren folgendes: „Tabaco y azúcar se contradicen en lo económico y en lo social [...]. Pero, además, el contrastante paralelismo del tabaco y el azúcar es tan curioso, al igual que el de los personajes del diálogo tramado por el arcipreste, que va más allá de las perspectivas meramente sociales para alcanzar los horizontes de la poesía, y quizás un vate quisiera versarnos en décimas populares la Pelea de Don Tabaco y Doña Azúcar. Al fin, siempre fue muy propio de las ingenuas musas del pueblo, en poesía, música, danza, canción y teatro, ese género dialogístico que lleva hasta el arte la dramática dialéctica de la vida. [...]. Un romance castizo a lo anejo o unas vernáculas décimas guajiras o acurradas, que tuvieran por personajes con tradictores el varonil tabaco y la femenina azúcar, podrían servir de buena enseñanza popular en escuela y canturrias, porque en el estudio de los fenómenos económicos y sus recuperaciones sociales, pocas lecciones han de ser más elocuentes que las ofrecidas en nuestra tierra por el azúcar y el tabaco en sus notorias contraposiciones“ (2002 [1940]: 136f.).

408 Ein weiteres Romankapitel der Enzyklopädie nimmt Bezug auf „LENIN“, während das Thema der Propaganda in dem Eintrag „RADIO TORTURA“ verhandelt wird.

409 Als politische Diffamierung könnte in dem Enzyklopädieeintrag womöglich auf das Arbeitslager Workuta und regimekritische Kommunist*innen angespielt werden. Auch der Vergleich zwischen dem hochwertigen Tee aus Ceylon und dem qualitativ minderwertigen Tee aus Georgien spielt einerseits auf die unwürdigen Arbeitsverhältnisse auf den Teeplantagen in der Peri-

täuschen über wirtschaftliche Engpässe und inländische Missstände hinweg („eran [*delikatessen*] mal vistas por las sombras de ineficiencia que arrojaban sobre el IMPERIO", Prieto 1997: 200), von denen im machtpolitischen Zentrum Moskau nichts zu vernehmen ist. Der verspottete Kakaokonsum veranschaulicht den Rezipierenden die Sehnsucht der Bevölkerung nach Neuem, nicht zwingend nach nicht-massentauglicher Feinkost, sondern vielmehr nach Entscheidungsfreiheiten und anderen Lebensformen. An dieser Stelle zeichnet sich das von Prieto verarbeitete sinnliche Motiv des Hungers ab, welches laut Prieto (vgl. in Fonseca Suarez 2015: o. S.) seine Figuren im grauen Totalitarismus heimsuche.

Der eingangs beschriebene retrospektive Blick der Erzählinstanz auf ein russisches Dorf löst in dem Enzyklopädiekapitel „DACHA" Ausführungen des Erzählers über die für Osteuropa ‚typischen' Landhäuser aus: die Datschen. Ohne anfänglich verspürte Nostalgie enttarnt die Erzählstimme die Datschen als Machtmechanismen eines repressiven Literaturbetriebes. Denn die individuellen Erinnerungen der Erzählstimme fallen in dem Enzyklopädieeintrag „DACHA" mit der kollektiven Gedächtnisleistung einer Gemeinschaft regimekritischer sowjetischer bzw. russischer Intellektueller zusammen, die gegen den absoluten Herrschaftsanspruch des Imperiums aufbegehren: die anti-stalinistische *intelligenzija*. In dem Datschenbegriff entfaltet sich die Reziprozität von einem Raum- und Literaturverständnis, das über eine gängige Definition des Wortes „DACHA" hinausgeht. Prietos Erzähler exponiert die Datsche als Raum, dessen gegensätzliche Bedeutungsdimensionen emblematisch die gespaltene Kultur- und Literaturlandschaft eines unterschiedliche Epochen andauernden Imperiums abbilde. Die Erzählinstanz beleuchtet die eigenen Schreiberfahrungen auf einer Datsche, vor dem Hintergrund der ambivalenten räumlich-ideologischen Bedeutung dieser Rückzugsorte für die sowjetisch-russische (Literatur-)Geschichte:

> Vivir allá era como ocupar una DACHA en las afueras de alguna gran ciudad: en las afueras del mundo. Sabía que no lejos de Moscú había construido un poblado de DACHAS para escritores leales al IMPERIO, donde estos posaban los veranos describiendo el vuelo del mismo orgullo, los mismos rosados amaneceres. Tan fuerte era esa costumbre de escribir en DACHAS que, aún fugitivos del IMPERIO, declarados fuera de la ley, muchos iban a refugiarse, desconozco por qué oculta razón, a DACHAS. (Prieto 1997: 198)

Der Erzähler bewertet das ländliche Wochenendidyll als abgeschirmten, aber produktiven Raum. Denn die Domizile wurden in dem Imperium lange als Erholungs- und Schreibresidenzen für Literat*innen genutzt. Die Datsche sei allerdings nur für diejenigen Schriftsteller*innen ein produktiver und prestigebehafteter Ort des

---

pherie des sowjetischen Großraumes an, andererseits auf das Geburtsland Stalins, in dessen Geburtsstadt der Kult um seine Person bis heute aufrechterhalten wird.

Schreibens gewesen, deren Literatur sich an „das Rosenrot der ewig gleichen Sonnenaufgänge“ (Prieto 2000: 77) des sowjetisch-russischen Kosmos anpasste und den roten Diskurs des Imperiums fortschrieb. Prietos Protagonist nimmt auch in diesem Enzyklopädiekapitel Bezug auf das machtpolitische Gefälle zwischen Peripherie und Zentrum, so dass Moskau von den Datschen lediglich geografisch weit entfernt zu sein scheint. Diejenigen, die die Datsche betreten, müssen sich dem machtpolitischen und ideologischen Kurs des kulturpolitisch besetzten Raumes fügen.

Für den Protagonisten steht die Datsche daher für einen vom Regime kontrollierten Ort des Schreibens, aber auch für einen Zufluchtsort in das innere Exil, was die Ausführungen der Erzählstimme über russische Literatur verdeutlichen. Die Erzählinstanz übt Kritik an konformistischer Literatur, und zwar an dem im Imperium implementierten normativen Literaturbegriff unkritischer, etwa realsozialistischer Literatur sowie an der Überbetonung des bestehenden nationalen Literaturkanons, in diesem Fall dem kreierten Geniekult um Alexander S. Puschkin („algunos pushkinistas – con DACHAS todos ellos – [...]“, Prieto 1997: 198). Die Erzählstimme vermittelt als kulturfremder Akteur eine ambivalente Perspektive auf die Datschen, bzw. auf die „período ‘DACHIL’“, und damit auf den „DACHISMO“ (Prieto 1997: 198), verstanden als Lebens- und Kulturraum. Doch wie gelingt es Prieto, die Ambiguität des Raumes ‚Datsche‘ herauszustellen, auf der einen Seite verstanden als kontrollierten Ort des Schreibens, auf der anderen Seite als Gegen-Ort der konformistischen Literaturproduktion, um einer geopolitischen Datschenpolitik erzählerisch entgegenzuwirken?

Für die Erzählinstanz steht das osteuropäische Landhaus sinnbildlich für eine Institution, nämlich die Literaturschule des *dachismo*. Trotz der aufgeführten Produktivität der Datschen-Literatur bleibt die Datsche, gemäß Erzählstimme, ein Mikrokosmos, der seine eigenen Gesetzmäßigkeiten produziere, nämlich eine „bequeme Prosa“ (Prieto 1997: 198, eigene Übersetzung):

> En fin, toda la pléyade de escritores malos del IMPERIO (Evtushenko, Mijalkov y uno malísimo: Bondarev) vivían en DACHAS y como gravados por ellas planeaban hacia una prosa cómoda, el vuelo del mismo urogallo, los mismos rosados amaneceres.
>
> Quizás sobrevivan los DACHAS particulares [...], pero sostengo que el período ‘DACHIL’ influyó negativamente en la literatura rusa. (Prieto 1997: 198)

Prietos Sprachrohr beanstandet die Homogenisierung der russischen Literatur durch Ideologie, was gewissermaßen Analogien zu Kuba erkennen lässt. Die angeführten russischen Schriftsteller dienen dem Erzähler als Exempel für ein praktiziertes literarisches Nationalpathos, das durch Überbetonung Literarisches untergrabe. Die aufgezählten konformistischen Literaten stehen für einen konservativen russischen Literaturkanon, in Teilen verkörpern sie ebenso die Ablehnung von Gorbatschows ‚Politik

des Wandels“[410]. Die Figuration der Datsche als einem patriotischen Raum der Macht wird offenkundig, wenn man berücksichtigt, dass Stalin auf einer Datsche verstarb. Durch die Wiederbelebung eines Kontra-Kanons versucht Prieto, den ideologisch geformten Raum der Datsche zu dekonstruieren. Seine Erzählung widersetzt sich der Tradition des Ortes und damit einer ideologisierten ‚Datschen-Literatur‘, die, inspiriert von Opfern der ‚Datschen-Politik‘ des Imperiums, literarisch unterlaufen wird.

Die verhandelte Problematik, das Schreiben und Publizieren in autoritären Regimen, wird den Lesenden in dem Enzyklopädieeintrag anhand des räumlich skizzierten Gefühles der Isolation bzw. der Fremdheit vermittelt, welches Prieto durch Intertextualität hervorruft und verstärkt:

> Solshenitzin el terrible, termina su espeluznante bojeo al *Archipiélago* en la DACHA de Rostropovich, el famoso chelista. A. A. La bella vivió el fin de sus días en una como pequeña DACHA, la ‘caseta de Komorova’ que según sus biógrafos, le proporcionó la paz de una casa propia. (Prieto 1997: 198)

Der Verweis auf Alexander S. Solschenizyns *samisdat*-Roman *Der Archipel Gulag* (1973) und die Referenz auf Anna A. Achmatowa verdeutlichen, dass die Erzählinstanz kein Leser der oben kritisierten ideologisierten Literatur ist. Im Gegenteil, Prietos Hauptfigur bevorzugt kritische, vornehmlich dem *Silbernen Zeitalter* zuordbare Literatur. Die den anti-stalinistischen Literat*innen („A. A. La bella“, „Solshenitzin el terrible“, Prieto 1997: 198) von der Erzählstimme zugeschriebenen Attribute wirken wie (ironische) Kosenamen, die auf eine nahezu freundschaftlich-platonische Beziehung deuten, die die Erzählinstanz zu den Schriftsteller*innen einer stalinistischen Parallelgesellschaft im Künstlerischen pflegt. Prietos erzählter Raum der Datsche dient demnach nicht nur der Dokumentation von Machtasymmetrien durch die russisch-sowjetische Geschichte hindurch. Die Datsche kommt in ihrer Symbolik einem *lieu de mémoire* (vgl. Nora 1984–1992) gleich, der den nicht-regimekonformen russischen Literat*innen gedenkt. Denn auf Diskursebene kreiert die Erzählstimme ein diametral entgegengesetztes Bild des künstlerischen Raumes. Dabei legt Prieto nahezu plastisch in dem Enzyklopädieartikel kritische russische intellektuelle Stimmen frei, die durch den Terror und die Gewalt des sowjetischen Totalitarismus unterdrückt wurden:

---

410 Z. B. ist Sergei W. Michailkow u. a. Urheber der „Hymne der Sowjetunion“ und Autor des Textes „Hymne der Russischen Föderation“. Juri W. Bondarew, größtenteils Verfasser von Kriegsliteratur, war während der Gorbatschow-Reformpolitik Vorsitzender des Schriftstellerverbandes der *RSFSR*. Der Verweis auf Jewgeni A. Jewtuschenko, einst Stalinkritiker, eröffnet eine Parallele zum sozialistischen Kuba. Jewtuschenko hat an dem lyrischen Schwarz-Weiß-Film *Soy Cuba* (1964) mitgewirkt, einer zweisprachigen (propagandistischen) russisch-kubanischen Filmkollaboration.

> Es gab [...] eine Literatur des Widerstands innerhalb der Sowjetunion [...] und das war die Kultur, der ich mich annäherte. Aber auch klassische Romane des 20. Jahrhunderts waren für mich sehr wichtig, wie z. B. Bulgakovs *Der Meister und Margarita*. Das sind Romane, die paradigmatisch sind in Hinblick auf eine gewisse Art ästhetischen Widerstands. (Prieto in Ingenschay/Frank 2014: o. S.[411])

Prieto schreibt sich in jenen ästhetischen Widerstand ein, gestaltet diesen im Vergleich zu dem ‚literarischen Terror‘ von Aguilera jedoch weniger radikal. Dabei erweist sich die Transtextualität des Textes als Diskursstrategie, die den Totalitätsanspruch ‚der russischen Seele‘ zurückweist und auf Zäsuren innerhalb verschiedener russischer Erinnerungsgemeinschaften aufmerksam macht. Mittels Intertextualität gelingt es Prieto, unterschiedliche Textkorpora wiederzubeleben und zusammenzuführen, indem sich die Erzählerfigur auf literarische Stimmen beruft, die repräsentativ für ein spezifisches Verständnis von Literatur sowie einen intellektuellen Widerstand sind. Prieto belebt ein anti-totalitäres Archiv, mit dem er während seiner Russlandaufenthalte als Übersetzer und während seiner Promotion an der UNAM (Mexiko-Stadt) in osteuropäischer Geschichte in Berührung gekommen ist (vgl. Prieto in Novo 2021b: o. S.; vgl. auch Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 207)[412].

Eine kritische Erinnerungskultur an den Stalinismus wird von Prietos Erzählinstanz in dem Enzklopädiekapitel „DACHA“ vielstimmig vergegenwärtigt und im Kontext der Zeitschrift mit einem kubanischen Gegendiskurs verbunden. Dieses Bild

411 Das ehemalige *PAIDEIA*-Mitglied Ponte, der in seiner Literatur den Osten und die Machtansprüche eines Imperiums ähnlich verarbeitet (z. B. in den Erzählbänden *Corazón de skitalietz* [1998b] oder *Cuentos de todas partes del imperio* [2000]), erklärt bezüglich der Affinität und Zugänge kubanischer Lesekreise zu einem russischen Kontra-Kanon: „Leíamos a las grandes víctimas intelectuales del estalinismo, leíamos a las grandes víctimas intelectuales del castrismo, comprendíamos la equivalencia (salvando las debidas distancias) entre estalinismo y castrismo, y no era difícil entonces encontrar equivalencias entre Pasternak y Ajmátova y Lezama Lima y Piñera. Pero para que diéramos con los textos de esos escritores rusos [...] tuvo que ocurrir en Moscú la apertura de los archivos policiales y la publicación de mucho de lo que había esperado hasta entonces para ser publicado. Quedó claro entonces que, tapados por toda la morralla del realismo socialista soviético que llenaban las librerías cubanas, existía una grandiosa literatura hecha por nombres silenciados, por gente que había sido perseguida y torturada y hasta asesinada [...]. Del mismo modo que, tapados por la morralla del realismo socialista cubano y de todas las otras mediocridades publicadas en Cuba pertenecieran o no al realismo socialista, había la gran literatura viva hecha por escritores prohibidos y perseguidos y exiliados“ (in Garbatzky 2018: o. S.).

412 Prieto erklärt: „En la UNAM hice mi doctorado en Historia de Rusia, con gran enfoque en la literatura, porque utilicé diarios y memorias para hablar sobre el impacto del terror estalinista en la vida cotidiana, un terror de baja intensidad“ (in Novo 2021b: o. S.; vgl. auch Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 207).

der Datsche als Ort der Verbannung und intellektueller Enklave ist somit deckungsgleich mit dem von dem Zeitschriftenprojekt besetzten Diasporabegriff.

> Tan fuerte era esa costumbre de escribir en DACHAS que, aún fugitivos del IMPERIO, declarados fuera de la ley, muchos iban a refugiarse, desconozco por qué oculta razón, a DACHAS. Solshenitzin el terrible, termina su espeluznante bojeo al *Archipiélago* en la DACHA de Rostropovich [...]. (Prieto 1997: 198).

Die Datsche fungiert für die Autor*innen, die ihre literarischen Worte gegen das ‚Wort der Macht' erheben als Refugium und Gegen-Ort des Denkens und Schreibens. Prietos präzise Wortwahl spielt dabei u. a. auf die Sowjetisierung Kubas an. Die Erzählstimme führt nämlich nicht den vollständigen Titel von Solschenizyns Roman *Archipel Gulag* (1973) an, sondern lediglich den Titelbeginn des Romans ‚Archipel'[413]. Mittels Leerstelle bzw. Sprachspiel kreiert Prieto eine semantische Korrelation zwischen der Datsche und der kubanischen Inselwelt, diese begriffen als geopolitische Enklave. Folglich verweist der Erzähler implizit auf die sowjetischen Straflager, was bei einem kubanischen Lesepublikum ggf. Assoziation mit den deutlich kurzlebigeren *UMAP* (vgl. Kap. 1) wecken könnte. Durch diese von Prieto subtil eingearbeitete Verfremdung des Archipel- und Meerestopos eines kubanischen *insularismo* erschließen sich den Rezipierenden vermutlich auch die angedeuteten Äquivalenzen ebenjener transnationalen totalitären Erfahrung:

> En ese sentido, creo que mi escritura y la de algunos autores de Diáspora(s) es, aunque no lo parezca, la que más ha atinado a dar una imagen más acertada del fenómeno del totalitarismo, su profunda extrañeza. No se trata de que haya o no pan, no se trata, incluso, de que Cuba es una ‚dictadura' o no. El sistema implantado por la Revolución Cubana no es una dictadura, propiamente hablando. Es mucho más que eso. Más profundo, más siniestro, más abarcador y más... elusivo, difícil de describir. Todo esto genera un trauma que traté en la tesis doctoral que escribí sobre la cotidianidad del terror bajo el estalinismo, 'la intraducibilidad de la experiencia totalitaria'. (Prieto in Cabezas Miranda 2021c: 202–203)

Die in Prietos *Enciclopedia* markierte traumatische (Lebens-)Erfahrung totalitärer Machtausübung ist anschlussfähig an die Literatur und Essayistik der Zeitschrift *Diáspora(s)*. Ihre Übersetzung, das heißt ihre enträumlichte Universalisierung, lässt sich vor allem in den Kapiteln „DACHA", „LONDON DANDY" und „EL TÉ" beobachten, in denen die unterschwellige Manipulation individuellen Lebens durch ein totalitäres System verhandelt wird. Die ironische Wortschöpfung „período 'DACHIL'" (Prieto 1997: 198) wirkt daher nicht nur als Platzhalter für den *Großen Terror*. Mit

413 Der Begriff Gulag, der die besagte ‚Inselwelt' lokalisierbar machen würde, bleibt in dem Enzyklopädieeintrag unausgesprochen und begegnet den Lesenden erst auf der nächsten Zeitschriftenseite unter dem Eintrag „LONDON DANDY" (Prieto 1997: 199).

der Wortneuschöpfung und dem Kompositum ‚Datschen-Periode‘ umgeht der Erzähler bewusst den Begriff einer Epoche. Die dem Epochenbegriff inhärente vermeintlich klare zeitliche Grenzziehung würde der verhandelten Thematik nicht Rechnung tragen, da Prietos Literatur an die Zeitlosigkeit und Omnipräsenz von Kontroll- und Unterdrückungsstrukturen über den Stalinismus hinaus aufmerksam macht. Dies wird abermals durch Prietos Rhetorik transparent: Die beschönigende Bezeichnung ‚Datschen-Periode‘ bildet eine Korrelation zu dem euphemistischen Begriff ‚Sonderperiode in Friedenszeiten‘, der kubanischen Krisenzeit der 1990er-Jahre, so dass sich Überwachungsmechanismen des *dachismo* ggf. auch im *castrismo* vermuten lassen.

In dem Enzyklopädieeintrag „LONDON DANDY“ wird am Beispiel des Dandytums, einem Leitmotiv Prietos (vgl. García Méndez 2011: 181), ebenfalls mittels poientierter Intertextualität und Allegorik auf Konvergenzen zwischen sowjetischer und kubanischer sozialistisch-kommunistischer Dogmatik hingewiesen, indem ein geopolitischer Raum-Subjekt-Diskurs am Beispiel russischer Literatur verhandelt wird:

> LONDON DANDY. Para Nabokov, Oneguin, el *alter ego* de Pushkin, no es un DANDY en la pura acepción del término. En su traducción comentada de Eugenio Oneguin (New York, 1956) cita las siguientes palabras de *The life of George Brummel Esq. Commonly called beau Brummel: ‘Brummel most assuredly was no*[*t*] *a DANDY. He was a beau... His chief aim was to avoid anything marked*’ y agrega: ‘*Oneguin, too, was a beau not a dandy*’. Distinción que nos parece equivocada, como dictada por el ligero matiz peyorativo que tiene la expresión para el oído ruso. (Prieto 1997: 199, Hervorhebung d. A.)

Unter Berufung auf Vladimir Nabokovs kommentierte Übersetzung des Romans *Eugen Onegin* von Puschkin ins Englische legt die Erzählinstanz dar, warum Nabokov sich gegen die Zuschreibung von Puschkins Protagonisten Onegin als *dandy* ausspricht. Es handele sich bei Puschkins Lebemann, so Nabokov und die Erzählstimme, um keinen „*dendi lodonski*“ (Prieto 1997: 199, dt. ‚Londoner Dandy‘, eigene Übersetzung). Onegin reihe sich nicht in die Tradition des angelsächsischen Urdandys George B. Brummel ein, zumal ersterer lediglich als *beau* (d. h. als ‚Schönling‘) verstanden werden dürfe:

> *Dendi londonski*, de mayor peso y consecuencia que la inocente hebilla del bello Brummel. Un título de nobleza, la cruz de hierro que adaptaron quienes se preciaban de ser *homos occidentales*, los *zapadniki rusos*. (Técnicamente PEDRO I fue el primer zapadnik y *arbittrum elegantiarum* de EURASIA. No le bastó afeitar a los boyardos y vestirlos a la europea, sino que, llevado por un *dandysmo* puro [...]). (Prieto 1997: 199, Hervorhebung d. A.)

Die anzitierte Anekdote des Erzählers, der sich selbst als *dandy* versteht, dient ihm als kulturhistorische Folie, an deren Beispiel die historische Genese eines spezifischen Männerbildes von der Zarenzeit bis hin zur Sowjetunion kritisch reflektiert wird. Das Dandytum hilft der Erzählstimme, einen spezifischen Subjektdiskurs zu verhandeln, der trotz langjähriger Ächtung („el ligero matiz peyorativo que tiene la

expresión para el oído ruso“, Prieto 1997: 199) mit dem ‚Fall des Eisernen Vorhangs‘ in Osteuropa allmählich wieder aufzuleben scheint. Angelehnt an Gorbatschows Reformpolitik, überwindet Prietos Erzählerfigur auf der Suche nach Inspiration für seinen Roman durch Neu- und Multiperspektivierung russischer Lebenswelten kulturelle Doktrinen und soziopolitische Normen, die individuelle und kollektive Alltagswelten sowie die Produktions- und Rezeptionskontexte von Kunst an ideologische Erziehungsaufträge und Programmatik binden. Die Lesenden der Enzyklopädie werden vor allem in diesem Enzyklopädieeintrag mit einem aufkeimenden Individualismus konfrontiert, den besonders die Erzählinstanz nach außen zu tragen versucht. Aber was bedeutet *dandy* ursprünglich?

Der Begriff wird für junge, ‚moderne‘ Männer mit ausgeprägtem Modebewusstsein verwendet, so dass *dandy* oft mit einem bestimmten „Selbstdarstellungsmodus, Lebensstil und [einer spezifischen] Äußerungspraxis“ (Tietenberg 2013: 129) assoziiert wird[414]. Prieto greift damit einen literarischen Topos – hier den des russischen literarischen *Goldenen Zeitalters* – auf und projiziert ihn in abgewandelter Form auf die Gegenwart seines Protagonisten. Dieser gibt sich postsowjetischen neuen Modetrends hin, um das anerzogene sozialistische Erbe zu überwinden. Die Erzählstimme beabsichtigt jedoch nicht, in dem Enzyklopädieeintrag die zitierte These Nabokovs zu erörtern. Am Beispiel des vermeintlich russischen Dandytums intendiert Prietos Protagonist vielmehr, die Ideologisierung der Zivilgesellschaft innerhalb des Imperiums aufzuzeigen. Das beschriebene Rollenbild des *dandy* fällt in dem Enzyklopädieeintrag mit einem spezifischen osteuropäischen Welt- und Menschenbild zusammen, was sich narratologisch bereits durch die Rückbindung des Kapitels an den Enzyklopädieeintrag „EURASIEN“ erkennen lässt. In Anlehnung an eine Orient-Okzident-Dichotomie und die Bipolarität des Kalten Krieges spricht die Erzählinstanz aus einem historisch gewachsenen Bewusstsein der Russ*innen heraus von den *homos occidentales* bzw. *zapadniki rusos* (dt. den westlichen Menschen bzw. Russen, eigene Übersetzung) – Wortneuschöpfungen, die die Erzählstimme ironisch für den russischen *dandysmo* gebraucht, der sich an einem westlichen Geschmack orientiere (vgl. Prieto 1997: 199). Durch jene Sprachspiele wird die Überlagerung von Konzepten transparent, die rückgebunden sind an einen imperialen und ideologischen Raumbegriff, der einerseits Ausdruck von Weltreichphantasien, andererseits von kultureller Hierarchisierung und Unterwerfung geprägt ist. Das durch den Westen geprägte Männer- bzw. Menschenbild wird indirekt dem *homo*

414 Gnüg betont entsprechend: „Der Dandy stellt in seinem rigiden Subjektentwurf, der sich gegen die Uniformierung und gegen die utilitaristischen Wertvorstellungen der Bourgeoisie richtet, einen hochinteressanten Sozialtypus [...] dar“, welcher sich zwischen „Antibourgeois und antibürgerliche[m] Solist“ (1988: 17) verorten lasse.

sovieticus (vgl. Sinowjew 1984 [1982]) gegenübergestellt. Während es laut Textvorlage das Bestreben von Peter I. gewesen sei, ein prestigebehaftetes Dandytum auch in Osteuropa einzuführen, was von der Erzählinstanz als Erfolg bewertet wird, bemerkt diese im selben Atemzug zynisch: „Este *homo occidentalis* desapareció a finales de los años veinte en las profundidades del Gulag [...]“ (Prieto 1997: 199). Körperliche Inszenierungsmodi des Dandytums sowie eine gelebte Individualität weichen in den Straflagern der sozialistischen Leitkultur. Denn ideologische Kollektivierung bietet keinen Raum für Extrovertiertheit und vermeintliche ‚Andersartigkeit'. Die Abwehr westlicher Lebensentwürfe erinnert an den kubanischen Kampf gegen die amerikanische Hegemonie auf der Insel, des Weiteren an den kubanischen Sonderweg nach der Dissolution der Sowjetunion. Die Abwehr des Archetypen des *homo occidentalis* – und damit des Subjektentwurfs des *zapadnik ruso* – ist folglich rückgebunden an die Stärkung des *homo sovieticus* bzw. im Kontext Kubas an das Ideal des *hombre nuevo* (vgl. Guevara 2008 [1965]). Das Leitmotiv des ‚Hungers der Seele' wird von Prietos Protagonisten hier zum einen in seiner materiellen Ausprägung dargelegt. Zum anderen wird es in seiner existenziellen Dimension thematisiert. Denn die Erzählerfigur verweist in diesem Enzyklopädieeintrag ebenso auf die Regulierung des literarischen Feldes. Der markante *dandy* verschwindet während der ‚Gulag-Zeit' nicht nur aus der sowjetischen Gesellschaft, sondern es verblasst jegliche Exzentrik in der Literatur, was durch den Verweis auf den Enzyklopädieeintrag „DACHA“ erkennbar wird. Nicht ohne Grund stützt sich die Erzählinstanz an dieser Stelle auf Nabokov, einen der bekanntesten russischen Exilschriftsteller*innen seiner Zeit, der u. a. im amerikanischen Exil eine dandyhafte Schriftstellerattitüde auslebte:

> Desconozco si Nabokov – otro genuino *homo occidentalis* que por aquella época recorría los EU. [sic] en un bello PACKARD –, se untaba grease y usaba gafas de carey, sin embargo doy por sentado que conocía las memorias de Panaeva. Yo las leí porque dejó curiosos testimonios sobre las figuras que visitaban su salón (un F. M. joven y perdidamente enamorado de la anfitriona, Turgueniev y Chadaev, DANDYS redomados). (Prieto 1997: 199)

Nabokov wird als Übersetzer und als Literaturkritiker der russischen Literatur – und damit als Inbegriff eines kulturellen Mittlers – porträtiert[415]. Ob Nabokov die Biographie von Awdotja J. Panajewa gelesen hat, aus der die Erzählstimme deren kindliche Erinnerungen an ihre flüchtige Begegnung mit Puschkin (ebenso ein *dandy*) beschreibt, ist für die implizite Thematik, die sich hinter dem gesetzten Begriff „LONDON DANDY“ verbirgt, genauso wenig relevant wie der Mythos

415 Für Prietos Folgeroman *Livadia* (Prieto González 1999) ist Nabokov als leidenschaftlicher Schmetterlingsforscher ebenso einschlägiger Referenzpunkt.

Puschkin für dieses Enzyklopädiekapitel. Neben der Referenz auf Nabokov als einschlägige russische Exilstimme ist die Bezugnahme auf diejenigen Schriftsteller (Dostojewski, Turgueniev) bestimmend, die an der Salonkultur Panajewas teilhatten. So wird auch in diesem Enzyklopädieeintrag mittels Intertextualität auf einen florierenden autonomen Kulturaustausch von kritischen Intellektuellen des 19. Jhs. im Privaten referiert, die sich mit Problemen ihrer Zeit befassen. Der Enzyklopädieausschnitt ist damit anschlussfähig an den letzten Beitrag derselben Ausgabe von *Diáspora(s)*, nämlich Brodskys Essay „La condición que llamamos exilio“ (1997), eine weitere zentrale Stimme des russischen bzw. sowjetischen Exils, sowie an die Organisation und Verfahrensweise des Projektes selbst.

Auch das Enzyklopädiekapitel „THELONIOUS MONK“ führt den Lesenden das Interesse der Erzählinstanz für ein aufkommendes Modebewusstsein vor Augen, nämlich für afro-amerikanische Jazzmusik und einen einsetzenden technischen Wandel:

> THELONIOUS MONK. Como si yo me llamase THELONIOUS MONK y ella LINDA EVANGELISTA. Yo sabía cómo llevar una existencia falsa bajo esos nombres. Sólo debíamos crecer en nuestra metamorfosis, saltar a la vida perfecta del tapiz y contemplar desde allí la cifra de un mal año cualquiera: 1990, 1991 como si fuera 1819 o 1099 o alguna otra combinación con sentido histórico, de lejanía. (Prieto 1997: 200[416])

Das dargelegte imaginäre Doppelleben des Protagonisten ist Ausdruck seiner Imaginationskraft, aber auch Ausdruck einer inneren Krise. Die spielerisch angenommene Scheinidentität rührt her von der Suche des Protagonisten nach neuen (künstlerischen) Idealen und einer herbeigesehnten neuen Wahrnehmung und Praxis von Kultur. Das Identitätsspiel des Protagonisten lässt sich in der thematischen Weiterführung des Kapitels „LONDON DANDY“ als Wunsch der Erzählerfigur nach einem westlichen Lebensstil und damit nach neuen Kunst- und Lebensformen auffassen. Auch der herangezogene Selbstvergleich, die angenommene Scheinidentität als Thelonious Monk (vgl. Rodríguez 2014: 106), drückt den künstlerischen Hunger nach neuen Vorbildern und Kunstformen aus. Als Inkarnation eines (post-)modernen und diasporischen Diskurses helfen die Einflüsse Monks dem Erzähler, die ‚schlechten Jahre‘ des Imperiums zu überwinden (vgl. Prieto 1997: 200), und leiten im Künstlerischen einen Paradigmenwechsel ein, der sich von (territorial) gesetzten kulturellen Normen loslöst: gewissermaßen eine Neuinterpretation der ‚russischen Seele‘. Das Identitätsspiel, das die Erzählstimme mit Fokus auf die imaginäre

416 „THELONIOUS MONK“ ist das einzige Enzyklopädiefragment, das durch den Verweis auf das Enzyklopädiekapitel „LINDA EVANGELISTA“ innerhalb der Zeitschrift auf die Liebesgeschichte des Romans aufmerksam macht.

und künstlerische Transformation seiner selbst als Metamorphose betitelt (vgl. Prieto 1997: 200), lässt sich als Eskapismus nach innen, etwa als Abwendung von dem prekären sowjetischen Alltag und dessen Nomenklaturen interpretieren. Der Schlusssatz des in *Diáspora(s)* veröffentlichten Fragmentes „MONK sufría de un extraño mal“ (Prieto 1997: 201) hebt den schmalen Grat zwischen Genie und Wahnsinn hervor. Er spielt zum einen auf die Exzentrik und Eigenheit des Klaviervirtuosen an, zum anderen auf die Sinnkrise von Prietos Schriftstellerfigur und unterstreicht damit den Zwiespalt, dem die (post-)sowjetischen (kubanischen) Subjekte, zwischen Norm und eigenem Willen abwägend, ausgesetzt sind.

Die fiktionalisierte Bibop-Legende personifiziert für Prietos Protagonisten einen neuen Künstler- bzw. Schriftstellertypus, der repräsentativ für einen (post-)modernen, westlichen Diskurs für dessen Roman herangezogen wird. Monks Musik stellt ein prozesshaftes, spielerisches und offenes Verständnis von Musik bzw. Text dar. Das musikalische Genie fungiert als Inspirationsquelle für Prietos *alter ego* und dessen Schreibprojekt, denn die Erzählerfigur überträgt in ihrer Selbstzuschreibung als Autor den von ihr bewunderten musikalischen Stil Monks auf ihre eigene Fingerfertigkeit beim literarischen Schreiben: „[…] yo adquiría una pasmosa facilidad para generar limpias frases musicales, melodías que lograban encajar en el copado mundo de las canciones vivas con toda naturalidad, como si hubieran sonado desde siempre. Una de ellas me había prestado el tono necesario para esta novela“ (Prieto 1997: 201). Der synästhetische Vergleich des Schreibaktes der Erzählstimme mit der Jazzmusik Monks verleiht Prietos Literatur in ihrer Mehrdimensionalität Polyphonie. Es sind also weniger der Kult um die Person Monk, als vielmehr der musikalische Ton und die Kunstfertigkeit des Virtuosen, an die Prietos *alter ego* anschließt, nämlich die Spontaneität und Prozesshaftigkeit von Musik bzw. Literatur. Analog zur Musik Monks stellt dies die Verweisstruktur des enzyklopädischen Romans heraus. Der Enzyklopädieeintrag, der gezielt auf die Entstehungsgeschichte des Schreibprojekts der Erzählstimme Bezug nimmt (vgl. Prieto 1997: 200), erinnert dabei an die Position Roland Barthes', der einen genealogischen und geschlossenen Werkbegriff ablehnt: „Le Texte est à peu près une partition de ce nouveau genre: il sollicite du lecteur une collaboration pratique. Grande novation, car l'oeuvre, qui l'exécute“ (Barthes 1984: 79). Die Rezipierenden werden von der Erzählstimme angeleitet, der Musik Monks zuzuhören („[p]resten oído“, Prieto 1997: 201). Somit legt Prieto in dem Enzyklopädieeintrag auf einer Metaebene die Mehrdimensionalität seiner Worte offen, die in Anlehnung an Monks Ausbrechen aus festen musikalischen Strukturen verschiedene Motive der Weltliteratur aufgreift, zusammenführt und zu einer nahezu endlosen Melodie in Variationen fortspinnt. Prietos polyseme literarischen Worte dürfen von den Le-

senden demnach nicht bloß konsumiert werden. Sie müssen, ähnlich einem musikalischen Text, gespielt werden (vgl. Barthes 1984: 79)[417].

Prietos transnationale und relationale Schreibweise deterritorialisiert Sprache vielschichtig, um das homogenisierende nationale Narrativ eines imaginären statischen, geopolitisch sowjetischen bzw. russischen Raumes auf *discours*-Ebene von seiner Erzähler- und Reflektorfigur und durch ein Prisma von Stimmen und Perspektiven kritischer Künstler*innen aufzubrechen. Zum einen verdeutlicht Prieto so, dass das ‚russische Leben' nur durch Studium seiner historischen Prägung verstanden werden kann. Zum anderen zeigt er auf, dass eine kritische Vergegenwärtigung der Kulturgeschichte des Ostblocks notwendig ist, um einen Wandel in Osteuropa bzw. Russland einleiten zu können, der einem systematischen bzw. methodologischen Nationalismus aufkündigt. Prietos Protagonist lässt die Lesenden die Heterogenität des von ihm erfahrenen und teils im Geiste durchkreuzten Imperiums spürbar werden. Hyper- und Intertextualität sowie Dialogismus fungieren als Leitkonzepte, die narratologisch den Netz- bzw. Rhizomcharakter in Prietos Russlandfiktionen stützen, der zahlreiche Subtexte hinter den statischen Termini der Enzyklopädie durchscheinen lässt. Die institutionalisierte Wissensordnung des ideologisierten Raumes, des ‚russischen Imperiums', wird durch die rhizomatische Schreibweise Prietos unterwandert. Das Genre der Enzyklopädie wird von der Erzählerfigur zu einer individuellen fiktionalisierten (post-)sowjetischen Erfahrung verkehrt, die sich einer historisch gewachsenen und territorial verankerten Wissensordnung zu entziehen versucht. Die verhandelte transnationale totalitäre Erfahrung von Prietos *alter ego* stellt eine Verbindung zwischen Prietos fiktivem Russland und den Erlebnissen des *Diáspora(s)*-Akteurs in der UdSSR und dem Kuba der 1990er-Jahre dar. Die für die Zeitschrift ausgewählten Enzyklopädiefragmente sind anschlussfähig an die literarischen Forderungen des Intellektuellenprojekts, etwa an einen propagierten offenen Textbegriff sowie an die Öffnung kubanischer Literatur hin zu einem antitotalitären (osteuropäischen) Kontra-Kanon.

417 Die Doppelbödigkeit des Enzyklopädieeintrags wird durch die mehrfach besetzte Ausgestaltung des Begriffes ‚Monk' in diesem Kapitel gleicherweise greifbar, denn die Erzählerfigur nimmt auch auf einen gleichnamigen Roman mit Soundtrack Bezug (vgl. Prieto 1997: 201).

5.3 Rogelio Saunders – „El mediodía del bufón“ (1997)

Neben Prietos Beitrag zählt „El mediodía del bufón“[418] von Rogelio Saunders (1997) zu den wenigen narrativen Texten der Ausgabe 1 von *Diáspora(s)*[419]. Der Erzähltext schließt an die in Lyrik und Epik dominierende Auslagerung der Fiktionen der *Diáspora(s)*-Mitglieder nach (Ost-)Europa an. Vergleichbar mit den ausweglosen Schicksalen der Figuren Kafkas präsentiert Saunders seinem Lesepublikum einen tragischen Protagonisten: einen vormodernen Hofnarren. Dieser scheitert an den ihn umgebenden Strukturen, denn obwohl er deren Wirkmechanismen längst durchschaut hat, gelingt es ihm nicht, diese zu überwinden.

Die Erzählung führt *in medias res* in das monarchische Frankreich des 18. Jhs. ein, vermutlich an den Hof von Ludwig XV. oder Ludwig XVI.[420]. Während der

418 Dem Beitrag sind drei Gedichte von González Castañer („Poemas“, 1997) vorangestellt. An ihn schließt die Poesie von Ashbery (1997) an, übersetzt von Saunders. Weitere Publikationen von Saunders in *Diáspora(s)* sind der Essay „El Fascismo. Apuntes“ (1998a), das experimentelle Gedicht „Égloga en el bosque“ (1998b), der sprachkritische Aufsatz „El Lenguaje y el Poder“ (2001a) sowie der experimentelle Erzähltext „Un gato llamado Adam Smith“ (2002a). Bei den Zeitschriftenbeiträgen „‘Viktor Halbnarr’/ Un cuento de invierno“ von Bernhard und „Cinco poemas“ von Creeley wird Saunders als Übersetzer, vermutlich aus dem Englischen und Französischen, in *Diáspora(s)* genannt. Die Erzählung „El mediodía del bufón“ hat Saunders bereits 1989 in der *Biblioteca Nacional* verfasst (vgl. Saunders in Cabezas Miranda 2021d: 226).

419 Saunders zählt zu den Gründungsmitgliedern von *Diáspora(s)*, worauf seine Publikationsanteile und die Schärfe seiner Essayistik schließen lassen. Für seine Gedichtsammlung *Observaciones* (1999, Editorial Ediciones Extramuros) hat er 1997 den *Premio Luis Rogelio Nogueras Poesía* erhalten. Weiter wurden sein Erzählband *Algo tan mezquino* (1993, Editorial Letras Cubanas) sowie der Lyrikband *Polihymnia* (1996, Casa Editora Abril) in Kuba verlegt. Im Rahmen des Stefan-Zweig-Stipendiums (Salzburg) reist er im Dezember 1998 für ein Jahr nach Österreich. Zudem hat Saunders internationale Stipendien, u. a. von der Villa Waldberta (2003, München) und das *The International Writing Programm* (2008, Iowa), erhalten. Seit der Ausgabe 6 wird Barcelona als sein Wohnort genannt. U. a. sind folgende Titel von ihm im Ausland erschienen: *La cinta sin fin* (2002, Fundación Municipal de Cultura; Ayuntamiento de Cádiz), *Sils Maria* (2009, Aldus) und *Crónica del decimotercero* (2016, Bokeh), Cuaderno (2017, Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro).

420 Die Erzählung wird von der Erzählstimme, wie für *Diáspora(s)* charakteristisch, zeitlich nicht konkret verortet, so dass lediglich *setting* und Figurennamen auf eine soziohistorische Kontextualisierung anspielen. Der Narr führt z. B. aus: „Quienes no han hecho de la lástima un arte, viven aún en la precariedad y la vergüenza del deseo reprimido, sólo a medias saciado, y siempre bajo el temor de recibir una ofensa insuperable, cuando no un puntapié de esos peligrosos zapatos Luis XV“ (Saunders 1997: 183). Der angedrohte Fußtritt deutet bildlich auf gesellschaftliche Stagnation und Repressionen durch die Regentschaft des Königs und dessen gestörtem Verhältnis zu seinem Volk. Die an späterer Stelle von dem Ich-Erzähler beschriebenen Allüren des Monarchen lassen auf das Regime Ludwig XVI und dessen Frau Marie-Antoinette als historische Vorbilder für den beschriebenen ausschweifenden Lebensstil der Aristokratie schließen. Die frankophile Ausgestaltung des Erzähltextes erscheint

Einnahme seiner Mittagsmahlzeit sinniert ein Hofnarr in Form eines Monologes über seine *raison d'être* innerhalb der höfischen Gesellschaft. Die Ausführungen der Erzählfigur kommen einem intimen Moment gleich, der mit der Sprechemanzipation des Narren jenseits gesellschaftlicher Hierarchien und Konventionen einhergeht[421]. Der Narr stellt sich als *conteur* von beobachteten und selbst erlebten Ametrien heraus. Als Randfigur am Hofe beanstandet er das Machtzentrum und dessen absolutistischen Geltungsanspruch. Sein mittäglicher Tagtraum entlarvt sich als bissige Gesellschaftskritik, die sich gegen die vorherrschende Aristokratie wendet. Die Aussprache seiner Gedanken hat allerdings nicht das Verlachen seiner Tabubrüche zum Ziel. Aufgrund seines vermeintlich ‚anormalen' Erscheinungsbildes und auferlegten exaltierten Habitus steht der Narr in Saunders' Zeitschriftenbeitrag für eine Gegenkultur. Der Hofnarr beanstandet den Verfall des Königreiches, für den er einen egozentrischen, unfähigen Monarchen verantwortlich macht, und reflektiert kritisch das kulturelle Leben am Hof. Das indirekte Wortergreifen lässt sich als Widerstandsform sowie als Akt der Selbstermächtigung eines gespaltenen Subjektes auffassen. So fabuliert der Narr über die innere Kluft seines Narrendaseins, wie dem Unvereinbaren von komischem Agieren in der Öffentlichkeit einerseits und seiner versteckten Cleverness und kritischen Erkenntnisfähigkeit andererseits. Unauflösbare Gegensätze und Paradoxien durchziehen dabei sein Selbstgespräch, das klandestine Einblicke eines wissensmächtigen, aber handlungsunfähigen Akteurs, gefangen in gesellschaftlichen Hierarchien, gibt. Die Erzählung des *bufón* stellt sich als Demaskierung der Wirklichkeit durch den von der Elite geduldeten, aber diffamierten Maskenträger heraus. Die kontrastive Anlage des Protagonisten und dessen maliziöser Erzählton heben dies hervor, ebenso die antagonistischen Figurenkonstellationen und verarbeiteten Leitmotive.

Zwischen Satire und Wahnvorstellung ergründet Saunders am Beispiel seines komisch-tragischen Protagonisten komplexe Erzählformen. Der Erzähltext ist durchgehend als Monolog eines scheinbar aufrichtigen Hofnarren verfasst, der sich seiner Sprechabsichten, die er mit ironisch-zynischem Unterton in der ersten Person wiedergibt, bewusst ist. Auf Ebene der Syntax sind die rhetorischen Fragen der autodiegetischen Erzählstimme auffällig, die das monologische Reflektieren des überwiegend introspektierten Erzählers eröffnen. Die selbstgestellten Fragen sind kein

unter der Berücksichtigung der Übersetzungsarbeit von Saunders für *Diáspora(s)* und die starke Rückbindung der Zeitschrift an europäische Literaten und die *French Theory* naheliegend.

421 Das *setting* erinnert an die Schreibhaltung Saunders', die er während und nach seiner Stationierung 1982–1984 in Äthiopien entdeckte, nämlich die Fokussierung auf die eigene innere literarische Stimme: „Me permitieron tomar distancia, alejarme del ruido y de aquello que en otro lugar he llamado un ‚ágora mala' (el taller literario). [...] [C]omencé a buscar mi propia forma de escribir (a oír, en el silencio y el aislamiento, la voz que venía de adentro y no de afuera)" (Saunders in Novo 2021c: o. S.).

Ausdruck von Unsicherheit. Als Stilmittel ermächtigen sie den *bufón*, seine Stimme zu erheben und zurückzugewinnen, um eine autonome (Sprech-)Position fern gesellschaftlicher Normen zu ergreifen und sich selbstbestimmt zu artikulieren. Denn innerhalb der starren dynastischen Strukturen würde die karikierte adelige Elite dem Hofnarren vermutlich keine Fragen stellen, die die Wiedergabe seiner ehrlichen Meinung über seine Funktion am Hofe hinaus implizieren. Somit fangen einige Sätze mit dem Personalpronomen *yo* an, das der Narr gewöhnlich wohl zurückhält. „[E]ncuentro más interesante el fondo brumoso de las preguntas que nunca se formulan“ (Saunders 1997: 184), erklärt er nahezu hochmütig.

Entgegen der ihm durch sein Umfeld zugeschriebenen Torheit lässt die Rhetorik des Narren auf einen gehobenen Bildungsstand der Figur schließen. Die Ausführungen des Hofnarren entsprechen durch ihre Bildfracht und intertextuelle Doppelbödigkeit somit nicht dem ihm angedichteten *cliché*. Sie sind Symptom seines Spielens. Die Erzählung folgt einer doppelten Dialogstruktur: Zum einen richtet der Narr sein Meinungsbild an die impliziten Lesenden, zum anderen entfaltet sich sein Ich im Selbstgespräch zwischen Tagtraum und wahnhafter Ich-Dopplung in seinen bewusstseinsentgrenzenden Facetten. Die kritische Reflexion der Gesellschaft ist daher eng verbunden mit der Selbstbespiegelung des Protagonisten. Entsprechend folgt die Erzählung des *bufón*, eine Mischung aus monologischem Gedanken- und Bewusstseinsbericht, keinem stringenten Spannungsbogen. Der Erzähltext wird von logischen Brüchen, der Ausbildung unterschiedlicher Fiktionsgrade und von dekonstruktivistischen Elementen bestimmt, so dass sich kein klarer Handlungsstrang erkennen lässt. Gemäß Erzählstimme handele es sich um eine „narración fluida“ (Saunders 1997: 186), nämlich eine komplexe und dichte Verkettung und Vermischung von Beobachtungen, Gedanken und Meinungsbildern auf Grundlage von Erfahrungen und Anekdoten.

Von der Zeitschrift unabhängig ist „El mediodía del bufón“ als sechstes Kapitel der gleichnamigen Erzähltextsammlung in dem Verlag Editorial Aldus in Mexiko-Stadt (vgl. Saunders 2001b) verlegt worden. Das Cover des Bandes zeigt das avantgardistische Gemälde „Máscara con la banderita“ von Paul Klee (1925). Damit verweist die künstlerische Gestaltung des Einbandes auf den polyphonen Duktus des kubanischen Schriftstellers und greift der konzeptionellen Anlage der titelgebenden Figur von Saunders vor, der Maskerade (vgl. Bachtin 1990) des *bufón*. Aber was zeichnet eigentlich einen Narren aus, und welche Funktion fällt der Figur und ihrer Maskerade innerhalb der Erzählung zu?

Übereinstimmend mit Gätjes (vgl. 2020) Analysen von literarischen Narrenfiguren deutscher Gegenwartsromane, steht auch in dieser Erzählung der Narr in seiner kontradiktorischen Anlage für eine postmoderne, dyspheme Wahrnehmung von Welt, das Unterwandern von historischer Wahrheit und die Ablehnung einer geschlossenen Konzeption von Mensch und Gesellschaft. Der *bufón* personifiziert in der Erzählung von Saunders ein Leben zwischen Extremen und fungiert als „Medium der Ironie und

der Ambivalenz“ (Gätje 2020: 277). In Rückbindung an den Zeitschriftenkontext kann Saunders’ Protagonist als überspitzte Figuration der postsowjetischen kubanischen Lebensrealität verstanden werden, etwa als „criatura desorbitada que, como quería Virgilio Piñera, se acostumbra a ser nadie y deja de atormentarse con la posibilidad de representar la anulación de su propio significado“ (Rojas 2008: 32). Angelehnt an den Zynismus eines ebenfalls Einsamkeit und Ausgrenzung erfahrenden Piñera, den Sánchez Mejías in der Zeitschrift nicht grundlos als „bufón de barrio“ (2002a: 622) betitelt, verkörpert der Narr ein externalisiertes ‚Rollenmuster‘, dessen Vorurteile und Vorzüge er vor der Folie einer kritischen gesellschaftlichen Analyse bespiegelt und in Teilen bereits internalisiert zu haben scheint. Der Narr fungiert als Sprachrohr einer marginalisierten Position, die inländische Konflikte ausdrück- und verhandelbar macht, so dass sich absurde Parallelen zwischen dem französischen Königshof vor der Französischen Revolution und dem (post-)sowjetischen Kuba erkennen lassen. So wird vornehmlich ein antiquierter, aber trotz Rissigkeit unzerstörbarer Mythos eines Alleinherrschers und seines Systems offengelegt und dekonstruiert.

Der *bufón* beschreibt sich und seine Sprechintention gleich zu Beginn seiner Ausführungen wie folgt: „Yo sólo soy un bufón, una suerte de fracaso vivo, un extremo. Si bien es cierto que en mí se revela la faz sin pretextos de lo que los hombres llaman sociedad y progreso, no es esa la dirección en que se encaminan mis reflexiones“ (Saunders 1997: 184). Die widersprüchliche, zynische Selbstbeschreibung als ‚glücklicher Versager‘ oder ‚menschliches bzw. gesellschaftliches Extrem‘ sowie das bildliche Abwenden seines Antlitzes (spa. *faz*) von der Gesellschaft offenbaren sich als rhetorische Details, die das ludische Spiel und die Gratwanderung des Narren zwischen De- und Maskierung antizipieren lassen[422]. Das pejorative Bedeutungsspektrum des Terminus ‚Narr‘ – von „körperlich und/oder geistig beeinträchtigtem“ hin zum „situativ, aufgrund [...] [seiner] Dummheit einmalig dem Gelächter Anderer aus[gesetzten] Menschen“ und „Beruf“ (Miedema 2020: 14) – wird von dem *bufón* sowohl auf Ebene der *histoire* als auch auf Ebene des *discours* seiner Erzählung ausgespielt, um einen Tabubruch über sein höfisches Rollenwirken hinaus zu vollziehen. Durch das Überzeichnen und Verkehren von Vorurteilen und Erwartungshaltungen sowie das Schwanken zwischen zynisch-desillusioniertem und selbstgefällig-amüsiertem Erzählton gewinnt seine Erzählung spielerischen Charakter. Wie *Diáspora(s)* diskutiert der Hofnarr eklatante und unsichtbare gesamtgesellschaftliche und kulturpolitische Konflikte innerhalb eines repressiven Staates, die überzeitliche Gültigkeit besitzen. Unter Berücksichtigung von Selbst- und Fremdwahrnehmung des Narren und der von ihm durchlebten Konflikte werden im Folgenden seine Maskerade, und damit das von ihm versprachlichte Beziehungsgeflecht, sowie ausgewählte Leitmotive näher untersucht.

422 Die Maskerade zählt zu den Leitmotiven in der Literatur von Saunders.

Der ver- bzw. enthüllende Begriff ‚Maskerade‘ ist im Allgemeinen mehrfach besetzt:

> Maskerade verweist auf die Ebene der Repräsentation, auf den kulturellen Akt der Darstellung [...]. [I]m Begriff selbst kreuzt sich eine psychoanalytisch fundierte Subjekttheorie mit einer allgemeinen Rede von Maskerade, die über Jahrhunderte in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Phänomene und Erkenntnisinteressen bezeichnete. So stehen Maske und Maskerade im Kontext der volkstümlich rituellen, ludisch expressiven Praxis des Karnevals. Weiterhin bewegt sich der Begriff Maske im Spannungsfeld von Sein und Schein in der Philosophie, von Wahrheit und Lüge im Moraldiskurs, von Spiel und Wirklichkeit im Theater sowie von Realität und Fiktion in der Literatur. (Bettinger/Funk 1995: 9)

Durch das konstante Tragen seiner Narrentracht ist der *bufón* als historische und literarische Figur quasi natürlich kostümiert, da sein ‚wahres Ich‘ mit seinem Kostüm verschmolzen zu sein scheint, so dass Saunders’ Narr namenlos bleibt. Auch das Erscheinungsbild und der Habitus des Hofnarren fallen mit seinem Walten am Hof seines Dienstherren zusammen. Ausgedrückt durch die starke Typisierung, ist sein Dasein an seine gesellschaftliche Rolle gebunden, nämlich an das possenhafte Unterhalten des Adels durch humoreske Verzerrung. Die Maskerade unterschiedlicher Narrenfiguren nimmt dabei gewöhnlich eine doppelte Darstellungsfunktion ein: Das Narrenkostüm diffamiert den *bufón*, indem es in seiner Farbgestaltung die Macht seines Herren nach außen repräsentiert (vgl. Baro 2011: 14). Zum einen demonstriert die Kostümierung des Narren so dessen Status und die Hierarchien am Hofe, in denen sich der Narr als Träger bewegt. Zum anderen räumt ihm seine Verkleidung Sonderrechte ein, nämlich als „grotesker Körper“ (vgl. Bachtin 1995 [1965]: 345–412; vgl. auch Mertens 1999: 133 ff.[423]) im Bereich der ihm gestatteten Narrenfreiheit im Komischen geltende gesellschaftliche und sittli-

423 Bachtin betont: „Grundlage aller grotesken Motive ist eine besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen. Die Grenzen zwischen Körper und Welt und zwischen verschiedenen Körpern verlaufen in der Groteske völlig anders als in klassischen oder naturalistischen Motiven“ (1995 [1965]: 357). Er definiert den grotesken Körper dabei wie folgt: „Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und läßt sich von ihr verschlingen [...]. Deshalb spielen jene seiner Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert, eine besondere Rolle“ (Bachtin 1995 [1965]: 358). Bachtin folgert daraus: „So ignoriert die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das, was über die Grenzen des Körpers hinaus –, und das, was in sein Inneres führt. Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Körpers [...]“ und hält fest, dass es „in einem extremen Verständnis des grotesken Motivs keinen individuellen Körper“ (Bachtin 1995 [1965]: 359) gibt. Saunders greift, als Leser von Bachtin (vgl. Saunders in Cabezas Miranda 2021d: 222), mit Wahl seines Protagonisten ebenjene Körperkonzeption auf.

che Normen – albern oder satirisch – zu verkehren (vgl. Miedema 2020: 18), so dass Gesellschaft und Autoritäten gewöhnlich von den Narren konterkariert werden[424].

> Was alle [...] Narren eint und die gemeinsame Bezeichnung rechtfertigt, ist das Moment des Normbruchs. Ihr Aussehen oder Verhalten geht nicht konform mit dem Üblichen in der Gesellschaft, in der sie leben. Sie [...] leben [mit] ihre[r] Körperlichkeit alle Tabus missachtend aus; [...] sie missachten die Religion. Sie sind Außenseiter. Wer die Norm der Gesellschaft missachtet, ist eine potentielle Gefahr für deren Bestehen. Der Furcht davor kann man mit dem Verlachen des Normbrüchigen begegnen – und so wird der Narr zu einer Figur im Spannungskonflikt zwischen Komik und Ernst. (Baro 2011: 8)

Die Erzählung greift den Zwiespalt zwischen „Komik und Ernst" (Baro 2011: 8) auf, indem der *bufón* weniger als Repräsentant für mittelalterliche Narrenliteratur in den Erzähltext bzw. *Diáspora(s)* Eingang findet, sondern vielmehr die von ihm verkörperte Spannung zwischen seinem Agieren nach außen und dem inneren Empfinden im Vordergrund der Erzählung stehen[425]. Saunders nutzt die Narrengestalt, um auf eine literarische Tradition zu verweisen, die das (nicht-)legitimierte Gratwandern von „Sein und Schein", „Wahrheit und Lüge", „Spiel und Wirklichkeit", „Realität und Fiktion" (Bettinger/Funk 1995: 9) und damit weltanschauliche gesellschaftliche Divergenzen zum Thema hat, die auch das postsowjetische Kuba spalten. Saunders verarbeitet somit die „sozialhistorisch[e] Stellung und symbolisch[e] Funktion d[er] Figu[r]" (Blum 2020: 59) in karnevalesker Tradition (vgl. Bachtin 1990 [1969]). Auch im Kontext von *Diáspora(s)* wird die Figur folglich „auf metaphorischer Ebene zu[m] Symbo[l] und Sinnbil[d] einer bestimmten menschlichen Haltung zur Welt" (Blum 2020: 59), etwa zu einem Regimekritiker. Nicht ohne Grund zieht der *bufón* den folgenden bildlichen Vergleich, um die Abweichungen zwischen der Beschaffenheit einer hierarchisierten Lebenswelt und ihres literarischen Portraits herauszustellen: „[P]ues el mundo no era otra

424 Dementsprechend betont Bachtin: „Die Rechte der Narrenkappe waren im Mittelalter genauso heilig und unantastbar wie jene des Pileus [...]" (1990 [1969]: 33). Dessen ungeachtet erklärt Baro, dass das Narrenkostüm aufgrund seiner symbolhaften Exzentrik den Träger, angelehnt an die mit der Kostümierung zusammenhängende gesellschaftliche Pflicht, marginalisiere. Bestandteile der Narrentracht und weitere Requisiten unterstreichen die körperliche und gesundheitliche Versehrtheit des Narren sowie seinen moralisch verkommenen Charakter (vgl. Baro 2011: 14f.). Auch Saunders' Narr stellt seinen Körper, der von (non-)physischer Gewalt gezeichnet ist, während einer Rede vor dem Volk als geschundenen Körper zur Schau: „Mostré la cara verdadera del poder y las huellas de la irrisión humana en mi cuerpo desnudo. [...]. Fue un discurso pesimista, pero sincero" (Saunders 1997: 185).

425 Saunders nutzt die Narrenfigur somit nicht, um in seinem Text unmittelbar auf das „mittelalterlich[e] Lach-Erb[e]" (1990 [1969]: 43) bzw. christliche Bräuche Bezug zu nehmen, sondern um verallgemeinernd einen etablierten Diskurs spielerisch zu verkehren.

cosa que un libro, aunque con las páginas cambiadas“ (Saunders 1997: 185). Die von Saunders' Narr inszenierte ‚Verkehrung von Welt' ist literarischer Zerrspiegel des auf Kuba ausbleibenden politischen Wandels und liest sich als literarische Auseinandersetzung mit der kubanischen Lebensrealität, einer durch die Revolution gleichermaßen „umgestülpte[n] Welt“ (Bachtin 1990 [1969]: 48).

Ähnlich Prieto (vgl. Kap. 5.3) gewährt Saunders den Rezipierenden durch seinen *bufón* Einblicke hinter die Fassaden eines reaktionären Imperiums[426]. Der Diskurs des Hofnarren hebelt machtpolitische Strukturen aus, indem Verschleierungstaktiken eines Machtapparates offengelegt, aber nicht aufgebrochen werden. Der Hofnarr führt die Vorzüge und Nachteile der von ihm durchlebten Abhängigkeiten aus und deckt dabei die Perversion eines obsoleten Systems auf, das an antiquierten und moralisch verwerflichen Idealen festhält. Zwar räumt die Narrentätigkeit der Erzählinstanz einen privilegierten Status ein, dessen sich der *bufón* bewusst ist („Pero yo sé que contentar a un estómago lleno es más difícil que alimentar a uno vacio“, Saunders 1997: 183). Dennoch diktiert ihm seine Stellung am Königshaus auch einen bestimmten Verhaltenscodex („corro un riesgo constante, riesgo al que sin embargo concedo el valor monumental e inapreciable de la vida“, Saunders 1997: 183), der ihn als eindimensionale und statische Figur ohne eigenen Willen und ohne eigene Identität definiert.

Aufgrund seiner Unterhaltungsfunktion, der zweckmäßig zu verbreitenden Geselligkeit und fingierten Extravaganz, nimmt der Narr eine Außenseiterrolle am Hof ein: „Yo, por mi parte lo que quiero es estar completamente sólo. Si hay algo sagrado para mí, que soy la burla suprema de todo y de todos, eso es la hora de almuerzo“ (Saunders 1997: 184). Einerseits benennt der Narr an dieser Stelle seinen Wunsch, sein Mittagessen ungestört einzunehmen. Andererseits deutet die Textpassage auf den Subtext seiner Erzählung. Denn neben der räumlichen Isolation weisen seine

426 In dem Aufsatz „El Fascismo. Apuntes“ der Ausgabe 2 bedient sich Saunders ebenfalls des Motivs der Maskerade, um die eingeschränkte Handlungsmacht von Individuen in totalitären Regimen zu veranschaulichen: „Bajo la máscara del gesto liberador que borra por un momento todas las estructuras sociales (y siempre hay que desconfiar de la anarquía pura: el gran gesto vacío; pero también de la demagogia sonora de los políticos nacionalistas), se esconde la tramoya arcaizante de la dictadura: el artefacto monstruoso que hace metástasis en la forma de una oligofrenia masiva, que es, al mismo tiempo una masiva esquizofrenía paranoide: el socios, inundado y paralizado por el virus de la *nomenklatura* (virus fascista por excelencia), está al mismo tiempo disminuido y subdividido (pero en medio de una inmensa coyuntación o hacinamiento: la psiquis social como una histérica incapacidad de movimiento y simultáneamente, como un ensimismamiento sombrío [...] multiplicado infinitamente en el mal sentido. Todos se sienten perseguidos, vigilados. (Porque todos, efectivamente, son perseguidos y vigilados.) Todos tienen como mínimo una doble personalidad [...]. Todos padecen de una [...] arraigada falta de agilidad mental frente a lo Invisible y Evidente que los apresa y los inmoviliza [...]“ (Saunders 1998a: 241).

zynischen Worte auf seine soziale und geistige Abkehr von seinem Umfeld. Die ungewöhnliche Exegese des *bufón* („[s]i hay algo sagrado para mí, [...] eso es la hora de almuerzo", Saunders 1997: 184) verhöhnt die regierende Sittenlehre. Der Narr verspottet das vorherrschende Weltbild und Herrschaftssystem. Das Preisen seiner Mahlzeit lässt sich nicht als Geste der Gottesfürchtigkeit verstehen, sondern als irdischen Genuss und damit als ‚Akt des Frevels' innerhalb einer autokratischen, konservativen Gesellschaft. Die überspannte Inszenierung der eigenen Blasphemie nimmt die erzählten Tabubrüche des Narren vorweg und expliziert, dass seine mittäglichen Darlegungen die Heilslehre des königlichen Imperiums aufkündigen. Die Selbstinszenierung des Narren als vermeintlicher ‚Anti-Christ' ist Chiffre für das Hinterfragen kultureller Dogmen eines gesamten Systems. Der Narr entlarvt sich als Ikonoklast und parodiert geltende Dogmen. Angelehnt an Saunders' Essay „El lenguaje y el poder", verhandelt der Narr die Absolutheitsansprüche seines gesellschaftlichen Umfeldes, indem er zum Repräsentanten von „[e]ste poder paródico infinito de la palabra literaria [y de] esta desacralización" (Saunders 2001a: 492) wird[427].

Diese Tendenz lässt sich bereits aus seinen Kindheitsschilderungen ableiten, die der *bufón* den Rezipierenden komplizenhaft anvertraut. Die bruchstückhaften Erinnerungen eines sprichwörtlich ‚in den Brunnen gefallenen Kindes' unterstreichen die ihm zugeschriebene marginale Position, die der Narr längst verinnerlicht zu haben scheint:

> Soy célebre por una locuacidad que no le debe nada al quietismo morboso de las cortesanas. Pero mi existencia ha transcurrido entre olores de herrumbre, mis compañeros han sido el moho y el vaho de las grietas. He salido a la luz sólo para ser reflejo deforme, arma eficaz que convence a los incrédulos, que de antemano los vence. Pero mi reino es la oscuridad, y sé mucho más del claustro que de las canciones obscenas y del vino. Debieron arrojarme a un pozo en el momento de mi nacimiento, y por alguna razón he desandado la cuerda para recompensar a un horrorizado verdugo. He crecido entre sombras que se desplazan, entre grades de oscuridad que anunciaban un lejano mediodía. Tal convivencia con lo oscuro me ha hecho dado a la reflexión y al estudio de lo diferente y de lo semejante. (Saunders 1997: 184)

Zwar ist der Hofnarr im Zentrum der Macht, im Königshaus, verortet, dennoch spricht er zum Publikum aus der Perspektive eines Außenstehenden. Neben dem iro-

427 In dem Aufsatz unterstreicht Saunders die destruktive Kraft und Autonomie von literarischer Sprache, die er in seinem Erzähltext nicht nur erprobt, sondern unter Berücksichtigung von Thematik, Ästhetik und Motivik auch einfordert: „No hay lenguaje que no sea ridiculizado o puesto en duda por el arte de la palabra. No hay verdad absoluta que permanezca en pie tras el paso de su risotada crítica. Y esto es, precisamente, lo que el poder no puede soportar. Este poder paródico infinito de la palabra literaria, esta desacralización que tiene lugar simplemente porque alguien usa la palabra con un propósito artístico. (Este, en una palabra, poder indecisorio que puede más que el poder). [...]. El poder se ve cuestionado por algo casi ridículo y casi invisible" (2001a: 492).

nischen Unterton, der seine ‚Prominenz‘ am Hofe persifliert, machen die Selbstbeschreibungen des Narren durch Verweise auf Schmutz und Krankheiten seine Randposition für die Rezipierenden nahezu synästhetisch erfahrbar[428]. Die zynischen Elendsbeschreibungen spielen auf die klischeehafte physische und seelische Versehrtheit der Figur an, deren Selbstbeschreibung als Symptom ‚gesellschaftlicher Störung‘ bei den Lesenden Assoziationen mit Unreinheit und Ekel hervorrufen.

Der von dem Narren geschilderte intrinsische Widerstandsakt wirkt trotz Überwindung des Todes und rückgewonnener Souveränität befremdlich. Die Emanzipation der von Kindertagen an marginalisierten Figur – und damit die paradoxe Initiation ihres bildlichen gesellschaftlichen Aufstieges – sind an ihren moralischen Verfall gebunden, was die zunehmende hyperbolische Prägung des grotesken Körpers (vgl. Velten 2003: 147) verdeutlicht[429]. Trotz Offenheit gegenüber seinem implizierten Publikum wirkt der Narr durch die ungeschönten Einblicke in seine Vergangenheit und sein Innenleben zwar authentisch, aber nicht sympathisch. Die verbale Selbstverortung des *bufón* außerhalb der ‚noblen‘ Gesellschaft in das „Reich der Dunkelheit“ (Saunders 1997: 184, eigene Übersetzung) umschreibt ironisch seinen vermeintlich verdorbenen Charakter. Die Textstelle lässt aufgrund sprachlich gezeichneter Oppositionen zwischen ‚dunkel und hell‘, ‚ungläubig und gläubig‘ bzw. ‚böse und gut‘, ‚dionysischer und apollinischer Lebensform‘ sowie ‚Tod und Leben‘ die charakterlich kontrastive Anlage der archetypischen Figur und die ausgespielte Maskierung des Narren für die Lesenden greifbar werden.

Aus dem Bewegen innerhalb und außerhalb gesellschaftlich legitimierter Grenzen rührt das strategische Ausspielen des (Mehr-)Wissens des Narren bzw. seines vorgetäuschten Nicht-Wissens. Sein „Studium von Unterschied und Gleichheit“ (Saunders 1997: 184, eigene Übersetzung) eröffnet eine nahezu moralphilosophische Reflexion über die menschliche Existenz, die die Maximen der Aufklärung (*sapere aude*) und der Französischen Revolution (*liberté, égalité, fraternité*) indirekt karikieren. Schließlich führt sein Wissen trotz tiefer Erkenntnisse nicht zur Selbstemanzipation, obwohl er dieses situationsbezogen strategisch ausspielt. Der Narr nutzt u. a. seinen Scharfblick, um den ungläubigen *vulgus* im Interesse seines Herren zu in-

428 Zu dem Motiv des Schmutzes in karibischer bzw. kubanischer Literatur s. weiterführend Exner (2017).

429 Die anzitierte Passage erinnert an die axiologische Metaphorik am Ende des ersten Kapitels des anonym erschienenen Schelmenromans *Lazarillo de Tormes* (1554; hier hg. von López Griegera 2024), in dem Lazarillo registriert, dass sein gesellschaftlicher Aufstieg an seinen moralischen Verfall gekoppelt ist, was eine ähnlich christlich besetzte Raumaxiologie rhetorisch hervorhebt. Trotz Ähnlichkeiten zwischen Schelmen- und Narrenfigur entstammen die literarischen Figuren unterschiedlichen Literaturtraditionen. Auf das Pikareske nimmt Saunders in seinem Aufsatz „El recurso del método o la picaresca del dictador“ Bezug und hält für den Archetypen des lateinamerikanischen Diktators fest: „El dictador, pues, es el gran Pícaro“ (Saunders 2002b: 2).

strumentalisieren. In seiner Vertreterfunktion des Hofes erhält der Narr trotz kritischen Reflexionsvermögens seine Fassade vor dem Volk aufrecht. So lenkt er ein:

> Esta mañana me han pedido que hable a nombre de todos los que permanecen callados, por ignorancia o por juramento. ¿He de mostrar unos hechos para convencer a alguien de la lucidez de mis propósitos, de la calidad de mis fuerzas? Sea. Me subí sobre el viejo tambor y largué un discurso sobre las cosas visibles. Sobre las invisibles no hablé, pero aquello estaba, por así decirlo, en el aire. [...]. Dije que el cielo era negro y que el mismo sol no era más que una estafa. Afirmé que la única solución era cerrar el mundo como se cierra un libro [...]. (Saunders 1997: 185)

Die Differenzierung des Narren zwischen zwei Diskurstypen unterstreicht seinen ambivalenten Habitus, nämlich das taktische Adaptieren seiner Sprechpositionen und Aussageinhalte an sein Gegenüber. Das Umfeld des Narren wirkt somit auf die Gestaltung seines *discours* ein, der vornehmlich die „cosas visibiles" (Saunders 1997: 185) zum Thema hat und lediglich im Privaten die nicht-sichtbaren bzw. nicht-sagbaren Dinge diskutiert, wovon die Rezipierenden Zeugen werden. Doch scheint der Narr genau das enthusiastisch vorgetragen zu haben, was das Volk hören wollte. Zwischen amüsantem und zynischem Erzählton legen sich Ernsthaftigkeit und selbstironische Aphorismen seiner Aussagen frei:

> Ciertamente, esta vez he estado más que gracioso. Derroché ingenio. Y no sólo para asegurar mi posición, para hacerme necesario, sino por el simple placer de agradar desagradando, placer al que los nobles de este Imperio no terminan de acostumbrarse, tanto más cuanto que de él depende la satisfacción del rey y el equilibrio de la corte. (Saunders 1997: 183)

Trotz Deformierung seiner Existenz durch sein Umfeld, herausgestellt durch die kontradiktorische Tätigkeitsbeschreibung („agradar desagradando"), klingen in seinen Ausführungen Entschlossenheit und Überheblichkeit an: Er habe seinen geistreichen Humor an das vermeintlich ehrenvolle Publikum verschwendet. Sein Hochmut, der über die Bewertung seines Humors hinausgeht, rührt aus den Erkenntnissen, die er durch Einblicke in verschiedene (nicht-)öffentliche Bereiche am Hof gewonnen hat. Diese leiten die Dekonstruktion der vorherrschenden „Lachkultur" (vgl. Bachtin 1990 [1969]) und des gesamtgesellschaftlich implementierten Ehrbegriffes durch Saunders' Narrenfigur sowie die Deformierung einzelner Figuren ein, etwa des Königs, des Schriftstellers Monsieur Delacroix oder des Wissenschaftlers Monsieur Maritain[430].

430 Der Schriftsteller Delacroix nimmt auf den französischen Maler Eugène Delacroix (1798–1863) Bezug, während die Figur Maritain auf den französischen Philosophen Jacques Maritain (1882–1973) anspielt. Aus der Hand von Delacroix stammt das berühmte Gemälde „La Liberté guidant le peuple", welches die Gründung der *République française* einfängt. Durch die Anspielung auf den künstlerisch portraitierten Gründungsmythos nimmt Saunders indirekt auf die Verherr-

Die herausgestellte nihilistische Lebensphilosophie des Narren („Gefallen durch Missfallen“) erinnert an die von Sánchez Mejías formulierte Schreibhaltung von *Diáspora(s)* und die Programmatik des Projektes (vgl. Kap. 4.1). Es liegt nahe, dass Saunders' Narr implizit den schleichenden Systemzerfall des kubanischen Machtapparates der Sonderperiode parodistisch vertextet. Ähnlich der *Diáspora(s)*-Literaten lässt das karnevaleske Verkehren des *bufón* von gesellschaftlicher und symbolischer Ordnung diesen als scharfsinnigen Bilderstürmer erscheinen, der einen autonomen Raum für Rede- und Meinungsfreiheit fern gesellschaftlicher Nomenklaturen sucht. Obwohl der Narr Bestandteil des starren Systems ist, wendet er sich im Klandestinen gegen dieses. Damit wird auch in diesem Zeitschriftenbeitrag die kubanische *dentro – fuera*-Dichotomie neu kontextualisiert und herausgearbeitet, was Figurenanlagen, Themenkomplexe, aber auch die verwendete Form der Rede hervorheben: Während der (innere) Monolog als Kommunikationsform dominiert, bleibt der Dialog als Umgangsform aus. Die direkte Rede impliziert die Unterwerfung des Narren unter das Wort der Macht. Nur nach innen gekehrt, im Selbstgespräch, übt der *bufón* Kritik an dem System.

Die Gesellschaftskritik des Narren drückt sich maßgeblich durch die Reflexion seiner Sozialisation und die ihn umgebenen gesellschaftlichen Strukturen aus[431]. Dabei richtet sich seine Kritik vornehmlich gegen seinen König und dessen Hofstaat, aber auch gegen den Schriftsteller Delacroix und den Wissenschaftler Maritain. Der Narr bemängelt die gefestigten Abhängigkeiten beider Felder von einem Mäzenatentum und dem ‚guten Geschmack' des Publikums.

---

lichung von Historie durch die Künste Bezug, die der Narr in seiner Erzählung dekonstruiert und denen sich *Diáspora(s)* in ihrem Kunstverständnis widersetzt. Der katholische, französische Philosoph Maritain hat sich u. a. mit Scholastik und Metaphysik auseinandergesetzt. In seiner Rolle als Hofnarr kehrt sich der *bufón* nicht nur von dem herrschenden religiösen Dogmatismus ab, sondern er deckt auch die Unmenschlichkeit seines Umfeldes auf, was unterschwellig zur Reflexion über christliche Lehrsätze anregt. In ihrer geschichtsträchtigen Dimension repräsentieren die Figuren Teildisziplinen der Geisteswissenschaften und Künste. Sie vertreten unterschiedliche Standpunkte und Denkweisen über die Autonomie und Funktionalität von Kultur und ihrer gesellschaftlichen Relevanz. Eine realhistorische Begegnung der anzitierten Persönlichkeiten kann jedoch ausgeschlossen werden, da sie zu unterschiedlichen Zeiten gelebt haben. Durch die pointierten Namensgebungen deutet Saunders vielmehr auf die in seinem Erzähltext verhandelten Themen und Konflikte.

431 Die Erzählung wirkt wie eine literarische Ausformung einer qualitativen Netzwerkanalyse, denn der Narr referiert als zentraler Akteur über seine soziale Einbindung in die Gesellschaft. Ähnlich einem Ego-Netzwerk benennt er in seiner Erzählung den Grad seiner Beziehungen zu einzelnen Akteuren. Die Narrenfigur ließe sich sogar als *broker* verstehen, da sie in ihrer Sozialfunktion Einblicke in unterschiedliche Teile der Gesellschaft und damit in unterschiedliche Netzwerke erhält und diese wiedergibt.

Aus dem Begriff Hofnarr lässt sich bereits ein antagonistisches Verhältnis des Protagonisten zum Königshaus ableiten. Das Kompositum impliziert als Berufsbezeichnung ein Abhängigkeitsverhältnis. Der Hofnarr ist Leibeigener des Königs. Üblicherweise verkörpert er am Königshaus die „Negativbilder der Herrscherinnen und Herrscher", so dass es als „Zeichen des Reichtums und der Macht zu werten [gilt], wenn Fürsten [...] Narren am Hof anstellen oder tolerieren", wodurch die Narren wiederum „eine besondere Vertrauensposition bei Hofe" (Miedema 2020: 20) genießen. Aus diesem Grund grenzt sich der *bufón* mit Nachdruck von Zwergen und älteren Narren am Hofe ab (vgl. Saunders 1997: 185). Diese Abgrenzung lässt sich auch als Anspielung auf einen zentralen Intertext verstehen. Saunders' Figur ist in ihrer charakterlichen Ausformung in Teilen von Pär Lagerkvists *Der Zwerg* (1978 [1944], swe. *Dvärgen*) inspiriert (vgl. Saunders in Cabezas Miranda 2021d: 224)[432]. Lagerkvists Roman spielt als perverse Kriegsphantasie eines blutrünstigen Zwerges auf die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs an. Saunders persifliert hingegen das politisch instabile Kuba der 1990er-Jahre durch die scharfen Missbilligungen seiner Narrenfigur. Während der *bufón* verbal Kritik übt und strukturelle Ungleichheiten und Missstände tadelt, handelt Lagerkvists Zwerg aus radikaler extremistischer Überzeugung heraus[433]. Der Narr widersetzt sich lediglich der ihm zugeschriebenen Repräsentationsfunktion und wird stattdessen Sprachrohr von Kritik.

Saunders' *bufón* räumt seinem König nicht den abverlangten Respekt ein. Provokant hinterfragt er: „¿Y quién es el rey, después de todo? Un anciano quejoso que arruina las arcas del estado con su delirio de afeites, y al que cuatro edecanes sostienen una y otra vez entre la cámara real y el divino urinario" (1997: 183). Augenfällig

432 Saunders' Narr distanziert sich von den Zwergen am Hof wie folgt: „Recobro mi sonrisa ambivalente, el gorro se posa en mi cabeza. Para ser un auténtico bufón se precisa no ser un enano" (Saunders 1997: 187). In *Der Zwerg* beschreibt sich der titelgebende Protagonist des Romans ähnlich zynisch: „Die meisten Zwerge sind Narren. Sie sollen Witze erzählen und Possen reißen, die Herrschaft und die Gäste zum Lachen bringen. Ich habe mich nie zu so etwas erniedrigt. Niemand hat mir so etwas auch nur vorgeschlagen. Schon mein Aussehen verbietet es, daß man mich zu dergleichen verwendet. Mein Gesicht paßt nicht zu lächerlichen Faxen. Und ich lache nie. Ich bin kein Narr. Ich bin Zwerg und nichts [A]nderes als Zwerg. Doch habe ich eine scharfe Zunge, die vielleicht manchen in meiner Umgebung Spaß macht" (Lagerkvist 1978 [1944]: 5). Während Lagerkvists Zwerg als literarische Figur deutlich gewalttätiger angelegt ist als Saunders' Hofnarr, teilen die beiden epischen Texte ein höfisch arrangiertes *setting*, eine ähnliche Erzählkonstruktion und einen makabren Erzählton. Aguilera lässt in dem dritten Kapitel von *Teoría del alma china* (2017b [2006]) ebenso Zwerge auftreten und nimmt auf Werner Herzogs Film *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970) Bezug, einer filmischen Pervertierung von Macht, deren Verkehrung und Entladung.

433 Am Beispiel der sadistischen Zwergenfigur und deren missbilligender Reflexion der Gesellschaft zeigt Lagerkvist die Grausamkeit des Menschen auf, besonders die Brutalität und Bestialität des Faschismus, was die Gewalttaten und Machtphantasien des Zwerges verdeutlichen.

demontiert der Hofnarr seinen Herrscher, den er aufgrund seiner Allüren und seines schrulligen Erscheinungsbildes mit einem Clown vergleicht:

> Y es casi un pintoresco elemento del paisaje, con su alto gorro de comunión y sus pantuflas dobladas. Se va acercando progresivamente a su nunca desmentida aspiración, que es la de ser un payaso. De ahí que las cortesanas agiten frenéticamente los brazos como abanicos chicos que erigieron una escenografía instantánea frente a los barcos detenidos por unas horas en el puerto. Sólo que aquí, como he dicho antes, no hay puerto. [...]. El rey muestra a cada tanto su rostro entre ese despilfarro de vestido, y me hace un giño cómplice, pues soy el único entre los que le rodean que comprende a fondo su locura. (Saunders 1997: 184–185)

Anders als für die Sittenlehre der Ständegesellschaft charakteristisch, erweist sich der König nicht als ehrenvolle Inkarnation von Ordnung und Schutz, sondern als geltungssüchtiger Narzist[434]. Die Verweise des Narren auf die in teure Stoffe gebetteten Hämorrhoiden des Königs („el rey, sostenido por unos cojines de Persia que solo pueden aliviar sus incurables almorranas, no tuvo más remedio que concedérselo“, Saunders 1997: 183), deuten auf die unberechenbaren Launen und die (Handlungs-)Unfähigkeit des vermeintlichen Herrschers und seines dekadenten Imperiums. Der Narr stellt das Staatsoberhaupt als realitätsferne Machtperson dar, die Größenwahn und Dekadenz personifiziere. Mithin scheint der König sowohl materiellem Wohlstand als auch immateriellen Versuchungen, etwa einem lasterhaften Leben, verfallen zu sein. Er verkörpert kein Pflichtbewusstsein, sondern inszenierte Bereicherung und Geltungssucht. Der frivole Charakter des Monarchen lässt Rückschlüsse auf dessen Lebensstil sowie auf eine regressive Herrschaftsform ziehen, was der Narr durch ein eindringliches Bild herausstellt:

> Hay quienes [que] suponen que los que son como yo dirigen más secretamente la política del Estado. No lo creo. Somos m[á]s bien los infaltables infusorios, el toque final que hace caer con estrépito el ruinoso edificio. Porque el edificio es ruinoso y seguirá siéndolo, al menos durante un tiempo. Nació como una ruina y como tal ha ido desarrollándose, creciendo monstruosamente entre las lianas de la destrucción dejadas por el antiguo Imperio. (Saunders 1997: 183)

Die Instabilität des ruinösen Gebäudes verweist auf ein ähnlich morbides Machtzentrum. Das Königshaus löst in dem Narren keine nostalgischen Erinnerungen aus. Die nach außen sichtbare Brüchigkeit des Palastes verweist auf ein dysfunktionales Herrschaftssystem eines egozentrischen Regenten. Der Narr präsentiert den Rezipierenden folglich kein romantisiertes höfisches Gebäude einer machtvollen Herrscherdynastie, er beschreibt die Willkür eines kafkaesken Machtapparates, indem er regierende

434 Die von dem *bufón* als naiv beurteilte Herrscherfigur ähnelt aufgrund des beobachteten egomanischen Präsentationszwangs Hans Christian Andersens Königsfigur des Kunstmärchens „Des Kaisers neue Kleider“.

Strukturen und Traditionen des Imperiums in Frage stellt. Der *bufón* erkennt ein defizitäres System mit wachsenden Tiefenstrukturen („creciendo monstruosamente"), ähnlich Kafkas *Das Schloss* (2008 [1926]), dessen interne Gesetzmäßigkeiten unumkehrbar zu sein scheinen. Die dystopische Raummetapher erinnert an das postsowjetische Kuba, was durch den Verweis auf dichte Lianen bekräftigt wird, die das Schloss nahezu märchenhaft exotisieren[435]. Ähnlich *Diáspora(s)*, die in militanter avantgardistischer Manier den *insularismo* von *Orígenes* unterwandern, vergleicht der Narr das Eindringen seiner kritischen Worte in das Machtzentrum mit Infusorien, die die Schlossruine befallen, womit er bildlich auf seine Erzählhaltung anspielt. Von den gesellschaftlichen Rändern aus attackiert er mit seinen abschätzigen Worten das machtpolitische Zentrum, das durch seine Worte wie ein Kartenhaus einzufallen droht.

Der figurale Konflikt zwischen dem Hofnarren und seinem Gegenspieler, dem König, wird durch einen intertextuellen Vergleich verstärkt: „Mientras voy hacia él, tengo la sensación absurda de ser Catulo frente a César, pero un Catulo que ha probado el misterio de las catacumbas, y un César que prefirió perder una batalla antes que quemar la biblioteca de Alejandría" (Saunders 1997: 185). Der Narr verweist auf den Streit zwischen Caesar und Catull, einen antiken Dichter, der in seinen Gedichten den Kaiser Roms scharf attackierte. Damit setzt der Narr seinen mittäglichen Gedankenbericht mit Invektiven gleich, so dass an dieser Stelle abermals auf einer Metaebene die Programmatik von *Diáspora(s)* vorscheint.

Die Beanstandungen des *bufón* an einem korrumpierten Kultur- und Wissenschaftsbereich drücken sich in seinen pejorativen Beschreibungen der Figuren Maritain und Delacroix aus, die als Konkurrenten nach der Gunst des Königs streben. Der Narr beanstandet das Verhalten und die ethische Einstellung beider zu ihrer Arbeit. Bereits die Beschreibung des konfliktiven Aufeinandertreffens der beiden Intellektuellen und deren Scheideweg verdeutlichen dies:

> Al salir, el señor Maritain se encontró con el señor Delacroix, que estaba allí desde temprano [...]. Linda escena. Se hicieron un saludo cortés y cómplice – lo cual, por otra parte, era una simple formalidad, pues entre ambos extiende sus aguas un odio profundo –, y luego echaron a andar en direcciones distintas: uno a la Academia, a dar una noticia que le sumiría un poco más en el oprobio; el otro, hacia un largo peregrinaje por los salones del rey, en espera que éste quisiera escuchar uno de sus abominables mejunjes lingüísticos. (Saunders 1997: 183)

Stellvertretend für das Konkurrieren der Felder um Subventionen und Duldung durch die Politik legt der Narr Akzent auf die beiden Rivalen. Der König beeinflusse

435 Zum (architektonischen) Verfall von Kubas Hauptstadt äußert Saunders rückblickend: „[E]l dolor de ver La Habana destruida es casi insoportable" und ergänzt: „[v]eo la negación y destrucción de la cultura, y cómo la mediocridad, la desidia y la ignorancia se han asentado en todas partes. Cuba no ha retrocedido: ha degenerado" (in Novo 2021c: o. S.).

in seiner Funktion als Gönner die Inhalte ihrer Arbeiten, was deren Qualität schmälere. Maritain sei der Zugang zu Teilen des Schloss verwehrt, so dass seine Arbeit substanzlos werde. Delacroix gebe sich hingegen dem Gefallen des Königs hin. Mittels vulgärer Vergleiche spricht der Narr den Werken des Hofpoeten Delacroix höhnisch Niveau ab. Der *bufón*, der in Delacroix einen Kontrahenten sieht, stört sich an dessen Schriftstellerhabitus. Von einem einst begnadeten Literaten habe sich Delacroix zu einem unkritisch-konformistischen Autor entwickelt, der sich der Unterhaltung und den Wünschen des Königs um jeden Preis füge:

> El señor Delocroix es (o era) un escritor, y un escritor de excelente futuro. Pero tuvo tal vez la desgracia de escribir demasiado bien y demasiado pronto. Hubo un tiempo – cada vez más lejano, cosa de la prehistoria – en que esto era posible, y que, pese a la férrea censura que siempre se ha ejercido sobre esos seres extraños y mágicos que son los poetas, había por ellos un desprecio mezclado con la admiración que establecía una saludable distancia. Se les odiaba y se les quería a un tiempo, y dentro del caprichoso zigzag de los deseos imperiales, alguno de ellos no iba a parar inmediatamente a un oscuro foso de la [sic] afueras. Y aún cuando se les vigilaba estrechamente, sus estrofas cargadas de intención seguían constituyendo el núcleo-núcleo secreto, es verdad, escindido, perseguido, pero núcleo – en tomo al cual se organizaba la existencia. (Saunders 1997: 183)

Die Bemerkung des Narren, Delacroix sei einst ein Schriftsteller *avant la lettre* gewesen, der nun zunehmend an Authentizität verliere, da er seine Ideale verraten habe, um zu gefallen, lässt sich vor der Einbettung des Erzähltextes in die Zeitschrift *Diáspora(s)* emblematisch erfassen. Saunders' Stellungnahme zu konformistischer Literatur in der Ausgabe 6 von *Diáspora(s)* scheint auf die in der Erzählung verhandelte Kritik an vermeintlich ‚guter' Kunst Bezug zu nehmen: „[R]esulta ilusorio creer que uno está salvado [...] porque el poder lo cuente a uno [...] entre los 'buenos'. [...]. Porque para ser verdaderamente uno de los 'buenos', hay que venderle enteramente el alma al diablo del Totalitarismo“ (Saunders 2001a: 492). Letzteres scheint auf Delacroix zuzutreffen, der als rehabilitierter Schriftsteller für die kulturpolitische Duldung seiner Person und seines Werkes von seinen Prinzipien abgerückt sei und so seine Seele an die Monarchie verkauft habe. Vermittelt durch seinen Narren kritisiert Saunders am Beispiel der französischen Dynastie die Unproduktivität des kubanischen literarischen Feldes und die von diesem hervorgebrachte regimekonforme, funktionalistische Literatur[436]. Der *bufón* wird zum Zeugen von Kontrollmechanismen und zieht über die beiden

436 Ähnlich führt Saunders über die Bedeutung des literarischen Schreibens für ihn im Kontrast zu den inländischen *talleres* aus: „En realidad, la escritura estaba (también para nosotros) en otra parte. En la aventura solitaria, y en la riqueza viva de los encuentros y de las conversaciones. No en ese seminario ridículo en el que había que cambiar una palabra o adoptar un punto de vista determinado por razones ideológicas“ (Saunders in Novo 2021c: o. S.).

Intellektuellen ein vernichtendes Fazit: „[E]llos constituyen la perfecta representación de una tendencia que se afirma cada vez más en esta parodia de imperio“ (Saunders 1997: 186).

Neben externen Einflüssen auf das Schaffen von Literaten hebt der *bufón* die materielle Abhängigkeit der Schriftsteller vom Mäzenatentum hervor, wodurch auf die problematischen Lebensrealitäten von Berufsschriftstellern verwiesen wird. Der Selbstverrat von Delacroix steht emblematisch für das Schwinden eines ‚wahren‘ Schriftstellertums:

> El señor Delacroix considera necesario decir uno de sus aburridísimos chistes cada vez que la ocasión (por encima de la mirada fulminante de un edecán o la ira del mismo rey) le parece propicia. ¿Y esto para qué? Quisiera poder explicar este curioso mecanismo de insatisfacción, a causa del cual el hombre más elegante y seguro de sí se arrastra como un simple gusano. (Saunders 1997: 183)

Die Unterwerfung von Delacroix streicht der Narr durch den Verweis auf den ihn langweilenden Humor heraus, da er sich mit der Geistlosigkeit und der intellektuellen Einfalt des kulturellen Lebens am Hof decke[437]. Die Kritik des *bufón* gipfelt in der dargestellten Metamorphose von Delacroix, dem regressiven Wandel von einem einst selbstbewussten Schriftsteller hin zu einem kriechenden Wurm[438]. Trotz rückgewonnener gesellschaftlicher Legitimität wird Delacroix von Unzufriedenheit geplagt, denn er muss, wie es Saunders in Auseinandersetzung mit der Ideologisierung von Sprache herausstellt, insgeheim erkennen: „El escritor también está preso de las palabras“ (Saunders 2001a: 493).

Obwohl der Narr eigentlich Handlanger des Königs ist, überschreitet er die Grenzen des Sagbaren und scheint, die Spielregeln seines karnevalesken Maskenspiels selbst zu bestimmen. In Form eines immer bizarrer werdenden Mittags-

437 In der deutschen Übersetzung der Erzählung von Susanne Lange trifft Delacroix mit dem ersten Hahnenschrei am Hofe ein, was an das biblische Motiv des krähenden Hahns erinnert und die moralische Selbstverleugnung des Schriftstellers unterstreicht.

438 An dieser Stelle wird indirekt Bezug auf Heberto Padillas Gedicht „Fuera del juego“ des gleichnamigen Gedichtbandes (vgl. Padilla 1998 [1968]) genommen, der ausschlaggebend für den *Caso Padilla* war (vgl. Kap. 4 & 4.4). In dem Leitgedicht zeichnet Padilla als Kritik an einem ideologisierten Literaturbetrieb ein ähnlich clowneskes Bild eines konformen Schriftstellers nach, gegen den Saunders in seinem Erzähltext als potenziell vom Regime stigmatisierter *gusano* anschreibt: „¡Al poeta, despídanlo! / Ese no tiene aquí nada que hacer. / No entra en el juego. / No se entusiasma. / No pone en claro su mensaje. / No repara siquiera en los milagros. / Se pasa el día entero cavilando. / Encuentra siempre algo que objetar. [...] / Canta, / entre dientes. / La Guantanamera. / Pero no hay / quien lo haga abrir la boca, [...] / los payasos por la escena; / cuando las cacatúas / confunden el amor con el terror / y está crujiendo el escenario / y truenan los metales / y los cueros / y todo el mundo salta, / se inclina, / retrocede, / sonríe, / abre la boca / ‘Pues sí, / claro que sí, / por supuesto que sí ...’ [...] / ¡A ese tipo, despídanlo!“ (Padilla 1998 [1968]: 43f.).

traumes löst sich der Narr von externen Einflüssen und gibt sich seinen innersten, unterdrückten Wünschen hin, die sich ihm visionär offenbaren, denn er betont mit Nachdruck: „Quienes no han hecho de la lástima un arte, viven aún en la precariedad y la vergüenza del deseo reprimido“ (Saunders 1997: 183). Dieser hämische Sinnspruch verweist erneut auf die Marginalisierung der Figur, die, der eigenen Knechtschaft bewusst, ihre Geschicke seit Kindheitstagen selbst in die Hand genommen zu haben scheint.

Gesellschaftliche Hierarchien und der vermeintliche Ehrbegriff einer scheinheiligen Hofgesellschaft werden von dem Hofnarren konterkariert und *ad absurdum* geführt: „[E]mpezaría otra vez el sueño donde yo era el rey que soñaba ser un bufón en un imperio de utilería. A veces había ido más lejos que el sueño del rey y el bufón, hasta ese punto sensible en que la historia se inmovilizaba para dar paso a otra cosa“ (Saunders 1997: 185). Die skurrilen Aussagen des Narren deuten auf einen Marionettenstaat eines Landes mit regressivem Geschichtsbild. So wird auch in diesem literarischen Text von *Diáspora(s)* gesellschaftlicher Verfall durch erzwungenen Machterhalt leitmotivisch verarbeitet, da der *bufón* ‚Macht‘ als einzig stabile Konstante eines dekadenten Imperiums erkennt („[...] pues el poder no cambia“, Saunders 1997: 183)[439].

Das Überschreiten von auferlegten Grenzen gipfelt in delirösen Traumszenarien, auf die bereits der Titel der Erzählung anspielt, der das Kontrastieren von textimmanenter Realität und surrealem Traum sowie den Ikonoklasmus des Narren vorwegnimmt. Der Paratext ist Stéphane Mallarmés symbolistischem Gedicht „L’après-midi d’un faune“ (1876, spa. „La fiesta de un fauno“) entlehnt[440]. Dieses

439 Das von Saunders verarbeitete Ruinenmotiv erinnert an Pontes Erzählbände *Cuentos de todas las partes del imperio* (2000) und *Un arte de hacer ruinas* (2005, Fondo de Cultura Económica). Darüber hinaus wird das Motiv eines verfallenden Machtapparates von weiteren *Diáspora(s)*-Autoren verarbeitet, im Besonderen von Prieto und Aguilera. Z. B. ist das Kapitel „I“ der fiktiven Ezyklopädie Prietos dem russischen Imperium gewidmet. Dort heißt es u. a. ähnlich kritisch: „Rusia (o el IMPERIO) va luchando contra su *destino* pero la sombra de ese fatalismo la persigue. Son muchas las fechas que confirman una *predestinación* y entonces no hay ascenso de la moral humana ni progreso cierto, sino las pinzas infalibles del cielo, que entre la multitud que corre despavorida – sin saberse en realidad fuera de peligro –, escoge al seminarista tonto, de quevedos y cerquillo, y lo fulmina ahozmente, sin motivación, sin causa, sin enunciar veredicto. El *destino* se vale de ejecutores ciegos que, como tales, no merecen nuestro desprecio sino nuestra comprensión. Rusia es un país viejo y se respira allí el aire congelado de múltiples historias que avalan esta teoría del destino. Ellos lo saben y es suficiente. [...]“ (Prieto González 1998: 68, Hervorhebung d. A.).

440 Das Gedicht Mallarmés wurde von dem französischen Impressionisten Claude Debussy auf der Suche nach einem neuen Farbklang jenseits westlicher diatonischer Tonfolgen vertont. Des Weiteren wurde die musikalische Vorlage von dem polnischen Tänzer Vaslav Nijinsky auf der Suche nach neuen körperlichen Ausdrucksformen als Ballett choreografiert. Eine Vielzahl von

handelt von dem ekstatischen Tagtraum eines Fauns, eines Wesens halb Mensch halb Tier (vgl. Bünde 1994; Lévy-Eisenberg 2010). Saunders bricht die Bezugnahme auf den (potenziellen) Hypotext jedoch bereits durch die Abwandlung des Titels auf: So wird der ‚Nachmittag eines Fauns' abgewandelt in den ‚Mittag eines Hofnarren'. Die Neufokussierung auf die tragisch-komische Figur wirkt profaner als Mallarmés Blick auf eine mythische Figur und deren sie ergötzende, gewaltverherrlichende, erotische Imaginationen. Während sich Mallarmés symbolische Dichtung von objektivistischen Tendenzen in der Literatur und damit von der Desakralisierung von Sprache abwendet (vgl. Bünde 1994: 45, 49), legt Saunders den Schwerpunkt auf die doppelte Diskursstruktur seiner titelgebenden marginalen Figur. Die Titelanpassung, das Anzitieren und Umgestalten eines Szenarios, lässt sich als Gestus der Kleinen Literatur begreifen. Diese verfremdet das betörende Traummotiv sowie ein von Mallarmé ursprünglich idyllisch angelegtes Naturszenario durch den *bufón* als marginalisierte Sprechinstanz. Entsprechend findet das Traumszenario nicht als Motiv eines utopisch transzendenten Erlebnisses einer erhabenen Literatur Eingang in den Erzähltext von Saunders. Der Titel greift in Form eines ersten Brechungseffektes dem tragisch-komischen Erzählton des Protagonisten und dessen Ich-Spaltung vor. Die Erzählung von Saunders konzentriert sich auf die problematische irdische Lebensrealität eines stigmatisierten Wesens und dessen Forderung nach Selbstbestimmung. Der innere Konflikt des Narren und der Eskapismus in seine Gedankenfreiheit lassen sich als Negation von dem ‚Erhabenen' (der Künste) und von einer gesellschaftlichen Arkadie begreifen, die seine Worte konterkarieren. Denn die Ausführungen des Narren skizzieren ein dystopisches Bild von Gesellschaft und Historie. Sie fungieren als Abbild seines inneren Widerstreits, zugleich als symbolisches Ringen um Geltungsansprüche zwischen Hoch- und Populärkultur bzw. im Zeitschriftenkontext von *littérature majeure* und *littérature mineure*.

Zwischen Narrheit und Wahn sieht und spricht der Narr zu halluzinierten Bildern seiner selbst. Seine Zerrissenheit zeichnet sich ab in seiner assoziativ-elliptischen Erzählung, die keine stringente Argumentation aufweist, da konsekutive und logische Verkettungen aufgrund unterschiedlicher Traumbilder nicht gegeben sind. Ideell löst der *bufón* sich aus gegebenen Unterwerfungsstrukturen, indem er in seine Gedankenwelt in surrealistischer Manier jenseits rationaler Prämissen eintaucht. Die abschätzigen Reflexionen des Hofnarren über den *sta-*

essayistischen und literarischen Texten innerhalb *Diáspora(s)* nehmen Bezug auf Stéphane Mallarmé. Prieto verweist in seiner Enzyklopädie u. a. auch auf die *Fiesta de fauno*. Im Gegensatz zu Mallarmé strebt Saunders jedoch keine *poésie pure* an, was u. a. sein experimentelles Gedicht „Égloga en el bosque" herausstellt, in dem „Mallarmé el Elegante" einen Verrückten verschlungen habe, worauf das lyrische Ich ausruft: „¡fuera, mallarmé, fuera!, / no significa nada: no era más / que otro juego y no significa nada" (Saunders 1998b: 311f.).

tus quo der Gesellschaft vermischen sich im Rahmen seiner onirischen Erlebnisse mit Fantasie- und Wahnvorstellungen[441]. Bildlich taucht der Narr während eines Bades in seine Traumwelt ein, so dass sich seine Gedanken, losgelöst von seinem sich im Wasser zersetzenden Körper, entfalten:

> Descendí a las aguas del sueño como quien sabe de antemano lo que le espera. Pero que ahora espera algo más, como si el sueño se hubiera profundizado. Era un simple deseo de precisión, pero cuán importante. Como siempre aparecieron en primer lugar los rostros familiares de la sombra. (Saunders 1997: 185)

Die Textpassage markiert durch die Erzählinstanz die Umwertung von Mallarmés Traumfiguration in eine karnevaleske Verkehrung der Welt ‚von oben nach unten‘: Der Narr dringt, exponiert durch das Verb *descender* (dt. hinuntergehen), mit dem Eintauchen in das imaginierte Wannenbad in eine Unterwelt ein, in der ihm zunächst Familienmitglieder erscheinen (vgl. Saunders 1997: 185). Das bildliche Absteigen des Narren verweist, angelehnt an eine christliche Heilslehre, auf sein Eindringen in das Totenreich, ebenso auf das ihm vermeintlich inhärente Heidnische. Es folgen surreale Szenarien, die die Entgrenzung seines Seins und Sprachgebrauches fern gesellschaftlicher Konventionen illustrieren. Der Tagtraum des Narren lässt die unbewusste Verarbeitung der von ihm gelebten Realitäten hervortreten. Das Traumerlebnis ist bei Saunders folglich kein Motiv emotiver-sexueller Sehnsüchte, sondern Methode und Motiv eines (verkehrten) neo-avantgardistischen literarischen Programms.

Der Hofnarr träumt nicht nur von der Verschriftlichung seiner Gedanken, sondern er nimmt sein Ich während des imaginierten Bades in vielfacher Weise wahr. Spielerisch eröffnet das erträumte Baden durch Reflexion und Brechung seines Ebenbildes auf der Wasseroberfläche eine Erzählung *mise en abyme.* So erscheint dem Narren im Traum sein Ich in mehrfacher Ausführung. Das Badeszenario kommt keinem spirituellen Reinigungs-, sondern, angelehnt an Kafkas „Die Verwandlung“ (1972a [1915]), einem Initiationsritus hin zum Werden gleich, das die Sphärenüberschreitung des Narren von der Realität hin zur Surrealität einleitet. Ähnlich Goyas Gemälde „El sueño de la razón produce monstruos“ (1796–1797) enttarnt sich das Motiv des Traumes als unbewusste Wirklichkeitsauseinandersetzung, einen gesellschaftlichen Untergang antizipierend: „Esto son sólo sueños, y sueños extraños, puesto que no abarcan un futuro“ (Saunders 1997: 184). Als autonomste Form des Schreibens ergründet der Narr, dem ein Ebenbild seiner selbst mit einer Feder in der Hand erscheint, ähnlich Goyas Gemälde, sich als schreibendes Ich. Er sieht seinen Doppelgänger schreibend reflektieren und reflektierend schreiben: „[A]vanzo entre

441 Zu dem Traummotiv in den Künsten s. weiterführend Schneider/Solte-Gresser (2018).

lo posible y lo ilusorio. Lo único que no puedo dejar de hacer es dejar de reflexionar con esta pluma en la mano“ (Saunders 1997: 185). Angelehnt an André Bretons *écriture automatique*, befreit sich der Narr in diesem Moment aus gegebenen gesellschaftlichen Macht- und Denkstrukturen und gibt sich einem Schreibautomatismus hin[442]. Sein Wunsch nach sprachlicher Präzision („[e]ra un simple deseo de precisión“, Saunders 1997: 185) verweist dabei weniger auf sein Bedürfnis nach geistiger Klarheit, sondern auf sein intrinsisches Verlangen nach dem innersten und höchstmöglichen authentischen Ergründen seines Ichs sowie dem Erfahren der reinsten Form von Sprache:

> Pero yo [...] observo sin dolor como las palabras se resuelven en ese gesto fantasmal de unos manos que se han desplazado algunos centímetros de su cuerpo, y que flotan frente a él como una pura invocación [...]. Es como si el que escribe hubiera sufrido una invisible metamorfosis en el ínterin, o como si, ya antes, hubiera ocurrido un hecho fundamental que hubiera anulado, sutil, pero irrevocablemente, toda noción de orden, sin que pueda saberse nunca otra cosa sobre el particular. Así, una profunda e indiscernible soledad parece planear sobre lo escrito, pese al cuidado con que el autor ha incluido aquí y allá datos más o menos precisos que aluden a costumbres y usos de la época, cuando no una transcripción fiel de ciertos hechos demasiado conocidos. Es como si el que hablara en estas páginas estuviera rodeado por un aire impenetrable, oir[é] que comenzaría o extenderse a partir de ese centro menos oscuro, que es la evidencia del lenguaje, y que iría evaporando los significados en oleadas sucesivas [...]. (Saunders 1997: 186–187)

Das beschriebene Evaporieren von Wasser und Sprache lässt sich als eine Form des (Molekular-)Werdens begreifen, das die Kleine Sprache durch Öffnung zu erzielen versucht, eine „narración fluida“ (Saunders 1997: 186) mit den Worten des *bufón.* Bildlich überschreitet der Narr (sprach-)logische Grenzen, deren Wirkmechanismen sich im imaginierten Wasser aufzulösen scheinen. Die Ich-Dopplungen und das Changieren der Erzählinstanz zwischen textinhärenter Wirklichkeit und metafiktionalen Traumbilder lassen die Zuverlässigkeit der Erzählstimme anzweifeln[443]. Der *bufón* erscheint sich in seinen phantasmagorischen Selbstbetrachtungen sogar als Wahnsinniger, der an seinem wahren Ich schreiend vorbeizieht („[e]l

442 Das gesamte Szenario erinnert an Bretons methodische Anleitung zum Verfassen einer *écriture automatique*. Saunders spricht hingegen von einem ‚Schreiben-Lesen‘ bzw. ‚Denken von Sprache‘ als wichtigem Impuls von Literatur: „La Literatura es el arte que tiene que ver con ese *instrumentum-fenomenon* que es precisamente característico de los seres humanos: el pensamiento-lenguaje“ (Saunders 2001a: 490, Hervorhebung d. A.).

443 Das Spiegelmotiv sowie das Motiv der Wasserreflexion finden in der Erzählung, ähnlich fantastischer Literatur, Gebrauch, um das unbewusste Zusammenspiel von textimmanenter Faktualität und Fiktion zu illustrieren. Die Motive stehen in ihrer Bildhaftigkeit einerseits für das Spiegeln von Missständen nach außen sowie für die Besinnung des *bufón* nach innen. Andererseits drücken die Motive die Duplizierung des erzählenden Ichs, und damit die Maskerade des Narren

loco era yo mismo visto a través del mismo espejo deforme“, Saunders 1997: 185). Die doppelte Bespiegelung seiner selbst führt jedoch nicht zur Selbsterkenntnis, sondern legt seine Fragmentarität offen. Besonders die Fokalisierungswechsel wirken auf die Rezipierenden befremdlich und schaffen Distanz zu dem Gesagten[444]. Die variable Fokalisierung verstärkt als narratologisches Symptom zum einen die thematisierte Ich-Multiplikation und Entortung des *bufón*, zum anderen ist sie Ausdruck seiner (zugeschriebenen) Verrücktheit, die der Narr strategisch ausspielt, in Teilen aber auch längst verinnerlicht zu haben scheint. Demzufolge erweist sich die vermeintliche Strukturlosigkeit der Erzählung – etwa die nicht-stringente Plotstruktur oder die entfallenden Kausalverkettungen von Argumenten – als Textstrategie. Sie ist zurückführbar auf die Gebrochenheit der marginalisierten Figur und deren Hinterfragen starrer Sprach- und Machtsysteme. Die erzählerische Gestaltung zielt auf die Dezentrierung von Sprache ab sowie auf das Wirken des kritischen Wortes fern des politischen, absoluten Zentrums (vgl. Martínez Fernández 2009: 137).

Mit dem Niederlegen seines Federkiels gerät das Fundament des Imperiums ins Schwanken, wodurch Saunders wie in seinem Aufsatz „El lenguaje y el poder“ (2001a) die potenzielle Gefahr herausstellt, die von Schriftsteller*innen und ihrem kritischen Sprachgebrauch für Regime mit Absolutheitsanspruch ausgeht. Das Traumszenario des *bufón* wird aufgelöst, indem der Narr durch irdische Bedürfnisse in seine Lebenswelt an den Hof zurückgeführt wird: dem Verspeisen seines Mittagsmahls. Überzeichnend wird sein aktives Zerkauen von Fleisch beschrieben. Der Fleischverzehr des *bufón* setzt den Narren als grotesken Körper abermals in Szene und entlarvt ihn der Unaufrichtigkeit. Zwar wird das Bild einer tragischen Figur geschaffen, die sich sprichwörtlich durch ihr Leben kämpft, indem sie die Zähne zusammenbeißt (spa. *enseñar los dientes/colmillos a alguien*, *apretar los dientes*), doch bleiben die Worte des Narren unausgespro-

und den von ihm ver- bzw. gelebten Wahnsinn aus: „El loco era yo mismo visto a través del mismo espejo deforme“ (Saunders 1997: 185).

444 Die nicht statische Fokalisierung wird besonders an folgender Stelle erkennbar: „Lo que se quería divertimiento verbal acabo en vertiginosa radiografía. La sombra del señor Delacroix abraza a la del señor Maritain con una voluntad de niebla que no es ya la de los maribundos. El bufón mismo ha dejado de soñar y ha doblado las rodillas, pues ahora le interesa ese centro de indiferencia en que el desánimo no necesito de ninguna exhortación, de ningún apoyo. Los monos del escribiente ejecutan aquella danza de despedida que subraya la inmovilidad de los brazos, quietos a ambos lados del cuerpo, del cual son a la vez partes y compañeras de sufrimiento, pero parte sobrecogida por el olvido, danza del abandono“ (Saunders 1997: 186). Der Perspektivwechsel lässt sich als Heraustreten aus der Gesellschaft und aus dem Traum deuten, wodurch letztendlich das Ende des Tagtraumes und damit das Ende der Erzählung eingeleitet werden.

chene Gedanken: „Veo mi cara que sonríe y mis dientes que mastican. Son dientes sanos [...]. Son los dientes irrecuperables del que puede jugar con un peso durante un tiempo determinado, dientes de la precisión y límite poderoso para la esperanza“ (Saunders 1997: 187). Die moralischen Prinzipien des Narren weichen letztendlich seiner persönlichen Unersättlichkeit, denn der *bufón* schafft es nicht, sich in Verzicht zu üben. Saunders verdeutlicht dies durch das Motiv des fleischfressenden Narren und dessen bösartig anmutenden Lächelns: Die kräftigen Zähne des lachenden *bufón*, abgestimmt auf den hartnäckigen Zerkauvorgang seiner Mittagsmahlzeit, betonen die diabolischen Züge seiner Person. Spielerisch bestätigt das Motiv, angelehnt an den bissigen Erzählton des Hofnarren, die gesellschaftliche Fremdzuschreibung des *bufón* als ‚bestialischem' Wesen, zumal der Fleischverzehr des Narren nahezu kannibalisch anmutet: „Ahora doy un nuevo mordisco a la carne que cruje entre mis dientes con un sonido semejante al de los cuerpos, y la grasa forma en mis labios el eco de un discurso, discurso que no pronunciaré, pues encuentro más interesante el fondo brumoso de las preguntas que nunca se formulan“ (Saunders 1997: 184). Sein Lachen mit gefletschten Zähnen ist kein Ausdruck karnevalesker Freude, ebensowenig Zeichen für den durch Lachen evozierten „Sieg über die mystische“ oder die „moralische Furcht“ (Bachtin 1990 [1969]: 35). Der Gesichtsausdruck des *bufón* markiert hier sein ambivalentes Dasein. Zum einen drückt er seine innere Zerrissenheit aus, zum anderen unterstreicht er seine moralische Unredlichkeit, schließlich genießt der Narr trotz Kritik gefräßig die Vorzüge des von ihm bemängelten Systems. Das zynische Ende des Erzähltextes zielt in der Zuspitzung des Motivs des fleischfressenden Narren auf den Konflikt der Figur und ihr maskerades Gratwandern ab: „Mis dientes chasquean en el silencio y yo hago un gesto invisible de aprobación. Al fin y al cabo, no siempre se tiene la carne de un dios para el almuerzo“ (Saunders 1997: 187). Die ironische Bemerkung über das nahezu göttliche Vorrecht, Fleisch zum Mittag zu sich nehmen zu können, untermauert das Privileg des *bufón*, auf welches er nicht verzichten kann. Der gelebte Pragmatismus des Hofnarren bezwingt letztendlich seine Beanstandungen, da seine Bequemlichkeit über seine Moral siegt.

Das Fleischmotiv ist dabei biblisch rückgebunden und deutet als Inkarnation von weltlichem Genuss und menschlichen Lastern auf den von dem *bufón* mehrfach vollzogenen Tabubruch, darüber hinaus auf seine vermeintliche Häresie. Denn in diesem Schlussbild wird die Eucharistie durch den *bufón* pervertiert, was zum einen als Parodie auf die theologisch-spirituellen Schreibweisen von *Orígenes* aufgefasst werden kann, zum anderen die materielle Not der Sonderperiode zynisch betont. Der biblische Psalm „Und das Wort ward Fleisch“ (NT, Joh 1: 14) wird von Saunders verkehrt, denn der *bufón* entlarvt sich letztendlich nicht als Märtyrer, sondern gleichermaßen als Nutznießer des Systems. Der Schluss des Textes unterstreicht die Stagnation des Narren, denn sein kritisch-entgrenzender

Tagtraum reterritorialisiert sich in alten Strukturen und unkritischen Verhaltensmustern. Saunders nimmt an dieser Stelle offenkundig Bezug auf die Ballade „Denn wovon lebt der Mensch?“ aus *Die Dreigroschenoper*, in der die Figur Macheath anprangernd feststellt: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ (Brecht 1968 [1928]: 69)[445]. Die kritischen Überlegungen des Narren werden bildlich von seinen weltlichen Begierden erstickt. Letztendlich fällt die von ihm geäußerte Kritik auf seine Person zurück. Schließlich befindet sich der Narr weiterhin in einem Abhängigkeitsverhältnis und hält damit die ihm zugeschriebene Rolle, aber auch das trügerische Selbstbild eines Despoten aufrecht. Denn inwieweit unterscheidet sich das Verhalten des Narren etwa von dem von Delacroix?

Zwar sind für den grotesken Körper einerseits „übermäßiges Essen und Trinken [...] Motive, die sich durch stilistische Merkmale wie Übertreibung und Hyperbolik auszeichnen“ (Velten 2003: 147), andererseits führt Saunders den Lesenden durch die Schlussszene die Perversität des menschlichen Pragmatismus – angelehnt an das darwinistische Evolutionsmodell („Fressen und gefressen werden“[446]) oder aber an Thomas Hobbes' (Staats-)Philosophie (*homo homini lupus est*; vgl. 2024 [1651]) – einen dem Menschen inhärenten, egoistischen Selbsterhaltungstrieb vor Augen. Der Narr entlarvt sich als unaufrichtig, was das mehrfach besetzte Kau-Motiv hervorhebt. Das symbolische Zerkauen der höfischen Sittenlehre durch den Narren endet im genüsslichen Zerkauen seiner Mittagsmahlzeit und damit im symbolischen Wiederkauen von kritisierten Strukturen. Er hält seine Fassade letztendlich aufrecht, hinter der er trotzdem eine detaillierte Beobachtungsgabe, einen scharfen Verstand und einen reichen Wissenshorizont versteckt. Ist es Kritik an verdeckter Dissidenz? Den Lesenden bleibt es folglich überlassen, die Sinnhaftigkeit seiner Ausführungen zu ergründen. Auch Saunders' Resümee seines Artikels „El lenguaje y el poder“ der Ausgabe 6 von *Diáspora(s)* klingt an dieser Stelle an, denn die Schlussszene seiner Erzählung kann gleichermaßen als „Schweigen, das voller Bedeutung ist“ (Saunders 2001a: 499, eigene Übersetzung) verstanden werden. Es gilt, dieses Schweigen aktiv zu hinterfragen, um die Wirkmechanismen des beschriebenen Machtapparates durchdringen zu können.

445 Brecht nutzt das Stück *Beggar's Opera* von John Gay für seine *Dreigroschenoper* als Vorlage. Der Appell von Macheath ist insofern schlüssig, wenn berücksichtigt wird, dass viele Künstler*innen in Kuba mittels Nahrungsverweigerung ihren friedlichen Protest gegenüber der Regierung ausdrücken, was der Narr bewusst nicht tut. Aguilera verarbeitet in seinem Roman *El imperio Oblómov* (2014) sogar das Motiv des Wurst-Fressens, um Nahrung als Mittel der Konditionierung von Tier und Mensch in Szene zu setzen.

446 Darauf nimmt auch folgender Vers aus Saunders' Gedicht „Égloga en el bosque“ Bezug: „Chac chac: comer, ser comido“ (1998b: 313).

5.4 Rolando Sánchez Mejías – „Zilla“ (1998)

Inspiriert von der Narrativik Saunders' (vgl. Cabezas Miranda 2021d: 220) und fasziniert von der Offenheit des *microcuento* (vgl. Sánchez Mejías in Valls 2008: 33), bricht Rolando Sánchez Mejías in dem Zeitschriftenbeitrag „Zilla“ traditionelle Erzählstrukturen auf und kreiert offenkundig eine Netzpoetik. Durch in Szene gesetzte Rhizomatik wird sein literarischer Text zu einem offenen Verweisspiel, das durch Auflösen von Strukturen kontinuierlich neue Bedeutungen schafft. Der nachfolgende Textausschnitt legt exemplarisch dar, dass die fragmentäre Erzählung „Zilla“ nicht nur inhaltlich eine Transformation zu verhandeln scheint, sondern dieser selbst unterliegt:

insecto
arácnido
miriápodo
acárido

> ¿Convertirte en 'un monstruoso insecto', en un grotesco cucarachón [...]?
>
> No. Ya lo hizo K, con mucha efectividad literaria. Por otra parte, en estos tiempos un escobazo no alcanza la emblematicidad necesaria para erigirse en marca del desastre. (Sánchez Mejías 1998a: 245)

An den Rändern klar abgrenzbarer Erzählebenen gibt die Textpassage keinen Aufschluss darüber, wer hier wen in ein Insekt oder womöglich auch in eine Spinne verwandelt. Ebenso wenig wird erklärt, woher die Spannungen zwischen literarischer Effektivität und Zeitgeschehen rühren, die eine tierische Metamorphose über Franz Kafkas „Die Verwandlung“ (1972a [1915]) hinaus zu einem zentralen Merkmal eines ‚größeren Desasters' werden lassen. Diesen Fragen wird unter der Annahme nachgegangen, dass die Spinne und das Motiv der Metamorphose als zentrale Ausformungen einer Kleinen Literatur in dem Text verarbeitet werden, um literarische Sprache in Form eines Tier-Werdens mittels Multimodalität prozesshaft erfahrbar zu machen.

Der Erzähltext „Zilla“ der Ausgabe 2 von *Diáspora(s)* lässt sich mit zwanzig Seiten als einer der längsten, unter Berücksichtigung seiner formalen Präsentation, ebenso als einer der experimentellsten Beiträge in *Diáspora(s)* bestimmen[447]. Noch radikaler als Saunders unterläuft Sánchez Mejías in Rückbindung

447 Vorangestellt ist dem Beitrag der Essay „El Fascismo. Apuntes“ (Saunders 1998a). An ihn schließen unter dem Titel „Señal de tráfico“ (1998) die von Sánchez Mejías übersetzten Gedichte von Haroldo de Campos an. Der Publikationskontext lässt erahnen, dass sich der Beitrag „Zilla“ in die politische und (neo-)avantgardistische Ausrichtung dieser Kontributionen einreiht. Neben „Zilla“ und der „Presentación“ (1997a) verzeichnet Sánchez Mejías am kontinuierlichsten Publikationen in *Diáspora(s)*, u. a. die Beiträge „Olvidar Orígenes“ (1997b), „El escritor moderno“ (1998b), „Violencia y Literatura“ (1999a), „Olmos“ (2001a) und „El arte de graznar“ (2002a) sowie eine

an die von ihm formulierte „Presentación“ (Sánchez Mejías 1997a) auf verschiedenen Ebenen Konventionen des Genre *cuento*. Am Beispiel der titelgebenden Spinne Zilla verarbeitet er das Konzept des *devenir-animal* (vgl. Kap. 3.1.1)[448], um ein festgefahrenes Verständnis von Text und literarischer Sprache zu transformieren sowie die Rezeptionsmodi der Lesenden aus starren Mustern zu lösen.

Bereits der Schriftsatz des Zeitschriftenbeitrags deutet auf Stilpluralität und Heterogenitäten, auf die der Text durch avantgardistische Formensprache und Sprachspiele ausgerichtet zu sein scheint. Neben einer uneinheitlichen grafischen Textausrichtung fallen der Gebrauch von Strophenformen und (isolierten) Versen auf, numerische und paragraphenähnliche Auflistungen, ungewöhnliche Absätze und Einrückungen, Passagen in Kapitälchen oder in Kursivierung, ein unüblicher Gebrauch von Satzzeichen sowie eingefügte Grafiken, digitale Zeichnungen und Tabellen[449]. Das dynamische Schriftbild bewirkt ein emblematisches Aufbrechen von Textkonventionen und bringt die Verweigerung einer statischen Fixierung von Sinn in literarischen Texten zum Ausdruck. Als veranschaulichende Ausformung des Multiplen entsteht ein Nebeneinander verschiedener Genres, Formen und Stile. Durch die hybride Präsentation wirkt der Erzähltext zunächst wie eine willkürliche Mischung aus empirischem und literarischem (einschließlich visuellem) Laborieren mit (Bild-)Sprache[450]. Eine nicht weiter identifizierbare Erzählinstanz schlussfolgert: „(¡Ergo: la imposibilidad de representación!)“ (Sánchez Mejías 1998a: 250, Kapitel 9). Dieses metatextuelle Resümee scheint Motto der Erzählung zu sein, denn der Zeitschriftenbeitrag liest sich wie ein ironisches, literarisches Spiel, das Sprache und Schrift als Repräsentationsinstrumente von Wirklichkeit aushebelt.

„Zilla“ setzt sich aus 29 autonomen Mikrokapiteln zusammen, die unterschiedliche Genres und Kontexte vereinen[451]. Sie handeln in ihrer Gesamtheit von der

Werkeinführung zu Ror Wolf (vgl. Sánchez Mejías 1999b). Die vorliegende Erzählung scheint Grundlage für ein größeres Schreibprojekt des Autors zu sein. Spätere Veröffentlichungen, wie „Dulce araña de tus sueños“ (2022), „De la punta de mi lengua“ (2023a) oder „Ligeramente con las uñas“ (2023b) aus einer *novela inédita*, lassen dies vermuten.

448 Zu dem Motiv der Spinne in der Literatur von Sánchez Mejías, vgl. Garbatzky (2017: 54–58).

449 In den Kapiteln 1, 2, 4, 5 und 15 werden Tabellen und Grafiken in den Text integriert. Die in Kapitel 8 und 23 zwischen den Strophen abgedruckten Symbole ähneln Knoten und Kanten eines Netzes.

450 Die Lexik ist in „Zilla“ in Teilen von einem naturwissenschaftlichen Wortschatz geprägt. Fachtermini, wie etwa *tigris tigris*, *espuela de caballero*, *nigella damascena*, *gramíneas*, *panichum distichum lam*, deuten auf eine biologische bzw. biotopische Fachsprache, die voraussetzungsreich ist. Des Weiteren lassen sich Isotopien des Medizinischen, Wortfelder zur Gattung der Insekten, zur Schizophrenie, zum Chaos, zum Schreiben und zur Sinnproduktion ausmachen.

451 Die kompakte und stringente Komposition des *cuento* wird von Sánchez Mejías durch Fragmentarität, Experimentalität und Intermedialität aufgekündigt. Teile der Erzählung erinnern an konkrete Poesie oder Onomatopoesie, andere an Unsinnspoesie. Das Kapitel 12 ist als Ode ausge-

Spinne Zilla, ihrem Spinnen und dem von ihr gesponnenen Netz. Die Erzählung gleicht einer textuellen Collage, die in einem Wechselspiel aus Brüchen und neuen Verbindungen Bedeutung schafft und auflöst. Das formal in Szene gesetzte Kaleidoskop wird durch einen ähnlich verwobenen, dichten *discours* gestützt. Dieser ist von poststrukturalistischen Konzepten und postmodernen Elementen durchzogen, so dass Effekte wie Fragmentarität, Instabilität und Konfusion dominieren. Erzähltes kann weder temporär noch logisch (etwa kausal oder konsekutiv) von den Rezipierenden geordnet bzw. gedeutet werden.



Abbildung 23: Die Erzählung „Zilla“ als *wordcloud*: *Mapping* zentraler Begriffe der Erzählung(en) und die Bestimmung ihrer Häufigkeit. Die Isotopie des Tierischen überwiegt.

Die Handlung der Erzählung ist schwer greifbar, da ein geschlossener Textbegriff – ebenso ein strukturalistischer Zeichenbegriff – von Sánchez Mejías und seinem *alter*

wiesen. In anderen Passagen dominieren Erzählberichte, direkte Rede (markiert durch Spiegelstriche), Aufzählungen mittels Nummerierung oder alphabetischer Abfolge, drei Tagebucheinträge, die in der Gesamtschau eine Zeitspanne vom 16. bis zum 28. August eines unbekannten Jahres abdecken, (tabellarische) Versuchsprotokolle bzw. Arztberichte oder Lexikoneinträge. Andere Passagen der Erzählung kommen durch (Fremd-)Kommentare in Klammern einem dramatischen Modus gleich und erinnern an Regieanweisungen. Sánchez Mejías vermischt somit faktual anmutende Textgenres mit Fiktion, so dass sich in „Zilla“ die Grenzen zwischen Fakten und Fiktivem als fließend herausstellen. Auch durch Intertextualität werden bestimmte Bezugnahmen angedeutet und durch den spielerischen Charakter des Textes wieder aufgelöst. Der Text bewegt sich in seiner Hybridität zwischen Komik, Wahnsinn und Erkenntis.

ego R. abgelehnt werden[452]. Die Erzählung verhandelt die Unmöglichkeit der Repräsentation von (objektiver) Wirklichkeit am Beispiel eines Tierversuches. Ein in Kap. 1 verorteter, bizarr anmutender Laborversuch an der Spinne *Zilla*-x-notata setzt den Impuls für ein komplexes Schreibexperiment, das rationale Ordnungskategorien und konventionelle Strukturen von Daseins-, Denk- und Textformen in Frage stellt und auflöst. Der Titel des Zeitschriftenbeitrags nimmt somit keinen Bezug auf die populärkulturelle *Fantasy*-Figur Godzilla, sondern auf die Randnetzspinne Zilla, die den Lesenden im Kontext universitärer Forschung *ex abrupto* präsentiert wird. Der Titel des Erzähltextes legt programmatisch das Leitkonzept der Erzählung offen: das prozesshafte Spinnen von Sinn und damit einhergehend das Um- und Neuschreiben von Bedeutung durch ein nahezu infinites Inbezugsetzen semantischer Relationen. Die Erzählung ist in ihrer formal-ästhetischen und erzählerischen Gestaltung Inbegriff von einem sich fortspinnenden Rhizom und dessen Wucherungen.

Durch die Augen eines anonymen Beobachters werden die Rezipierenden am Anfang der Erzählung Teil eines Laborversuches der Wissenschaftler Witt und Peters der Universität Tübingen im Jahr 1948. Das Szenario scheint von Peter N. Witts Studie *Die Wirkung von Substanzen auf den Netzbau der Spinne als biologischer Test* (1956) inspiriert zu sein, speziell von dem Kapitel „Das Netz der Spinne Zilla-x-notata“. Die unpräzisen Figurennamen sowie der verfremdete institutionelle Kontext verdeutlichen, dass Sánchez Mejías auf die sachgerechte Darlegung der realen Forschungsergebnisse des Pharmazeuten Witt keinen Wert legt[453]. Ähnlich wird in den Folgekapiteln der Erzählung verfahren, da diese nur bedingt auf einzelne Elemente des Eingangsszenarios Bezug nehmen.

452 Aussagen wie „que te fascina esa actividad constructiva que vacila entre Orden y Azar“, „ruiditos que no se pueden definir“, „en realidad, uno nunca va demasiado lejos. Ni como médico. Ni como escritor“ (Sánchez Mejías 1998a: 246, 252, 253) stellen heraus, dass Sánchez Mejías etablierte Systeme und sprachliche Binarismen aufzubrechen versucht.

453 Als studierter Biochemiker ist Sánchez Mejías mit dieser wissenschaftlichen Arbeit womöglich vertraut. Aus Vor- und Nachnamen des Wissenschaftlers schafft er jedoch zwei Figuren: Peters und Witt. Witt scheint die wichtigere Person der zwei Forscher zu sein, zumal Peters von seiner Arbeit ermüdet ist und diese mit einem konkreten Arbeitsauftrag an seinen Kollegen abtritt, in dessen Gedankenwelt die Erzählung vereinzelt Einblicke gewährt. Da im Verlauf der Erzählung eine inhaltliche Parallele zu Ludwig Wittgensteins Sprachphilosophie, aber auch zu dessen Familiengeschichte konstruiert wird, deutet der Name möglicherweise ebenso auf Wittgenstein. Die Einführung der fiktiven Figur Witt könnte derart als Vorgriff der Leitthematik des Textes ausgelegt werden: die Entgrenzung von Sprache. (Der Verweis auf die Universität Tübingen könnte aber ebenso eine Bezugnahme auf den Psychologen und Intelligenzforscher Wilhelm Peters [1880–1963] implizieren). Gerade dieses Spiel mit Mehrdeutigkeit macht sich Sánchez Mejías zum Programm.

Der Beitrag zielt gemäß Zeitschriftenprogramm weder darauf ab, Wirklichkeit empirisch zu ergründen, um z. B. allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten über die Wirkung von Halluzinogenen auf Spinnentiere erheben zu können. Noch soll, etwa in sozialistisch-realistischer Tradition, ein abbildendes Modell der ‚Realität' mit Lehr- bzw. Erziehungscharakter geschaffen werden[454]. Der Erzähltext eröffnet am Beispiel der observierten Studie ein entgrenzendes Schreibexperiment, dass sich zu einem ähnlich delirösen Laborieren mit literarischer Sprache und deren Entpragmatisierung und Entsubjektivierung entwickelt. In diesem Zeitschriftenbeitrag wird das von *Diáspora(s)* besetzte Konzept der *Callejón de las Ratas* (vgl. Kap. 4.1) von dem Konzept der *Caja Arácnida* abgelöst, die die Literatur von Sánchez Mejías zu einem sich stets erweiternden Textgewebe, einem *texto arácnido*, hinführt[455].

Es hat den Anschein, als begleiteten die Lesenden das Spinnentier in den unterschiedlichen Kapiteln entlang des von ihm gesponnenen Netzes. Die Kapitelunterteilungen bilden einzelne Maschen des Netzes von Zilla ab. Diese Maschen werden episodenhaft mit unterschiedlichen Kontexten von wechselnden Erzählinstanzen gefüllt. Die Episoden rekurrieren auf unterschiedliche Themen, historische Ereignisse, Figuren und Intertexte und eröffnen so Vielschichtigkeit und Multiperspektivität. Die durch Kapitelnummerierungen angedeutete Chronologie stellt sich, ähnlich der „Presentación" von Sánchez Mejías (1997a), als fehlleitend heraus. Die Episoden gleichen einem dezentrierten Netz, so dass sie in beliebiger Reihenfolge rezipiert werden können[456] (vgl. Abbildung 24).

Die Kapitel 2, 4, 7, 10, 13, 18, 27 und 28 bauen auf den Beobachtungen des Schriftstellers R. auf, der die Wesenszüge Zillas analysiert und dabei in Anlehnung an Kafkas Gregor Samsa während des eigenen Schreibprojektes eine Metamorphose hin zu einem „escritor-arácnido" bzw. „escritor-araña" (Garbatzky 2017: 56, 58) durchlebt. Neben einem Arztbericht (vgl. Kap. 5, 6) und verschiedenen Intertexten (vgl. Kapitel 2, 9, 10, 14, 15, 16, 20, 21, 24, 25), deuten die Episoden 6, 8, 12, 23, 29

454 Hernández Salván begreift die Anfangsszene von „Zilla" als Haupthandlungsstrang des Erzähltextes, der als „pretext to articulate ontological and political questions" diene. Die Erzählung stelle „an antimetaphysical logic based on a post-Kantian genealogy from tradition including Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, and Gilles Deleuze […]" (Hernández Salván 2015: 160, 162) dar. Die Netzwerkvisualisierung (vgl. Abbildung 24; vgl. auch Abbildung 23) bekräftigt diese Annahme, da die Begriffe „(tel-)araña" und „Zilla" (semantische) Knotenpunkte darstellen.

455 Diese Schreibstrategie entwickelt sich 23 Jahre später sogar zum Titel einer Erzähltextsammlung von Ricardo A. Pérez (*Arácnidos*, 2021), für die er mit dem *Premio Franz Kafka de novela* 2021 von *InCUBAdora* ausgezeichnet wird (vgl. Kap. 6).

456 Das Kapitel 22 besteht sogar nur aus einer Ellipse, so dass nicht nur Anachronie, sondern auch Leerstellen erzeugt werden. Ähnliche Kapitelstrukturen weisen die Erzähltextsammlungen *Historias de Olmo* (2001b) und *Cuaderno de Felderfing* (2002, Siruela) von Sánchez Mejías auf.

auf eine spirituelle und soziokulturelle Bedeutung des Motivs der Spinne. Das Kapitel 26 hat hingegen einen Streit zwischen José Lezama Lima und Virgilio Piñera zum Thema, ausgelöst durch eine Spinnenattrappe[457]. Die Informationsdichte der Erzählung erweist sich jedoch nicht als sinnstiftend für das Gesamtverständnis des Textes. Die Erzählung entlarvt sich als ein formales und ästhetisches Experimentieren mit ihrem Inhalt, wodurch Sprache sich verselbstständigt[458].

Räumlich spannt die Erzählung ein weites Netz: Einige Episoden nehmen Bezug auf Deutschland, andere auf die USA, Mexiko, Äthiopien, Indien, China, den – im Wortlaut des Textes – ‚Orient‘, ebenso auf Kuba, ohne dabei ein idyllisches Inselbild zu vermitteln. Allerdings werden diese (Handlungs-)Räume nicht weiter ausgestaltet, so dass sie in ihrer Vielzahl Effekte von Dezentrierung erzeugen. In Anlehnung an den Titel der von Sánchez Mejías herausgegebenen Anthologie *Mapa Imaginario* (1995a) folgt der Erzähltext dem Erklärungsversuch Witts: „Peters, un mapa no es el territorio“ (Sánchez Mejías 1998a: 245, Kap. 3)[459]. Die transnationalen Anspielungen sollen so, wie z. B. die fiktiven Reiseberichte Aguileras (vgl. Kap. 4.2) oder die fiktionalisierten Russlandvisionen Prietos (vgl. Kap. 5.2), nicht kartografiert werden. Angelehnt an den literarischen Transnationalismus von *Diáspora(s)* dienen die vielen räumlichen Anspielungen in „Zilla“ der Öffnung eines insulären kubanischen Diskurses und der Deterritorialisierung von Sprache. Dies geschieht aus einem totalitären Kontext heraus, auf den politische Konnotationen und zentrale Intertexte in „Zilla“ deuten[460].

Das Konzept ‚Netz(-Werk)‘ wird in dem Zeitschriftenbeitrag folglich nicht nur materialisiert und ästhetisiert, sondern es entwickelt sich zu einer Rezeptions-

457 Z. B. wird auf die Spinne Anancy, *trickster* afro-karibischer Erzählungen, angespielt, ebenso auf eine Erzählung von William Gass.

458 Der Text weist sich sogar selbst als textuelles Chaos aus. Auf einer Metaebene wird über die Ontologie und (Nicht-)Struktur von Textkörpern bzw. Literatur reflektiert, z. B. in dem Kapitel 15 („[…] la tina constituye el *caos originario*. Y que a no ser por la pincelada *única*, no puede *desbrozarse* el *caos originario*“), dem Kapitel 17 („como en las derivas de un relato inmemorial, cuyo sentido es la alegría básica de las cosas que suceden entre Caos y Orden, Zilla anduvo y anduvo“) und dem Kapitel 21 („el ‘caos’ habló a través de Shih-t’ao. ‚El alma oscura del mundo‘ habló a través de la narradora (?) de William Gass“, Sánchez Mejías 1998a: 254, 255, 258).

459 Dies ist ein Leitspruch, der sich Alfred Korzybski (vgl. 2005 [1933]) zuschreiben lässt (vgl. Kap 3.1).

460 Der folgende Kommentar scheint dies anzudeuten: „Witt intentó describirle [a Peters] la red. Pero sentía que las palabras no alcanzaban para describir los huecos negros y zonas de imprevisibles conexiones y disyunciones entre los hilos“ (Sánchez Mejías 1998a: 245). Die dunklen Maschen von Zillas Netz nehmen Bezug auf den (Post-)Faschismus, den Stalinismus, die sowjetisch-kubanischen Beziehungen, den Internationalismus oder aber die (historische) asiatische Diaspora in Kuba („los coolíes“, 1998a: 248). Ähnlich politisch konnotiert ist das Motiv der Spinne u. a. in dem Spielfilm *Die Strategie der Spinne* von Bernardo Bertolucci oder in dem Roman *Wo Spinnen ihre Nester bauen* von Italo Calvino.

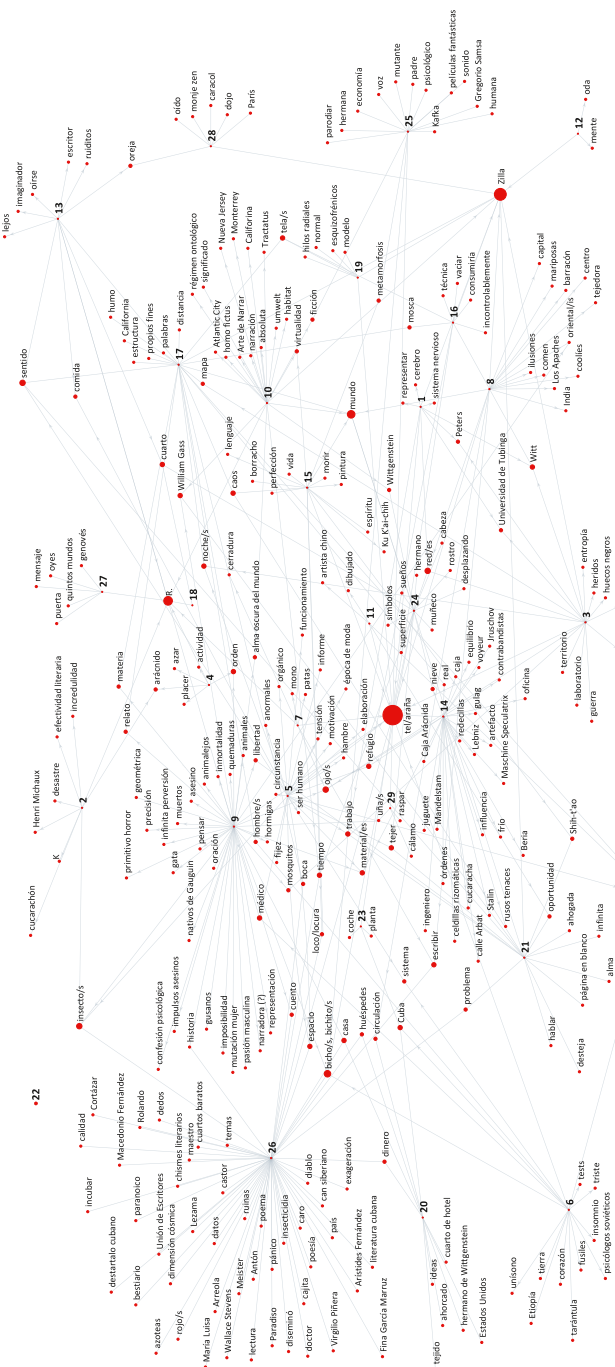


Abbildung 24: Die Erzählung „Zilla“ als semantisches Netz. Die Visualisierung veranschaulicht kapitelübergreifende lexikalische Zusammenhänge innerhalb der 29 Episoden. Die Begriffe „tel/araña“, „Zilla“, „R.“ sowie „bicho/s, bichito/s“, „mundo“ und „redes“ heben sich ab, da sie am häufigsten genannt werden.

form eines rhizomatischen Schreib- und Textverständnisses. „Zilla“ kann als vernetzte und vernetzende Ästhetik einer postsowjetischen kubanischen Literatur aufgefasst werden, die aus dem klandestinen Netzwerken von *Diáspora(s)* hervorgegangen ist und sich in deren Zeitschriftenprojekt manifestiert. Noch deutlicher als das dekonstruktivistische enzyklopädische Erzählen von Prieto (vgl. Kap. 5.2) präsentiert sich der Text als Netzliteratur. Das Kapitel 4 des Erzähltextes legt die vernetzende Textstrategie der Erzählung offen, indem formaler Schematik die Programmatik des Textes gegenübergestellt wird:

4

insecto	
arácnido	X
Miriápodo	
acárido	

> R.: veo, con placer, que has escogido la posibilidad *arácnido*. Que te fascina esa actividad constructiva que vacila entre el Orden y el Azar.
> ¡Avanti!
> (Sánchez Mejías 1998a: 246)

Ironisch offenbart die Erzählung an dieser Stelle den Lesenden nahezu metaleptisch die ihr zugrundeliegenden Schreib- bzw. Rezeptionsstrategien. Die Erzählinstanz R., fiktives Rollen-Ich von Rolando Sánchez Mejías, bringt in der obigen Passage ihre Freude über die Auswertung der abgebildeten Tabelle zum Ausdruck. Der (Meta-) Kommentar wirkt wie eine Direktive der textimmanenten Autorinstanz R., gerichtet an die Lesenden. Denn der reale Autor hat das Kreuz in der Tabelle selbst gesetzt und sich damit für eine Textstrategie entschieden: eine *escritura arácnida*[461].

Der Terminus „arácnido“ (Sánchez Mejías 1998a: 246), der im Kontrast zu Begriffen desselben Wortstammes (*arañar*, *araña*) innerhalb des Textes von der

461 Sánchez Mejías beschreibt seinen Schreibstil selbst hingegen wie folgt: „Me propuse entonces una escritura entre seria e irónica, absurda y más o menos exacta, paródica y, sin embargo, por qué no, ligeramente metafísica, buscando ciertos tonos en los cuentos y los poemas, tonos y temas y estructuras que intentaban salvaguardar lo individual, el acto personal de la escritura y, a la vez, lo impersonal según Eliot. Prefiero entonces el poema y los relatos muy breves, quizás porque se avienen a mis límites, y al deseo de concentración tanto del verso como de la prosa, con el añadido de que no fuesen fragmentos, sino concentraciones o cristalizaciones más o menos autónomas“ (in Vidal-Folch 2022: o. S.). Die Wahl von Genres, Themen und Ästhetiken für bzw. in „Zilla“ verwundert folglich nicht.

bzw. den Mittlungsinstanzen nicht weiter erörtert wird[462], greift dem Leitkonzept vor, das der verwobenen Erzählung zugrunde liegt: Der Erzähltext weist sich, zwischen Zufall und berechnetem Kalkül changierend, (Un-)Sinn erzeugend und auflösend, selbst als *vacilación* aus, die sich Kalkulierbarkeit und Funktionalität entzieht. Dies verdeutlichen u. a. auch die beliebigen (Kombinations-)Möglichkeiten des Tier-Werdens, die der Text aufzeigt: „¿mono? ¿araña? ¿monoaraña? ¿arañamono?“ (Sánchez Mejías1998a: 257).

„Zilla“ liest sich wie eine intermediale Performanz einer *littérature mineure*. Das prozesshafte Textverfahren erinnert an Barthes' Worte aus *Le plaisir du texte*, der den Fokus der Rezeption unter Berufung auf das Motiv des Spinnennetzes weg vom Kontext hin zum Text verschiebt:

> *Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos,* c'est le tissu et la toile d'araignée). (Barthes 2000 [1973]: 126, Hervorhebung d. A.)

Analog zu den Worten Barthes', zwingt Sánchez Mejías die Lesenden, den Zeitschriftenbeitrag in seiner netzförmigen Struktur nicht nur zu dechiffrieren, sondern zu erfahren. Denn der Beitrag ist auf Rhizomatik und Reziprozität zugeschnitten, ebenso auf das Konzept des *devenir-animal* (vgl. Kap. 3.1.1), das auf Ebene der Syntax, Lexik und Lautung sowie visuell von Sánchez Mejías herausgearbeitet wird (vgl. Hernández Salván 2015: 159–166). Durch das Ineinandergreifen und Auflösen von Grenzen verschiedener Text- und Kommunikationsebenen sind sowohl die fiktive Schriftstellergestalt R. als auch die (impliziten) Lesenden selbst dem Tier-Werden ausgesetzt, was das Ende der Erzählung bekräftigt:

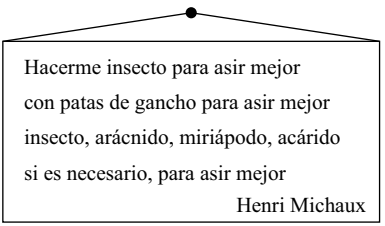
> *27*
>
> (noche del 30 de agosto)
>
> Al fin, por debajo de la puerta, un mensaje de R., con letra casi ininteligible:
>
> aguijones/larvas/islotes
> [...]

462 In den Kapiteln 23 und 29 werden die Begriffe *araña* und *arañar* wie ein Lexikoneintrag definiert. Die Erklärungen stimmen nicht mit den jeweiligen Einträgen des *diccionarios* der *Real Academia Española* überein. Auf Grundlage der persönlichen Erfahrungswelt der Erzählinstanz werden sie in ihrer Bedeutung erweitert. Die zwei Definitionen des Wortes *araña* heben als *cubanismo* z. B. die kulturell bedingte und kontextgebundene Verwendung von Sprache hervor.

boñigaplastadevacaplaff
oyes campanas y no sabes dónde
vine, vi
dale un punzonazo a ése
rrrr

2

R., veo que has colgado una nota en tu mesa de trabajo:



(Sánchez Mejías 1998a: 244)

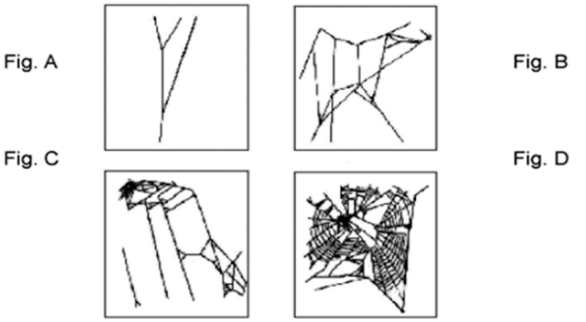
Noch vehementer als Aguilera in „Mao“ (vgl. Kap. 5.1) bricht Sánchez Mejías Linearität auf und vermittelt über Form und Inhalt, dass der Zeitschriftenbeitrag Sinnfixierung negiert. Der Titel wirkt folglich wie ein Plateau (vgl. Deleuze/Guattari 1980), von dem zahlreiche Fluchtlinien ausgehen, die den Begriff ‚Zilla‘ in den (Mikro-)Kapiteln der Erzählung de- und reterritorialisieren. Die Eröffnung und Schließung der Erzählung *ex abrupto* verdeutlichen, dass diese ähnlich einem Netz unabgeschlossen bleibt, stets einem Wandeln und Werden ausgesetzt ist. „Zilla“ ist zugeschnitten auf das Weiterspinnen von Bedeutung durch die Lesenden über ihre Lektüre hinaus, auf die Dissemination und Deterritorialisierung von Sprache und Sinn.

Aufgrund unterschiedlicher körperloser Erzählstimmen und der tierischen Protagonisten lässt sich „Zilla“ als entsubjektivierte Erzählung *par excellence* erfassen, in der das Motiv des (sich transformierenden) Netzes und des Werdens dominiert. Aus dem Wahn des Schriftstellers und seiner Metamorphose geht die Geburt eines tierischen Rezipierenden hervor, der sich im Rahmen seiner Lektüre der Kraft der Sprache sowie deren Autonomie hingeben muss und sich in dieser ‚neuen Lust am Text‘ (vgl. Barthes 2000 [1973]) selbst aufzulösen scheint.

Die Erzählung und ihre Form lösen externe Zuschreibungen und Absolutheitsansprüche an Sprache und Schrift auf. So entwickelt die Spinne ihr eigenes (raumzeitliches) Universum, welches sie beliebig erweitert und neu kontextualisiert:

19

Efectos del suero de esquizofrénicos en la telaraña de un ejemplar de Zilla-x-notata:



a. El modelo inicial es normal, pero se interrumpe en la etapa de contracción del marco.
b. El modelo inicial es anormal, con unos pocos hilos de marco foruitos e inutilizables.
c. El mismo modelo anormal con hilos espiralados adicionales.
d. Telas no funcionales, irregulares, con grandes lagunas e hilos radiales que no pasan por el centro de la urdimbre.
(Sánchez Mejías 1998a: 257)

Der scheinbar schizophrene Spinnprozess des Tieres zwischen (A-)Normalität und (Un-)Gleichmäßigkeit lässt sich auf den Schreibstil von Sánchez Mejías innerhalb der Zeitschrift übertragen: Abweichungen führen zu neuen, explorativen Ausdrucksmöglichkeiten. Dysfunktionalität wird, wie für *Diáspora(s)* charakteristisch, produktiv (vgl. Fig. D bzw. Eintrag d).

Hinter dem Schein des textuellen Chaos und der Verzerrung von Sachverhalten durch Ironie oder Wahn verbirgt sich eine im Grundsatz tiefe (sprach-)philosophische Reflexion über den Textkörper, die menschliche Sprache und das Sein. In dem Kapitel 21 heißt es, ironisch auf Shakespeares *Hamlet*[464] anspielend:

> Zilla habite su página en blanco y que desde ahí nos hable como ella quiera. Dejémosla, en el próximo capitulillo, que teja y desteja su urdimbre. ¿Tejerá redes esquizoides o de factura clásica? ¿Tejerá de noche o de día? ¿Tejerá? ¿No tejerá? Allá con su idea singular acerca del trabajo y la libertad. (Sánchez Mejías 1998a: 258)

Besonders der letzte Satz verweist auf das Anliegen von *Diáspora(s)*, durch das eigene Schreiben größtmögliche Freiheit zu erlangen. Der Zeitschriftenbeitrag, das vermeintlich „leere Blatt“, wird von der Imaginationskraft der Lesenden und ihrem *devenir-animal* gefüllt.

464 Im Original eigentlich *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke* (Shakespeare 1603).

Das Kapitel 12 veranschaulicht durch abgewandeltes Anzitieren von Gertrude Steins berühmtem Vers „Rose is a rose is a rose“ aus dem Gedicht „Sacred Emily“ (1933 [1922]), ebenjene eingeforderte Prozesshaftigkeit. In Anlehnung an das Sprachspiel der US-amerikanischen Dichterin und Derridas Konzept der *différance* (vgl. 1967b) stellt Sánchez Mejías in der „ODA A ZILLA“ die Diskrepanz zwischen gesprochener und schriftlich fixierter Sprache heraus:

> suavemente rosa ausente
> suavemente Rosa ausente
> suavemente rosa Ausente
> suavemente ¡Rosa Ausente!
>
> si una rosa es una rosa
> si una rusa es una rusa
> (Sánchez Mejías 1998a: 252)

Die in den vier Versen der ersten Strophe grammatikalisch erzeugten Bedeutungsverschiebungen sind phonetisch nicht vernehmbar. Sie lassen sich lediglich über das Schriftbild, den orthografisch-grammatikalisch markierten Wortartenwechsel, erfassen. Die Sprechinstanz, hier ein unbekanntes lyrisches Ich, demontiert in der obigen Strophe das bilaterale Zeichenmodell nach Ferdinand de Saussure. Die homophone Ausdrucksseite des Zeichens (*signifiant*), also dessen Lautbild, ist trotz wechselnder Inhaltsseite (*signifié*), identisch.[465] Es wird verdeutlicht, dass Bedeutung überwiegend kontextbezogen entsteht. Von diesen vorgeformten Kontexten wollen sich Sánchez Mejías und *Diáspora(s)* jedoch lösen.

Die Bedeutungsverschiebungen, in der zweiten Strophe ebenso über Minimalpaare (*rosa–rusa*) erzeugt, münden in dem Vers „si una Zilla es una Zilla“ (Sánchez Mejías 1998a: 252). Die durch Konditional eingeleiteten Verse eröffnen ein Paradoxon, denn ist Zilla etwa nicht Zilla? Wen sehen oder sehen eben nicht die Rezipierenden? Diese registrieren wohl erst an dieser Stelle, dass Zilla in der Erzählung nie grafisch abgebildet, sondern nur sprachlich konturiert wird.

In dem Kapitel 10 erklärt der Text diese Textpraktik sogar aus sich selbst heraus, indem eine anonyme Erzählstimme über Erzählkunst („El Arte de Narrar“) referiert und, unter Bezugnahme auf die (Tier-)Erzählung „Order of insects“ (2000 [1968]) von William Gass[466], zu folgender Erkenntnis gelangt:

---

465 Der Begriff ‚rosa‘ bzw. ‚Rosa‘ steht hier für die Farbe Rosa, eine Rose oder eine Person namens Rosa.

466 Die Erzählinstanz selbst verweist in Kapitel 9 auf das eigene Unvermögen, das Geschlecht der Erzählstimme aus William Gass’ Erzählung „Order of insects“ zu benennen, was durch ein Fragezeichen in Klammern markiert wird. Im Großen und Ganzen wirkt das Kapitel wie eine

1. Que ninguna ficción es absoluta.
2. Que aunque *el mundo es todo lo que acaece*, no todo deviene al mismo tiempo, por lo que toda narración implica una inactualidad de régimen ontológico respecto a lo que se pretende narrar.

y 3. Que una narración nunca tiene *un* significado preciso: nada en ella es enteramente singular, siendo todo homo fictus – incluida Zilla – pura virtualidad que espera su momento enclavada en ‘el alma oscura del mundo’.

(Sánchez Mejías 1998a: 251, Hervorhebung d. A.)

Die drei Paragraphen, denen die Punkte 1., 1.1 und 1.1.2 aus Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* vorangestellt sind, gleichen einer metatextuellen Anleitung, die den Rezipierenden Hinweise zur (un-)produktiven Texterschließung geben[467].

Die Erzählung „Zilla“ widersetzt sich dem regierenden „ontologischen Regime“ der 1990er-Jahre, indem sich der Beitrag als durchfiktionalisiertes Konstrukt enttarnt, das lediglich durch Rezeption Sinn stiftet und damit konventionelle Erwartungen an Genre und Stil desillusioniert. Nach Wittgenstein sollen, um die Grenzen der Sprache überwinden zu können, die Grenzen des Denkbaren ausgelotet werden. Der Beitrag lässt sich als textuelle und sprachliche Metamorphose verstehen, der die Sprache, deren Repräsentation sowie die Kognitions- und Artikulationsfähigkeiten des (sprechenden) Subjektes für das Zeitschriftenpublikum bis an die Grenzen des Denk- und Darstellbaren führt[468]:

> Y esa noche, Zilla-x-notata tejió su red. Por la mañana, Witt le echó un Vistazo a la telaraña y esto fue más o menos lo que su cerebro llegó a representar:

literarisierte Analyse des Textes von Gass, die sich ähnlich experimentell eines Tier-Motivs bedient und klassische Erzählformen aushebelt (vgl. Sánchez Mejías 1998a: 248f.).

467 U. a. gilt das *Diáspora(s)*-Mitglied Radamés Molina als Wittgensteinexperte.

468 Nach Garbatzky erfüllt das Motiv der Metamorphose drei Funktionen: „En primer lugar, [...] [funciona] como vía de concreción del deseo. Volverse bicho se convierte en la única posibilidad para inventar una vida, que no se aplaste ni sucumba ante la homogeneidad de un Poder centralizado [...]. En segundo lugar, la creación de un [...] pequeño territorio paralelo [...]. La vida del bicho exige la invención del margen, donde pueda existir [...]. Y finalmente, el desplazamiento [...] [que] responde [...] a un modo de trasladarse“ (2017: 51f.). Dabei verweist sie u. a. auf Pasolinis „figura del escritor-luciérnaga“ (2017: 51), Kafkas Gregor Samsa, die Literatur von Reinaldo Arenas und das Projekt *Diáspora(s)*.



Además, Witt pensó: 'Zilla tiene una marcada capacidad de reacción ante sustancias que influyen en el funcionamiento del sistema nervioso'.
(Sánchez Mejías 1998a: 244)

Das Tier-Werden lässt sich in „Zilla" deutlich als Chiffre für literarischen Widerstand verstehen, nämlich als eine zurückgewonnene (Schreib-)Autonomie. Zwar ist die Verarbeitung des Motivs der Spinne im Literarischen kein Novum, erinnert sei an Ovids Mythos der Arachne, doch lässt sich das Spinnenmotiv in „Zilla" als Ausdruck der Kleinen Literatur von *Diáspora(s)* erfassen[469]. Sánchez Mejías zielt ab auf die ablehnenden Assoziationen, die der Mensch allgemein mit dem Tier verbindet[470]. Als entgrenzendes Motiv ermöglicht es nicht nur die Verhandlung von Alterität, sondern ebenso von Liminalität, Relationalität und Vernetzung. Das Spinnentier steht für Unabhängigkeit und Selbsterhaltung. Es ist der Inbegriff von De- und Reterritorialisierung, da Spinnen autonom und entsprechend überall fremd und zugleich heimisch sind. Zillas Hunger sei dabei, ähnlich dem von den *Diáspora(s)*-Literaten formulierten eigenen literarischen Hunger, Antrieb und Symptom ihrer Selbsterhaltung: „El hambre parece ser el impulso más poderoso para la elaboración de la tela" (Sánchez Mejías 1998a: 246). Das den Hunger stillende Spinnen Zillas

469 Das Motiv der Spinne verarbeitet auch Aguilera in Kapitel 14 seines *Imperio Oblómov*: „ARAÑAS, arañitas, arañas gordas, medio arañas... Cada vez que Oblómov el Tuerto se dormía, de su cabeza empezaban a salir arañas. Arañitas que copulaban entre ellas haciendo un gran ruido o arañas de patas cortas, prietas, con un poquitico de pelos en los bordes y una cruz en el lomo. Arañas que subían por su cara como si está ya perteneciese a un muerto y sólo quedara por sentir la sensación que producían sus patas, ese escalofrío mitad asco mitad picor. Arañas que se difuminaban por el día, que tomaban el rostro de los conocidos y dejaban una extraña impresión por horas, que se descolgaban de un tubo de desagüe y sobrevivían a la humedad; que saltaban, que brincaban, que mordían. Arañas bobas, dispuestas siempre a morir bajo un pisotón..." (2014: 135).

470 Bei vielen Menschen lösen Spinnen Phobien aus, so dass auch in diesem Kontext die Spinne als Ausformung des Marginalen gelesen werden kann. Weiterführend zu der Figuration der Spinne und den *Arachnopoetics* s. Preuss (2018). Vertiefend zu dem Paradigma Netz als Erzählung, ausgehend von Ovid, vgl. Gießmann (2014: 52–101).

lässt sich auf die Bedeutung des Schreibens für das *Diáspora(s)*-Netzwerk übertragen[471]. Ähnlich lässt sich eine Passage der Episode 5, Auszug aus dem Versuchsprotokoll eines Arztes, deuten: „Hay períodos en que la araña no teje; por ejemplo, en plena época de moda. La última tela antes de la muda y la primera después de esta suelen ser anormales“ (1998b: 246). Auch *Diáspora(s)* widersetzt sich mit ihren vernetzten Ästhetiken der Mode eines territorialisierenden Literaturkanons.

Das Motiv der Spinne ist in „Zilla“ folglich eng verbunden mit der Hervorbringung und Sichtbarmachung einer Kleinen Literatur, ihrer *agency* und ihrem Modus des Schreibens. Die sich entwickelnde *escritura arácnida* geht aus der Wiederbelebung eines kritischen Intellektuellenbildes hervor, welches auf einem „archivo kafkiano“ (Garbatzky 2017: 49), vor allem jedoch auf einem transnationalen ‚diasporischen‘ Archiv aufbaut. So ist das Bild des „escritor-arácnido“ (Garbatzky 2017: 56, 57) in der Episode 14 verbunden mit sowjetischer Dissidenz innerhalb des *Großen Terrors*[472], in der Episode 26 rückgebunden an das kubanische inländische Exil, verkörpert durch Virgilio Piñera. Während das erste Szenario auf den in die Gulags verbannten (künstlerischen) Widerstand innerhalb des stalinistischen Totalitarismus anspielt, fungiert in letztgenannter Episode Piñera als Repräsentant einer „arte de graznar“ (Sánchez Mejías 2002a; vgl. auch Kap. 4.3).

14

La *Machine Speculatrix* no debe ser confundida con la *Caja Arácnida*. [...].

La *Caja Arácnida* fue construida en el gulag por uno de esos rusos tenaces (un ingeniero mecánico). [...].

Otra influencia decisiva: el encuentro con un poema de Mandelstam (Osip dormía en una litera cercana al ingeniero, pero nunca cruzaron una palabra, a no ser la lectura que hizo el poeta una vez, unos días antes de que le pestañeara el ojo izquierdo, le goteara la nariz, y muriera), en especial los versos:

471 Das Motiv des Hungers durchzieht ebenso die Kurzgeschichten „La carne“ und „La cena“ aus den *Cuentos Fríos* (1956) von Piñera, der in diesem Zeitschriftenbeitrag ebenfalls eine wichtige Referenz ist. Seine Kurzgeschichten verhandeln materielle Nöte, die dieser am eigenen Leib erfahren hat. Das Motiv des Hungers ist zugleich soziopolitisch aufgeladen (vgl. Anderson 2024: 339).

472 Die Verbindung zwischen der UdSSR und Kuba beschreibt Sánchez Mejías zynisch wie folgt: „Vivíamos una suerte de comunismo ambivalente, proveniente de la ‚revolución‘ y el peso de un Estado Totalitario estilo ruso. Un cóctel maravilloso de pendencias tercermundistas, cuasiromanticismo inyectado, KGB tropical, partido único, miseria paulatina por la desaparición innumerable de vacas *cubensis*, cosechas del café y la papa malogradas, imaginario comunista importado de los *Manuales de Filosofía Marxista* rusos (como el Konstantinov, la más estúpida re/interpretación de Marx que he leído), los posesos como Fidel Castro y Ernesto Guevara exportando la ‚revolución‘ a incómodas tierras de África y América Latina, etcétera“ (in Vidal-Folch 2022: o. S.).

> Soy el jardinero, y soy
> la flor,
> En el calabozo del mundo
> Solo no estoy.
>
> Otro poema que pudo haber influido en el ingeniero fue el que Mandelstam dedicó a Stalin, en específico los versos:
>
> El bigote de cucaracha
> ríe.
>
> Lentamente el ingeniero fue agenciándose los materiales necesarios y fabricó una caja de dimensiones pequeñas cuyo interior podía ser observado por un agujero.
> (Sánchez Mejías 1998a: 253–254)

Sánchez Mejías arbeitet die politische Dimension des Spinnenmotivs hier durch die Verlagerung der Episode in die UdSSR heraus sowie durch das Anzitieren zweier Gedichte von Mandelstam und die Bezugnahmen auf historisch-politische Personen wie Stalin, Lawrenti Beria und Nikita Chruschtschow. Die *Callejón de las Ratas* von *Diáspora(s)* transformiert sich in dem Fragment zu einer *Caja Arácnida*, die aus den Gulags des Stalinismus hervorgegangen und rhizomhaft aufgebaut ist. Diese ist Erfindergeist eines unbekannten sowjetischen Ingenieurs, der durch eine ungewöhnliche Begegnung mit einer Spinne inspiriert wurde: „[...] vio deslizarse, sobre la nieve una araña, lo que le pareció inusual en aquel frío feroz“ (Sánchez Mejías 1998a: 253). Das verfremdete Bild der Spinne im Schnee zeichnet die angespannte Atmosphäre der Kulturpolitik der Zeit nach. Die Spinne repräsentiert die inländische Dissidenz, die während des Kalten Krieges in die Arbeitslager verbannt wird und die eisige Kälte in den Weiten der UdSSR zu spüren bekommt. Der besagte Ingenieur sei für seine Erfindung nämlich ebenfalls von einem Gedicht Mandelstams angeregt worden, welches dieser ihm in Gefangenschaft anvertraut habe. Die Anekdote stellt am Beispiel des sowjetischen Dissidententums und der Figur des Verbannten die Bedeutung von Netzwerken und damit die Signifikanz von Parallelgesellschaften in totalitären Systemen heraus. Der spielerische Mechanismus der konzipierten *Caja Arácnida* liest sich in seiner Doppeldeutigkeit als Verweis auf die Konzeptkunst von *Diáspora(s)*: „Dentro, una arañita de metal muy ligero tejía sus redecillas hasta aprisionar las moscas del mismo metal. Cumplida esa tarea la araña se descolgaba del techo y se refugiaba en las celdillas rizomáticas que le servían como refugio“ (Sánchez Mejías 1998a: 254). Das Zurückziehen der Spinne in einen rhizomhaften Bau verweist in seiner Bildlichkeit und sprachlichen Präzision auf die Flucht in kafkaeske Schreibstrategien, um sich Totalitätsansprüchen zu entziehen.

Verse aus Mandelstams (teils posthum übermittelten) Gedichten „Man gab mir [einen Körper]“ (1983 [1909]) und „Stalin-Ode“ (1984 [1937]) finden Eingang in Sánchez Mejías’ Text (vgl. Sánchez Mejías 1998a: 253), wodurch ersichtlich wird, dass sich dieser in die Satire und Sprachgewalt Mandelstams einschreibt, um einen kubanischen ‚literarischen Terror‘ zu konzipieren, der die Totalisierung von Sprache abwehrt. Für sein Schmähgedicht auf Stalin, in dem Mandelstams lyrisches Ich Stalins Erscheinungsbild mit einer Kakerlake vergleicht, bezahlt der Literat mit seinem Leben. Als biopolitischer (Fremd-)Körper innerhalb eines totalitären Systems unterliegt er unterschiedlichen Praktiken der Strafe, die ihn entmündigen, entmenschlichen und letztendlich zum Schweigen bringen [473].

Sánchez Mejías greift, angelehnt an die Selbstzuschreibung von *Diáspora(s)* als vermeintlich kulturpolitisches ‚Ungeziefer‘ (vgl. Kap. 4.2), den Körper- und Tiertopos aus Mandelstams Gedicht auf. Die *Caja Arácnida* wird in dem Kapitel 14 von „Zilla“ zum Symbol einer sprachlichen Kriegsmaschine, die gegen die Maschinerie der Macht aufbegehrt. Dass die Spinnenkiste durch notgedrungenen Tauschhandel zufällig in die Hände (Lawrenti) Berias fällt, (geheimer) Kopf des stalinistischen Strafapparates, ist bezeichnendes Detail. Neben der regulären ‚Aktenarbeit‘, vermutlich der Bewilligung von Straf- und Todesbefehlen, erfreut sich dieser an dem gefundenen Objekt. In dem Gesicht der Spinne erkenne Beria sogar Ähnlichkeiten mit Stalin (vgl. Sánchez Mejías 1998a: 254). Die bürokratische Maschinerie des Stalinismus entlarvt sich hier erneut als perverser Willkürapparat, denn Beria urteilt über vermeintliche Straftaten, mit denen er im Privaten letztendlich selbst zu sympathisieren scheint.

In der Episode 26 wird am Beispiel einer Auseinandersetzung zwischen Piñera und Lezama auf den von *Diáspora(s*) ausgetragenen poetischen Konflikt mit *Orígenes* aufmerksam gemacht.

26

[...]. Vayamos a casa de A, que le gustan los chismes literarios.

Cuenta A que los cuartos baratos de las casas de huéspedes eran buenos para incubar insectos y arañas de todo tipo (a pesar de la luz clara y torrencial de la isla). Con una risita de castor malidicente, dice Antón que el escritor Virgilio Piñera ‘conocía muy pero que muy bien esos cuartos un poco depravados’:

[...]

– Así que Rolando está escribiendo un cuento sobre arañas y esas boberías... Vaya. ¿No lo hizo ya Cortazar [sic] o Arreola? ¿El propio Magister no tiene unos aforismos referidos a las

473 Für ein ähnlich tragisches Schicksal steht in *Diáspora(s)* Daniil Charms, dessen absurde Kürzesterzählungen Eingang in die Zeitschriftennummer 7/8 finden (vgl. Kap. 4.4).

> arañas? ¿Y Macedonio Fernández? [...]. No sé qué pretende Rolando cuando ya todo ese bestiario está escrito y requetescrito. Además, no sé si su prosa podrá. ¿Él narra? Digo, lo que se llama *narrar*, contar una historia como debe ser contada... Pero bueno, cada loco con su tema, y hay bastante espacio para todos en este país [...]. ¿Datos sobre las arañas en la literatura cubana? Ay doctor, si Virgilio estuviera vivo... El sí sabía de arañas[...]. (Sánchez Mejías 1998a: 260–261)

Der Beginn der Episode gibt Auskunft über den Entstehungskontext des Zeitschriftenbeitrags „Zilla“. Er deutet auf die Netzwerkleistungen von *Diáspora(s)* und die privaten Lesekreise, die der *revista* vorausgehen. Rolando besucht das Haus von A (vermutlich Akronym für Antón Arrufat). Mit Blick von dessen Dachterrasse auf eine heruntergekommene Stadt berichtet Rolando der Figur A von seiner Spinnen-Erzählung. A bewertet diese, obwohl er grundsätzlich Gefallen an *chismes literarios* finde, als Unsinn. Vor dem Hintergrund der literarischen Tradition der Bestiarien, der Erzähltradition der lateinamerikanischen Avantgarden oder etwa der *Boom*-Literatur spricht er dem literarischen Text von Rolando. Innovation ab. Die Erzählung „Zilla“ scheint sich an dieser Stelle durch die durchfiktionalisierte Figur des Kritikers A ironisch selbst in Frage zu stellen.

Die Grenzen zwischen Fiktion und Fakten erweisen sich in dieser Episode als fließend und spielen indirekt auf das Netzwerk und die Programmatik von *Diáspora(s)* an. Die Szene nimmt in zweierlei Funktion indirekt Bezug auf den Literaten Antón Arrufat (1935–2023): Zum einen spricht hier A, möglicherweise angelehnt an die Danksagungen in *Diáspora(s)* (vgl. Kap. 4), als ehrlicher Freund zu Rolando. Zum anderen wird er als enger Vertrauter von Piñera sowie als eine einst in das innere Exil verbannte kritische kubanische Stimme anzitiert[474]. Obwohl die Lesenden gezwungen sind, die Ebenenbrüche und Leerstellen zu deuten, wird klar, dass dieses Kapitel sich als experimentelle Kritik an Kuba auffassen lässt.

A bemängelt das Ausbleiben eines ‚klassischen‘ Erzähltons in der *écriture* Rolandos, die von seiner Krankheit gezeichnet sei. Die Form der Rede und eine Vielzahl an rhetorischen Fragen lassen das Szenario absurd erscheinen. Die Worte von A scheinen nicht direkt an Rolando adressiert zu sein. Ein unbekannter Doktor wird angesprochen, sobald A über die Bedeutung von Spinnen in der kubanischen Literatur reflektiert und sich, in Erinnerungen schwelgend, Piñera herbeisehnt. Ist das Umfeld auf die Erkrankung von Rolando aufmerksam geworden, oder vereint unterschiedliche Schriftsteller eine ähnliche Gebrochenheit, nämlich

474 In den 1970er-Jahren war neben Padilla auch Arrufat von Zensur betroffen (vgl. Kap. 4). Zudem war Arrufat ein guter Freund von Piñera und für dessen Nachlass verantwortlich, so dass er maßgeblich das literarische Erbe Piñeras bewahrt hat. Arrufat hat in den 1990er-Jahren an der Salonkultur von Rodríguez aktiv mitgewirkt.

eine Form von Wahn bzw. ein paranoideer Zustand, den auch Piñera durchlebt und vertextet hat?

Die einleitende Beschreibung der Episode konstruiert eine Parallele zwischen dem Kuba der 1970er-Jahre nach sowjetischer Prägung und dem Kuba der Sonderperiode, da die Kontinuität von Ausschlussmechanismen und Repressionen in Kubas Literaturszene indirekt thematisiert werden. Piñera verkörpert als „escritor-bicho“ bzw. „escritor-araña“ (Garbatzky 2017: 58) an dieser Stelle eine Verbindung zu einem kubanischen Gegendiskurs, den *Diáspora(s)* – u. a. mittels Tierfiktionen und abjekter Vergleiche – wiederzubeleben versucht. Der Hinweis von A, „que los cuartos baratos de las casas de huéspedes eran buenos para incubar insectos y arañas de todo tipo (a pesar de la luz clara y torrencial de la isla)“ (Sánchez Mejías 1998a: 260), entspricht einer politischen Anspielung. Die Verklausulierung deutet auf die Kritik an der kubanischen Reformpolitik, besonders an dem Massentourismus der 1990er-Jahre, ebenso auf die Suche nach Freiräumen und zulässigen Gegenmeinungen (vgl. Kap. 2). Das Verb *incubar* stellt dabei ein Wortspiel dar, das bereits lexikalisch auf Kuba Bezug nimmt (s. *inCUBAr*, eigene Hervorhebung)[475]. Es lässt einen Generationenkonflikt anklingen, nämlich die Unstimmigkeiten zwischen einer älteren Generation von Revolutionstreuen und einer jüngeren Generation von Kritiker*innen. Der Ratschlag Arrufats liest sich wie ein offenes Geheimnis, das den Mund eines gebrochenen Literaten verlässt, der sich von seinem „calvario histórico“ nicht erholt zu haben scheint:

> Ah querido, antes de que se me olvide: yo sé que usted quiere curar a Rolando, pero dígale que no ande divulgando por ahí que yo soy un escritor decadente y todas esas sandeces. En este lugar eso puede costar muy caro y ya yo pasé mi calvario histórico. Además, por si él no lo sabía, como decía Wallace Stevens, el dinero es la poesía par excellence. Sobre todo cuando uno no tiene un quilo prieto.
> (Sánchez Mejías 1998a: 262)

Sánchez Mejías verarbeitet am Beispiel der von ihm geschaffenen Figuren, die auf realexistente kubanische Literaten anspielen, unterschiedliche Formen von Marginalisierung in einer anhaltend repressiven Kulturlandschaft. Die durch die Figur Arrufat gespiegelten Worte Stevens stellen den Erfolg konformistischer Poesie in Frage und spielen auf die Käuflichkeit von Literaturschaffenden an. Die

475 Der Begriff wird Jahrzehnte später der Name von Aguileras Blog (*InCUBAdora*), welcher aus der realen Diaspora beabsichtigt, ebenjene kritische kubanische Gemeinschaft als „Archivo, Academia & Aceleración de Ideas“ (ehemaliger Untertitel der Homepage) zu ‚inkubatieren‘ (vgl. Kap. 6). Auch das Wortspiel über das Lächeln Arrufats („castor malidicente“, Sánchez Mejías 1998a: 260) lässt sich in der kubanischen Blogosphäre des Exils wiederfinden, etwa in dem offen regimekritischen Blog von Menéndez (vgl. Kap. 5.1.1).

Selbstbeschreibung von A als „escritor decadente“, der aufgrund von Unvorsichtigkeit einen „calvario histórico“ erfahren habe, wirkt wie eine ironische Wiedergabe eines diskreditierenden Rufes. Die versprachlichte Außenseiterrolle spielt in ihrer Bildlichkeit auf das Aussterben eines kritischen intellektuellen Kulturbetriebs an, ähnlich wie die Zeitschriftencover Zarza González’ in derselben sowie die Zeichnungen Zarza Guiloras in der darauffolgenden Zeitschriftenausgabe.

Des Weiteren schildert A einen Streitfall zwischen den *Orígenes*-Mitgliedern Lezama Lima und Piñera, die laut Anderson (vgl. 2024: 337) aufgrund ihrer markanten Persönlichkeiten in der kubanischen Literaturgeschichte eine der bekanntesten und zugleich umstrittensten Freundschaften darstellten. Diese Passage lässt sich als Schlüsselstelle der Erzählung auffassen, da sie das Konzept der Spinne und dessen subversives (ästhetisches) Potenzial offenlegt: Piñera ist zu Besuch im Haus von Lezama Lima und dessen Frau María Lucía, welches er unbeabsichtigt mit einer Gummispinne ‚kontaminiert‘. Dieser harmloses Spaß entwickelt sich zu einem Desaster, das eine Invasion von Spinnen in dem Haus Lezama Limas einleitet. Das durch Piñera herbeigeführte Übel erreicht nahezu nationale Tragweite, doch selbst für die verständigte *UNEAC* erweist sich das Spinnenproblem letztendlich als unlösbar:

> Parece ser que la araña [...], diseminó por toda la casa una prole incontable de arañitas. [...]. Los bichitos tejían campantemente sus telas, corrían por los cuartos, se descolgaban como acróbatas de los techos de la casa de Lezama como si aquello fuera la cúpula de un circo. Lezama, con dolor de su alma, tuvo que pedir ayuda a la Unión de Escritores, que por supuesto no le hizo ningún caso, [...] ni un pomito de insecticida le dieron. Todo parecía un plan diabólico. Eso sí, le mandaron a *alguien* para que *investigara* el problema. A Lezama nunca le gustó aquel tipo. (Sánchez Mejías 1998a: 262, Hervorhebung d. A.)

Sánchez Mejías zeichnet ironisch das Bild eines Eindringlings in das behütete Heim einer paternalistischen Leitfigur nach. Dabei verarbeitet er die kubanische *dentro – fuera*-Dichotomie des offiziellen politischen Diskurses durch die antagonistische figurale Anlage und die räumliche Inszenierung. Das Haus Lezamas wird durch die Hand des Außenseiters Piñera kontaminiert. Die Spinne steht in dieser Episode unverkennbar für eine ‚unreine‘ bzw. ‚fremdmachende‘ Ästhetik. Im Übertragenen verunreinigt Piñera die Hausidylle des *Orígenes*-Mentors und damit den von Lezama Lima propagierten Diskurs eines sakralen kubanischen *insularismo*. Das Haus Lezama Limas, repräsentativ für das von *Diáspora(s)* zurückgewiesene Konzept *Casa del Ser* (vgl. Kap. 4.1), steht dabei für den „Estado origenista“, der durch die Hand Piñeras mittels Rhizomatik unterwandert wird („la araña [...] diseminó por toda la casa“, Sánchez Mejías 1998a: 262). Die Invasion des Hauses durch das Ungeziefer, das von A verniedlichend „bichitos“ genannt wird, dekonstruiert ein arkadisches Bild einer *teleología insular*. Piñeras Vergehen liegt somit vor allem in der Dissemination einer von ihm verkörperten ludischen Kleinen Literatur und deren unauf-

haltsamer Multiplikation, welche bei Lezama nachwirkend Paranoia ausgelöst habe. Plastisch wird das Fundament des Hauses des *Orígenes*-Mentors von einer autarken Spinne eingenommen, um es letztendlich zum Einstürzen zu bringen. Im übertragenen Sinne wird die monopolisierte Kulturlandschaft nahezu parasitär von den künstlerischen Rändern her von einer *littérature mineure* unterwandert. Sánchez Mejías greift dabei auf die Diskrepanzen innerhalb von *Orígenes* zurück, die auch in der Essayistik der Zeitschrift anklingen: „Lo que estaba [...] en contra de Virgilio [...] era el Estado origenista que se opuso siempre a Virgilio“, so Luis (in Aguilera/Fowler 1998: 329) in Ausgabe 3[476]. Die groteske Gegenüberstellung der Schriftsteller Lezama Lima und Piñera subsumiert die in *Diáspora(s)* diskutierten Diskrepanzen zwischen *canon* und *contra-canon* sowie zwischen genealogischer und rhizomatischer Literatur. Piñera nimmt die Rolle eines narrenhaften Außenseiters ein, dem Böswilligkeit nachgesagt wird, mit dem sich *Diáspora(s)* jedoch identifiziert. Die Benachrichtigung der *UNEAC* durch Lezama, und damit das Einmischen eines offiziellen Fallanalytikers in den Streitfall, stellt eine skurile Klimax der Episode dar. Überspitzt legt Sánchez Mejías *Diáspora(s)*' Kritik an dem postorigenistischen Diskurs des Regimes dar.

Der Zeitschriftenbeitrag birgt im erweiterten Sinn eine sich auf mehreren Ebenen entfaltende Reflexion über Literatur, diese verstanden als Rhizom. Der Erzähltext lässt sich – auch hinsichtlich Motivik und Intertextualität – als literarische Verarbeitung des Programms von *Diáspora(s)* lesen und damit als Netzpoetik schlechthin begreifen. Der Beitrag sprengt mittels Verfremdung und Ironie Gesetzmäßigkeiten und starre (Sinn-)Systeme auf. „Zilla“ erzeugt ein mehrdimensionales semantisches Netz, da Bedeutung von den Lesenden fortlaufend wie ein Spinnennetz gesponnen und wieder aufgelöst wird. Auch diese Analyse ließe sich daher ebenso fortschreiben bzw. fortspinnen.

476 Den Antagonismus zwischen Lezama und Piñera thematisiert Sánchez Mejías darüber hinaus in dem Essay „El arte de graznar“ in der Zeitschrift. Dort kontrastiert er: „El Gordo y el Flaco. El escritor y el anti-escritor. El hombre de letras y el bufón de barrio“ (Sánchez Mejías 2002a: 622). Weiter spitzt er die Unterschiede zwischen den beiden Schriftstellern wie folgt zu: „El primero: un tonel jadeante que gozaba con el viaje de la sala a la cocina. El segundo: un aguilucho feo que picoteaba lo que se encontraba a su paso. Lezama amaba citar a los griegos. Virgilio hacía el elogio de los tuertos. Lezama escribió una novela enorme, barroca, descomunal en sus propósitos. Virgilio cuentos muy breves, casi sin énfasis literario [...]. Se odiaron en público y en silencio. Fueron grandes amigos. Y cada uno se dejó influir ladina, secretamente por el otro“ (2002a: 622).

6 Das Ende einer Zeitschrift oder der Eintritt in die Blogosphäre?

> Teníamos que irnos de un país que cada día era más árido. Yo creo que la tradición política y literaria cubana es esa: que tú haces determinadas cosas y te vas. Y desde afuera haces. (Sánchez Mejías in Cabezas Miranda 2013u: 134)

2002 erscheint die letzte Ausgabe der Zeitschrift *Diáspora(s)*. Mit der Exilierung Aguileras im selben Jahr wird das Projekt für beendet erklärt (vgl. Marqués de Armas in Cabezas Miranda 2013n: 99). Denn wie kann ein kubanisches *samisdat*-Projekt mit kontextspezifischer Entstehungsgeschichte mit nur noch wenigen auf der Insel ansässigen Gründungsmitgliedern in einem sich erhärtenden kulturpolitischen Klima wirkmächtig sein[478]?

Renommierte ausländische Stipendien, auf die bereits die Danksagungen innerhalb der Zeitschrift deuten, ebnen für die Mehrheit der Gründungsmitglieder den Weg aus Kuba hinaus[479]. Aus Akteuren einer inländischen Diaspora mit transnationalem Schreibhorizont werden Diasporasubjekte und partiell Kosmopoliten, die sich, analog zu den literarischen Schwerpunkten der Zeitschrift, überwiegend nach Europa (z. B. nach Deutschland, Österreich, Tschechien, Portugal, Spanien etc.) sowie nach Mexiko und in die USA bewegen, wo sie Teil einer realen

478 Während der sogenannten *Primavera Negra* (2003) kommt es zu einer gewaltvollen Verhaftungswelle von Regimekritiker*innen, Journalist*innen und Oppositionellen, bei der Mitglieder der *Grupo de los 75* zu mehrjährigen Haftstrafen verurteilt werden. Aus dem harschen Vorgehen gegen Meinungsfreiheit entsteht das *Movimiento Las Damas de Blanco*. 2007 ereignet sich die so genannte *Guerrita de los E-Mails*, die die Spaltung des intellektuellen Feldes in Kuba zu Tage fördert. Weiterführend dazu, vgl. Neuber (2013: 55–61).

479 Saunders beschreibt die Netzwerkaktivitäten von *Diáspora(s)*, die seine Ausreise ermöglicht haben, wie folgt: „Creo que fue Rolando Sánchez quien le habló a Christian Salmon (secretario general del Parlamento) de algunos escritores cubanos, [...] lo que sí recuerdo con claridad es que un día Rolando me llamó por teléfono desde Europa (yo estaba en ese momento haciendo guardia: trabajaba como CVP [...]) y me dijo que me habían dado la beca y que era en Salzburgo (lo cual parecía casi milagroso, porque había estado leyendo mucho a Thomas Bernhard en aquella época). Pero la verdad es que no lo creí realmente (es difícil creer cualquier cosa en Cuba, lo era entonces y lo es ahora) hasta que, meses después, llegó un fax a casa de Reina María Rodríguez confirmándolo“ (in Novo 2021c: o. S.). Aguilera erörtert zu seiner Ausreise: „Más allá de que es mi voluntad salir del país a una beca de un año que me otorgaba el PEN Club de escritores alemanes en la ciudad de Bonn, en Cuba todas las salidas son forzadas – y forzosas. La frustración, la necesidad, la ausencia de libertades civiles, el asco o el hambre te obligan a ello“ (in Mare 2019: o. S.).

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-006

kubanischen Diaspora werden[480]. Ein Großteil der *Diáspora(s)*-Autoren geht weiterhin journalistischen oder literarischen Tätigkeiten nach, einige ebenso ihren erlernten oder weiteren Berufen, denn es ist auch außerhalb Kubas schwer, sich als Berufsschriftsteller zu etablieren. Sprachkenntnisse dienen dabei als wertvolles Kapital, auf das einige zurückgreifen, um ihre Existenz jenseits des Status' des Schriftstellers in Form von Lehrtätigkeiten sichern zu können.

Trotz neuer Freiheiten und Handlungsmöglichkeiten ist ein Neuanfang jedoch oft mit Hürden verbunden. So macht Saunders auf die Herausforderung in der realen Diaspora aufmerksam, besonders auf die damit verbundenen (Des-)Illusionen (vgl. Timmer 2021c: 367):

> (Pero: ¿[S]olo en un ‚estado totalitario', ese emblema tranquilizador, usado ya para enmascarar el asesinato silencioso de los ideales y de los afectos? ¿O más bien el totalitarismo se articula siempre, ayer y hoy, allá y aquí, a través de una infinidad de mecanismos de seducción y control, de perversión y compra, de vigilancia y castigo? ¿O acaso el dinero no resulta tan efectivo como la ideología a la hora de expropiar, de silenciar, de marginar o de suprimir? Ser un artista verdadero es lo que no tenía lugar allí en el ‚paraíso' socialista, y es lo que no tiene lugar tampoco aquí en el ‚paraíso' capitalista.) Emplearía palabras como ‚experimento' y ‚experimentación', si no fueran tan sospechosas. (Saunders in Cabezas Miranda 2013t: 129–130)

Saunders gibt damit zu verstehen, dass die Konzeptkunst der ehemaligen Projektmitglieder auch außerhalb Kubas für ein breites Publikum weiterhin schwer zugänglich und damit schwer verkäuflich sei (vgl. auch Timmer 2021c: 367). Ohne der Literatur von *Diáspora(s)* Qualität oder Signifikanz abzusprechen, kommt sie bis heute einer Art Nischenliteratur gleich, denn sie ist und bleibt eine (als diese konzipierte, stark theorielastige) Kleine Literatur.

Auch Aguilera betrachtet seinen erlangten Status als Literat außerhalb Kubas zwiegespalten und versucht, möglichen stereotypen Zuschreibungen als kubanischem ‚Exilschriftsteller' auszuweichen:

> Con el exilio me pasa lo mismo que con la noción-intelectual. Hay que disentir de él, de su entramado maniqueo, de su reducción vampira, a la vez que hay que disentir de todas las formas que intentan clausurar tu imaginario u ontopolítica. Un escritor es alguien que está en el exilio en todas partes, incluso en o ante su propia escritura. (Aguilera in Mare 2019: o. S.)

480 Heute sind die Akteure in Barcelona, Berlin, Prag, New York und La Habana ansässig. Pérez verbringt eine kurze Zeit in Brasilien. Zusammen mit González Castañer, der eine Zeit in Venezuela lebt, sind sie heute (Stand 2024) die einzigen auf Kuba residierenden ehemaligen Mitglieder von *Diáspora(s)*. Über einige Mitglieder wurde vereinzelt ein Einreiseverbot verhängt.

Zwar gewinnt *Diáspora(s)* im Rahmen des neo-avantgardistischen Zeitschriftenprojektes die Deutungshoheit über das eigene literarische Wort zurück, doch der ‚literarische Terror' des Projektes hat auf der Insel keine ‚revolutionären' Veränderungen im literarischen Feld ausgelöst (vgl. Dorta 2016a: 270–280). Daher vermisst z. B. auch Ponte (vgl. in Cabezas Miranda 2013 m: 95) rückblickend die Radikalität in der Durchsetzung von *Diáspora(s)* und kritisiert die starke Konzeptualisierung der Literatur, die innerhalb der Zeitschrift zum Ausschluss bestimmter Texte bzw. bestimmter Literat*innen geführt habe. Auch andere Akteure erkennen retrospektiv Leerstellen in der Zeitschrift[481]. Aguilera lenkt sogar ein, dass die *revista* unter heutigen Umständen womöglich anders ausgerichtet wäre: „Más performático quizá, más político, más full. [...]. Lo cierto es que intentamos caminar todo el tiempo por una cuerda floja, pensando el totalitarismo, la memoria, el estado, la literatura, lo civil, en un momento en que muy pocos adentro lo habían hecho de manera tan sistemática [...]" (in Mare 2019: o. S.). Sollte das Jahr 2002 nun aber als Zäsur und damit als Ende eines mittels Zeitschriftenformat verbreiteten Gegendiskurses und literarischen Aktivismus verstanden werden? Welchen Stellenwert nimmt die Zeitschrift nach dem Ende ihres Erscheinens für die Mitglieder und die kubanische Kunst- und Literaturszene inner- und außerhalb Kubas ein?

Die *Diáspora(s)*-Mitglieder engagieren sich nach Projektende bis heute in unterschiedlichen individuellen und kollektiven Projekten[482]. Die Mehrheit setzt sich außerhalb des Karibikstaates weiterhin mit der Dekonstruktion eines romantisierenden Kuba-Mythos künstlerisch auseinander. Dabei vermischt sich die Erfahrung der inneren Diaspora mit den Erfahrungen der realen Diaspora, so dass Entortung und Dezentierung in vielen literarischen Texten der *Diáspora(s)*-Autoren bestehen bleiben, die nach Beendigung des Zeitschriftenprojektes über-

481 Sánchez Mejías merkt an, dass kubanische Autoren anderer Generationen in die Zeitschrift verstärkt hätten Eingang finden können, etwa französische Lyrik durch Texte der Projektmitglieder ersetzt werden können, wobei es den materiellen und kulturpolitischen Umständen geschuldet sei, dass die Autoren wenig Zeit zum Schreiben gefunden hätten (vgl. in Cabezas Miranda 2013u: 133f.). Aguilera (vgl. in Cabezas Miranda 2013o: 106) überdenkt, ob das Thema der Afrodeszendenz in *Diáspora(s)* über die Beiträge von González Castañer hinaus in die Zeitschrift hätte aufgenommen werden können. Darüber hinaus sind Frauen unterreptäsentiert in der Zeitschrift.
482 Einige verzeichnen essayistische und literarische Schreibprojekte und bearbeiten Themenkomplexe, die an die Zeitschrift anschließen. Andere schreiben für verschiedene *online*-Magazine oder Blogs. Prieto verzeichnet wohl die größte internationale schriftstellerische Sichtbarkeit, da seine Russland-Trilogie in renommierten Verlagen in mehrfachen Übersetzungen erschienen ist.

wiegend in Spanien, Mexiko und den Niederlanden verlegt werden[483]. Mit der Ausreise unterschiedlicher Akteur*innen aus Kuba entstehen mit Blick auf das (ehemalige) Netzwerk von *Diáspora(s)* sowohl neue räumliche Konstellationen als auch neue Beziehungen[484]. Die individuellen Lebensumstände der *Diáspora(s)*-Akteure, die sich im Privaten, Beruflichen und Literarischen voneinander abheben, beeinflussen womöglich ihre retrospektive Positionierung zu dem (Zeitschriften-) Projekt, denn die Bewertungen des Projektes und dessen Bedeutung für das eigene Schaffen (u. a. im Gespräch mit Jorge Cabezas Miranda; vgl. 2013n–2013u) fallen unterschiedlich aus. Z. B. verspürt Saunders (vgl. in Cabezas Miranda 2013t: 130), obwohl ihn die Zeit als kubanischen Schriftsteller geprägt habe, rückblickend keine Nostalgie und erklärt: „[M]i nombre fue desde el principio un nombre semiborrado (por mí mismo, desde luego), en parte porque siempre he desconfiado de las empresas colectivas [...], y en parte porque algo en mí se negaba a presentarse como miembro de pleno derecho, a ser parte de un poder, aunque fuera el de lo literario“ (in Cabezas Miranda 2013t: 130). Auch Prieto (vgl. in Cabezas Miranda 2013q: 116) räumt ein, dass, obwohl er das Projekt als wichtig erachtet habe, seine Romane weder stilistisch noch programmatisch nachhaltig von *Diáspora(s)* beeinflusst worden seien. Für andere Mitglieder, wie z. B. Aguilera und Sánchez Mejías, auch Pérez und Marqués de Armas, ist das Projekt hingegen weiterhin wichtiger Bezugspunkt für das eigene Schreiben.

Trotz Leerstellen und kritischer Rückschau darf das Projekt nicht als gescheitert und das Jahr 2002 nicht als Ende des Projektes verstanden werden, schließlich steht hinter den im Geheimen gedruckten Zeitschriftenblättern ein über mehr als zehn Jahre lang aufgebautes Netzwerk. Nach der Ausgabe 7/8 mag die Zeitschrift zwar eingestellt worden sein, doch lösen sich Netzwerke selten *ad hoc* auf. Sie sind offene und dynamische Beziehungsgeflechte, die sich per Ein- und Ausgliedern von Akteur*innen an wandelnde Kontexte anpassen. 2002 wird zwar die *samisdat*-Zeitschrift eingestellt, aber es verschwindet weder das dahinterstehende Netzwerk, noch lässt sich ein über Jahre internalisierter Künstler*innenhabitus ablegen. Auch in der Diaspora haben Netzwerke und das Vernetzen als Erzeugung und Akkumulation von sozialem Kapital für Diasporagemeinschaften eine wichtige Funktion (vgl. Brinkerhoff 2009: 37). Im Folgenden wird die Rezeption des Pro-

483 Der Verlag Bokeh (Leiden, Niederlande) hat sich auf die Herausgabe von kubanischer Literatur (und Essayistik) spezialisiert. Er ist u. a. assoziiert mit dem Verlag Almenara Press. Beide Verlage (re-)editieren heute auch Publikationen einzelner *Diáspora(s)*-Mitglieder. Ein frequentierter Verlag alternativer und zeitgenössischer kubanischer Literatur ist weiter Ediciones Furtivas (USA) (vgl. Dorta 2024: 501).

484 Besonders das ehemalige Redaktionsteam (Aguilera, Sánchez Mejías, Marqués de Armas) hält bis heute freundschaftlichen Kontakt. Barcelona erweist sich dabei als Knotenpunkt.

jektes nach Projektauflösung und Abwanderung der *Diáspora(s)*-Autoren skizziert sowie ein Ausblick auf ausgewählte (Einzel-)Projekte der ehemaligen *Diáspora(s)*-Mitglieder gegeben und die Spuren ihres Gegendiskurses in weiteren kubanischen (Zeitschriften-)Projekten überblicksartig dargelegt.

Im Gespräch mit Cabezas Miranda unterstreicht Ochoa die organisatorische Leistung und *agency* des (Zeitschriften-)Projektes: „No dejaba de impresionarme por cuanto manejaban esos muchachos aislados detrás del control que lograba la Revolución en ese momento. Todo eso era casi antes de Internet y definitivamente antes de los blogs [...]“ (in Cabezas Miranda 2013k: 89). Gleichzeitig macht er auf einen uneingeschränkten Zugang zu neuen Ressourcen und Medien aufmerksam, der zum *game changer* für die Verbreitung von Kritik und Kunst in der realen Diaspora wird: das „meta-network“ (Candidatu et al. 2019: 37) Internet[485]. „La www pasó a convertirse en una balsa virtual por medio de la cual era posible llegar instantáneamente a todas partes“, so Silva (2023: 33), die ein an die Inhalte und die Cover von der *Revista Diáspora(s)* anschlussfähiges Bild nutzt, um vor einem zu beobachtenden technologischen Wandel die Rezeption von *Diáspora(s)* zu untersuchen.

Durch territoriale Bewegungen und mediale Transformationen verlagert sich das kubanische Intellektuellen- und Künstler*innennetzwerk und nimmt zunehmend eine dezentralere Form an, wodurch es eine größere Reichweite erlangt. Folglich lässt sich eine dritte Netzwerkphase festmachen (vgl. auch Dorta 2016a: 279), nämlich eine Post-Zeitschrift-Ära, die von transnationalen Prozesshaftigkeiten und der Fluidität einer in- und ausländischen ‚kubanischen Netzwerkgesellschaft‘ (vgl. Massmann 2003) geprägt ist. Einhergehend mit der digitalen Revolution und den anhaltenden hegemonialen Deutungsansprüchen des kubanischen Regimes, entwickeln sich aus der ehemaligen *samisdat*-Zeitschrift eine reale und eine digitale Diasporagemeinschaft[486]. Der digitale Raum ermöglicht über geopolitische Grenzen hinweg einen reziproken Transfer: Informationen und Bilder können ohne physische Bot*innen von Kuba nach außen und *vice versa* von außen in

485 Zu digitaler Medienkultur in Lateinamerika s. weiterführend Breuer/Welp (2014). Weiterführend zu der kubanischen Internet- und Bloggkultur s. Venegas (2010), Mauerer (2014), Lay Brander (2020), Henken/Garcia Santamaria (2021).

486 Brinkerhoff hält für die Bedeutung des Internets für digitale Diasporagemeinschaften fest: „The Internet enables the creation of bonding, bridging, and especially bridging-to-bond social capital. As a resource for cultivating solidary benefits, it is particularly important for diasporas. Diasporas also use the Internet as a mobilization tool, capitalizing on the collective identity it may support and its functionality for networking and material benefits, such as information sharing and referral. The Internet affords particular opportunities to frame issues through the structuring of interactive components and rules regulating participation“ (2009: 53). Zu dem Konzept *digital diaspora* s. weiterführend Candidatu et al. (2019), Candidatu/Ponzanesi (2022).

das Innere Kubas gelangen, was einen unmittelbaren Austausch von innerer und äußerer Opposition ermöglicht und damit auch ein Forum für ‚digitale Dissidenz' (vgl. Ziccardi 2013: 214–226) eröffnet.

Auch eine künstlerische digitale kubanische Diasporagemeinschaft verlagert ihren Gegendiskurs in den *cyberspace*, die Blogosphäre, und findet außerhalb der Insel Eingang in den internationalen Buchmarkt. Paradigmen, wie Grenzüberschreitungen, Transnationalität, Relationalität oder Hybridität, nehmen in diesen neuen medialen Kontexten eine eigene Dynamik an. Das von dem *Diáspora(s)* einst auf Zeitschriften- und Textebene erprobte Konzept des Rhizoms transformiert sich innerhalb einer heranwachsenden Internetkultur und einer sich stetig erweiternden Blogosphäre zu einem „rizoma digital" (Escandell Montiel 2014: 131). Das *video-poema* von Aguilera und Menéndez (vgl. Kap. 5.1.1) ist nur ein Beispiel dafür, wie unter Rückgriff auf neue Gestaltungsmöglichkeiten ein experimenteller Gegendiskurs der 1990er-Jahre durch technische Neuerungen modifiziert und in ein neues – für einen transnationalen Aktivismus vielleicht zeitgemäßeres und weiterreichendes – Medium überführt wird. Nach 2002 lassen sich unterschiedliche Entwicklungen beobachten, die sowohl die Rezeption des Zeitschriftenprojektes als auch den Diskurs über *Diáspora(s)* bestimmen. Nach Auflösung von *Diáspora(s)* sind verstärkt eine „lógica de redes" sowie auch eine „lógica de archivo" (Timmer 2013: 290, 291 f.) im sozialen und künstlerischen Wirken unterschiedlicher Intellektueller, Kunstschaffender und Aktivist*innen des kubanischen *insilio* und *exilio* zu verzeichnen, denn eine Vielzahl der Akteur*innen hat sich zu ‚digitalen Kosmopoliten' (vgl. Ponzanesi 2020) entwickelt. Unter Rückgriff auf erweiterte Medientypen und neue Plattformen wird nach Milleniumswechsel auf anhaltende Missstände in Kuba, z. B. auf das Thema Meinungsfreiheit und Freiheit der Künste, aufmerksam gemacht. Besonders zwei Gesetze geben Anlass dazu: 2018 wurde das *Decreto Ley 349* unter der Präsidentschaft Raúl Castros in Kuba verabschiedet, welches die Unabhängigkeit und Freiheit von Künstler*innen im privaten und öffentlichen Raum massiv beschneidet[487]. Für die Produktion, Inszenierung und Ausstellung von Kunst benötigen Kunstschaffende und Kunstinteressierte fortan eine staatliche Genehmigung. Das kubanische Kulturministerium beansprucht somit die Entscheidungshoheit darüber, was Kunst in Kuba (sein) darf. Ferner wurde im August 2021 das *Decreto Ley 35* von dem seit Ende 2018 amtierenden Präsidenten Miguel Díaz-Canel als Reaktion auf die ersten landesweiten Proteste (*El once de Julio*, auch *11J*) gegen

487 Der Gesetzestext ist u. a. über die folgende URL einsehbar: https://www.ministeriodecultura.gob.cu/images/jdownloads/pol%C3%ADticas_p%C3%BAblicas/marco_normativo/decreto349.pdf (Zugriff am 24/03/2024).

das Regime und dessen unzureichendes Krisenmanagement während der Covid-19-Pandemie eingeführt[488]. Das Gesetz dient dem Schutz der nationalen Telekommunikation und des kubanischen *cyberspace* und soll die Bevölkerung durch Regulierung sozialer Internetplattformen vor digitalem ‚Terrorismus', z. B. auch vor regimefeindlichen Beiträgen, schützen. Der mediale Wandel verspricht innerhalb Kubas somit nur eingeschränkt eine Öffnung hin zu einem offenen Kommunikationsraum, denn nicht nur wirtschaftliche Engpässe und technologische Defizite, sondern auch Zensurmaßnahmen beschneiden die Nutzung des Internets auf der Insel.

Dennoch fällt in dieser neuen Phase ‚Netz' als medialem Phänomen eine besondere Funktion zu, etwa als ein neuer, sich potentiell öffnender digitaler Handlungs- und Diskursraum sowie als *modus operandi* einer diasporischen kubanischen Gegenwartskultur, die einen (digitalen) Gegendiskurs und ein transnationales Gegen-Archiv außerhalb Kubas ausbaut. Auf die Frage, wie sich Kuba bzw. die Kulturpolitik der Insel von dem Zeitschriftenprojekt bis in die Gegenwart verändert habe, entgegnet Aguilera:

> Wenig. Es passiert heute nahezu das Gleiche, wie in den 1990er-Jahren, wenn auch auf anderem Niveau. Es gibt eine neue Generation von Künstler:innen, die Freiräume einfordern. Das sind Prozesse, die sich wiederholen und gegen die vonseiten der Regierung immer wieder mit dem gleichen Instrumentarium vorgegangen wird. Das war in meiner Generation auch so. Damals waren wir mit unserer kleinen Zeitung, die wir kopierten und verteilten, jedoch weitaus weniger sichtbar, als es eine kritische Kunstzeitschrift wie ‚Mujercitos' heute auf Facebook ist. Die sozialen Netze sind heute ein immens wichtiger Faktor. (Aguilera in Henkel 2022: o. S.)

Verschiedene Initiativen der letzten zwanzig Jahre, wie z. B. die *Primavera Negra* (2003), das *Movimiento San Isidrio* (ab 2018) oder der *11J* (2021) sowie der daraus entstandene Protestsong „Patria y Vida" (2021), zeugen von anhaltenden intellektuellen, künstlerischen und zivilgesellschaftlichen Beanstandungen am Machtapparat, der Gegenbewegungen trotz ihres medialen Echos mit z. T. langjährigen Haftstrafen und Gewalt begegnet und von seinem Kurs nicht abweicht. Wie entwickelt sich nun aber das Netzwerk von *Diáspora(s)* ab dem Jahr 2002 weiter?

2013 erscheint die Zeitschrift als Anthologie mit Zusatzmaterial in Barcelona, herausgegeben von Jorge Cabezas Miranda (vgl. Kap. 1)[489], die besonders für die Vernetzungsleistungen von *Diáspora(s)* sensibilisiert. Eine Rezension der Antholo-

488 Das Dekret ist unter folgendem Link zu finden (URL: http://media.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2021/08/goc-2021-o92-comprimido.pdf, Zugriff am 22/04/2024).

489 Cabezas Miranda war zu der Zeit Forscher an der Universidad de Alicante, an der er promovierte. Heute forscht und lehrt er an der Universität Krakau.

gie in der *Revista Iberoamericana*, die die vielfältige Zusammenstellung der Anthologie lobt, kommt hinsichtlich der Zeitschrift *Diáspora(s)* und der von ihr angestoßenen Dynamiken, welche die Herausgabe durch Cabezas Miranda zu erkennen gibt, zu dem Schluss: „Todo ello [la antología *Diáspora(s)*] abre la perspectiva a un fundamental estudio sin el que no podrá entenderse la historia poética cubana de las últimas décadas" (Ruiz Barrionuevo 2014: 260[490]). *Diáspora(s)* wird schließlich zu einer sichtbaren und zugänglichen Referenz für die Literatur- und Kulturgeschichte Kubas der letzten zwanzig Jahre, ebenso für die kubanische Gegen(warts)kultur. Marqués de Armas kommt zu dem Schluss: „[*Diáspora(s)*] [f]ue grupo y fue acción, y ahora es huella de una época: es la huella de una resistencia. Es la resistencia del escritor desde el lugar del escritor y en unas particulares condiciones políticas" (in Cabezas Miranda 2013n: 102). Die Herausgabe durch Cabezas Miranda in dem von Radamés Molina gegründeten Verlag Linkgua Ediciones (Barcelona) zeigt die Absicht, das klandestine Projekt in den internationalen Buchmarkt einzuführen und langfristig sichtbar zu machen (vgl. Rempel 2021: 316). Mit der Veröffentlichung der Anthologie erhält die Zeitschrift eine ISBN-Nummer (vgl. Timmer 2021c: 352f.), was eine Vergrößerung des Rezeptionskreises begünstigt. Z. B. hat das Projekt *Malha Fina Cartonera* unter der Leitung von Idalia Morejón Arnaiz an der Universidade de São Paulo u. a. Übersetzungen einiger Texte der Zeitschrift in das Portugiesische angefertigt und diese mittels *cartonera*-Verlag im Editorial Malha Fina Cartonera mit neuem Cover veröffentlicht, so dass das kubanische Zeitschriftenprojekt und sein Produktionsverfahren wiederbelebt und für eine lusophone Leserschaft zugänglich wurde[491]. Dem entgegen wird die Mehrheit der *Diáspora(s)*-Mitglieder in Kuba bis dato, es sei denn über private Zirkulationskanäle, nicht gelesen, denn ihre Literatur ist – in einigen Fällen aufgrund von Einreise- und Publikationsverbot – auf der Insel nicht erwerbbar, worauf bereits die offizielle kubanische *online*-Enzyklopädie *EcuRed* deutet, die einige Netzwerkakteur*innen (vermutlich gezielt) nicht führt.

Durch die Herausgabe von *Diáspora(s)* als Anthologie werden die *samisdat*-Ausgaben aus der kubanischen Klandestinität hervorgeholt und nun legal verbreitet. Die Zeitschrift und ihre Netzwerkakteur*innen gewinnen international

490 Cabezas Miranda veröffentlicht unter dem Titel *Un fin de siglo memorable. Entrevistas a escritores cubanos de los años 80 y 90* (2021a) eine weiterführende Interviewsammlung, die den kulturpolitischen Kontext aus unterschiedlichen Perspektiven bespiegelt.

491 Nachstehende *Websites* geben Einblicke in die studentischen Initiativen (URL: https://malhafinacartonera.wordpress.com/2017/08/30/grupo-diasporas-uma-poetica-de-ruptura/ sowie https://malhafinacartonera.wordpress.com/2017/10/11/diasporas-entrevista-com-carlos-a-aguilera/, Zugriff am 22/04/2024).

an Sichtbarkeit, was wissenschaftliche Publikationen und literarische Veröffentlichungen außerhalb Kubas über *Diáspora(s)* belegen. *Diáspora(s)* verzeichnet längst eine dokumentierte Forschungsgeschichte. Zugleich verdichtet sich außerhalb Kubas ein Publikationsnetzwerk, das kritische Literat*innen der 1990er-Jahre über die *Revista Diáspora(s)* hinaus in unterschiedlichen und/oder neuen Konstellationen zusammenführt und abzubilden versucht. Das Internet wird außerhalb Kubas zu einem produktiven (Gegen-)Raum und gliedert die ehemaligen *Diáspora(s)*-Mitglieder in neu hervorgebrachte elektronische Zeitschriften, Websites und Blogs ein. Aber auch innerhalb Kubas hinterlässt *Diáspora(s)* Spuren, die sich in verschiedenen *on-* und *offline* Aktivitäten einer heranwachsenden Blog- und *e-zine*-Kultur finden lassen, die an den Aktivismus der *performance*-Kultur vergangener Jahrzehnte anschließt. Nach Timmer (vgl. 2013: 289) etabliert sich mit der Zugänglichkeit zum Internet ein virtuelles La Habana, dessen parallele Bloggingkultur beabsichtigt, zivilgesellschaftliche Partizipation wiederherzustellen und zu kompensieren. Pérez betont (vgl. in Cabezas Miranda 2013s: 126), dass in Kuba nach 2002 noch über *Diáspora(s)* diskutiert werde, wobei die Akteure Enrique Saínz und Víctor Fowler Calzada wichtige Multiplikatoren einer akademischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Projekt darstellten. Darüber hinaus führt Pérez (vgl. in Cabezas Miranda 2013s: 126) u. a. die universitäre Abschlussarbeit von Javier L. Mora (1983, Bayamo) an, der als jüngerer Dichter ebenso im eigenen literarischen Schreiben von *Diáspora(s)* beeinflusst worden sei[492]. Auch für Teile der so genannten *Generación Cero* (z. B. für Oscar Cruz, Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage, Orlando Luis Pardo Lazo) wird *Diáspora(s)* gewissermaßen zum literarischen Bezugspunkt, besonders für die digitalen Zeitschriften *Cacharro(s)* und *La Noria* (vgl. Dorta 2015, 2016a: 280, 2024: 498ff.; Timmer 2021c; vgl. auch Aguilera 2016f.)[493].

492 Die *Tesis de Licenciatura en Letras* wurde an der Universidad de Oriente (Santiago de Cuba) eingereicht. Auszüge daraus finden Eingang in die Anthologie von Cabezas Miranda (vgl. Mora 2013). González Castañer zählt neben Mora, dessen Arbeit er unter Verschluss glaubt, weitere Projekte und Personen auf, die in der Entwicklung ihres eigenen Stils ebenso von dem (Zeitschriften-)Projekt inspiriert wurden (vgl. in Cabezas Miranda 2013p: 111f.).

493 Unter dem Begriff *Generación Cero* werden kubanische Schriftsteller*innen geführt, deren Werke ab den 2000er-Jahren publiziert wurden, nämlich nach Dorta (vgl. 2016a: 297) vornehmlich in internationalen Verlagen wie Proyecto Literal (Mexiko), Suburbano Ediciones, Sudaquia (beide USA), Altazor Ediciones (Peru), Fra (Tschechien), Bokeh (Niederlande). *La Noria* wurde von 2010 bis 2020 von Oscar Cruz und José Ramón Sánchez in Santiago de Cuba herausgegeben, die Korrektur lag lange Zeit in den Händen von Javier L. Mora. Vertiefend zu *La Noria* s. Dorta (2024: 498ff.). Maccioni (vgl. 2021, 2023) bewertet die digitale Zeitschrift *33 y 1/3* (2005–2009) unter der Leitung von Raúl Flores Irriarte und der Mitarbeit von Lizabel Mónica und Jorge Enrique Lage, Elena V. Molina und Daniel Díaz Mantilla, ebenso als Folgeprojekt von *Diáspora(s)*, obwohl

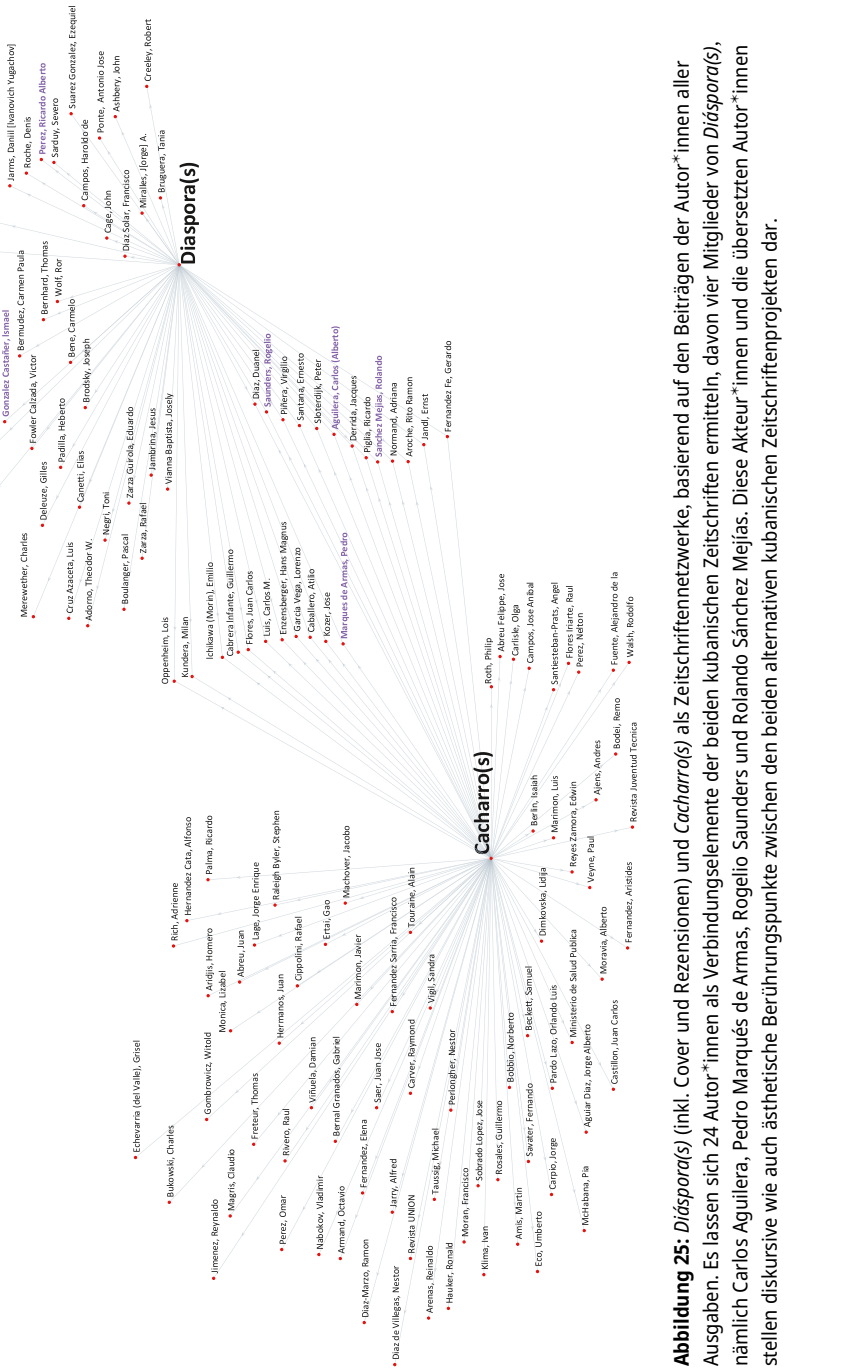


Abbildung 25: *Diáspora(s)* (inkl. Cover und Rezensionen) und *Cacharro(s)* als Zeitschriftennetzwerke, basierend auf den Beiträgen der Autor*innen aller Ausgaben. Es lassen sich 24 Autor*innen als Verbindungselemente der beiden kubanischen Zeitschriften ermitteln, davon vier Mitglieder von *Diáspora(s)*, nämlich Carlos Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders und Rolando Sánchez Mejías. Diese Akteur*innen und die übersetzten Autor*innen stellen diskursive wie auch ästhetische Berührungspunkte zwischen den beiden alternativen kubanischen Zeitschriftenprojekten dar.

Die Zeitschrift *Cacharro(s)* (2003–2005, La Habana), Vorreiter kubanischer digitaler Magazine (vgl. Maccioni 2023: 21), wurde von Jorge Alberto Aguiar Díaz (1966, La Habana [JAAD, Akronym]) gegründet und zirkulierte über wechselnde Mailadressen in neun Ausgaben in elektronischem Format (vgl. Timmer 2013, 2021c; Maccioni 2021, 2023; Silva 2023: 32)[494]. 2005 wurde das Projekt nach verstärkter Zensur eingestellt, worauf in den Zeitschriftenausgaben bereits anonyme Danksagungen, wechselnde Mailadressen, verwendete Pseudonyme sowie der Aufruf zur Unterstützung hindeuten. Mit der auffälligen und programmatischen Titelwahl (in Klammern) zeigt die digitale Zeitschrift, für die u. a. Marqués de Armas und Flores phasenweise als Koordinatoren tätig waren und eine Vielzahl der Netzwerkakteur*innen von *Diáspora(s)* als Projektmitglieder unter den Danksagungen oder als Beitragende gelistet werden (vgl. Abbildung 25), eine Analogie zu *Diáspora(s)* auf: dem Propagieren und Evozieren von Pluralität und Dissemination in einem repressiven Staat[495].

In einem radikaleren Layout, quasi einem *diseño cacharrerizado*, werden teils re-editierte oder neue Texte einzelner *Diáspora(s)*-Akteure und von der Zeitschrift *Diáspora(s)* eingeführte Literaten (wie z. B. Enzensberger, Jandl, Piglia, Sloterdijk) publiziert und mit (postmodernen) Texten ausländischer Schriftsteller*innen (in Übersetzung) und Beiträgen der *Generacón Cero* zusammengeführt.

Bereits die Präsentation von *Cacharro(s)* („Preliminar“, Aguiar Díaz [2003]; vgl. Anhang II) gibt durch einen direkten Verweis einen programmatischen Bezug des Zeitschriftenprojektes zu *Diáspora(s)* zu erkennen. Aus den 17 Programmpunkten von *Cacharro(s)* lassen sich neben poststrukturalistischen und postmodernen Einflüssen Experimentalität, Exzentrik, Intertextualität und Zynismus (bis hin zum Grotesken) als stilistische Leitlinien des Projektes erkennen (vgl. Silva 2023: 40ff.). Thematisch knüpft *Cacharro(s)* provokanter und weniger philosophisch an die Kritik an der kubanischen Traditionslast von *Diáspora*(s) an, was bereits das deutlich experimentellere Layout vermuten lässt. Mittels ‚Tabubrüchen‘ und illegalem Agieren (vgl. Timmer 2021c) sollen auch in und durch diese Zeitschrift, so Silva (vgl. 2023: 31f.), verlorene literarische Traditionen wiederhergestellt werden (wie z. B.

diese stark von der visuellen Kultur sowie Pop- und Serienkultur beeinflusst sei. Reyes Rodríguez (vgl. 2024: 37) sieht darüber hinaus Projekte wie *The Revolution Evening Post* (Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage, Orlando Luis Pardo), *La Caja de la China* (Lien Carrazana Lau), *Desliz* (Lizabel Mónica) als einen Ertrag der von *Diáspora(s)* inspirierten Folgegenartion von Zeitschriftenprojekten an.

494 Das Projekt ist aus dem *taller literario Salvador Redonet* (La Habana) unter der Leitung von Jorgito Aguiar hervorgegangen, der die *Generación Cero* maßgeblich geprägt habe (vgl. Maccioni 2023: 21f.).

495 Die Zeitschrift ist bis dato wenig erforscht worden, vgl. u. a. Timmer (2013, 2021c), Dorta (2016a), Maccioni (2021, 2023), Silva (2023).

Exilkubaner*innen, Autor*innen des *insilio* sowie internationale Literat*innen). In der Ausgabe 1 wird sogar eine von Luis verfasste Rezension unter dem Titel „Antologías, diásporas poéticas y 'Orígenes'" (2003 [2002]) veröffentlicht[496]. *Cacharro(s)* tritt als zeitlich anschließendes Projekt auf der Insel offenkundig die Nachfolge von *Diáspora(s)* an (vgl. Dorta 2016a: 313ff.) und bildet medial eine Brücke von *Diáspora(s)* hin zu der kubanischen Blogkultur (vgl. Silva 2023: 33).

Der poststrukturalistische Code der theorielastigen Literatur von *Diáspora(s)* ist heute zwar einem weiten Kreis als konzeptualisierte Kritik bekannt. Trotz dessen scheint er als Element eines kubanischen Gegendiskurses nicht an Gültigkeit verloren zu haben. Inner- und außerhalb Kubas wird er von verschiedenen Projekten oder Akteur*innen modifiziert, was obige Projekte (trotz ihres eigenen Profils) aufzeigen. Mit der Etablierung des Internets als globalem Informations- und Kommunikationsmedium wächst eine digitale Diasporagemeinschaft außerhalb Kubas heran. Im *cyberspace* vernetzen digitale journalistische, essayistische und literarische Projekte kritische Intellektuelle und Literat*innen noch engmaschiger und gewähren dadurch einer kubanischen Gegenkultur verstärkt Sichtbarkeit. Im digitalen Raum entsteht eine umfangreiche Textsammlung, die sich kritisch mit dem Zeitgeschehen und der Kunstproduktion auf Kuba auseinandersetzt. Verschiedene Projekte verbindet dabei der künstlerische Aktivismus der 1990er-Jahre (und aufwärts) sowie der Antrieb, ein (Gegen-)Archiv digital zu implementieren. Im Zeitalter vereinfachter technischer Reproduzierbarkeit lösen digitale Medien (z. B. e-Zeitschriften, Blogs, Vlogs, Videoclips, *social media* etc.) die ‚Zeitschrift' als diskursprägendes Printformat ab und umgehen so (Papier-)Mangel und (Produktions-)Kosten, gleichwohl der Zugang zu einer stabilen Internetverbindung in Kuba weiterhin von Ressourcen abhängig und mit Aufwand verbunden ist. Der zu registrierende exilkubanische digitale Kulturaktivismus manifestiert sich auf unterschiedlichen Plattformen und greift auf verschiedene Distributionskanäle zurück. Die Mikropolitik kollektiver (Untergrund-)Projekte transformiert sich in eine Mikropolitik 2.0, Kunstschaffende und Aktivist*innen teils in kämpferische Avatare.

Auch die ehemaligen *Diáspora(s)*-Mitglieder nutzen außerhalb Kubas den Einflussbereich und die Reichweite des Internets. Saunders und Prieto führen sporadisch einen eigenen Blog, Marqués de Armas hat mit Dolores Labarcena

496 Ursprünglich für *Memorias de la clase muerta* verfasst, schlussfolgert Luis darin: „Con la publicación de esta antología [*Revista Diáspora(s)*], sumada a la reedición de los poetas de *Orígenes* hecha por Arcos, más la aparición de *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte, podemos hacer un cuadro bastante completo de un proceso que se inicia más de cinco décadas atrás para culminar en unos jóvenes poetas, algunos de ellos ahora dispersos por el mundo, que liberaron el demonio de la forma para 'después agarrarlo por los cuernos', como dijo Witold Gombrowicz" (2003 [2002]: 92).

(Mitglied von *El Palenque*) die *online*-Zeitschrift *Potemkin* (2013–2016) herausgebracht, Aguilera schreibt u. a. für den *Nuevo Heraldo* (Miami) und erweist sich als Gründer und Direktor der *online*-Plattform *InCUBAdora* als aktivster digitaler Raumpionier. Angelehnt an sein Engagement als ehemaliger Co-Redaktionsleiter von *Diáspora(s)* und den in dieser Funktion erworbenen Kompetenzen, entwickelt sich Aguilera zum digitalen *broker* schlechthin, bzw. zu einem intellektuellen ‚Linker' (eng. *to link*), der verschiedene Netzwerke, Projekte und Akteur*innen im *cyberspace* zusammenführt. Den Begriff Linker fasst Ichikawa, angelehnt an das Konzept der Hypertextualität und die derartige Beschaffenheit des Internets, für die kubanische Blogkultur verallgemeinernd wie folgt:

> [E]l linker en la red lo que hace es proponer una lectura que, de una u otra manera, esta disponible para todas las [...] personas. No hay, en lo que respecta a posesión, ninguna ventaja para el (re)comendador (linker). ¿Existe, pues, una ventaja epistemica? No sé. En todo caso la hay, de facto, si el ciber lector accede a reconocerla y concederla. (Ichikawa 2010: 44–45)

InCUBAdora stellt heute ein einschlägiges, digitales Gegen-Archiv dar, worauf bereits der programmatische Titel der Plattform deutet: *InCUBAdora* – die Inkubation eines neuen Kubas bzw. einer neuen kubanischen Künstler*innengemeinschaft. Die Plattform begreift sich als virtuellen Ort des (Informations-)Austausches, die hauptsächlich spanischsprachige journalistische, wissenschaftliche und künstlerische Texte über die Gegen(warts)kultur Kubas durch Sammeln und Zusammenführen in Dialog setzt und durch digitale Vernetzung weiterführend verbreitet[497]. Nicht nur Transmedialität zeichne den Blog nach Aguilera aus, sondern sein „[carácter] 'okupamedial': ya que muchas veces funciona ocupando (usurpando, interviniendo, reconstruyendo) otros lugares, despiezándolos, armándolos de otra manera, con la esperanza de que estos a su vez sean de nuevo rejuntados en un puzzle otro, por otro investigador u otro archivo" (in Timmer 2024: o. S.). Unterschiedlichen Autor*innen wird durch aktives Postulieren und (kommentiertes) Verbreiten zu verschiedenen Inhalten Sichtbarkeit eingeräumt, um Desinformation und Zensur entgegenzuwirken[498]. Eingängig ist, dass *InCUBAdora* seit Ende 2021

497 Der Blog, gehostet aus Prag und gefördert von der tschechischen Initiative *Post Bellum* und dem *Transition Promotion Programm* des tschechischen Außenministeriums, lässt sich unter folgender URL abrufen: https://in-cubadora.com/ (Zugriff am 22/04/2024).

498 Besonders aufschlussreich ist der Aufbau der Internetseite *InCUBAdora*, da er den Einfluss von *Diáspora(s)* auf die digitale Plattform verdeutlicht. Diese ist in folgende Kategorien unterteilt: *DD.HH.*, *EBooks*, *Premios*, *Visuales*, *Libros*, *Dossiers*, *FluXus*, *Diáspora(s)*, *Autores*, *Archivo* (Stand 2024). Unter dem Reiter *Diáspora(s)* lassen sich Publikationen verschiedener (aber nicht aller acht) *Diáspora(s)*-Mitglieder und Netzwerkakteur*innen finden, wie z. B. Interviews und eigene Texte. Darüber hinaus ist den Vorgängerprojekten von *Diáspora(s)*, *PAIDEIA* und *Naranja Dulce* (vgl. Kap. 3.1), jeweils eine eigene Kolumne gewidmet, so dass sich die Bemühung um Sichtbarkeit

den *Premio Franz Kafka* für unveröffentlichte Publikationen kubanischer, auf der Insel residierender Autor*innen, in unterschiedlichen Rubriken (z. B. Literatur, aber auch *Testimonio y Ensayo* oder Dokumentarfilm etc.) verleiht. So haben z. B. Ernesto Santana 2010, im Jahr 2021 Ricardo Alberto Pérez für den Text *Arácnidos* (dt. ‚Spinnentiere', eigene Übersetzung), der motivisch und stilistisch den Einfluss von *Diáspora(s)* erkennen lässt, in der Kategorie *novela* den Preis erhalten. Die Preisverleihung lässt sich als digitale Mikropolitik mit transnationaler Reichweite deuten, die die Preisträger*innen in zweierlei Weise würdigt: Zum einen umfasst der Gewinn eine Herausgabe des prämierten Werkes über die Plattform *InCUBAdora* (*ediciones*) in Kooperation mit einem tschechischen Verlag (wie etwa Libri Prohibiti), zum anderen erhalten die kubanischen Künstler*innen ein Preisgeld. Aus Aguileras Erfahrung heraus und seiner Sensibilisierung für Publikationsschwierigkeiten inner- und außerhalb Kubas stellt sich die Etablierung des Preises gegen die Wirk- und Ausschlussmechanismen der kubanischen Literaturkritik und gegen einen rigiden nationalen Kanon.

Auch zahlreiche andere Projekte entstehen in einem transnationalen kubanischen digitalen Raum und vertreten einen ähnlichen Impetus, z. B. das *Hypermedia Magazine* (seit 2013 [Madrid, seit 2017 ebenso Florida]), die journalistische *online*-Zeitschrift *El Estornudo* (seit 2015, gehostet aus Mexiko), die elektronische Zeitschrift *Rialta Magazine* (seit 2017 [Quéretaro]) oder das zweisprachige *No Country Magazine* (dir. Carlos Aníbal Alonso und Carlos Manuel Álvarez, eng./span. [programmatisch *no country*]), die teilweise miteinander kollaborieren (vgl. auch Rodríguez Reyes 2024). Die entstehenden Blog- und Publikationsnetzwerke eines aktiven independenten *online*-Journalismus und kulturellen digitalen Aktivismus sind derart verwoben, dass sie sich kaum trennscharf voneinander abgrenzen lassen. Sie stellen ein Desiderat dar, das verschiedene Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsvorhaben bildet.

Auch wenn sich die Liste der Aktivitäten der ehemaligen *Diáspora(s)*-Mitglieder oder die Einflüsse dieser auf andere Akteur*innen und Projekte weiter ergänzen ließe, sei in diesem Kontext abschließend auf zwei Initiativen verwiesen, die die Idee der diasporischen Vergemeinschaftung und Vernetzung kritischer Intellektueller und Künstler*innen fortschreiben: die *online*-Plattform *Rialta* und Brugueras Teilnahme an der *documenta 15* (2022, Kassel).

Das Projekt *Rialta* hat nach seiner Gründung im Jahr 2017 inzwischen alle Ausgaben der *Revista Diáspora(s)* auf seiner Homepage als *open source* in einem

und um Kontinuität des kulturellen Aktivismus der 1990er-Jahre erkennen lassen. Auch Folgeprojekte wie *Cacharro(s)* und *La Noria* werden über die Seite zugänglich gemacht, allerdings sei dieser „espacio infame" (Aguilera in Timmer 2024: o. S.) auf Kuba nur über Kauf eines VPN-Client zugänglich (vgl. Aguilera in Timmer 2024: o. S.).

sich erweiternden online-Archiv bereitgestellt[499]. Eine mit Hyperlinks versehene Auflistung der Ausgabenbeiträge führt die User*innen direkt auf die entsprechende Zeitschriftenseite des jeweiligen Artikels. Die Rezipierenden können *online* in der Zeitschrift blättern (vgl. Abbildung 26), so dass eine neue Rezeptionsform und -erfahrung entsteht: eine offene diasporische Lektüre in einem großen digitalen kubanischen Kontra-Archiv. Durch Digitalisierung und Verlinkung wird das Zeitschriftenprojekt aus dem Untergrund in ein vermeintlich zeitloses digitales Archiv überführt (vgl. Abbildung 26). Die Plattform *Rialta* setzt *Diáspora(s)* über die verschiedenen Reiter seiner Website in Dialog mit weiteren aufgearbeiteten und digitalisierten kubanischen Zeitschriftenprojekten.

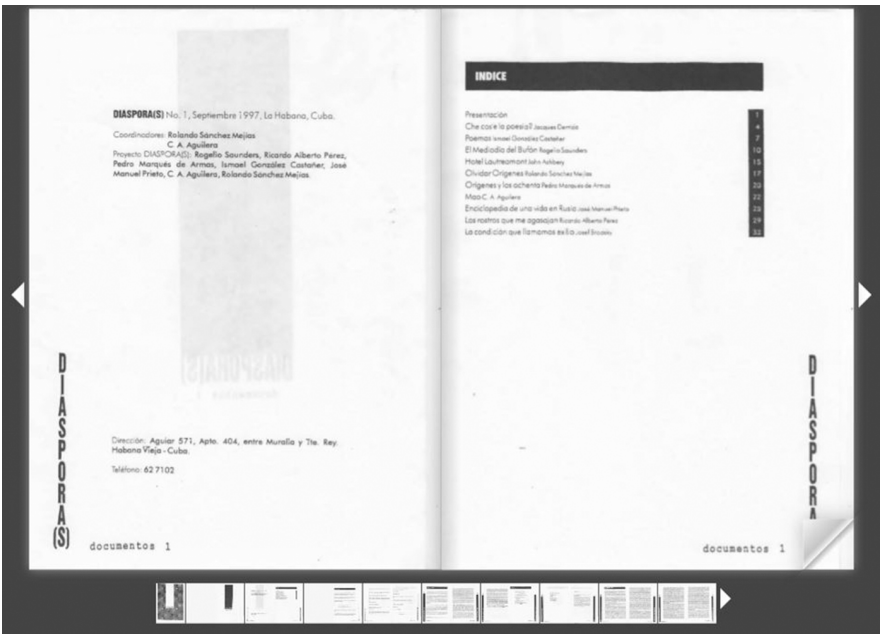


Abbildung 26: *Diáspora(s)* (hier Ausgabe 1, vgl. Cabezas Miranda 2013a: 171–172) als Digitalisat im *cyberspace*: ein digitaler Gegendiskurs, eingebettet in die kubanische Blogosphäre. (Quelle: https://rialta.org/wp-content/viewer/diasporas/1997-N1/index.html#page=5, Zugriff am 27/04/2024).

499 Entsprechend dem Webauftritt schreibt sich das Projekt vier Hauptziele zu: 1. Die Veröffentlichung von Texten durch *Rialta Ediciones*, 2. die Herausgabe der mit ISSN-gelisteten *online*-Zeitschrift (*Rialta Magazine*), 3. die Errichtung eines *online*-Archivs, 4. die Verbreitung kultureller Nachrichten über *Noticias Rialta*. Diese Informationen lassen sich der Projekthomepage unter folgender URL etnehmen: https://rialta.org/sobre-rialta/ (Zugriff am 02/04/2025).

Der Versuch, eine kubanische Diaspora repräsentativ zusammenzuführen und deren unterschiedliche Standpunkte nach außen zu vertreten, lässt sich auch anhand des Mitwirkens von Tania Bruguera (vgl. Kap. 4.6) und des von ihr gegründeten Projektes *INSTA* an der *documenta 15* aufzeigen[500]. Mit wechselnden Ausstellungen und einem breiten Begleitprogramm in Präsenz- und Hybridformat macht Bruguera in Form von *artivismo* auf die Repression der Künste in Kuba aufmerksam: „[W]ir [wollten] zeigen, dass wir, die offiziell als Nicht-Künstler diffamiert werden, sehr viele sind und international anerkannt werden und dass wir deshalb eine eigene Legitimität besitzen, zu der wir weder das Kulturministerium noch den kubanischen Staat brauchen“, so die Künstlerin (in Schumann 2022: 6). Bruguera aktiviert und vereint eine Vielzahl an kritischen kubanischen Kunstschaffenden und Intellektuellen aus der Diaspora in Kassel und auf dem *INSTA*-Kanal über *livestream* auf *YouTube* und *Facebook*. In den ihr zugewiesenen zwei Ausstellungsräumen in der *documenta*-Halle ermöglicht es das Begleitprogramm, mit unterschiedlichen Stimmen in Dialog über eine kubanische Gegenwartskunst und Gegenkultur zu treten. Dabei kommen auch einstige Akteure von *Diáspora(s)* zu Wort, z. B. Aguilera oder Ponte. Bruguera lässt allerdings nicht nur aktuelle kritische Zeitschriftenprojekte vorstellen, sondern baut selbst einen Ausstellungsraum in Kassel nach dem heute nur noch von Sandra Ceballos betriebenen *Espacio Aglutinador* nach (vgl. Kap. 4.6), die wegen der Angst vor Sanktionen der Einladung nach Deutschland nicht nachgekommen sei (vgl. Schumann 2022: 8f.).

Verdrängte und/oder zensierte kubanische Kunst (von *street art* und Installationen über kritische Bücher bis hin zu Musik- und Filmvorführungen etc.) werden durch das Engagement von Bruguera in Kassel für die internationale Kunstwelt sichtbar[501]. Besonders die Installation „Lista de artistas e intelectuales cubanos censurados por instituciones gubernamentales entre 1959 y 2022 (en construcción)“ (*documenta 15*, 2022 Kassel), die auf der Idee einer vernetzetn Gemeinschaft an zensierten Kunstschaffenden aufbaut, verdeutlicht das. Vor einer Wand

500 Die Homepage vom *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* findet sich unter folgender URL: https://instar.org/index.html (Zugriff am 08/10/2021). Der *PEN*-International gibt ein Jahr nach Brugueras Mitwirken an der *documenta 15* eine Sonderausgabe zu der bedrohten Freiheit der Künste und Künstler*innen in Kuba mit dem Titel *Método Cuba: Independent Artists' Testimonies Of Forced Exile* (2023) heraus.

501 Ceballos initiierte im *Espacio Aglutinador* unter dem Projekttitel *Malditos de la Postguerra* (2016–2018) über einen längeren Zeitraum Einzelausstellungen von kritischen, marginalisierten oder einst zensierten kubanischen Künstler*innen. In dem gleichnamigen Ausstellungskatalog, der auf Brugueras Zeitschriftenprojekt anspielt (vgl. Kap. 4.6), sind die Werdegänge sowie ein Überblick über die Werke und Projekte von vier Künstler*innen des *Diáspora(s)*-Netzwerkes veröffentlicht. Bruguera ist bestrebt, trotz der Abwesenheit von Ceballos, das independente Kunstatelier gewissermaßen symbolisch nach Kassel zu bringen.

mit einer aufgemalten *wordcloud*, bestehend aus Namen zensierter kubanischer Künstler*innen, wurden Holzpfeiler mit aufgezogenen Masken ohne Augenpartien aufgestellt. Das sich im Prozess befindende Kunstwerk gibt zensierten kubanischen Kunstschaffenden Namen und Gesicht zurück – darunter auch einigen *Diáspora(s)*-Akteuren und in *Diáspora(s)* veröffentlichten Autor*innen[502].

Die Auswahl der eingeladenen Gäste, der diskutierten Themen und der ausgestellten Kunst und Literatur geben offenkundig Kritik an dem kubanischen Regime zu erkennen. Die Covid-19-Pandemie hat ab 2020 zum Rückgang von Einkünften aus dem Tourismussektor und von Devisen geführt. Krisenmodus und verschärfter Versorgungs- und Ressourcenmangel erinnern stark an die 1990er-Jahre, so dass sich der zivilgesellschaftliche und künstlerische Protest gegen Misswirtschaft und Repression verschärft habe: „We're engaged in a symbolic/psychological war", betont Bruguera (in Carrazana 2021: o. S.)[503]. Die Künstlerin hat diesen ‚symbolischen Krieg' bereits in den 1990er-Jahren im Rahmen unterschiedlicher Projekte ausgetragen (vgl. Kap. 4.6). Die Ereignisse des *11J* (2021) und die Inhaftierungen von Kunstschaffenden und Zivilpersonen hätten Brugera jedoch verdeutlicht: „[W]enn wir weiterkommen wollen, dann müssen wir uns die Hand reichen und unsere ganze Energie einsetzen, um aus diesem ziemlich tiefen Loch, in dem wir stecken, wieder herauszukommen" (in Schumann 2022: 22). Einstellung und Habitus einer kritischen Gemeinschaft von Kunstschaffenden der auslaufenden 1980er- und 1990er-Jahre, einschließlich ihres *artivismo*, bleiben folglich bestehen und verbinden eine Vielzahl der Akteur*innen in der Diaspora. Die kubanische Partizipation an der *documenta* hat transparent gemacht, dass die gegenwärtige kubanische Literatur- und Kunstszene stark beeinflusst ist von den künstlerischen Bewegungen vor bzw. während der Sonderperiode (vgl. Kap. 3.1 & 4.6). Auch *Diáspora(s)* hat zur Schärfung eines kritischen (ästhetischen) Bewusstseins beigetragen und literarische Bahnen geebnet, die über das Projekt hinaus in verschiedenen Räumen und Kontexten Wirkung verzeichnen können.

502 In der *wordcloud* lassen sich u. a. die Namen einiger Netzwerkakteur*innen von *Diáspora(s)* finden, z. B. Carlos Alberto Aguilera, Ismael González, Pedro Marqués de Armas, Radamés Molina, Ricardo Alberto Pérez, Rolando Sánchez Mejías und Rogelio Saunders oder in *Diáspora(s)* veröffentlichte oder rezensierte Autoren, wie Guillermo Cabrera Infante, Lorenzo García Vega, Ezequiel Suárez (und Sandra Ceballos), Heberto Padilla, Virgilio Piñera, Antonio José Ponte, Raúl Martínez, Iván de la Nuez oder spätere Kooperationspartner, z. B. Aldo Ménendez. Ebenfalls gelistet sind u. a. Lezama Lima, Umberto Peña, Antón Arrufat, Jesús Díaz etc.

503 Neben bestehenden politischen Spannungen sorgen die desaströsen wirtschaftlichen Folgen der Coronapandemie, die verschärfte Embargopolitik unter der Präsidentschaft Trumps, wiederkehrende Naturkatastrophen und umfassender (Ressourcen-)Mangel, der 2024 sogar zu landesweiten *blackouts* führte, über den *11J* hinaus für Spannungen im Inland und für einen massiven Exodus vieler Kubaner*innen.

7 Fazit

Die in dieser Arbeit nachgezeichnete Entwicklung von *Diáspora(s)* hat verdeutlicht, dass sich das (Zeitschriften-)Projekt binnen dreißig Jahren aus einem konkreten soziopolitischen Kontext heraus, inspiriert an der *performance*-Praxis der Bildenden Kunst und Kulturszene der auslaufenden 1980er-Jahre, von einem inländischen Netzwerk zu einem transnational ausgerichteten Werknetz und schließlich zu einer realen Diaspora entwickelt hat. In seiner Selbstzuschreibung als inländische literarische Minorität reagiert das (Zeitschriften-)Projekt im postsowjetischen Kuba als Gegenbewegung auf eine rückwärtsgewandte Re-Ideologisierung der Bevölkerung und der inländischen Kunst- und Literaturszene. Vor dem Hintergrund des ‚Berliner Mauerfalls' ist eine junge Generation an Literat*innen gewillt, sich von alten, ihnen auferlegten Idealen und Vorbildern zu lösen und gegen gefestigte Paradigmen, Denkstrukturen und Schreibnormen aufzubegehren. *Diáspora(s)* stellt einem mythenaffinen nationalen Diskurs, angelehnt an die von dem Projekt ausgerufene Programmatik („Diásporas ≠ Orígenes"; vgl. Kap. 1), Relationalität und Transnationalität entgegen, um die kubanische Literatur hin zu postmodernen und experimentellen Schreibweisen zu öffnen.

Das Projekt versteht sich als kubanische Gegengemeinschaft, die sich während der Sonderperiode in Form eines Netzwerkes organisiert. Durch Vernetzungsleistungen und rhizomatische Logiken versucht diese Gegengemeinschaft, einen facettenreichen Gegendiskurs in Kuba einzuführen. Netzwerk ist im Kontext von *Diáspora(s)* somit Inbegriff eines propagierten, gelebten und in Teilen nachhaltig internalisierten *modus operandi*, der sich aus einem Wechselverhältnis zwischen Lebens- und Kunstwelt sowie einem relationalen und transnationalen Verständnis von Kultur und Literatur speist. Vernetzen stellt für *Diáspora(s)* somit eine gelebte und praktizierte Kulturtechnik, eine initiierte Mikropolitik sowie eine Schreibpraxis dar, mittels derer versucht wird, ‚Netz' bzw. ‚Vernetzung' gleichermaßen ästhetisch abzubilden und erfahrbar zu machen. Um ebenjenen Prozesshaftigkeiten und den unterschiedlichen Transferleistungen nachzugehen, hat sich der Begriff ‚Netzwerk' als strukturelles, semantisches sowie kulturstiftendes Beschreibungsmodell zur Erschließung des Projektes als erkenntnisreich erwiesen. Das methodische Verbinden von quantitativer und qualitativer Analyse des Zeitschriftenprojektes hat es zum einen erlaubt, strukturelle Besonderheiten und Kontinuitäten zwischen *red* und *revista red* sichtbar zu machen. Zum anderen konnte dadurch ein Überblick über das interne Zeitschriftennetz gegeben, das Zeitschriftenprofil konturiert sowie Einflüsse und Spezifika unterschiedlicher Schreibweisen und Ästhetiken ausgewählter Akteur*innen untersucht werden.

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-007

Aufgezeigt wurde, dass sich das Projekt Anfang der 1990er-Jahre von einem öffentlichkeitswirksamen künstlerischen Aktionismus und autonomen Lese- und Diskussionsforum aus einem vernetzten Denken, Handeln und Schreiben heraus zu einem transnational ausgerichteten Untergrundprojekt mit gleichnamiger Kulturzeitschrift herausgebildet hat, die im illegalen Selbstverlag inner- und außerhalb Kubas zirkulierte. Dabei haben sich Praktiken einer osteuropäischen Gegenkultur, wie Kollaboration im Untergrund und *samisdat*-Verlag, als Orientierung erwiesen, um sich als künstlerisches Projekt zu manifestieren und sich prozesshaft Handlungsmacht zu erarbeiten. Die zwei Projektphasen von *Diáspora(s)* sind daher nur schwer voneinander zu trennen. Aufgrund ihrer Wechselwirkung sollten sie nicht isoliert voneinander betrachtet, sondern als fließende Entwicklungsprozesse verstanden werden, etwa als organisierte und erarbeitete Strukturen und Beziehungen, die sich in materialisierter Form in dem Zeitschriftenprojekt wiederfinden lassen.

Das Medium Zeitschrift wird in der zweiten Projektphase von *Diáspora(s)* gezielt genutzt, um sich in Form einer autonomen Mikropolitik Diskursraum zu erkämpfen und eine kubanische Konzeptkunst parallel zu einer reglementierten Literaturlandschaft einzuführen. Das Medium wird für das Projekt zum Ort der ästhetischen Begegnung und diskursiven-ästhetischen Transformation. Die Bandbreite an Beitragenden und Beitragsformaten nutzend, wird ein Gegen-Archiv zur nationalen Literaturlandschaft geschaffen. Auch wenn die Akteur*innen sich differenziert in das Netzwerk und das (Zeitschriften-)Projekt einbringen oder sich heute unterschiedlich zu diesem positionieren, eint in den 1990er-Jahren die kubanischen Akteur*innen besonders der literarische Kampf und das künstlerische Einstehen für Meinungsfreiheit und die Freiheit der Künste sowie dezidiert die Kritik an einem totalitären System, das Intellektuelle und Kunstschaffende funktionalisiere. Strategisches Operieren vor Ort und die aktive (trans-)nationale Vernetzungsarbeit des Projektes stellen Voraussetzungen dar, um das Zeitschriftenprojekt in einer wirtschaftlichen und politischen Krisenzeit, gezeichnet von Mangel und Repression, realisieren zu können. Vernetzung ist als immaterielle Transferleistung gleichermaßen Voraussetzung, um einen exotisierenden Inseldiskurs zu verwerfen und diesen vornehmlich in Richtung (Ost-)Europa und für postmoderne Einflüsse aus den USA zu öffnen. Poststrukturalistische Theorien und die Konzipierung einer Kleinen Sprache fungieren als Scharnier zwischen den verschiedenen Entwicklungsphasen des Projektes und als wesentliche konzeptuelle Verbindungslinien zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen. Aus dem durch Transferleistungen und den geknüpften Beziehungen erarbeiteten Wissensschatz konzipiert das Projekt einen klandestinen literarischen Code, der unter Gleichgesinnten u. a. Kritik in bzw. an Kuba artikulierbar macht (vgl. Kap. 3.1.1 & 4.2).

Die Analyse des Zeitschriftenkorpus (vgl. Kap. 4) hat aufgezeigt, dass *Diáspora(s)* alle Facetten des Mediums Zeitschrift ausschöpft, um einen vielstimmigen Gegendiskurs zu konzipieren und damit ein vielfältiges Gegen-Archiv zu schaffen. Dabei ist der von dem Projekt ausgerufene und praktizierte ‚literarische Terror' Ausdruck einer neo-avantgardistischen Haltung und provokanten Gegenästhetik, die in ihrer anti-genealogischen Ausrichtung durch Form- und Sprachexperimente einen doktrinären nationalistischen Diskurs zu verfremden und zu unterwandern versucht. Eine ludische und subversive Ästhetik verbindet die in der Zeitschrift vereinten Texte; sie geht aus einer durchdachten Zusammenstellung unterschiedlicher Beitragsformate hervor. Nicht nur die Beiträge innerhalb einzelner Ausgaben sind thematisch aufeinander abgestimmt, sondern die Zeitschrift zeichnet auch ein ausgabenübergreifendes internes semantisches, motivisches und intertextuelles Netz nach, das verschiedene Stimmen synchronisiert, um eine transnationale Gegengemeinschaft neo-avantgardistischer und postmodern ausgerichteter Literat*innen abzubilden. Das Medium Zeitschrift fungiert als diskursprägendes Instrument einer Kleinen Literatur, die sich offizieller Regularien entzieht, um auf nicht-kanonisierte und kritische Publikationen inner- und außerhalb Kubas aufmerksam zu machen. Wirkmechanismen des inländischen literarischen Feldes unterlaufend, versucht das Projekt, die innere Diaspora mit kubanischen Akteuren im Exil und der realen Diaspora zu verbinden. Wichtige Referenzpunkte stellen dabei Literaten älterer Generationen (García Vega, Piñera ebenso Cabrera Infante, Padilla) sowie Intellektuelle und Literaturen aus den USA und Europa dar, die im Rahmen der Zeitschrift in Übersetzung in Dialog mit einer jungen kubanischen experimentellen Literatur gebracht werden, um eine transnationale totalitäre Erfahrung hervorzubringen. Die Konzipierung dieses ‚literarischen Terrors' umschließt somit auch die Einfuhr teils untersagter Texte und deren Übersetzung sowie die Eingliederung politischer Kunst in die Zeitschrift, deren Beschaffung und Rezeption ohne das hinter der Zeitschrift stehende Netzwerk nicht möglich gewesen wären.

Trotz Genrespezifik behandeln die unterschiedlichen Beitragsformate des Zeitschriftenkorpus (Lyrik, Narrativik, Dramatik sowie Essayistik, Rezensionen und Covergestaltung) ähnliche thematische Schwerpunkte (z. B. Totalitarismus-, Macht-, System- und Ideologiekritik) und dekonstruktivistische Tendenzen. Die in der Zeitschrift publizierte Essayistik knüpft an transnationale Diskussionen um die Rolle der Intellektuellen und Schriftsteller*innen und die Gefahr von Massendynamiken und Totalitarismen an und führt sie mit inländischen Debatten über die Gefahren der Manipulation von literarischer Sprache und die problematische Re-Kanonisierung von *Orígenes* zusammen.

Der ‚literarische Terror' von *Diáspora(s)* beruft sich im Literarischen auf die Dysfunktionalisierung bzw. Dekonstruktion eines offiziellen Diskurses durch äs-

thetisch evozierte ‚Brechungseffekte', die Absolutheitsansprüche von literarischer Sprache und Genregrenzen aufkündigt. Experimentalität und Rhizomatik, Hybridität, Ironie und Zynismus sowie das Absurde erweisen sich, inspiriert von wiederbelebten kubanischen (Exil-)Schriftstellern und eingeführten Literaten, als wesentliche Elemente des von *Diáspora(s)* konzipierten Gegendiskurses. Im Rahmen der Zeitschrift werden zwei Leitkonzepte von *Diáspora(s)*, die Auslagerung von Fiktion nach (Ost-)Europa und Asien (*Pequeña China*) sowie das Verarbeiten von Tiermotiven (*Callejón de las Ratas*), eingeführt und in den literarischen Beiträgen der Zeitschrift erprobt.

Die Analyse ausgewählter einschlägiger Beiträge (vgl. Kap. 5) hat aufgezeigt, dass vor allem die *Diáspora(s)*-Autoren auf die innerhalb der Zeitschrift begründeten konzeptuellen und ästhetischen Leitlinien zurückgreifen, die Transnationalität und Relationalität thematisch verhandeln und ästhetisch aufzuzeigen versuchen. Obwohl die Texte in ihrer Spezifik und Komplexität eigene Universen öffnen, ist deutlich geworden, dass bestimmte Leitmotive die Beiträge über Ausgaben hinaus verbinden. Trotz Autorenspezifika lassen sich wiederkehrende Schreibstrategien in den Zeitschriftenbeiträgen erkennen: ‚Vernetzen' bzw. ‚Netz' steht in der Zeitschrift für eine rhizomatische Poetik, die durch Collagetechniken, Hyper- und Intertextualität, das Motiv des Normen- und Tabubruches, wie etwa der Maskerade oder Metamorphose, sowie durch (teils radikale) Sprachexperimente einen mythenbehafteten nationalistischen Diskurs aufbricht. Die Auslagerungen verhandelter Konflikte dienen als anzitierte historisch-politische Szenarien, die durch Ent- und Neukontextualisierung ideologisierte Geschichtsbilder und totalitaristische Sprache in einem autonomen Raum literarisch zu dekonstruieren beabsichtigt. Es sind räumlich-diskursive Strategien, die eine vom kubanischen Regime besetzte geopolitische *dentro – fuera*-Axiologie verhandeln und unterwandern, um inländische Konflikte artikulierbar zu machen und sich im Literarischen über Nomenklaturen hinwegzusetzen. So werden vornehmlich Imperien, Machtapparate und Herrschaftsfiguren ‚anderer Territorien' in den Beiträgen der kubanischen Literaten von marginalisierten Sprechpositionen ironisch-zynisch persifliert. Relationalität und Transnationalität generieren als Ausdruck ästhetischer Deterritorialisierung Dynamik sowie Dissemination und damit Vielstimmigkeit sowie Polysemie. Dies alles sind Merkmale einer vernetzten und vernetzenden Literatur.

Verbindendes Element ist in den Zeitschriftenbeiträgen ebenso das wiederkehrende Motiv des Hungers (vgl. Kap. 5). Es spielt, teils implizit, auf die Problematik der Lebenswelt der Autor*innen in der Sonderperiode an, vor allem auf ihre Sehnsüchte nach neuen Idealen und Impulsen im Schreiben, nach denen sie als junge Literat*innen in einer ideologisch abgeschnittenen Inselwelt suchen.

Zwar wird *Diáspora(s)* nachgesagt, ein elitäres Projekt zu sein, das mit seiner Exzentrik und Polemik sowie einer konzeptualisierten, hochgradig theoretisierten und schwer lesbaren Literatur nicht immer auf Gefallen oder gar Verständnis stoße. Es mag ein Privileg sein, in Zeiten umfassender Not ein Zeitschriftenprojekt zu realisieren, doch müssen Risiko und Aufwand berücksichtigt werden, den die Mitglieder und Netzwerkakteur*innen auf sich genommen haben, um Literatur ‚der Literatur wegen' in einem autoritären Staat Sichtbarkeit einzuräumen. Es ist eine Geste, die von einer tiefen intrinsischen Motivation zeugt.

Das (Zeitschriften-)Projekt *Diáspora(s)* bringt in seinem Selbstverständnis als literarische Minorität primär einen ästhetisch-philosophischen Gegendiskurs hervor, der sich dezidiert gegen einen kubanischen Kanon und kulturpolitische Entscheidungen der 1990er-Jahre wendet. Dieser Gegendiskurs setzt sich allerdings über gender- und diversitätssensible sowie intersektionale Diskurse, die ebenso Teil kubanischer Lebensrealitäten und (subversiver) Literaturen der Zeit sind, hinweg. Diese Tilgung bleibt ebenso eine Leerstelle in den Literaturen der *Diáspora(s)*-Mitglieder, die primär (literatur-)philosophisch fundierte und teils polemisch zugespitzte Machtkritik hervorbringen, gegen die sich das kubanische Regime aufgrund von Repression und Zensurmaßnahmen auch vor einer internationalen Werte- und Weltgemeinschaft immer wieder behaupten muss.

Das *video-poema* von Aguilera und Menéndez (vgl. Kap. 5.1.1) dokumentiert das anhaltende Engagement Aguileras, der vor dem Hintergund eines medialen Umbruchs aus der Diaspora und als ehemaliger Co-Direktor der Zeitschrift den von *Diáspora(s)* konzipierten Gegendiskurs weiterentwickelt. Künstler*innenhabitus und Kooperation bleiben trotz Projektauflösung und Einstellung der Zeitschrift bestehen. Eine aktive kubanische Blogosphäre, elektronische Zeitschriften sowie einige Schriftsteller*innen der Nachfolgegenerationen greifen auf den künstlerischen Aktivismus von *Diáspora(s)* und auf Elemente ihres Gegendiskurses zurück (vgl. Kap. 6). Auch einzelne ehemalige Projektmitglieder und Netzwerkakteur*innen gestalten aktiv digitale und auf diasporische Räume mit. Denn für ihre Ideale stehen viele der Akteur*innen noch immer in individuellen Schreibprojekten und Kooperationen ein, mehrheitlich außerhalb Kubas lebend. Heute scheinen sich Marqués de Armas und Pérez, besonders aber Sánchez Mejías und Aguilera noch mit dem Projekt *Diáspora(s)* zu identifizieren, worauf ihre Publikationen hindeuten. Hauptsächlich Aguilera scheint den Esprit und vernetzten *modus operandi* der 1990er-Jahre stark verinnerlicht zu haben. Er agiert heute als intellektueller digitaler *broker*, der mittels kulturpolitischem Internetaktivismus eine transnationale Diasporagemeinschaft in Austausch und Dialog bringt.

Obwohl die letzte Zeitschriftennummer vor über zwanzig Jahren herausgebracht wurde, erweist sich diese bis heute als wesentlich, um einen Zugang zu der Literatur von den *Diáspora(s)*-Autoren – auch über das Projekt hinaus – zu

finden, denn in ihr liegt eine Poetik begründet, die einige Autor*innen nachhaltig geprägt hat. *Diáspora(s)* stand und steht für ein Netzwerk und damit für einen rhizomatischen Organisations-, Handlungs- und Schreibprozess, den sich die *Diáspora(s)*-Autoren zu Nutze gemacht haben (und einige weiterhin machen), um Kritik von einem literarisch-philosophischen Standpunkt aus an repressiven Staaten und der Instrumentalisierung von Kunst und Literatur zu artikulieren.

Am Beispiel des kubanischen Projektes in seinen vielschichtigen Facetten und der durch diese Arbeit propagierten Lesart der klandestinen Zeitschrift konnte exemplarisch aufgezeigt werden, wie künstlerischer Widerstand in autoritären Staaten organisiert wurde und wie eine ‚vernetzte Lesart', die den verschiedenen externen und medienspezifischen Kontexten Rechnung trägt, angewendet werden kann. Der aufwändige, aber erkenntnisreiche *mixed-methods*-Ansatz hat erlaubt, Strukturen, Prozesse und Verbindungen innerhalb des Zeitschriftenkorpus' nachzuzeichnen, so dass zentrale Akteur*innen transparent und Themenkomplexe und Zusammenhänge greifbarer und potenziell erklärbar wurden. Dennoch muss bedacht werden, dass ein Rhizom viele Ein- und Ausgänge hat und auch ein Netzwerk niemals vollständig erschlossen werden kann, weshalb auch diese Arbeit nur eine Lesart der Zeitschrift ist. In den einzelnen Zeitschriftenausgaben – und auch durch das Einpflegen dieser in den *cyberspace* – gibt es weiterhin viel zu erforschen.

Anhang

I Auszüge aus der Vorstellung von *PAIDEIA*: „¿Qué es el Proyecto PAIDEIA?“ – Rolando Prats/Reina María Rodríguez (2006 [1989]: o. S.)

[...]
PAIDEIA orienta su actividad hacia los siguientes fines:

1. Promover y realizar el uso sistemático, integral y articulado de todas aquellas instituciones culturales que acepten parcial o totalmente su programa.
2. Promover y realizar el diálogo permanente, y mutuamente enriquecedor, entre creadores, críticos y espectadores, sobre bases ética y científicamente fundamentadas y mediante acciones prácticas que involucren de manera necesaria al productor, al receptor y al crítico del proceso artístico.
3. Promover y realizar la necesaria unidad dialéctica de la praxis y la teoría artística en los tres eslabones del proceso artístico: la creación, la recepción y la crítica.
4. Promover, difundir y criticar las obras y procesos artísticos que constituyan propuestas representativas de las disímiles poéticas que se derivan de la acción de los jóvenes creadores y conformen el espectro de la cultura artística y literaria cubana, mediante la realización de talleres, conversatorios, mesas redondas y otras formas sociales del diálogo y la polémica.
5. Promover y contribuir a la formación, orientación y desarrollo – mediante la difusión, discusión y asimilación crítica del pensamiento teórico actual en el campo de la Estética, la Teoría del Arte, las Ciencias de la Literatura y la Culturología – del pensamiento crítico y teórico de los jóvenes creadores, críticos e investigadores.
6. Promover y realizar nuevas formas de participación colectiva en la creación, reflexión y recepción críticas de las obras y propuestas de los jóvenes creadores, tanto por la vía de la integración de los diferentes lenguajes artísticos en obras de carácter experimental como por la vía de la colaboración entre creadores de distintas manifestaciones.
7. Promover, fomentar y contribuir a hacer cada vez más amplia y más profunda la influencia de la praxis artística sobre el entorno natural, social y cultural en que se gesta y actúa, de acuerdo con los lineamientos que traza la política estatal y partidista para la esfera de la cultura artística y literaria.

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-008

II Auszüge aus dem Programm von *Cacharro(s)*: „Preliminar“ – Jorge Alberto Aguiar Díaz (2003: 5–7)

1

Cacharro(s) es eso: cachirulos y chirimbolos sobre la alfombra (‘mágica’) de cualquier nacionalismo literario (sublime o patético). Bártulos y cachivaches en el uniforme (y a veces *uniformado*) campo literario cubano, tan pacificado y conformista que ya no es campo sino edén para ciertas ficciones de estado.

2

Ante la imposibilidad (material y legal) para la existencia de revistas independientes, *Cacharro(s)* que también sufre de angurria física y metafísica, le da un fotutazo a cualquier *Papaíto Mayarí* que pretenda, desde tribunas consensuadas, dictar el destino de la cultura nacional.

3

El provincianismo de la literatura cubana es municipal. Vivimos (y escribimos) en el limbo de una patafísica patriotera, folclorista, desahuciada... ¿Se nos olvidó aquel grito de Rimbaud de ser *absolutamente modernos*?

4

Claro, Rimbaud no es parte de la tradición insular... ni Poveda, ni Mañach, ni Labrador Ruíz, ni Lino Novás, ni Calvert Casey, ni Cabrera Infante, ni Reinaldo Arenas, ni Manuel Granados, ni Guillermo Rosales, ni Jesús Díaz, ni Jacobo Machover, ni Rafael Rojas, ni Antonio José Ponte, ni los autores del proyecto *Diáspora(s)*, ni, ni, ni...

[...]

15

No debe extrañarnos que Derrida no se haya publicado nunca en Cuba. ‘La diferencia y la exterioridad’ parece decirnos la Voz Oficial son ‘elementos’ ajenos, nada que ver con nuestra cultura y nuestra tradición.

16

Hay que citar porque *Cacharro(s)* también es puro canibalismo, ‘tráfico y lavado’ de textos, latrocinio, ‘guerrilla literaria’, un gesto mínimo por ‘nuestra’ *libertad residual*, en el país donde la mayoría de los eventos literarios, revistas, manifiestos (si los hubiera) es ‘arqueología, antropología, sociología, *política o ideología de Estado*’. Por tanto citemos a Foucault: ‘Escribo para perder el rostro, no me pidan que permanezca invariable’.

[...]

Bibliographie

Abrego, Verónica/Bremer, Thomas (Hg.) (2023): *Redes transatlánticas. Intelectuales y artistas entre América Latina y Europa durante la Guerra Fría*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert.

Abreu Arcia, Alberto (2007): *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la historia*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

Aguiar Díaz, Jorge Alberto (2003): „Preliminar". In: *Cacharro(s)*, 1, S. 5–7. URL: https://www.in-cubadora.com/wp-content/uploads/2010/11/cacharro1.pdf (Zugriff am 07/12/2023).

Aguilera, Carlos A. (1997): „Mao". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002*). *Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 195–197.

— (1998): „Ceci n'est pas une pipe". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana.* Barcelona: Linkgua Digital, S. 360–361.

— (1999a): „Virgilio Piñera". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 398.

— (1999b): „Viaje a China". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 410–420.

— (1999c): „Elogio del folletín. Apuntes". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002).* Barcelona: Linkgua Digital, S. 474–475.

— (2001): „J.M.P.: La búsqueda del Yazikus". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora (s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 578.

— (Hg.) (2002a): *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988–2001*. México D.F.: Editorial Aldus.

— (2002b): „Epílogo". In: Aguilera, Carlos A. (Hg.): *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988–2001*. México D.F.: Editorial Aldus, S. 167–170.

— (2002c): „El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 595–598.

— (2004a): *Die Chinamaschine*. Aus dem kubanischen Spanisch von Udo Kawasser. Graz: Steirische Verlagsgesellschaft.

— (2004b): „Mao". In: Aguilera, Carlos A.: *Die Chinamaschine*. Aus dem kubanischen Spanisch von Udo Kawasser. Graz: Steirische Verlagsgesellschaft, S. 98–105.

— (2004c): „Nacionalismo y Literatura: Cómo se Construye una Ficción Criminal". In: *Cubista Magazine*, 1, o. S. URL: https://rialta.org/wp-content/uploads/2021/04/04_Aguilera_Nacionalismo-y-Literatura.pdf (Zugriff am 07/12/2023).

— (Hg.) (2005): *Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba*. Graz: Leykam.

— (2014): *El imperio Oblómov*. Sevilla: Espuela de Plata.

— (2015a): „El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico". In: *Istor: revista de historia internacional*, 63, S. 137–146.

— (2015b): *Lorenzo García Vega. Apuntes para la construcción de una no-poética*. Valencia: Aduana Vieja Editorial.

— (2016a): *Asia Menor*. Leiden: Bokeh.

— (2016b): „Los 60 según Hans Magnus Enzensberger". In: *El Nuevo Heraldo* (18.02.2016). URL: https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article96525732.html (Zugriff am 22/08/2023).

— (2016c): *Luis Cruz Azaceta. No exit*. Madrid: Turner.

— (2016d): „Notas". In: Aguilera, Carlos A.: *Asia Menor*. Leiden: Bokeh, S. 153–155.

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783111637051-009

— (2016e): „Presentación“. In: Aguilera, Carlos A. (Hg.): *La patria albina. Exilio, escritura y conversación en Lorenzo García Vega*. Leiden: Almenara Press, S. 9–16.
— (2016f): „Reescribir la historia desde escenarios podridos“. In: *Hypermedia Magazine* (17.05.2016). URL: https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-a-aguilera-reescribir-la-historia-desde-escenarios-podridos/ (Zugriff am 23/11/2023).
— (2016g): „Tipologías“. In: Aguilera, Carlos A.: *Asia Menor*. Leiden: Bokeh, S. 60–63.
— (2017a): „Reviva la revolu (I)“. In: *Hypermedia Magazine* (16.10.2017). URL: https://hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-a-aguilera-reviva-la-revolu-i/ (Zugriff am 10/02/2024).
— (2017b [2006]): *Teoría del alma china*. Leiden: Bokeh.
— (Hg.) (2019): *Archivo y terror. Operaciones entre literatura, política, teatro y arte*. Richmond: Casa Vacía.
— (Hg.) (2020a): *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*. o. O.: Editorial Hypermedia.
— (2020b): „Teoría de la transficción“. In: Aguilera, Carlos A. (Hg.): *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*. o. O.: Editorial Hypermedia, S. 9–18.
Aguilera, Carlos A./Bermúdez, Carmen Paula (1998): „El campo. Entrevista a Rafael Zarza“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 269–276.
Aguilera, Carlos A./Fowler, Víctor (1998): „El Estado origenista. Entrevista a Carlos M. Luis“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 324–330.
Aguilera, Carlos A./Kawasser, Udo (2004): „‘Wie ein plötzlich verrückt gewordenes Insekt’. Ein Gespräch zwischen Carlos A. Aguilera und seinem Übersetzer Udo Kawasser“. In: Aguilera, Carlos A.: *Die Chinamaschine*. Aus dem kubanischen Spanisch von Udo Kawasser. Graz: Steirische Verlagsgesellschaft, S. 13–21.
Aguilera, Carlos A./Menéndez, Maldito (2014): „MAO“ (21.12.2014 [04:20 Min.]). In: *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SFJpFvq0JmU (Zugriff am 08/02/2024).
Aguilera, Carlos A./Menéndez, Maldito (2016): *Apuntes para un viaje a Alemania: El cómix*. o. O.: inCUBAdora Ediciones/Libri Prohibiti.
Ahnert, Ruth/Ahnert, Sebastian E./Coleman, Catherine Nicole/Weingart, Scott B. (2020): *The Network Turn. Changing Perspectives in the Humanities*. Cambridge: Cambridge University Press.
Alvarez Borland, Isabel (2024): „The Artistic Worlds of Guillermo Cabrera Infante“. In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 454–468.
Amnesty International (1992): „Cuba: Silencing the voices of dissent – Amnesty International“. In: *Amnesty International*. URL: https://www.amnesty.org/en/documents/AMR25/026/1992/en/ (Zugriff am 26/07/2023).
— (2010): *Restrictions on Freedom of expression in Cuba*. London: Amnesty International Publications. URL: https://www.amnesty.org/en/wp-content/uploads/2021/06/amr250052010en.pdf (Zugriff am 10/03/2024).
— (2017): *Wer seine Meinung sagt[,] verliert seine Existenz. Kubas Netz der Kontrolle der Meinungsfreiheit und die Auswirkungen auf das tägliche Leben*. Berlin: Amnesty International. URL: https://amnesty-kuba.de/wp-content/uploads/250/Wer-seine-Meinung-sagt-verlier.pdf (Zugriff am 26/07/2023).
Anderson, Benedict R. O’G. (2016 [1983]): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, New York: Verso.

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

— (2024): „The Weighted Literary Islands of Virgilio Piñera". In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 336–350.

Annio, Antonio (1996): „Kuba". In: Bernecker, Walther L./Buve, Raymond T./Fisher, John R./ Pietschmann, Horst/Tobler, Hans Werner (Hg.): *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 483–565.

Antonioli, Manola (2010): „Fluchtlinien des Politischen: über mikropolitische Gefüge und das Minoritär-Werden". In: Krause, Ralf/ Rölli, Marc: *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Wien, Berlin: Turia + Kant, S. 7–25.

Arango, Arturo (1988): „Los violentos y los exquisitos". In: *Letras Cubanas*, 9, S. 9–14.

Araoz, Raydel (2015): *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Araoz, Raydel/Melo Pereira, Mercedes (2017): *Paraninfos. Muestrario, ensayo, historización y augurio de las rupturas líricas a través de un siglo y cuarto de poesía*. Santa Clara: Capiro.

Arenas, Reinaldo (1992): *Antes que anochezca*. Barcelona: Maxi Tusquets Editores.

Arendt, Hannah ([24]2022 [1951]): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München: Piper.

Ariza, Julio (2018): „Políticas de des-especificación y la 'conexión argentina' en *Rex* de José Manuel Prieto". In: *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 9, 17, S. 95–112.

Aroche, Rito Ramón (1999): „Andamios". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 451–453.

Ashbery, John (1997): „Hotel Lautreamont". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 188–189.

Assmann, Aleida (2009): „Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung". In: *Heinrich Böll Stiftung* (18.05.2009). URL: https://www.boell.de/de/demokratie/kulturaustausch-6769.html (Zugriff am 11/09/2023).

— ([2]2014 [2006]): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Verlag C.H. Beck.

Atencio, Caridad (2009): „Ismael González Castañer: Un delirante que progresa". In: *Del palenque y para* (28.10.2009). URL: http://delpalenqueypara.blogspot.com/2009/10/ismael-gonzalez-castaner-un-delirante.html (Zugriff am 29/04/2024).

Awe, Thomas (2013): „Mao Zedong – Ein Toter, 22 Liter Formaldehyd und ein Mythos". In: Kunze, Thomas/ Vogel, Thomas (Hg.): *Oh Du, geliebter Führer. Personenkult im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin: Links, S. 53–71.

Bachmann-Medick, Doris (2008): „Übersetzung in der Weltgesellschaft. Impulse eines ‚translational turn'". In: Gipper, Andreas/Klengel, Susanne (Hg.): *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 141–160.

— (2009): „Introduction: The translational turn". In: *Translation Studies*, 2, 1, S. 2–16.

— (Hg.) (2014a): *The Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective*. Berlin: De Gruyter.

— (2014b): „The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective". In: Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *The Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective*. Berlin: De Gruyter, S. 1–22.

— ([6]2018 [2006]): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Bachtin, Michail (1990 [1969]): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
— (1995 [1965]): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Bain, Mervyn J. (2019): *Moscow and Havana 1917 to the present. An enduring friendship in an ever-changing global context*. Lanham [u. a.]: Rowman & Littlefield.
Baltrusch, Burghard/Lourido, Isaac (Hg.) (2012a): *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Martin Meidenbauer.
— (2012b): „Sketching non-lyrical discourses in contemporary poetry/Esbozando discursos non-líricos na poesía contemporánea". In: Baltrusch, Burghard/Lourido, Isaac (Hg.): *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Martin Meidenbauer, S. 11–26.
Bandau, Anja (2015): „Überlegungen zu einer transatlantischen Romanistik – Transatlantische Lektüren". In: Felbeck, Christine/Klump, Andre/Kramer, Johannes (Hg.): *America Romana: Neue Perspektiven transarealer Vernetzungen*. Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang, S. 257–276.
Bandau, Anja/Singler, Christoph (2019): „Transinsular, transkulturell, transnational, transatlantisch: Karibische Literatur(en)". In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 401–417.
Barkhoff, Jürgen/Böhme, Hartmut/Riou, Jeanne (Hg.) (2004): *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
Baro, Christine (2011): *Der Narr als Joker. Figurationen und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
Barthes, Roland (1953): *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
— (1984): *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil.
— (2000 [1973]): *Le plaisir du texte. Précedé de Variations sur l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
Bene, Carmelo (1998a): „Ricardo III (fragmento)". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 316–320.
— (1998b): „Y bien … ¡sí, Gilles Deleuze!". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 321–323.
Benítez Rojo, Antonio (1998): *La isla que se repite.* Barcelona: Editorial Casiopea.
Benjamin, Walter (2007 [1935]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*. *Kommentar von Detlev Schöttker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Berg, Mette Louise (2011): *Diasporic generations. Memory, politics and nation among Cubans in Spain*. New York: Berghahn.
Bermúdez, Carmen Paula (1998): „Zarza: un arte inteligente". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana.* Barcelona: Linkgua Digital, S. 359–360.
— (1999): „Eduardo Zarza Guirola: Notas". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana* Barcelona: Linkgua Digital, S. 474.
— (2001): „Carlos Enríquez: un proyecto ambicioso". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana* Barcelona: Linkgua Digital, S. 579−580.
— (2000a): „La danza de la muerte de Eduardo Zarza Guirola". In: *Extramuros*, 2, S. 27–30.
— (2000b): *La unidad paradójica. Ensayos sobre las poéticas de Ponce, Girona y Zarza*. La Habana: Ediciones Unión.
Bernhard, Thomas (1998a): „En busca de la verdad y de la muerte". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 228–231.

— (1998b): „‘Victor Halbnarr’/ Un cuento de invierno“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 232–234.
Bettinger, Elfi/Funk, Julika (1995): „Vorwort“. In: Bettinger, Elfi/Funk, Julika (Hg.): *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin: Erich Schmidt, S. 7–14.
Beyer, Meike (2021): „‘F. T. Marinetti und der Welt-Futurismus’. Sozio-kulturelle Relationen der italienischen Avantgarde im Spiegel futuristischer Periodika“. In: Minnes, Mark/Rempel, Natascha (Hg.): *Netzwerke – Werknetze. Transareale Perspektiven auf relationale Ästhetiken, Akteure und Medien (1910–1989)*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, S. 235–263.
— (2022): „Netzwerke der Avantgarde in Bewegung: Medialisierung von Migrations- und Fremdheitserfahrung am Beispiel *Venere sul Capricorno* (1928) von Ruggero Vasari“. In: Böhm, Roswitha/Tiller, Elisabeth (Hg.): *Die mediale Umwelt der Migration. Kulturelle Aushandlungen im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 131–160.
— (2023): „Geisteswissenschaften“. In: Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hg.): *Handbuch Netzwerkforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1–13.
Binotto, Johannes (2017): „Ideologiekritik und/als *analyse textuelle*“. In: Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer, S. 291–308.
Birkenmaier, Anke (2009): „Art of the Pastiche: José Manuel Prieto’s *Rex* and Cuban Literature of the 1990s“. In: *Revista de Estudios Hispánicos*, 43, 1, S. 123–147.
— (2011): „Is There a Post-Cuban Literature?“. In: *Review: Literature and Arts of the Americas*, 44, 1, S. 6–11.
Block, Holly (2001): „Chronology“. In: Block, Holly (Hg.): *Art Cuba. The new generation*. New York: Harry N. Abrams, S. 160–167.
Blum, Stephanie (2020): „‘Nicht wird er froh seines Lebens, der Spaßmacher’. Von Narren, Clowns und Spaßmachern in der deutschsprachigen Lyrik“. In: Meiser, Katharina/Singh, Sikander (Hg.): *Narren, Clowns, Spaßmacher: Studien zu einer Sozialfigur zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 59–86.
Böhme, Hartmut (2004): „Einführung. Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion“. In: Barkhoff, Jürgen/Böhme, Hartmut/Riou, Jeanne (Hg.): *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 17–36.
Borges, Jorge Luis (2012 [1940]): „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: Borges, Jorge Luis: *Ficciones*. Nueva York: Vintage Español, S.13–38.
— (2012 [1941]): „La biblioteca de Babel”. In: Borges, Jorge Luis: *Ficciones*. Nueva York: Vintage Español, 87–100.
Bornstein, George (2001): *Material modernism: the politics of the page*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press.
Borroso, Carlos Augusto Alfonso/Fowler Calzada, Víctor/García Montiel, Emilio/Ponte, Antonio José (Hg.) (1989): *Retrato de grupo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
Bossinade, Johanna (2000): *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart. Weimar: Metzler.
Bourdieu, Pierre (2001 [1982]): *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Éditions du Seuil.
— (2007 [1979]): *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
Brandhorst, Rosa María (2015): *Migration und transnationale Familien im sozialen Wandel Kubas. Eine biographische und ethnographische Studie*. Wiesbaden: Springer VS.
Brecht, Bertolt (1993 [1934]): „Kälbermarsch”. In: Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*; Band XIV. *Gedichte; 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939*. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag/Suhrkamp Verlag, S. 228.

— (1958): *Geschichten vom Herrn Keuner*. Berlin: Aufbau-Verlag.
— (1968 [1928]): *Die Dreigroschenoper*. Berlin: Suhrkamp.
Breuer, Anita/Welp, Yanina (Hg.) (2014): *Digital Technologies for Democratic Governance in Latin America. Opportunities and Risks*. Hoboken: Taylor and Francis.
Brinkerhoff, Jennifer M. (2009): *Digital diasporas. Identity and transnational engagement*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
Brodsky, Joseph (1997): „La condición que llamamos exilio". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 206–211.
Brubaker, Rogers (2005): „The 'diaspora' diaspora". In: *Ethnic and Racial Studies*, 28, 1, S. 1–19.
Bruguera, Tania (2016): „Tania Bruguera| The Role of Ethics in Political Art || Radcliffe Institute". In: *YouTube* (03.10.2016 [40:13 Min.]). URL: https://www.youtube.com/watch?v=_x5SYh9x2tM (Zugriff am 11/09/2023).
— (2017): „Art + activism = artivism | Tania Bruguera". In: *YouTube* (29.08.2017 [11:20 Min]). URL: https://www.youtube.com/watch?v=C38sPtBj4uo (Zugriff am 31/01/2022).
— (o. J.): *TaniaBruguera* (Blog). URL: https://taniabruguera.com/inicio/ (Zugriff am 30/07/2025).
Buckwalter-Arias, James (2010): *Cuba and the new Origenismo*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis.
Bulson, Eric (2017): *Little magazine, world form*. New York: Columbia University Press.
Bünde, Frauke (1994): *Imagination und Realität: zur Phänomenologie der frühen Dichtungen* FAUNE *und* IGITUR *von Stéphane Mallarmé*. Frankfurt am Main, Weinheim: Beltz-Athenäum.
Burt, Ronald S. (2007 [2005]): *Brokerage and closure. An introduction to social capital*. Oxford: Oxford University Press.
Buschmann, Albrecht (2014): „Literarisches Übersetzen zwischen Stilfragen und Unsichtbarkeit. Fragen an das Archiv von Suhrkamps Lateinamerikaprogramm". In: Müller, Gesine (Hg.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlin: edition tranvía/Verlag Walter Frey, S. 101–114.
Caballero, Atilio (1998): „Carmelo Bene". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 314–315.
Cabezas Miranda, Jorge (2011): „Odette Alonso y Carlos Alberto Aguilera: Dos voces 'antagónicas' de la última poesía cubana". In: *Confluencia*, 27, 1, S. 157–170.
— (2012): *Proyectos poéticos en Cuba (1959–2000). Algunos cambios formales y temáticos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
— (Hg.) (2013a): *Revista Diaspora(s). Edición facsímil (1997–2007). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital.
— (2013b): „Presentación, agradecimientos y retazos situacionales". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 13–20.
— (2013c): „Testimonios y valoraciones externas: Reina María Rodríguez". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital: S. 55–57.
— (2013d): „Testimonios y valoraciones externas: Víctor Fowler Calzada". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 59–61.
— (2013e): „Testimonios y valoraciones externas: Duanel Díaz". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 65–66.

— (2013f): „Testimonios y valoraciones externas: Ana Belén Martín Sevillano“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana.* Barcelona: Linkgua Digital, S. 67–69.
— (2013g): „Testimonios y valoraciones externas: Gerardo Muñoz“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 71–73.
— (2013h): „Testimonios y valoraciones externas: Gerardo Fernández Fe“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 81.
— (2013i): „Testimonios y valoraciones externas: Carlos M. Luis“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 83–84.
— (2013j): „Testimonios y valoraciones externas: Carmen Paula Bermúdez“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 85–87.
— (2013k): „Testimonios y valoraciones externas: Todd Ramón Ochoa“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 89–90.
— (2013l): „Testimonios y valoraciones externas: Daniel Balderston“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 91–92.
— (2013 m): „Testimonios y valoraciones externas: Antonio José Ponte“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 95–96.
— (2013n): „Entrevista a Pedro Marqués de Armas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 99–104.
— (2013o): „Entrevista a Carlos A. Aguilera“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 105–107.
— (2013p): „Entrevista a Ismael González Castañer“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 109–114.
— (2013q): „Entrevista a José Manuel Prieto“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 115–117.
— (2013r): „Entrevista a Radamés Molina“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 119–124.
— (2013s): „Entrevista a Ricardo Alberto Pérez“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 125–126.
— (2013t): „Entrevista a Rogelio Saunders“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 127–131.
— (2013u): „Entrevista a Rolando Sánchez Mejías“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 133–138.
— (Hg.) (2014): *Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo* Diáspora(s) *antología (1993–2013)*. Puebla: Profética.
— (2021a): *Un fin de siglo memorable. Entrevistas a escritores cubanos de los años 80 y 90*. Madrid: Editorial Verbum.
— (2021b): „Entrevista a Pedro Marqués de Armas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Un fin de siglo memorable. Entrevistas a escritores cubanos de los años 80 y 90*. Madrid: Editorial Verbum, S. 47–76.

— (2021c): „Entrevista a José Manuel Prieto“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Un fin de siglo memorable. Entrevistas a escritores cubanos de los años 80 y 90*. Madrid: Editorial Verbum, S. 196–214.
— (2021d): „Entrevistas. Rogelio Saunders“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Un fin de siglo memorable. Entrevistas a escritores cubanos de los años 80 y 90*. Madrid: Editorial Verbum, S. 215–235.
Cabrera Arús, María A. (2015): „Tratado de guayatola, Cuba Material entrevista a Maldito Menéndez“. In: *Cuba Material* (07.04.2015). URL: https://cubamaterial.com/blog/tratado-de-guayatola-entrevista-a-maldito-menendez/ (Zugriff am 21/04/2024).
Cabrera Infante, Guillermo (1967): *Tres Tristes Tigres*. Barcelona: Seix Barral.
— (1976): *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona: Seix Barral.
— (1992): *Mea Cuba.* Barcelona: Plaza & Janés.
— (2002): „Carta a Virgilio Piñera“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 618–620.
Cage, John (2001): „Conferencia sobre algo“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 551–560.
Calomarde, Nancy (2015): *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944–1956)*. Leiden: Almenara.
Camenen, Gersende (2014): „Las ficciones del después. Notas para una lectura comparada de *Nocturno de Chile* y *Enciclopedia de una vida en Rusia*“. In: *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 2, S. 433–446.
Campos, Augusto de/Campos, Haroldo de/Pignatari, Décio (1958): „Plano-pilôto para poesia concreta“. In: *Noigandres*, 4, o. S. URL: https://icaa.mfah.org/s/es/item/1090135#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-101%2C-94%2C1755%2C982 (Zugriff am 01/05/2024).
Campos, Haroldo de (1998): „Señal de tráfico“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 264–268.
Candidatu, Laura/Leurs, Koen/Ponzanesi, Sandra (2019): „Digital Diasporas: Beyond the Buzzword. Toward a Relational Understanding of Mobility and Connectivity“. In: Retis, Jessica/Tsagarousianou, Roza (Hg.): *The Handbook of Diasporas, Media, and Culture*. Hoboken: John Wiley & Sons, S. 31–47.
Candidatu, Laura/Ponzanesi, Sandra (2022): „Digital Diasporas: Staying with the Trouble“. In: *Communication, Culture and Critique*, 15, 2, S. 261–268.
Canetti, Elías/Adorno, Theodor W. (1999): „Discusión con Theodor W. Adorno“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*: Linkgua Digital, S. 421–431.
Carrazana, Lien (2021): „Tania Bruguera: ‘We are engaged in a symbolic/psychological war’ in Cuba“. In: *Diario de Cuba* (02.06.2021). URL: https://diariodecuba.com/cultura/1622650568_31617.html (Zugriff am 04/12/2023).
Castells, Manuel (2000 [1996]): *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I. Cambridge, Mass. [u. a.]: Blackwell Publishing Ltd.
Castro, Fidel (2001 [1961]): *Palabras a los intelectuales*. Edición y revisión Teresa Blanco. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
Castro Ruz, Fidel (1990): „Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, presidente de la República de Cuba, en el acto central por el XXX aniversario de los Comités de defensa de la Revolución, efectuado en el teatro ‘Carlos Marx’, el 28 de septiembre de 1990, ‘Año 32 de la Revolución’“. In: *Portal Cuba*. URL: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280990e.html (Zugriff am 24/01/2024).

Cohen, Robin (2008): *Global diasporas. An introduction*. New York, Oxon: Routledge.
Colina, Enrique (2013): *La vaca de mármol*. In: *YouTube* (10.05.2019 [49 Min.]). URL: https://www.youtube.com/watch?v=cWGHLcrhuYw (Zugriff am 23/04/2024).
Constantinescu, Romaniţa/Dondorici, Iulia (2023): „Einführung“. In: Constantinescu, Romaniţa/Dondorici, Iulia (Hg.): *Ost und West in der Romania. Entre Est et Ouest. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen. Interconnexions globales et régionales des littératures roumaines*. Berlin: Frank & Timme, S. 11–27.
Cortázar, Julio (1962): *Historias de cronopios y famas*. Buenos Aires: Minotauro.
Creeley, Robert (1998): „Cinco poemas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 331–336.
Crespo, Regina (2010a): *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México, D. F.: Ediciones y Gráficos Eón.
— (2010b): „Introducción“. In: Crespo, Regina (Hg.): *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México, D. F.: Ediciones y Gráficos Eón, S. 9–34.
Danciu, Ida (2009): „De Berlín a Madrid, hablando de una necrópolis cubana: entrevista a Antonio José Ponte“. In: *Iberoamericana*, 9, 36, S. 155–169.
Del Risco, Enrique (2007): „‘En Arte Calle fuimos verdaderos rebeldes’“. In: *Cubaencuentro* (29.08.2007). URL: https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/en-arte-calle-fuimos-verdaderos-rebeldes-42558/(page)/2 (Zugriff am 09/02/2024).
Deleuze, Gilles (1993): *Critique et clinique*. Paris: Les Édition de Minuit.
— (1998): „Un manifiesto de menos“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 345–356.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972): *Capitalisme et schizophrénie 1: L’Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
— (1975): *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
— (1980): *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
Dermutz, Klaus (1994): *Totes Leben. Zur Anthropologie und Theologie von Tadeusz Kantors Theater des Todes und der Liebe*. Graz: dbv-Verlag.
Derrida, Jacques (1967a): *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
— (1967b): *L’écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
— (1972): *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.
— (1997): „Che cos’e la poesia“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 177–179.
Díaz, Duanel (2002a): „De la casa del ser al callejón de las ratas: Diáspora(s) y la ‘literatura menor’“. In: *Habana Elegante*, 18, o. S. URL: http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html (Zugriff am 18/08/2023).
— (2002b): „Kundera, el kitsch, la risa“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 672–675.
Díaz Infante, Duanel (2005): *Los límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí.
— (2014): „Catedrales en el futuro“. In: Díaz Infante, Duanel: *Días de fuego, años de humo. Ensayos sobre la revolución cubana*. Leiden: Almenara, S. 205–212.
— (2018a): *Malos tiempos para la lírica: Ensayos sobre literatura cubana*. Richmond: Casa Vacía.
— (2018b): „Diáspora(s). Balance melancólico“. In: Díaz Infante, Duanel: *Malos tiempos para la lírica: Ensayos sobre literatura cubana*. Richmond: Casa Vacía, S. 22–31.
Díaz Solar, Francisco (2001): „Ernst Jandl“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 489.

Diedrich, Alena (2014): *Melancholie und Ironie. Hans Magnus Enzensbergers, der Untergang der Titanic*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Djoufack, Patrice (2005): *Der Selbe und der Andere*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

— (2010): *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung. Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*. Göttingen: V & R unipress.

Dorta, Walfrido (2015): „Conversa en Benefit Street (sobre literatura cubana reciente)". In: *Diario de Cuba* (14.03.2015). URL: https://diariodecuba.com/cultura/1426285786_13395.html (Zugriff am 27/09/2023).

— (2016a): *Dinámicas políticas y proyectos culturales en la Posrevolución Cubana (1989–2015): Paideia, Diáspora(s), and Generación cero*. New York: City University of New York CUNY Graduate Center. URL: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2525&context=gc_etds (Zugriff am 27/09/2023).

— (2016b): „Materia pobre para la intensidad: *Diáspora(s)* en el Período Especial". In: *La Noria*, 11, S. 46–50.

— (2019): „*Diáspora(s) y Orígenes*: un trabajo de archivo contra el origenismo de estado". In: Lupi, Juan Pablo/Salgado, César Augusto (Hg.): *La futuridad del naufragio. Orígenes, estelas y derivas*. Leiden: Almenara, S. 327–361.

— (2024): „Alternative Cultural Projects and Their Histories". In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 487–502.

Dorta Sánchez, Walfrido (2002): „Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana de los '80 y los '90 del siglo XX". In: *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 31, S. 17–38.

— (2012a): „Discursos postnacionales, políticas de (des)autorización y terror-ismo literario: la poesía no lírica de los escritores del grupo Diáspora(s)". In: Baltrusch, Burghard/Lourido, Isaac (Hg.): *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Martin Meidenbauer, S. 233–248.

— (2012b): „Olvidar Cuba: contra el 'lugar común'. (Forgetting Cuba: Against the Common Place)". In: *Diario de Cuba* (09.12.2012). URL: https://www.academia.edu/2294711/Olvidar_Cuba_contra_el_lugar_com%C3%BAn_Forgetting_Cuba_Against_the_Common_Place_Diario_de_Cuba_9_de_diciembre_2012_ (Zugriff am 27/04/2024).

— (2013): „Discursos postnacionales, política de (des)autorización y terror-ismo literario: la poesía no lírica de los escritores del grupo Diáspora(s)". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 43–51.

Dotta, Pablo (1988): „Arte Calle – Viva La Revolú". In: *YouTube* (17.07.2018 [12:32 Min.]). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3A7HX075sqc (Zugriff am 09/02/2024).

Driscoll, Kári (2015): „'Ohne Ergebnis wurde die Kralle wohl niemals angesetzt'. Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik". In: Neumeyer, Harald/ Steffens, Wilko (Hg.): *Kafkas narrative Verfahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 29–53.

Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.) (2015): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin, Boston: De Gruyter.

Dykstra, Kristin (2013): „Dispatch from Havana: Ricardo Alberto Pérez". In: *Jacket2* (08.10.2013). URL: https://jacket2.org/article/dispatch-havana-ricardo-alberto-perez (Zugriff am 20/03/2025).

— (2024): „Cuba's poetic imaginary (1959–1989)". In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 438–453.

Ebenhoch, Markus (2013): *Armes Kuba. Armutsdarstellungen in der kubanischen Kurzgeschichte der 1990er-Jahre*. Berlin: LIT.

Ehrlicher, Hanno (2014): „Introducción". In: Ehrlicher, Hanno/Rißler-Pipka, Nanette (Hg.): *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker, S. 1–10.

— (2024): „Redes en revistas y revistas como redes: nuevos retos metodológicos“. In: *Cuadernos del CILHA*, 25, 1, S. 1–18. URL: https://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v25n1/1852-9615-ccilha-25-01-e004.pdf (Zugriff am 19/04/2025).
Ehrlicher, Hanno/Herzgsell, Teresa (2016): „Zeitschriften als Netzwerke und ihre digitale Visualisierung. Grundlegende methodologische Überlegungen und erste Anwendungsbeispiele“. In: *Revistas culturales 2.0*. URL: https://www.revistas-culturales.de/de/buchseite/hanno-ehrlicher-teresa-herzgsell-zeitschriften-als-netzwerke-und-ihre-digitale (Zugriff am 11/03/2024).
Ehrlicher, Hanno/Rißler-Pipka, Nanette (Hg.) (2014): *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker.
Eickhoff, Georg (1999): *Das Charisma der Caudillos. Cárdenas, Franco, Perón*. Frankfurt am Main: Vervuert.
Eisenstadt, Shmuel N. (2000): „Multiple modernities“. In: *Daedalus*, 129, 1, S. 1–29.
Enzensberger, Hans Magnus (1999a): „América“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 435–438.
— (1999b): „Poemas cubanos“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 439–444.
— (1999c): „Elogio del analfabeto“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 445–450.
Erjavec, Aleš/Grojs, Boris (Hg.) (2003): *Postmodernism and the postsocialist condition. Politicized art under late socialism*. Berkeley: University of California Press.
Erll, Astrid (^{2}2011 [2005]): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
Escandell Montiel, Daniel (2014): *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera.* Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
Espacio Aglutinador. URL: https://www.espacioaglutinador.com/ (Zugriff am 16/04/2025).
Espagne, Michel (1992): „Französisch-sächsischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Eine Problemskizze“. In: *Comparativ 02,* 2, S. 100–121.
Espagne, Michel/Werner, Michael (1985): „Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S”. In: *Francia*, 13, S. 502–510.
Espinosa Domínguez, Carlos (2016): „Releer, reescribir y refundar la tradición (I)“. In: *Cubaencuentro* (12.02.2016). URL: https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/releer-reescribir-y-refundar-la-tradicion-i-324820 (Zugriff am 22/04/2024).
— (2017): „La plural fecundidad“. In: *Cubaencuentro* (09.06.2017). URL: https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-plural-fecundidad-329636 (Zugriff am 30/04/2025).
Ette, Ottmar (2001): „Einleitung: Kuba – Insel der Inseln“. In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hg.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 9–25.
Exner, Isabel (2017): *Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
Fernández Fe, Gerardo (1998): „Gilles Deleuze“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 339.
— (2002): „Cinco poemas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 663–665.
— (o. J.): „Max Ernst: visiones“. In: Morejón Arnaiz, Idalia (Hg.) (2020): *Naranja Dulce. Edición facsimilar 1988–1989. Edición Incubadora. Colección Samsa*. o. O.: Primera Edición Ebook

incubadora Ediciones/LibriProhibiti, S. 126–127. URL: https://www.in-cubadora.com/wp-content/uploads/2020/09/naranja-dulce-1.pdf (Zugriff am 07/12/2024).
Ferrer, Jorge (2024): *Entre Cuba y Rusia. Contra la memoria y el olvido*. Madrid: Ladera Norte.
Flores, Juan Carlos (2001): „Poemas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 54–55.
Fonseca, Carlos (2014): „An interview with José Manuel Prieto“. In: *Asymptote*. URL: https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-jose-manuel-prieto/#sthash.QO88byCN.dpuf (Zugriff am 18/04/2025).
Fonseca Suarez, Carlos (2015): „José Manuel Prieto: Necesito saber en qué molde verter el magma narrativo“. In: *ViceVersa Magazine* (16.02.2015). URL: https://www.viceversa-mag.com/entrevista-jose-manuel-prieto/ (Zugriff am 29/04/2022).
Fornet, Jorge (2003): „La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto“. In: *Hispamérica: revista de literatura*, 32, 95, S. 3–20.
Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard.
— (1975): *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard.
— (2002 [1969]): *L' archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
— (2004): *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978–1979)*. Paris: Éditions Gallimard Seuil.
Fowler Calzada, Víctor/Ponte, Antonio José (1989): „Unas palabras“. In: Borroso, Carlos Augusto Alfonso/Calzada, Víctor Fowler/Montiel, Emilio García/Ponte, Antonio José (Hg.): *Retrato de grupo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, S. 5–6.
Frank, Gustav/Podewski, Madleen/Scherer, Stefan (2010): „Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ›kleine Archive‹“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 34, 2, S. 1–45.
Fránquiz, Roberto (Hg.) (1992): *Doce poetas en las puertas de la ciudad*. La Habana: Ediciones Extramuros.
Franzbach, Martin (2015): *Historia social de la literatura cubana II (1959–2005). Tomo segundo*. Francofurti Moenani: Valentia.
Friedrich, Alexander (2015): *Metaphorologie der Vernetzung: Zur Theorie kultureller Leitmetaphern*. Paderborn: Wilhelm Fink Paderborn.
Frieß, Hans-Jürgen (2009): *Castro und kein Ende. Zur politischen Stabilität auf Kuba*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
Froehlich, Dominik E. (2019): „Burt (2005): Brokerage and Closure“. In: Holzer, Boris/ Stegbauer, Christian (Hg.): *Schlüsselwerke der Netzwerkforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 97–100.
Fuhse, Jan (2009): „Die kommunikative Konstruktion von Akteuren in Netzwerken“. In: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie*, 15, 2, S. 288–316.
Fusco, Coco (Hg.) (2000): *Corpus delecti. Performance art of the Americas*. London, New York: Routledge.
— (2017): *Pasos peligrosos. Performance y política en Cuba*. Madrid: Turner.
Garbatzky, Irina (2014): „Dossier: Performances poéticas/poéticas de la performance“. In: *Badebec*, 4, 7, S. 136–142.
— (2015): „Pasear por la URSS, volverse animal. Una postdata de Virgilio para *Diáspora(s)*“. In: *RECIAL*, 6, 8, o. S. URL: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/12965 (Zugriff am 29/04/2023).
— (2016a): „Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera“. In: *El jardín de los poetas*, 2, 3, S. 105–123.

— (2016b): „De nuevo, el futuro. Presentación dossier: El futuro ya llegó. Inscripciones del archivo post soviético en Cuba“. In: *Cuadernos del CEL*, 1, 2, S. 32–40.
— (2016c): „Teorías del archivo, formas de la huida: sobre *Teoría del alma china* de Carlos A. Aguilera“. In: *Acta Literaria*, 53, S. 77–93.
— (2016d): „Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desfiguraciones de lo humano en *El imperio Oblómov* de Carlos A. Aguilera“. In: *Taller de Letras*, 58, S. 111–126.
— (2017): „Supervivencia de las cucarachas. Kafka en Cuba a finales de siglo XX“. In: *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 17, S. 47–65.
— (2018): „La alegría de estar sobre el puente. Entrevista a Antonio José Ponte“. In: *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*, o. S. URL: https://revistatransas.unsam.edu.ar/la-alegria-de-estar-sobre-el-puente-entrevista-a-antonio-jose-ponte/ (Zugriff am 12/08/2022).
— (2020): „Ante el archivo latinoamericano. Dos novelas rusas de José Manuel Prieto“. In: *Revista Iberoamericana*, 86, 272, S. 857–875.
— (2024): *El archivo del Este. Desplazamientos en los imaginarios de la literatura cubana contemporánea*. La Plata: EME Colección Madriguera.
García, Delia M. (2022): „Ruins of Utopia: Trauma in Post-Soviet Cuban Culture and Literature“. In: Saloul, Ihab/Schjøtt Hansen, Anna/Deim, Réka/Grabowski, Dawid/Sülek, Mehmet/Naaten, Jante van der (Hg.): *Witnessing, Memory, and Crisis*. *AHM Annual Conference 2022*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 20–25.
García Marruz, Fina (1997): *La familia de Orígenes*. La Habana: Ediciones Unión.
García Méndez, Luis Manuel (2011): „Dos mulatos posnacionales“. In: Noguerol Jiménez, Francisca/Pérez López, María Ángeles/Esteban, Ángel/Montoya Juárez, Jesús (Hg.): *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 177–186.
García Vega, Lorenzo (1979): *Los años de Orígenes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
— (1998): „Baladas de un Bag Boy“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 277–279.
— (2001): „El oficio de perder [fragmentos]“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 517–528.
— (2002): „Prólogo sin credenciales“. In: Aguilera, Carlos A. (Hg.): *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988–2001*. México, D.F.: Editorial Aldus, S. 7–23.
Garrandés, Alberto (2006): „Naranja Dulce y la utopía de saberes creativos“. In: *Cubista Magazine*, 5, o. S. URL: https://rialta.org/wp-content/uploads/2021/04/11_Garrand%C3%A9s_Naranja-Dulce-y-la-utop%C3%ADa.pdf (Zugriff am 10/03/2024).
Gass, William (2000 [1968]): „Order of insects“. In: Gass, William: *In the heart of the heart of the country. And other stories*. Boston: Godine, S. 172−206.
Gassmann, Robert H. (1988): *Cheng Ming: Richtigstellung der Bezeichnungen: Zu den Quellen eines Philosophems im antiken China: Ein Beitrag zur Konfuzius-Forschung*. Bern: Peter Lang.
Gätje, Hermann (2020): „Die Narrenfigur im postmodernen Roman“. In: Meiser, Katharina/Singh, Sikander (Hg.): *Narren, Clowns, Spaßmacher: Studien zu einer Sozialfigur zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 273–297.
Gellai, Szilvia (2018): *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzler.
Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
Gießmann, Sebastian (2006): *Netze und Netzwerke. Archäologie einer Kulturtechnik, 1740–1840*. Bielefeld: transcript Verlag.
— (2014): *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*. Berlin: Kadmos.

Gil, Lourdes (1999): „El doble discurso literario de la extrainsularidad“. In: *Revista Encuentro*, 14, S. 144–153.

Giraudon, Liliane (2001): „Diáspora(s): Consideraciones Intempestivas. Entrevista a C. A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 546–548.

Glanc, Tomáš (2017): *Autoren im Ausnahmezustand. Die tschechische und russische Parallelkultur*. Berlin, Münster: LIT.

Gnüg, Hiltrud (1988): *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Goldberg, RoseLee (2005): *Tania Bruguera*. Amsterdam, Venice: Prince Claus Fund for Culture and Development.

González, Pedro Ángel (1977): „Al lector“. In: Marcos, Miguel de: *Papaíto Mayarí*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, S. 7–14.

González Castañer, Ismael (1997): „Poemas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 180–182.

— (1998): „Crónicas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 337–338.

González Echervarría, Roberto (2017 [1987]): *La ruta de Severo Sarduy*. Leiden: Almenara.

González Reinoso, Pedro Manuel (2019): „Carlos A. Aguilera, el mostro que se incuba solo“. In: *Hypermedia Magazine* (18.11.2019). URL: https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-alberto-aguilera/ (Zugriff am 16/02/2024).

Gorris, Lothar (2014): „„Nichts wie weg““. In: *Der Spiegel*, 41, S. 130–139.

Granovetter, Mark S. (1973): „The Strength of Weak Ties“. In: *American Journal of Sociology*, 78, 6, S. 1360–1380.

Gray, Richard J. (^{2}1990): *American poetry of the twentieth century*. London: Longman.

Guerra, Wendy (2014 [2006]): *Todos se van*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Guevara, Ernesto Che (2008 [1965]): *El socialismo y el hombre en Cuba*. Caracas: Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia.

Günther, Michael (2005): *Masse und Charisma. Soziale Ursachen des politischen und religiösen Fanatismus*. Frankfurt am Main: Lang.

Haas, Peter M. (1992): „Introduction: epistemic communities and international policy coordination“. In: *International Organization*, 46, 1, S. 1–35.

Hagimoto, Koichi (2016): *Trans-Pacific Encounters. Asia and the Hispanic World*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Hahn, Kurt/Hausmann, Matthias/Wehr, Christian (Hg.) (2013a): *ErzählMacht. Narrative Politiken des Imaginären*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hahn, Kurt/Hausmann, Matthias/Wehr, Christian (2013b): „Vorwort: Erzählen macht Macht“. In: Hahn, Kurt (Hg.): *ErzählMacht. Narrative Politiken des Imaginären*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–17.

Hall, Stuart (2019): *Essential Essays. Volume 2: Identity and Diaspora*. Hg. von David Morley. Durham. London: Duke University Press.

Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.) (2009): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag.

Hammerschmidt, Claudia (2005): „Rückblick auf Guillermo Cabrera Infante von der anderen Seite des Spiegels“. In: *Ibero-Online.de*, 4, S. 1–17.URL: https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00000468/Ibero_Online_04.pdf (Zugriff am 27/02/2025).

Hanly, Elizabeth (2013a): „Cuba's young poets". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 145–149.
— (2013b): „Cuba's Young Poets". In: *La Habana Elegante*, 53, o. S. URL: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Biblioteca_Hanly.html (Zugriff am 20/03/2025).
Heinrich, Carola (2020): *Was bleibt? Zur Inszenierung von Gedächtnis und Identität im postsowjetischen Kuba und Rumänien*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
Henkel, Knut (2022): „'Kunst engagiert sich für ein anderes Denken'. Der Exilkubaner Carlos Aguilera liest und diskutiert heute im Literaturhaus Hannover". In: *taz* (09.06.2022). URL: https://taz.de/Kunst-engagiert-sich-fuer-ein-anderes-Denken/!5856747/ (Zugriff am 30/06/2022).
Henken, Ted A./Garcia Santamaria, Sara (Hg.) (2021): *Cuba's Digital Revolution: Citizen Innovation and State Policy*. Gainesville: University Press of Florida.
Hepp, Andreas (2011): „Kommunikationsnetzwerke und kulturelle Verdichtungen: Theoretische und methodologische Überlegungen". In: Fuhse, Jan/Stegbauer, Christian (Hg.): *Kultur und mediale Kommunikation in sozialen Netzwerken*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 13–29.
Hernández Busto, Ernesto (2002): „Historias de Olmo, de Rolando Sánchez Mejías". In: *Letras Libres* (28.02.2002): https://letraslibres.com/libros/historias-de-olmo-de-rolando-sanchez-mejias/ (Zugriff am 17/04/2025).
Hernández, Henry Eric (2023): „Sobre archivo y terror. Una conversación con Carlos A. Aguilera". In: *Rialta Magazine* (26.02.2023). URL: https://rialta.org/archivo-y-terror-una-conversacion-con-carlos-a-aguilera/ (Zugriff am 12/03/2024).
Hernández Salván, Marta (2015): *Mínima Cuba. Heretical poetics and power in post-Soviet Cuba.* Albany: SUNY Press.
Hernández Salván, Marta/Rodríguez Gutiérrez, Milena (2024): „Cuba's Poetic Imaginary (1989–2020)". In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 673−691.
Hernández-Reguant, Ariana (Hg.) (2009a): *Cuba in the Special Period. Culture and ideology in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan.
— (2009b): „Writing the Special Period: An Introduction". In: Hernández-Reguant, Ariana (Hg.): *Cuba in the Special Period. Culture and ideology in the 1990s.* New York: Palgrave Macmillan, S. 1–18.
Herzgsell, Teresa (2016): „Digitale Werkzeuge für die Visualisierung von Netzwerken – Anwendungsorientierte Überlegungen in Bezug auf die historische Zeitschriftenforschung". In: *Revistas culturales 2.0*. URL: https://www.revistas-culturales.de/de/buchseite/teresa-herzgsell-digitale-werkzeuge-f%C3%BCr-die-visualisierung-von-netzwerken (Zugriff am 21/04/2024).
— (2018): „Herramientas digitales para la visualización de redes y los problemas de su aplicación para el estudio de revistas (tutorial)". In: *Revistas culturales 2.0*. URL: https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/teresa-herzgsell-herramientas-digitales-para-la-visualizaci%C3%B3n-de-redes-y-los-problemas-de (Zugriff am 28/03/2024).
— (2020a): „Categorization as Theory and Practice: Type of Contribution". In: *Revistas culturales 2.0*. URL: https://www.revistas-culturales.de/de/buchseite/teresa-herzgsell-categorization-theory-and-practice-type-contribution (Zugriff am 12/11/2022).
— (2020b): „Genre distribution and Fictional Prose in the Magazines of the Avant-Garde". In: *Revistas culturales 2.0*. URL: https://www.revistas-culturales.de/de/buchseite/teresa-herzgsell-genre-distribution-and-fictional-prose-magazines-avant-garde (Zugriff am 12/11/2022).
— (2021): „Transkontinentale mediale Netzwerke: Perspektiven datenbasierten Arbeitens in der Zeitschriftenforschung". In: Minnes, Mark/Rempel, Natascha (Hg.): Netzwerke – *Werknetze. Transareale Perspektiven auf relationale Ästhetiken, Akteure und Medien (1910–1989)*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, S. 265–300.

Hobbes, Thomas (2024 [1651]): *Leviathan*. *Edited with an introduction and notes by Noel Malcolm*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Hobsbawm, Eric J./Ranger, Terence O. (2012 [1983]): *The Invention of tradition*. Cambridge Cambridgeshire: Cambridge University Press.

Hoffmann, Bert (2001): „Außenpolitik, internationale Beziehungen und das Verhältnis zu den USA. Veränderungen und Kontinuitäten seit 1989“. In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hg.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, S. 153–191.

Hoffmann, Bert (^{3}2009 [2000]): *Kuba*. München: Verlag C. H. Beck.

— (2011): „Civil Society 2.0?: How the Internet Changes State-Society Relations in Authoritarian Regimes: The Case of Cuba“. In: *German Institute of Global and Area Studies (GIGA)*, 156, o. S. URL: https://www.giga-hamburg.de/en/publications/giga-working-papers/civil-society-2-0-internet-state-society-relations-authoritarian-regimes-cuba (Zugriff am 12/04/2024).

Ichikawa, Emilio (1999): „La letrina letrada [o el ‘intelectual’ en su laberinto]“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 454–462.

— (2001): „La letrina letrada [o el ‘intelectual’ en su laberinto]“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*, S. 568–577.

— (2010): „Pentadescarga del cibertexto“. In: Calvo Peña, Beatriz (Hg.): *Buena Vista Social Blog. Internet y libertad de expresión en Cuba*. Valencia: Aduana Vieja, S. 42–48.

InCUBAdora. URL: https://in-cubadora.com/ (Zugriff am 12/04/2025).

Ingenschay, Dieter (2010): „Exilio. Insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija“. In: *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2, 1, o. S. URL: https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120004A (Zugriff am 12/04/2024).

Ingenschay, Dieter/Frank, Susanne (2014): „Post-imperial – post-national – post-Castro? Schreiben zwischen Kuba und der zerfallenen Sowjetunion. Dieter Ingenschay und Susanne Frank im Gespräch mit José Manuel Prieto“. In: *Novinki*. URL: https://www.novinki.de/frank-susanne-ingenschay-dieter-post-imperial-post-national-post-castro/ (Zugriff am 29/04/2022).

Iriarte, Ignacio (2018): „La teoría literaria como forma de intervención en lo público. Reflexiones teóricas, ejemplos argentinos y un caso cubano: la revista Diáspora(s)“. In: *El Taco en la Brea: Revista Semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, 2, 8, S. 110–131.

— (2019): „La realidad administrada. Reflexiones sobre la gestión de los signos por medio de tres figuras cubanas: la revista *Diáspora(s)*, Antonio José Ponte e Iván de la Nuez“. In: *Caracol*, 18, S. 157–184.

— (2024): „La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas“. In: *RECIAL*, 15, 26, S. 33–59.

Jäger, Christian (2005): *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Jambrina, Jesús (2002): „De G. Cabrera Infante a Virgilio Piñera“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 616–617.

Jandl, Ernst (2001a): „El rilke ordinario & otros poemas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 502–511.

— (2001b): „Observaciones sobre el arte de la poesía“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital: S. 512–516.

Jansen, Dorothea (22003): *Einführung in die Netzwerkanalyse. Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele*. Opladen: Leske + Budrich.

Jarms, Daniil [Ivanovich Yugachov] (2002): „Relatos“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 630–632.

Jerofejew, Viktor (2021 [1999]): *Enzyklopädie der russischen Seele. Aus dem Russischen von Beate Rausch*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin.

Jockers, Matthew Lee (2013): *Macroanalysis. Digital methods and literary history*. Urbana: University of Illinois Press.

Jordan, Melanie/Miles, Malcolm (Hg.) (2008): *Art and theory after socialism*. Bristol: Intellect.

Judex, Bernhard (2018): „22 Verstreut erschienene Erzählungen“. In: Huber, Martin/Mittermayer, Manfred (Hg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 129–134.

Kafka, Franz (1972a [1915]): „Die Verwandlung“. In: Kafka, Franz: *Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 64–113.

— (1972b [1928]): „Der Bau“. In: Kafka, Franz: *Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 412–444.

— (1972c [1930]): „Beim Bau der chinesischen Mauer“. In: Kafka, Franz: *Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 332–344.

— (1972d): *Amerika*. Nachwort von Max Brod. München: Kurt Wolff Verlag.

— ([2]1983 [1914]): „Erinnerung an die Kaldabahn“. In: Kafka, Franz: *Tagebücher 1910–1923*. Hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 302–311.

— (2008 [1926]): *Das Schloss.* In: Kafka, Franz: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*; Band IV. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Kammer, Stephan (2022): „Eine Zeitschrift schreibt Literaturgeschichte“. In: Ehrmann, Daniel/Traupmann, Thomas (Hg.): *Kollektives Schreiben*. Paderborn: Brill/Fink, S. 212–228.

Kattenberg, Peter (2001): *Andy Warhol, Priest. The Last Supper Comes in Small, Medium, and Large*. Leiden: Brill.

Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter (Hg.) (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.

Korzybski, Alfred ([5]2005 [1933]): *Science and sanity. An introduction to non-Aristotelian systems and general semantics*. Brooklyn, New York: Inst. of General Semantics.

Koselleck, Reinhart (1979): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koubek, Jochen (2003): *Vernetzung als kulturelles Paradigma*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin (Philosophische Fakultät III). URL: https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15629 (Zugriff am 27/04/2024).

Kozer, José (2002): „Poemas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 633–637.

Kracauer, Siegfried (2005 [1960]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang ‘Marseiller Entwurf’ zu einer Theorie des Films*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Krämer, Raimund/Krüger, Dirk (2008): „Das politische System Kubas“. In: Stüwe, Klaus/Rinke, Stefan (Hg.): *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 363–388.

Krause, Ralf/Rölli, Marc (2010): *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Wien. Berlin: Turia + Kant.

Kreuzmair, Elias (2010): „Die Mehrheit will das nicht hören: Gilles Deleuze’ Konzept der ‘littérature mineure’“. In: *Helikon: multidisciplinary online journal*, 1, S. 36–47.

Kristeva, Julia (1967): „Bakhtine, Le Mot, Le Dialogue Et Le Roman“. In: *Critique*, 23, 239, S. 438–465.
Kumaraswami, Par/Kapcia, Antoni (2012): *Literary culture in Cuba. Revolution, nation-building and the book*. Manchester: Manchester University Press.
Kundera, Milan (1984): *L' insoutenable légèreté de l'être.* Übersetzung François Kérel. Paris: Gallimard.
— (2002): „Stifter, Kafka y la burocracia“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 680–685.
Kushigian, Julia Alexis (1991): *Orientalism in the Hispanic literary tradition. In dialogue with Borges, Paz, and Sarduy.* Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press.
Lagerkvist, Pär (1978 [1944]): *Der Zwerg*. Berlin: Verlag Volk und Welt.
Lardone, Mariana/Sastre, Luciana Irene (2015): „Ilusiones de la efimeridad: La reverberación del archivo en las imágenes virtualizadas“. In: *RECIAL*, 6, 8, o. S. URL: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5293866 (Zugriff am 27/04/2024).
Latour, Bruno (^{3}2014 [2005]): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Lay Brander, Miriam (2020): „Von der Kubanischen zur digitalen Revolution: Zeitstrukturen des Revolutionsgedächtnisses in der kubanischen Blogosphäre“. In: *Romanische Forschungen*, 132, 1, S. 24–44.
Le Bon, Gustave (^{15}1982 [1895]): *Psychologie der Massen*. Stuttgart: Alfred Kröner.
Leese, Daniel (2016): *Die chinesische Kulturrevolution 1966–1976*. München: Verlag C.H. Beck.
Lefebvre, Henri (1968): *Le droit à la ville*. Paris: Édition Anthropos.
Lehmann, Jörg/Ehrlicher, Hanno (2021): „Transnational Network Formation in the Medium of Cultural Magazines“. In: *Journal of Historical Network Research*, 6, 1, S. 220–255.
Leitner, Claudia/Laferl, Christopher F. (Hg.) (2009): *Über die Grenzen des natürlichen Lebens. Inszenierungsformen des Mensch-Tier-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania*. Wien, Münster: LIT.
Lenk, Hans (1991): „Logik, cheng ming und Interpretationskonstrukte. Bemerkungen zum interpretationistischen Internalismus der konfuzianistischen Erkenntnistheorie“. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 45, 3, S. 391–401.
Lenz, Felix (2008): *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München, Paderborn: Fink.
Lévy-Eisenberg, Dominique (2010): *Le faune revisité. Figures du souhait dans L'après-midi d'un faune*. Paris: L'Harmattan.
Lima Grecco, Gabriela de (2016): „La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento“. In: *Anuário de Literatura*, 21, 1, S. 124–141.
López, Kathleen (2013): *Chinese Cubans. A transnational history*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
López, Magdalena (2021): „Socialist Biopolitics: Flesh and Animality in Cuba and Venezuela“. In: *Latin American Research Review*, 56, 2, S. 417–436.
López Fernández, Laura (2014): *Poesía visual y experimental. Estudios críticos; otros modos de producción poética.* Saarbrücken: Editorial Académica Española.
— (2020): *Poesía experimental en Cuba*. Madrid: Editorial Betania.
López Sacha, Francisco (1994): *La nueva cuentística cubana*. La Habana: Ediciones Unión.
López-Calvo, Ignacio (2008): *Imaging the Chinese in Cuban literature and culture.* Gainesville: University of Florida Press.
López Grigera, Luisa (Hg.) (2024): *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Introducción, edición y notas de Luisa López Grigera*. Madrid: Arcos/Libros.

López-Labourdette, Adriana (2006): „Real como fantasma. Construcciones y deconstrucciones de la literatura nacional cubana“. In: Regazzoni, Susanna (Hg.): *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 203–226.

Loss, Jacqueline (2019 [2013]): *Soñar en ruso. El imaginario cubano-soviético*. Leiden: Almenara.

Loss, Jacqueline/Prieto González, José Manuel (2012): *Caviar with rum. Cuba-USSR and the post-Soviet experience*. New York: Palgrave Macmillan.

Louis, Annick (2014): „Las revistas literarias como objeto de estudio“. In: Ehrlicher, Hanno/ Rißler-Pipka, Nanette (Hg.): *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker, S. 31–58.

Ludmer, Josefina (2011 [1999]): *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Luis, Carlos M. (1998): *El oficio de la mirada. Ensayos de arte y literatura cubana*. Miami, Florida: Ediciones Universal.

— (1999): „Del mal uso de Lezama y otros temas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 380–382.

— (2002): „Sueños“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 666–671.

— (2003 [2002]): „Antologías, diásporas poéticas y ‘Orígenes’“. In: *Cacharro(s)*, 1, S. 91–92.

— (2004): „Vorwort“. In: Aguilera, Carlos A.: *Die Chinamaschine. Aus dem kubanischen Spanisch von Udo Kawasser*. Graz: Steirische Verlagsgesellschaft, S. 7–12.

Lupi, Juan Pablo/Salgado, César Augusto (2019): *La futuridad del naufragio. Orígenes, estelas y derivas*. Leiden: Almenara.

Lyotard, Jean-François (2002 [1979]): *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.

Maccioni, Laura (2021): „Las formas de lo nuevo: revistas literarias digitales en Cuba y el caso de *33 y 1/3*“. In: *Caracol*, 22, S. 408–436.

— (2023): „Un recorrido por la ciudad negada: revistas digitales y nuevos sujetos en La Habana de principios del nuevo siglo“. In: *RECIAL*, 14, 23, S. 19–33. URL: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/41364 (Zugriff am 06/04/2024).

Maíz, Claudio (2011): „Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: redes de difusión en el romanticismo y el modernismo“. In: *Cuadernos del CILHA*, 12, 14, S. 75–91.

Maíz, Claudio/Fonseca, Claudia Lorena/Crespo, Regina (Hg.) (2021): *América Latina y la cultura impresa: revistas culturales de los siglos XX y XXI*. Mendoza: EDIFYL, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Mallarmé, Stéphane (1876): *L’après-midi d’un faune*. Paris: Alphonse Derenne.

Malzacher, Florian (2020): *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin: Alexander Verlag.

Mandelstam, Ossip ([5]1983 [1909]): „Man gab mir“. In: Mandelstam, Ossip: *Gedichte*. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 11.

— (1984 [1937]): „Stalin-Ode“. In: Mandelstam, Ossip: *Die Woronescher Hefte. Letzte Gedichte 1935–1937*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 231–237.

— (1986 [1933]): „Epigramm gegen Stalin“. In: Mandelstam, Ossip: *Mitternacht in Moskau: die Moskauer Hefte. Gedichte 1930–1934*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Zürich: Ammann, S. 165.

Marcos, Miguel de (1977 [1947]): *Papaíto Mayarí*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura.

Mare, Claudia (2019): „Conversación con Carlos A. Aguilera, algunas notas sobre la relación del intelectual con el Estado cubano”. In: *Programa Cuba* (Dezember 2019). URL: https://www.programacuba.com/conversacion-con-carlos-a-aguilera (Zugriff am 06/12/2023).

Marqués de Armas, Pedro (1997): „Orígenes y los ochenta“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 193–194.

— (1998a): „Thomas Bernhard“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 227.

— (1998b): „Poemas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 235–240.

— (1999), „Virgilio Piñera: entre lúdico y agónico“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 475–477.

— (2001): „Tras la reja del lenguaje“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 580−582.

— (2002a): „La gran puta“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 625–626.

— (2002b): „Apuntes de la mirada“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 689–690.

— (2006): „La más verbosa“. In: *La Habana Elegante*, 33/34, o. S. URL: http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/VerbosaDos.html (Zugriff am 29/02/2024).

— (2013): „Carlos A. Aguilera. El *lyrik*rechinar del gorrión“. In: *La Habana Elegante*, 53, o. S. URL: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/InvitadoAguilera_MarquesdeArmas.html (Zugriff am 22/02/2024).

— (2017): „Literatura y totalitarismo. Experiencia Diáspora(s)“. In: Marqués de Armas, Pedro: *Prosa de la nación. Ensayos de literatura cubana*. Richmond: Casa Vacía, S. 109–114.

Martín Hidalgo, Daniela/Timmer, Nanne (2022): „Cartoneras going east: deslizamientos orientalistas en la poesía cubana“. In: Phaf-Rheinberger, Ineke/Hagimoto, Koichi (Hg.): *Geografías caleidoscópicas. América Latina y sus imaginarios intercontinentales*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 159–180.

Martín Sevillano, Ana Belén (2001): *Cuento cubano actual (1985–2000)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. URL: https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t%2025953.pdf (Zugriff am 29/02/2023).

— (2002): „Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos“. In: *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 31, S. 295–312.

— (2008): *Sociedad civil y arte en Cuba. Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo, 1980–2000*. Madrid: Editorial Verbum.

— (2010): „A Revolution in Pink: Cuban Queer Literature Inside and Outside the Island“. In: Pérez Rosario, Vanessa (Hg.): *Hispanic caribbean literature of migration. Narratives of displacement*. New York: Palgrave Macmillan, S. 137–152.

— (2013): „Las revistas culturales como agente transnacional del campo cultural cubano del siglo XXI“. In: *Iberoamericana*, 13, 49, S. 7–24.

Martínez Fernández, Clarissa (2009): „Simulacro, máscaras, teatralidad… en la cuentística cubana de los noventa“. In: *Islas*, 52, 160, S. 131–139.

Martínez Salazar, Elisa/Yelin, Julieta (Hg.) (2013): *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Massmann, Annette (2003): *Kuba. Globalisierung, Medien, Macht: eine Indikatorenanalyse zur Klassifikation von Mediensystemen im Zeitalter der Globalen Netzwerkgesellschaft*. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Matthias Preuss (2018): „Spinning Theory: Three Figures of Arachnopoetics“. In: Driscoll, Kári/Hoffmann, Eva (Hg.): *What is zoopoetics? Texts, bodies, entanglement*. Cham: Palgrave Macmillan, S. 193–212.

Mauerer, Max Emmanuel (2014): *Buena vista social web. Digitale Revolution in Kuba. Eine Diskursanalyse*. Berlin, Münster: LIT.

Mayer, Ruth (2005): *Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld: transcript Verlag.

— (2019): „Kleine Literaturen als globale Literatur“. In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg.): *Handbuch Literatur and Transnationalität*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 203–214.

McLuhan, Marshall (1964): *Understanding media: the extensions of man*. New York [u. a.]: McGraw-Hill Book Company.

Meidl, Martina (2009): „Schmetterlingsjagd und Metamorphose: José Manuel Prietos Livadia“. In: Leitner, Claudia/Laferl, Christopher F. (Hg.): *Über die Grenzen des natürlichen Lebens. Inszenierungsformen des Mensch-TierMaschine-Verhältnisses in der Iberoromania*. Wien, Münster: LIT, S. 181–190.

Menéndez, Aldo Damián (2000): „Art Attack: The Work of ARTECALLE“. In: Fusco, Coco (Hg.): *Corpus delecti. Performance art of the Americas*. London, New York: Routledge, S. 275–280.

— (o. J.): *Castor Jabao* (Blog). URL: https://malditomenendez.blogspot.com/ (Zugriff am30.07.2025).

Merewether, Charles (1999): „El Archivo: Cuestiones de herencia“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital: S. 466–471.

Mertens, Mathias (1999): *Buñuel, Bachtin und der karnevaleske Film*. Weimar: VDG.

Michaux, Henri (1975): *Idéogrammes en Chine*. Montpellier: Fata Morgana.

— (1979): *Saisir*. Montpellier: Fata Morgana.

Miedema, Nine (2020): „Machen Narren Spaß? Beispiele aus mittelhochdeutschen Texten“. In: Meiser, Katharina/Singh, Sikander (Hg.): *Narren, Clowns, Spaßmacher: Studien zu einer Sozialfigur zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 11–31.

Minnes, Mark/Rempel, Natascha (Hg.) (2021): *Netzwerke – Werknetze. Transareale Perspektiven auf relationale Ästhetiken, Akteure und Medien (1910–1989)*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

Minnes, Mark/Rempel, Natascha/Beyer, Meike (2021): „Vernetzt! Netzwerke und Netzwerkforschung in interdisziplinären und transarealen Fragestellungen“. In: Minnes, Mark/Rempel, Natascha (Hg.): *Netzwerke – Werknetze. Transareale Perspektiven auf relationale Ästhetiken, Akteure und Medien (1910–1989)*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, S. 7–43.

Miranda Parrondo, Mauricio de (Hg.) (2003): *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*. Cali, Bogotá: CEJA Centro Editorial Javeriano.

Moldenhauer, Sarah (2015): *Kuba postmodern denken. Identitätskonstruktionen in der schreibenden Praxis von Kubanerinnen während des período especial*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

Molina, Radamés (2006): „Naranja Dulce y el resto del mundo”. In: *Cubista Magazine*, 5, o. S. URL: https://rialta.org/wp-content/uploads/2021/04/9_Molina_Naranja-Dulce-y-el-resto-del-mundo.pdf (Zugriff am 20/02/2024).

— (2014): „Ratas“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s) antología (1993–2013)*. Puebla: Profética, S. 83–84.

Mora, Javier L. (2013): „La poética del grupo Diáspora(s). Apuntes exploratorios“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 31–41.

Morán, Francisco (1999): „La Azotea de Reina“. In: *La Habana Elegante*, 5, o. S. URL: http://www.habanaelegante.com/Spring99/Azotea.htm (Zugriff am 20/03/2025).
Morejón Arnaiz, Idalia (1995): „El boom de las antologías“. In: *Unión*, 20, S. 78–84.
— (2008): „Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito“. In: *São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC (13.-17.07.2008)*. URL: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/IDALIA_MOREJON.pdf (Zugriff am 17/04/2023).
— (2013): „Diáspora(s): memorias de la (post)vanguardia“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 21–23.
— (2014): „Repertorio de Poesía y Performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos A. Aguilera y presentación de video-performance“. In: *Badebec*, 4, 7, S. 207–221.
— (2015): „Pater Familias. Por una literatura menor: La poética conceptual del grupo Diáspora(s)“. In: *Revista Brasileira do Caribe*, 16, 30, S. 195–205.
— (Hg.) (2016a): *Diáspora(s) fábrica mínima. Postvanguardias cubanas (1994–2015)*. Barcelona: Kriller71 Ediciones.
— (2016b): „Diáspora(s): memorias de la neovanguardia“. In: Morejón Arnaiz, Idalia (Hg.): *Diáspora(s) fábrica mínima. Postvanguardias cubanas (1994–2015)*. Barcelona: Kriller71 Ediciones, S. 7–21.
— (2020a) (Hg.): *Naranja Dulce. Edición facsimilar 1988–1989*. o. O.: inCUBAdora Ediciones/Libri Prohibiti. URL: https://issuu.com/incubadora8/docs/naranja_dulce (Zugriff am 20/04/2025).
— (2020b): „Presentación“. In: Morejón Arnaiz, Idalia (Hg.): *Naranja Dulce. Edición facsimilar 1988–1989*. o. O.: inCUBAdora Ediciones/Libri Prohibiti, S. 4–13.
Moretti, Franco (2000): „Conjectures on World Literature“. In: *New Left Review*, 1, S. 54–68.
— (2007 [2005]): *Graphs, maps, trees. Abstract models for literary history*. London, New York: Verso.
— (2011): „Network Theory, Plot Analysis“. In: *Stanford Literary Lab Pamphlet*, 2, S. 1–31. URL: https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf. (Zugriff am 01/05/2024).
— (2016 [2013]): *Distant reading*. Konstanz: Konstanz University Press.
Mosquera, Gerardo (1994): „Dos Heterodoxos. Ezequiel Suárez. Angel Delgado“. In: *Catálogo Galería Khalo*. URL: https://in-cubadora.com/wp-content/uploads/2020/11/1-fusionado.pdf. (Zugriff am 01/05/2024).
— (2001): „New Cuban Art Y2K“. In: Block, Holly (Hg.): *Art Cuba. The new generation*. New York: Harry N. Abrams, S. 13–15.
— (2003): „The New Cuban Art“. In: Erjavec, Aleš/Grojs, Boris (Hg.): *Postmodernism and the postsocialist condition. Politicized art under late socialism*. Berkeley: University of California Press, S. 208–245.
— (2009): „Cuba in Tania Bruguera’s work: the body is the social body“. In: Posner, Helaine/Mosquera, Gerardo/Lambert-Beatty, Carrie (Hg.): *Tania Bruguera. On the political imaginary*. Milano: Charta, S. 22–35.
Münker, Stefan/Roesler, Alexander (^{2}2012 [2000]): *Poststrukturalismus.* Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (2021): „Animales peligrosos. Rafael Zarza González. Premio nacional de artes plásticas 2020. 16 de noviembre de 2021–13 de febrero de 2022 [catálogo]“. o. O.: Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. URL: https://www.bellasartes.co.cu/exposicion/animales-peligrosos (Zugriff am 23/04/2025).
Naber, Christina (2009): *Dokumentarfilm und Emotion. Grundlagen – Konzepte – Analysen*. Saarbrücken: VDM.
Nabokov, Vladimir (1995 [1951]): *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Negri, Toni (1998): „Control y devenir. Una conversación con G. D.“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 340–344.

Neuber, Harald (2003): „Von der Streichholzschachtel bis zum Internet. Zur Neustrukturierung des Verlagswesens seit 1990“. In: Exner, Isabel/Meza, Andrea/Pantin, Beatriz/Reckzeh, Sebastian (Hg.): *Aspectos del Campo Cultural Cubano. Una excursión a La Habana*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 271–290.

— (2013): *Kubas unentdeckte Wende. Wie die innere Reformdebatte Fidel Castros Revolution seit 1990 verändert hat*. Frankfurt am Main, Bern, Wien: PL Academic Research.

Ní Dhubhghaill, Caitríona (2004): „Netzwerk – Rhizom – Banyan. Komplikationen der Verwurzelung bei Kafka und Joyce“. In: Barkhoff, Jürgen/Böhme, Hartmut/Riou, Jeanne (Hg.): *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 279–296.

Nichols, Bill (1991): *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nora, Pierre (Hg.) (1984–1992): *Les lieux de mémoire*; Band I-III. Paris: Gallimard.

Normand, Adriana (2002): „La sombra de las palabras (o la cascara de la manzana)“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 686–689.

Novo, Melissa C. (2020a): „Como quien nunca ha visto el mar (II)“. In: *El Estornudo* (08.08.2020). URL: https://revistaelestornudo.com/paideia-tercera-opcion-rolando-prats-literatura-cubana-censura/ (Zugriff am 30/04/2025).

— (2020b): „La más inocente de las ocupaciones y el más peligroso de los bienes“. In: *El Estornudo* (04.09.2020). URL: https://revistaelestornudo.medium.com/la-m%C3%A1s-inocente-de-las-ocupaciones-y-el-m%C3%A1s-peligroso-de-los-bienes-70d67581da69 (Zugriff am 04/05/2022).

— (2020c): „Ernesto Hernández Busto: otra conversación entre difuntos“. In: *El Estornudo* (16.10.2020). URL: https://revistaelestornudo.com/paidea-ernesto-hernandez-busto-literatura-cubana/ (Zugriff am 30/04/2025).

— (2021a): „Carlos A. Aguilera: ‘Convertir espacio privado en infiernito’“. In: *El Estornudo* (13.05.2021). URL: https://revistaelestornudo.com/carlos-a-aguilera-escritor-cubano/ (Zugriff am 06/02/2024).

— (2021b): „José Manuel Prieto y el destierro autoral“. In: *El Estornudo* (18.06.2021). URL: https://revistaelestornudo.com/prieto-jose-manuel-escritor-cubano-destierro/ (Zugriff am 31/03/2022).

— (2021c): „Literatura vs Estado: lenguaje, libertad y pensamiento en Rogelio Saunders“. *El Estornudo* (15.04.2021). URL: https://revistaelestornudo.com/rogelio-saunders-escritores-cubanos/ (Zugriff am 31/03/2022).

Nuez, Iván de la (1998): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Editorial Casiopea.

— (2013): *El comunista manifiesto: un fantasma vuelve a recorrer el mundo.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

o. A. [Los Editores] (1944): „Orígenes“. In: *Revista Orígenes*, 1, 1, S. 5–7. URL: https://rialta.org/wp-content/viewer/origenes/1944-T1N1/index.html#page=5 (Zugriff am 18/04/2025).

Oppenheim, Lois (2002): „Clarificaciones, elucidaciones: entrevista a Milan Kundera“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 676–679.

Oroza, Ernsto (2012): „Desobediencia Tecnológica. De la revolución al revolico“. In: *Ernesto Oroza Blog* (06.06.2012). URL: https://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/ (Zugriff am 16/08/2023).

Ortiz, Fernando (2002 [1940]): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Madrid: Cátedra.

Orwell, George (1949): *1984*. Cutchogue, New York: Buccaneer Books Inc.

— (2021 [1945]): *Animal farm. A Fairy Story*. London: Macmillan Collector's Library.

Padilla, Heberto (1998 [1968]): *Fuera del juego. Edición conmemorativa 1968–1998*. Miami: Ediciones Universal.

— (1999): „El cementerio de Princeton". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 432–434.

Paech, Joachim (2014): „Intermedialität des Films". In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*: Eine Einführung. Mainz: Bender Verlag, S. 287–312.

Pagni, Andrea (2014): „Estrategias de importación cultural en revistas del modernismo rioplatense: *La Revista de América* (Buenos Aires, 1894) y la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo, 1895–1897)". In: Ehrlicher, Hanno/Rißler-Pipka, Nanette (Hg.): *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker, S. 319–338.

Pasolini, Pier Paolo (1971): *Trasumanar e organizar*. Milano: Garzanti.

Paul, Gerhard (2009): „Das Mao-Porträt. Herrscherbild, Protestsymbol und Kunstikone". In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 6, 1, S. 58–84.

PEN International (2023): „Método Cuba: Independent Artists' Testimonies Of Forced Exile". In: *PEN International*. URL: https://www.pen-international.org/research/mtodo-cuba-independent-artists-testimonies-of-forced-exile (Zugriff am 05/10/2023).

Pérez, Douglas (1994): „Vocabulario artistico [sic] – Manual de términos". In: *Memoria de la Postguerra*, 1, 2, S. 23–25. URL: https://taniabruguera.com/wp-content/uploads/memoria_ii_1994.pdf (Zugriff am 30/04/2025).

Pérez, Ricardo Alberto (1995): „El pájaro del movimiento frío hacia Violet Island". In: Vilar, José Rafael/Pérez, Ricardo Alberto (Hg.): *El Jardín de Símbolos. (Poetas nacidos a partir de 1959)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, S. 7–10.

— (1997): „Los rostros que me agasajan". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 202–205.

— (1998): „La modernidad que se contrae". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 306–308.

— (2018): „El vacilón de ser piñeriano". In: *Hypermedia Magazine* (06.10.2018). URL: https://www.hypermediamagazine.com/literatura/escritores/el-vacilon-de-ser-pineriano/ (Zugriff am 28/04/2024).

— (2021): *Arácnidos*. Prag: Éditions Fra.

— (2023): „Conejos, ratas, gatos y un dibujo chino. Notas sobre la escritura de Carlos A. Aguilera". In: *Rialta Magazine* (10.05.2023). URL: https://rialta.org/gatos-y-un-dibujo-chino-escritura-carlos-a-aguilera/ (Zugriff am 28/11/2023).

Pérez, Ricardo Alberto/Sánchez Mejías, Rolando (1996): „Carta abierta, ser intelectual en Cuba: ficción (o realidad)". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 143–144.

Pérez Cino, Waldo (2014): *El tiempo contraído. Canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959–2000)*. Leiden: Almenara.

Pérez-Stable, Marifeli (2003): „La transición pendiente, la Cuba actual y su legado". In: Miranda Parrondo, Mauricio de (Hg.): *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*. Cali, Bogotá: CEJA Centro Editorial Javeriano, S. 151–170.

Piglia, Ricardo (2001a): „Un cadáver sobre la ciudad“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 534.
— (2001b): „La novela polaca“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 535–538.
— (2001c): „Notas sobre literatura en un diario“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 539–545.
Piñera, Virgilio (1956): *Cuentos fríos.* Buenos Aires: Editorial Losada.
— (1998): „Naturalmente en 1930”. In: Piñera, Virgilio: *La isla en peso. Obra poética*. Compilación y prólogo de Antón Arrufat. La Habana: Ediciones Unión, S. 198.
— (1999a): „Poesía“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 399–402.
— (1999b): „De Virgilio Piñera a José Rodríguez Feo“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 403–409.
— (2002): „La gran puta“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 627–629.
— (2018 [1943]): „La isla en peso. Un poema“. In: Areta Marigó, Gema (Hg.): *Virgilio Piñera. Poesía*. Madrid: Editorial Verbum.
Pita González, Alexandra (2009): *La Unión Latino Americana y el Boletín* Renovación. *Redes intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*. México D.F., Colima: El Colegio de México Centro de Estudios Históricos/Universidad de Colima.
— (2014): „Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad“. In: Ehrlicher, Hanno/Rißler-Pipka, Nanette (Hg.): *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker, S. 227–245.
Pita González, Alexandra/Barbeito, Ignacio/Galfione, María Carla/Grisendi, Ezequiel/García, Diego (2019): „Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura“. In: *Revista de Historia de América*, 157, S. 243–270.
Pita González, Alexandra/Grillo, María del Carmen (2013): „Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica“. In: *Temas de nuestra América*, 29, 54, S. 177–194.
Ponte, Antonio José (1998a): „Ceremonial origenista y teleología insular“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 223–226.
— (1998b): *Corazón de skitalietz*. Cienfuegos: Reina del Mar.
— (2000). *Cuentos de todas partes del imperio*. Angers: Éditions Deleatur.
— (2002 [2000]): „Un arte de hacer ruinas“. In: Strausfeld, Michi (Hg.): *Nuevos narradores cubanos*. Madrid: Ediciones Siruela, S. 123−139.
— (2004): *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
— (2007): *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
Ponzanesi, Sandra (2020): „Digital Cosmopolitanism: Notes from the Underground“. In: *Global Perspectives*, 1, 1, S. 1–13.
Pound, Ezra (^{6}1977 [1925]): *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New directions books.
Prats, Rolando/Rodríguez, Reina María (2006 [1989]): „¿Qué es el proyecto PAIDEIA?“. In: *Cubista Magazine*, 5, o. S. URL: https://rialta.org/wp-content/uploads/2021/04/5.5_Paideia_Qu%C3%A9-es-el-proyecto.pdf (Zugriff am 29/02/2024).
Prieto, Abel (1996): „Ser (o no ser) intelectual en Cuba“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 141–142.

Prieto, José Manuel (1997): „Enciclopedia de una vida en Rusia“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 198–201.
— (2000): „Aus einer Enzyklopädie des Lebens in Russland“. In: Strausfeld, Michi (Hg.): *Cubanísimo. Junge Erzähler aus Kuba*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 75–88.
— (2001): „La Frivolidad. *Nunca antes habías visto el rojo*“. In: Nuez, Iván de la (Hg.): *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Mondadori, S. 73–80.
— (2002): „Daniil [Ivanovich Yugachov] Jarms“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 630.
Prieto González, José Manuel (1996): *Nunca antes habías visto el rojo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
— (1998): *Enciclopedia de una vida en Rusia*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
— (1999): *Livadia*. Barcelona: Mondadori.
— (2007): *Rex*. Barcelona: Editorial Anagrama.
— (^{2}2015 [2008]): *Die kubanische Revolution und wie erkläre ich sie meinem Taxifahrer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
— (2017 [2008]): *La revolución cubana explicada a los taxistas*. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana.
Puñales-Alpízar, Damaris (2010): *Nieve sobre La Habana: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Iowa: University of Iowa. URL: https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/9983776704102771?skipUsageReporting=true (Zugriff am 15/12/2024).
— (2012): *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.
Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
Rancière, Jacques (2007): *Politique de la littérature*. Paris: Editions Galilée.
Real Academia Española (o. J.): *Diccionario de la lengua española* (online). URL: https://dle.rae.es/ (Zugriff am 12/12/2024).
Real Arcia, Mirian (2011): „Después de Paideia o el rescate de una memoria“. In: *YouTube* (13.01.2012 [41:56 Min.]). URL: https://www.youtube.com/watch?v=p1oEwgjW4yA&t=275s (Zugriff am 01/12/2023).
Rebentisch, Juliane (^{5}2021): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius.
Reckwitz, Andreas (2000): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück.
Redonet Cook, Salvador Pedro (Hg.) (1993): *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
— (1999): *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Cátedra José Martí.
Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hg.) (2000): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
Rempel, Natascha (2021): „Zeitschrift als relationales Medium: die kubanische Zeitschrift *Diáspora(s)* zwischen transnationalen Netzwerken und Schreibstrategien“. In: Minnes, Mark/Rempel, Natascha (Hg.): *Netzwerke – Werknetze. Transareale Perspektiven auf relationale Ästhetiken, Akteure und Medien (1910–1989)*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, S. 303–347.

— (2022): „¿Transficción? La ‚China' de Carlos A. Aguilera en *Teoría del alma china*". In: Phaf-Rheinberger, Ineke/Hagimoto, Koichi (Hg.): *Geografías caleidoscópicas. América Latina y sus imaginarios intercontinentales*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 181–206.
— (2025): „Azúcar, borsch y cajitas chinas. Experiencias (post-)soviéticas en las revistas *Naranja Dulce* y *Diáspora(s)*". In: *Badebec*, 14, 28, S. 70–103.
Rialta Magazine. URL: https://rialta.org/ (Zugriff am 12/04/2025).
Rißler-Pipka, Nanette (2017): „Image and Text in Numbers: Layout Analysis for Hispanic and Spanish Modern Magazines". In: Busch, Hannah/Fischer, Franz/Sahle, Patrick (Hg.): *Kodikologie und Paläographie im digitalen Zeitalter 4: Codicology and Palaeography in the Digital Age 4*. Norderstedt: BoD, S. 25–42.
Robert, Jörg (2014): *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: WBG.
Roche, Denis (1999): „Poemas". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 386–391.
Rodríguez, Freddy Andrés (2008): *Exil als Heterotopie. Kubanische Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main, Berlin: Peter Lang.
Rodríguez, Nestor E. (2002): „Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte". In: *Revista Iberoamericana*, 68, 198, S. 179–186.
Rodríguez, Roberto (2014): „Nunca antes habías visto a J. El caso de José Manuel Prieto". In: *Revista Espacio Laical*, 1, S. 105–112. URL: https://espaciolaical.net/nunca-antes-habias-visto-a-j-el-caso-de-jose-manuel-prieto/ (Zugriff am 16/03/2025).
Rodríguez-Alfonso, Adriana (2023): „La estructura del cenáculo: Las redes intelectuales ante la literatura latinoamericana". In: *Latin American Research Review*, 58, 1, S. 1–17.
Rodríguez Reyes, Roberto (2024): „De la cancelación al hipertexto: publicaciones periódicas culturales en la Cuba de entre siglos (1990–2010)". In: *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 1, 78, S. 13–42.
Rojas, Rafael (1996): „La relectura de la nación". In: *Encuentro de la cultura cubana*, 1, S. 42–51.
— (1998/1999): „Humanismo frívolo". In: *Encuentro de la cultura cubana*, 11, S. 185–187.
— (2006): „Memorias de PAIDEIA". In: *Cubista Magazine*, 5, o. S. URL: https://rialta.org/wp-content/uploads/2021/04/13_Rojas_Memorias-de-Paideia.pdf (Zugriff am 10/03/2024).
— (2008): „Souvenirs de un Caribe soviético". In: *Encuentro de la cultura cubana*, 48/49, S. 18–33.
— (2009): *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.
— (2011): „Legitimidad e historia en Cuba". In: Rojas, Rafael/Aragón, Uva de/Blanco, Juan Antonio/Faya, Ana Julia/Montaner, Carlos Alberto (Hg.): *El otro paredón. Asesinatos de la reputación en Cuba*. Miami: Eriginal Books, S. 19–35.
Rothe, Thomas Charles Leslie (2020): *Un prisma bajo el sol: traducción en revistas literarias del Caribe hispanohablante y el Caribe anglófono*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. URL: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/187003 (Zugriff am 10/03/2024).
Rubio Cuevas, Iván (2000): „Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda". In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hg.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 79–89.
— (2001): „La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos". In: Alemany Bay, Carmen/Mataix, Remedios/Rovira, José Carlos (Hg.): *La isla posible. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, o. S. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-posible–0/html/ff3ea91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_173.html (Zugriff am 19/04/2025).

Ruiz Barrionuevo, Carmen (2014): „Jorge Cabezas Miranda (ed.): *Revista Diaspora(s). Edición facsímil (1997–2007)*. Barcelona: Linkgua, 2013. 695 páginas“. In: *Iberoamericana*, 14, 56, S. 258–260.

Said, Edward W. (1979): *Orientalism*. New York: Vintage Books Edition.

Saínz, Enrique (2013): „Poesía cubana de los noventa: algunas consideraciones acerca del grupo Diáspora(s)“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 25–29.

Salgado, César A. (2004): „Orígenes ante el cincuentario de la República“. In: Birkenmaier, Anke/González Echevarría, Roberto (Hg.): *Cuba: un siglo de literatura (1902–2002)*. Madrid: Editorial Colibrí, S. 165–190.

— (2024): „José Lezama Lima and the Orbits of *Orígenes*“. In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 304–320.

Sánchez Becerril, Ivonne (2012): „Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del Período Especial“. In: *Literatura: teoría*, *historia*, *crítica*, 14, 2, S. 83–112.

Sánchez Mejías, Rolando (Hg.) (1995a): *Mapa Imaginario. Dossier*, *26 nuevos poetas cubanos*. La Habana: Embajada de Francia en Cuba.

— (1995b): „Prólogo“. In: Sánchez Mejías, Rolando (Hg.): *Mapa imaginario. Dossier*, *26 nuevos poetas cubanos*. La Habana: Embajada de Francia en Cuba, S. 5–11.

— (1996): „Carta abierta a los escritores cubanos“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 139–140.

— (1997a): „Presentación“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 174–176.

— (1997b): „Olvidar Orígenes“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 190–192.

— (1998a): „Zilla“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 244–263

— (1998b): „El escritor moderno“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 303–305.

— (1998c): „La balsa perpetua“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 357.

— (1999a): „Violencia y Literatura“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 373–379.

— (1999b): „o. T.“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 394.

— (2000): „Addenda. Vacas y ratas“. In: Sánchez Mejías, Rolando (Hg.): *Cálculo de lindes (1986 -1996)*. México, D.F.: Editorial Aldus, S. 88–93.

— (2001a): „Olmos“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 529–533.

— (2001b): *Historias de Olmo*. Madrid: Ediciones Siruela.

— (2002a): „El arte de graznar“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 621–624.

— (2002b): *Antología del cuento chino maravilloso. La exquisita sabiduría de Oriente*. Barcelona: Océano Ámbar.

— (2020a): *La condición totalitaria*. Richmond, Virginia: Casa Vacía.

— (2020b): „La condición totalitaria“. In: Sánchez Mejías, Rolando: *La condición totalitaria*. Richmond, Virginia: Casa Vacía, S. 19–91.

— (2021): „Escribir es cazar“. In: *Hypermedia Magazine* (08.04.2021). URL: https://hypermediamagazine.com/dosieres-hm/escritorxs-en-pandemia/rolando-sanchez-mejias-entrevista/ (Zugriff am 01/06/2023).
— (2022): „Dulce araña de tus sueños“. In: *El Estornudo* (12.06.2022). URL: https://revistaelestornudo.com/arana-dulce-tus-suenos/ (Zugriff am 20/06/2023).
— (2023a): „De la punta de mi lengua“. In: *El Estornudo* (29.01.2023). URL: https://revistaelestornudo.com/cerebro-punta-lengua-cuento-rolando-sanchez-mejias/ (Zugriff am 20/06/2023).
— (2023b): „Ligeramente con las uñas“. In: *El Estornudo* (09.04.2023). URL: https://revistaelestornudo.com/arana-ligeramente-unasrolando-sanchez-mejias/ (Zugriff am 20/06/2023).
Sández, Laura V. (2022): *Cuba: emociones y ficciones políticas. Culturas emocionales en clave literaria, femenina y sexológica dentro del Período Especial*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
Santana, Andrés Isaac (Hg.) (2008): *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
— (Hg.) (2019): *Lenguaje sucio*. *Narraciones críticas sobre el arte cubano.* o. O.: Editorial Hypermedia.
Santana, Ernesto (2002): „Relatos breves“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 657–662.
Santiesteban Prats, Ángel (2001): *Los hijos que nadie quiso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
Sarduy, Severo (1967): *De donde son los cantantes*. Ciudad de México: Joaquin Mortiz.
— (1975): *Big Bang. Para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Díaz Alejandro.* Paris: Fata Morgana.
— (1999): „Entre Denis Roche y Severo Sarduy“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 392–393.
Sarlo, Beatriz (1992): „Intelectuales y revistas: razones de una práctica“. In: *América. Cahiers du CRICCAL*, 9/10, S. 9–16.
Saunders, Rogelio (1997): „El mediodía del bufón“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 183–187.
— (1998a): „El Fascismo. Apuntes“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 241–243.
— (1998b): „Égloga en el bosque“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 309–313.
— (2001a): „El lenguaje y el poder“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 489–499.
— (2001b): *El mediodía del bufón*. México D.F.: Editorial Aldus.
— (2002a): „Un gato llamado Adam Smith“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 610−615.
— (2002b): „El recurso del método o la picaresca del dictador”. In: *Academia.* URL: https://www.academia.edu/4348109/El_recurso_del_metodo_o_la_picaresca_del_dictador_Rogelio_Saunders (Zugriff am 06/01/2024).
— (2004): „Zona Cero“. In: *Cacharro(s)*, 4, S. 4–7.
Schiffermüller, Isolde (2020): „Zoopoetics in the First Half of the Twentieth Century: Rilke, Musil, Kafka“. In: Bosco, Lorella/Latini, Micaela (Hg.): *Animals and humans in German literature, 1800–2000. Exploring the great divide*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 105–116.
Schmitz, Lilo (2015): *Artivismus: Kunst und Aktion im Alltag der Stadt*. Bielefeld: transcript Verlag.
Schmitz-Emans, Monika (2019): *Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Schneider, Marlen/Solte-Gresser, Christiane (Hg.) (2018): *Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Schneider, Ute (2001): „Artikulationsort Zeitschrift". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*. München: Ed. Text + Kritik, S. 171–181.

Schorlemmer, Uta (2005): *Tadeusz Kantor. Er war sein Theater*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.

Schroer, Markus/Bullik, Alexander (2016): „Zwischen Dokument und Fiktion". In: Heinze, Carsten/Weber, Thomas (Hg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 61–84.

Schultz, Rainer (2003): „Welche Transition? Diskurse zur Zivilgesellschaft in Kuba". In: Exner, Isabel/Meza, Andrea/Pantin, Beatriz/Reckzeh, Sebastian (Hg.): *Aspectos del Campo Cultural Cubano. Una excursión a La Habana*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 249−268.

Schumann, Peter B. (2022): *Tania Bruguera und die alternative Kultur Cubas. Sendemanuskript Hörfunk, Kulturfeature* (Sendetermin: 24.09.2022, 12.04–13.00 Uhr und 25.09.2022, 15.04–16.00 Uhr [54 Min.]). Manuskript zur Sendung. Köln: Westdeutscher Rundfunk.

Shakespeare, William (1603): *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*. London: Nicholas Ling and John Trundell.

Shen, Fan (1994): „Yijing and Pound's Cantos (1)". In: *Paideuma*, 23, 2/3, S. 45–64.

Silva, Guadalupe (2015): „La isla erosionada. El proyecto *Diáspora(s)* – Cuba, 1997–2002". In: *El jardín de los poetas*, 1, 1, S. 145–163.

— (2018): „La política visual y editorial de la revista *Diáspora(s)* a través de sus cubiertas y manifiestos". In: *ÍSTMICA*, 22, S. 11–28.

— (2023): „La vanguardia que ríe: revista *Cacharro(s)* (2003–2005)". In: *Perífrasis*, 14, 30, S. 28–46.

Singler, Christoph (2006): „Contra las ficciones, la imagen. *El oficio de perder*, de Lorenzo García Vega". In: *Caravelle*, 86, S. 215–228.

Sinowjew, Alexander (1984 [1982]): *Homo sovieticus*. Zürich: Diogenes.

Skłodowska, Elżbieta (2010): „Sin embargo: La literatura cubana y su crítica en la época de la globalización". In: *Romance Notes*, 50, 1, S. 105–115.

— (2016): *Invento, luego resisto: El período especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990–2015)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Sloterdijk, Peter (1998): „El gran inquisidor, o el estadista cristiano cazador de Jesús y el nacimiento de la doctrina institucional del espíritu cínico". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana.* Barcelona: Linkgua Digital, S. 280−290.

Smorkaloff, Pamela Maria (1997): *Readers and writers in Cuba. A social history of print culture, 1830s-1990s*. New York: Garland.

Solschenizyn, Alexander (1973): *Der Archipel Gulag. Übersetzung aus dem Russischen von Anna Peturning*. Bern [u. a.]: Scherz.

Stein, Gertrud (1993 [1921]): „Sacred Emily". In: Stein, Gertrud: *Geography and Play*s. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, S. 178−188.

Stegbauer, Christian (2016): *Grundlagen der Netzwerkforschung. Situation, Mikronetzwerke und Kultur*. Wiesbaden: Springer VS.

Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hg.) (2023): *Handbuch Netzwerkforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. URL: https://link.springer.com/referencework/10.1007/978-3-658-37507-2 (Zugriff am 07/07/2024).

Stierstorfer, Klaus/Wilson, Janet (Hg.) (2018): *The Routledge Diaspora Studies Reader*. London, New York: Routledge Taylor & Francis.

Strausfeld, Michi (2000a): „Isla – Diáspora – Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa". In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar

(Hg.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 11–23.
— (2000b): „‚Es gibt nur eine kubanische Literatur'". In: Strausfeld, Michi (Hg.): *Cubanísimo! Junge Erzähler aus Kuba*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9–16.
— (Hg.) (2002 [2000]): *Nuevos narradores cubanos*. Madrid: Ediciones Siruela.
Suárez González, Ezequiel (2001): „Microanálisis de dibujos". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana.* Barcelona: Linkgua Digital, S. 561–567.
Tarcus, Horacio (2020): *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Temperley, Buenos Aires: Tren en Movimiento.
Taylor, Diana (2016): *Performance*. Durham, London: Duke University Press.
Thaidigsmann, Karoline/Brüske, Anne (2024): „Horror, not Nostalgia. Socialism, Diaspora and Family in Cuban and Polish Post-Millennium Graphic Novels". In: Artwińska, Anna/Caldéron Villarino, Ángela/Welge, Jobst. *Family Constellations and Transnational Historical Imaginaries in Contemporary Ibero-American and Slavic Literatures.* Berlin: De Gruyter, S. 27–61.
Thermann, Jochen (2010): *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*. Marburg: Tectum-Verlag.
Thurn, Hans Peter (1997): *Bildmacht und Sozialanspruch. Studien Zur Kunstsoziologie*. Opladen: Leske + Budrich.
Tietenberg, Anne Kristin (2013): *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*. Berlin, Münster: LIT.
Timmer, Nanne (2013): „La Habana virtual: Internet y la transformación espacial de la ciudad letrada". In: Timmer, Nanne (Hg.): *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, S. 289–305.
— (2018a): *Cuerpos ilegales. Sujeto, poder y escritura en América Latina*. Leiden: Almenara.
— (2018b): „El cuerpo-plaga. Sujeto, animal y estado en *Discurso de la madre muerta* de Carlos A. Aguilera". In: Timmer, Nanne (Hg.): *Cuerpos ilegales. Sujeto, poder y escritura en América Latina*. Leiden: Almenara, S. 307–324.
— (2019): „Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage". In: Calomarde, Nancy/Salto, Graciela (Hg.): *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post)poéticas del archivo insular.* Buenos Aires: Katatay, S. 105–127.
— (2020): „Place Becoming Space: Nation and Deterritorialisation in Cuban Narrative of the Twenty-First Century". In: López, Magdalena/Vera-Rojas, María Teresa (Hg.): *New perspectives on Hispanic Caribbean Studies*. Cham: Palgrave Macmillan, S. 67–83.
— (2021a): „Afectos y desafectos. Lectura de *Clausewitz y yo* de Carlos A. Aguilera". In: *Revista penúltiMa*, o. S. URL: http://revistapenultima.com/afectos-y-desafectos-lectura-de-clausewitz-y-yo-de-carlos-a-aguilera-por-nanne-timmer/ (Zugriff am 16/02/2024).
— (2021b): *El presente incómodo. Subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro*. Buenos Aires: Corregidor.
— (2021c): „La literatura como ilegalidad en revistas cubanas: delito, Estado y derecho en *Diáspora(s)* y *Cacharro(s)*". In: Minnes, Mark/ Rempel, Natascha (Hg.): *Netzwerke – Werknetze. Transareale Perspektiven auf relationale Ästhetiken, Akteure und Medien (1910–1989).* Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, S. 349–377.
— (2024): „Conversación con Carlos A. Aguilera/ La escritura es un no-lugar". In: *InCUBAdora* (26.08.2024). URL: https://www.in-cubadora.com/2024/08/26/nanne-timmer-conversacion-con-carlos-a-aguilera-la-escritura-es-no-lugar/ (Zugriff am 07/01/2025).

Tinajero, Araceli (2004): *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue University Press.

Torres Pérez, Ricardo/Brundenius, Claes (2020): „Cuban Socialism at 60: Old Aspirations and New Realities". In: Brundenius, Claes (Hg.): *Reflections on socialism in the twenty-first century. Facing market liberalism, rising inequalities and the environmental imperative*. Cham: Springer, S. 167–188.

Tovar, Rafael (Hg.) (2000): *La revista* Orígenes *y la vanguardia cubana*. Madrid: Turner.

Tyler, Parker (2016): „Die Traumstruktur als Grundlage des Experimentalfilms". In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 25, 1, S. 165–175.

Uhrmacher, Anne (2012): *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. München: Max Niemeyer Verlag.

Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.) (2024): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Uxó, Carlos (2010): „Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución". In: *Letras Hispanas*, 7, 1, S. 186–198.

Valdés Figueroa, Eugenio (2001): „Trajectories of a Rumor: Cuban Art in the Postwar Period". In: Block, Holly (Hg.): *Art Cuba. The new generation*. New York: Harry N. Abrams, S. 17–24.

Valdés-Zamora, Armando (2011): „Notas para una historia de la imaginación cubana: las escrituras novelescas de Carlos Victoria, Abilio Estévez y José Manuel Prieto". In: Lepage, Caroline/Ventura, Antoine (Hg.): *La littérature cubaine des années 1980 à nos jours.* Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, S. 27–42.

Valladares Ruiz, Patricia (2005): „Lo especial del período: Políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea". In: *Neophilologus*, 89, 3, S. 383–402.

Valle, Amir (2015): *Palabras amordazadas. Censura en Cuba*. Amsterdam: Eva Tas Foundation.

Valls, Fernando (2008): „Über den spanischen microrrelato: Um einige Missverständnisse ein für alle Mal auszuräumen". In: Ette, Ottmar (Hg.): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 23–36.

Veg, Sebastian (Hg.) (2019): *Popular memories of the Mao era. From critical debate to reassessing history*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Velten, Hans Rudolf (2003): „Grotesker und komischer Körper: Für ein performatives Körperkonzept". In: Erdmann, Eva (Hg.): *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen.* Bielefeld: transcript Verlag, S. 145–153.

Venegas, Cristina (2010): *Digital dilemmas. The state, the individual, and digital media in Cuba*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Vianna Baptista, Josely (2002): „Musa paradisíaca. Entrevista a José Kozer". In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002)*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 638–656.

Vidal-Folch, Ignacio (2022): „Rolando Sánchez Mejías: 'Un despotismo de pacotilla va aniquilando física y mentalmente a los cubanos'". In: *política&prosa* (01.06.2022). URL: https://politicaprosa.com/es/rolando-sanchez-mejias-un-despotismo-de-pacotilla-va-aniquilando-fisica-y-mentalmente-a-los-cubanos/?fbclid=IwAR04Madn4Gn4KITX0hz53SF6D_9iHyEsOj2TjjaSpve5-qJ4dZ19p4aj9FM (Zugriff am 06/01/2024).

Vilar, José Rafael/Pérez, Ricardo Alberto (Hg.) (1995): *El Jardín de Símbolos*. *(Poetas nacidos a partir de 1959)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Vitier, Cintio (1998 [1958]): *Lo cubano en la poesía. Versión definitiva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Weber, Max (1964 [1921]): *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch.

Weinberg, Liliana (2014): „Revistas culturales y formas de sociabilidad intelectual. El caso de primera época de Cuadernos Americanos. La edición de una revista como operación social“. In: Ehrlicher, Hanno/Rißler-Pipka, Nanette (Hg.): *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica.* Aachen: Shaker, S. 247–269.

— (2020): „Redes intelectuales y redes textuales: las revistas del Reformismo Universitario“. In: *Revista de Historia de América*, 158, S. 191–221.

— (Hg.) (2021a): *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada.* México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

— (2021b): „Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada“. In: Weinberg, Liliana (Hg.): *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada.* México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, S. XI–XXXII.

Wemheuer, Felix (2008): *Maoismus. Ideengeschichte und revolutionärer Geist*. Wien: Promedia.

Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2006): „Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity“. In: *History and Theory*, 45, 1, S. 30–50.

White, Bretton (2024): „The Performance Art of Global Cuba“. In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 640–655.

White, Harrison C. (^{2}2018 [1992]): *Identity and control. How social formations emerge.* Princeton: Princeton University Press.

Whitfield, Esther (2008): *Cuban currency. The dollar and 'special period' fiction.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

— (2024): „The Fiction of Cuba's Special Period“. In: Unruh, Vicky/Loss, Jacqueline (Hg.): *The Cambridge History of Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 516–531.

Wimmer, Andreas/Glick Schiller, Nina (2002): „Methodological nationalism and beyond: nation–state building, migration and the social sciences“. In: *Global Networks*, 2, 4, S. 301–334.

Witt, Peter N. (1956): *Die Wirkung von Substanzen auf den Netzbau der Spinne als biologischer Test*. Berlin, Heidelberg: Springer.

Wittgenstein, Ludwig (1922): *Tractatus logico-philosophicus*. With an introduction by Bertrand Russell. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Wolf, Burkhardt (2015): „Räume des Wissens“. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 115–125.

Wolf, Ror (1999): „Historias“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.) (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997–2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua Digital, S. 394–397.

— (2014 [1991]): „Im mondlosen Olm“. In: Wolf, Ror: *Nachrichten aus der bewohnten Welt*. Hg. von Kai U. Jürgens. Frankfurt am Main: Schöffling & Co., S. 137–139.

Wolfson, Gabriel (2014): „Diáspora(s) en/ desde México y, digamos, Latinoamérica“. In: Cabezas Miranda, Jorge (Hg.): *Ratas, líquenes. Insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s) antología (1993–2013).* Puebla: Profética, S. 9–19.

Wu, Tong (2022): *Imágenes transpacíficas. Los descendientes del dragón en la literatura latinoamericana (2000–2020).* Madrid: Editorial Verbum.

Wulffen, Bernd (2008): *Kuba im Umbruch. Von Fidel zu Raúl Castro*. Berlin: Links.

Zahner, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.

Zavala, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Zeuske, Michael (2012): *Kuba im 21. Jahrhundert. Revolution und Reform auf der Insel der Extreme*. Berlin: Rotbuch Verlag.

— ([4]2016 [2000]): *Kleine Geschichte Kubas*. München: C.H. Beck.
— ([3]2017 [2000]): *Insel der Extreme. Kuba im 20. und 21. Jahrhundert.* Zürich: Rotpunktverlag.
Zhong, Rongbing (2020): *Die Namenlehre: Eine Untersuchung zum Ursprung dieses Begriffs und zu seiner Entwicklung von den Anfängen bis zur Wei-Jin Zeit (220–420).* München: Ludwig-Maximilians-Universität München. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/26966/7/Zhong_Rongbing.pdf (Zugriff am 25/02/2024).
Ziccardi, Giovanni (2013): *Resistance, Liberation Technology and Human Rights in the Digital Age*. Dordrecht, Heidelberg, New York, London: Springer.
Zitzewitz, Josephine von (2021): *The culture of samizdat. Literature and underground networks in the late Soviet Union.* London, New York [u. a.]: Bloomsbury Academic.

Register

33 y 1/3 332

Adorno, Theodor W. 69, 80, 85, 139, 147, 150, 152, 237
Aglutinador 37, 170, 182, 193–194, 196, 339
Aguiar Díaz, Jorge Alberto 334, 348
Aguilera, Carlos A. 5, 28–30, 34, 39, 46, 50–52, 58, 61–63, 66–67, 69–70, 72, 76, 80–81, 84, 92, 96–97, 100–101, 110, 114, 117–123, 127, 129, 131, 134, 141–142, 147–149, 154, 159, 165, 168, 170–172, 174, 178, 180, 186, 192, 194, 196, 199–208, 210–215, 217–227, 230, 232, 234–237, 240–243, 245–248, 271, 290, 295, 301, 312, 316, 324–327, 329–330, 336, 339, 345
ajiaco cubano 134, 267
Alonso, Carlos Aníbal 337
Álvarez, Carlos Manuel 337
Alviza, Lidzie 170
araña 113, 117, 303, 306, 309–310, 316–319, 321–322
Arcos, Jorge Luis 168
Arenas, Reinaldo 53, 315, 348
Arendt, Hannah 89, 179, 339
Aroche, Rito Ramón 29–30, 99–100, 107, 167–168, 170, 172, 178
Arrufat, Antón 68–69, 79, 320–321
Arte Calle 35, 38–39, 178, 194, 223–224, 232, 243, 249
arte de graznar 106, 133, 141, 302, 317
arte del desvío 131, 134, 141–142, 200
artivismo 37, 179, 232, 339–340
Ashbery, John 81, 156, 279
Atencio, Caridad 29, 72
azotea 44–46, 51, 222, 252

Bachtin, Michail M. 105, 190, 240, 281, 283–284, 288, 300
Balderston, Daniel 63, 68–69, 81
balsero 27, 48, 172, 186–188, 252
Barthes, Roland 2, 85–87, 90, 92–93, 118, 147–148, 216, 310, 312, 349
Bene, Carmelo 81, 85, 144, 146, 150, 153–155
Benjamin, Walter 65, 110, 147
Bergson, Henri 306
Bermúdez, Carmen Paula 29, 60, 66–67, 72, 167–168, 170, 178, 183, 189, 192, 222
Bernhard, Thomas 80–81, 147–148, 150–151, 164, 185, 279, 324
Blanchot, Maurice 2, 206
Blog 30, 194, 223–224, 321, 332, 335, 337
Borges, Jorge Luis 69, 111, 160, 255, 265
Brecht, Bertolt 112, 184, 301
Brodsky, Joseph 80, 137–139, 148–150, 152, 276
broker 12, 289, 336, 345
Bruguera, Tania 37, 66, 178–181, 187–188, 190, 193, 337, 339–340
bufón 199, 279–287, 289–300, 323
Bulgakov, Michail A. 271
Buñuel, Luis 116, 248

Caballero, Atilio 41, 68, 100, 145–147, 150
Cabrera Infante, Guillermo 69, 78–81, 100, 111, 149, 343, 348
cacharrerización 101, 207
Cacharro(s) 161, 207, 332, 334, 337, 348–349
Cage, John 81, 85, 150, 156, 158, 222
Caimán Barbudo 41
Calderón, Damaris 168
Calderón Fornaris, Almelio 46, 178
Callejón de las Ratas 95–97, 99, 114, 202, 306, 318, 344
Calvo, Luis Felipe 41
Campos, Augusto de 159
Campos, Haroldo de 156, 159–160, 302
Campos, José Aníbal 146, 150, 156
Canetti, Elias 69, 80, 150, 237
Casa del Ser 95, 97, 322
Caso Ochoa 22
Caso Padilla 3, 79, 163, 294
Castells, Manuel 11
Ceballos, Sandra 193, 339
charismatische Herrschaft 234–235
Charms, Daniil 80–81, 164–165, 252, 319
Collazo, Miguel 170
Cortázar, Julio 111–112
Creeley, Robert 81, 156–157, 279

Open Access. © 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111637051-010

Crisis de los balseros 27, 172
Cruz Azaceta, Luis 66, 184–189, 197
Cruz, Oscar 332
Cubista Magazine 44
cyberspace 329–330, 335, 346

Dandy 265, 272–276
Danksagungen 68–70, 116, 145, 196, 320, 324, 334
Deleuze, Gilles 2, 4, 7–8, 31, 50, 52–57, 69, 80–81, 85–86, 95, 101, 109, 113, 115, 121, 137, 146–150, 153–155, 306, 311–312
Delgado, Ángel 37, 194
Deluy, Henri 80, 156
dentro – fuera 3, 191, 246, 289, 322, 344
Derrida, Jacques 2, 54–56, 80, 85, 108, 148–150, 153, 211, 349
desencanto 32, 193
devenir 53, 56, 84, 95, 120, 150, 153, 303, 310–311, 313
Díaz de Villegas, Nestor 44
Díaz, Duanel 10, 127, 131–132, 146–147, 150, 155–156, 168, 209
Díaz, Jesús 118, 168, 348
Díaz Solar, Francisco 150, 156
distant reading 17–19
documenta 58, 176, 179, 192–193, 337, 339–340
Dokumentarfilm 39, 44, 183, 226, 229, 337

Echevarría, Ahmel 332
Eisenstein, Sergei M. 230
El Estornudo 44, 337
El Jardín de Símbolos 47, 53
El mediodía del bufón 110, 112, 199, 279, 281
El Palenque 29, 100, 167, 336
El Sexto 115
Enciclopedia de una vida en Rusia 110, 171, 199–200, 251–252, 255, 259–261
Encuentro 33, 49, 137
Enríquez, Carlos 168, 170
Enzensberger, Hans Magnus 80, 144, 150–151, 156, 160–164, 185, 334
escrituras entrelazadas 9, 19
Essayistik 20, 76, 82, 126–127, 129–131, 134, 141–143, 151, 165, 167, 170, 172–173, 184, 211, 272, 279, 327, 343
Éxodo del Mariel 24, 187

feísmo 96, 177
Fernández Fe, Gerardo 29, 81, 100, 103, 122, 145–147, 150, 156, 168
Ferrer, Jorge 24
Flores, Juan Carlos 99–100, 104, 124, 167, 172, 187, 221, 334
Foucault, Michel 55, 105, 139, 181, 187, 190, 214, 261, 349
Fowler Calzada, Víctor 41, 45, 47, 196, 252, 332
frivolidad 259–260
Fusco, Coco 36–37, 188

García González, Francisco 68
García Montiel, Emilio 24, 41, 257
García Vega, Lorenzo 4, 7, 60, 80, 90, 97–101, 105, 107, 132–133, 141–142, 167–168, 185, 192, 197, 343
Garciandía, Flavio 178, 240–241
Garrandés, Alberto 41
Gass, William 307, 314
Generación Cero 39, 52, 332, 334
Giraudon, Liliane 58, 81, 84, 101, 156
Girona, Julio 168
González Castañer, Ismael 28–30, 41, 46, 49, 70, 76, 110, 124–125, 279, 325–326, 332
gorrión 116, 202, 205, 207, 209–210, 214, 216–220, 225, 227, 231, 235, 244, 245, 248
Granovetter, Mark 12
Guattari, Félix 4, 7–8, 31, 52–57, 86, 95, 101, 113, 115, 119, 148, 311–312
Guevara, Ernesto ‚Che' 29, 195, 242, 246–247, 275, 317
gusano 95, 114, 219, 294

Hasson, Lilianne 68
Hernández Busto, Ernesto 24, 41, 43, 168, 257
Hernández, Esther María 44, 150
Hijos de la Revolución 29, 72, 192
Historias de Olmo 112–113, 118, 171, 306
hombre nuevo 23, 29, 105, 136, 184, 190, 247, 275
Hunger 22, 32, 63, 90, 109, 187, 200, 209, 221, 258–259, 268, 275–276, 316, 324, 344
Hypermedia Magazine 337
Hypertextualität 262, 278, 336

Ichikawa, Emilio 127, 137, 139–141, 168, 173, 336
Ide Hintze, Christian 46, 222

InCUBAdora 41, 174 ,194, 243, 306, 321, 336–337
índices 69, 101, 166
intelligenzija 61, 209, 268

Jambrina, Jesús 80–81
Jandl, Ernst 80–81, 108, 150, 156, 158–159, 334
Jerofejew, Victor 262

Kafka, Franz 52–53, 105, 113, 115, 118, 120, 142, 148, 150, 154–155, 279, 302, 306, 311, 315, 318
Kantor, Tadeusz 192
Kitsch 107, 133, 155–156, 209, 238
Kozer, José 100
Kundera, Milan 80, 131, 146, 149–150, 155–156, 209

La Noria 332, 337
Labarcena, Dolores 29, 118, 335
Lage, Jorge Enrique 52, 332
Lagerkvist, Pär 290
Lange, Susanne 68, 145–146, 164, 294
Le Bon, Gustav 233, 238
Lezama Lima, José 4, 118, 133, 271, 307, 322
Linkgua Ediciones 10, 65, 331
littérature mineure 53–54, 100, 114, 155, 243, 310, 323
Livadia 168, 170–171, 251, 257, 262, 275
livre-racine 7, 93, 199
Luis, Carlos M. 60, 66, 68–69, 127, 132–133, 144, 167–168, 178, 192, 196–197, 200–201, 323, 335
Lyotard, Jean-François 54–55, 87, 102

Maleconazo 27, 187
Mallarmé, Stéphane 109, 295–296
Man, Paul de 55
Mandelstam, Ossip 204–205, 317–319
Mao [Gedicht] 85, 88, 94–95, 97, 117, 124, 159, 199–200, 202–210, 212–215, 217, 219–222, 228, 234, 246, 248, 251, 258, 312
Mao [*video-poema*] 199, 222–224, 230–232, 236, 239
Mapa Imaginario 47, 62, 91, 307
Marcos, Miguel de 85, 89, 348
Marqués de Armas, Pedro 28–29, 41, 44, 51, 54, 58, 62–65, 69, 76, 84, 90, 96–98, 101, 116, 124, 127, 129–132, 147–149, 152, 164–165, 168, 178, 183, 194, 200, 206, 220–221, 225, 327, 331, 334–335, 345
Maskerade 199, 281–283, 285, 298, 344
McLuhan, Marshall 14
Memoria de la postguerra 179, 193
Memorias de la clase muerta 98, 192
Mena, Abelardo 41
Menéndez, Aldo Damián ‚Maldito' 38–39, 199, 217, 222–227, 230, 232, 234–237, 240–243, 246–247, 249, 321, 329, 345
Menéndez, Ronaldo 168
Merewether, Charles 59, 150, 152, 174
Michaux, Henri 118, 124, 311
Mikropolitik 4, 57, 63, 67, 87, 92, 136, 173, 198, 335, 337, 341–342
Miralles, Jorge A. 168
Mizraji, Margarita 150
Molina, Alessandra 43, 69, 72, 167
Molina, Radamés 26, 28, 41, 43–44, 65, 67, 69, 76, 81, 96, 99, 315, 331
Monk, Thelonious 258, 260, 276–278
Mora, César 44
Mora, Javier L. 10, 104, 201, 332
Morán Lull, Francisco 45, 68, 168
Moretti, Franco 17
Mosquera, Gerardo 194, 240–241
Musil, Robert 148

Nabokov, Vladimir 255, 273–275
Naranja Dulce 39, 41, 43, 47, 99–100, 103–104, 252, 260, 336
Negri, Antonio 55, 69, 150, 153
network society 11
network turn 11
Netzwerkpoetik 9
Nietzsche, Friedrich 147, 211, 306
No Country Magazine 337
Noigandres 159
Normand, Adriana 168, 171–172
Novalis 159
Novísimos 32, 171
Nuevo exotismo cubano 117–120, 124
Nuez, Iván de la 28, 118, 167–168, 173, 188
Nunca antes habías visto el rojo 252–253, 260

Ochoa Sánchez, Arnaldo Tomás 23

Ochoa, Todd Ramón 50–51, 60–63, 65, 67–68, 145, 147, 150, 156, 164, 178, 237
Olson, Charles 156
OMNI-Zona Franca 36, 100, 167, 222
Orígenes 1–2, 4–7, 14, 30, 47, 63, 80, 86, 89, 99, 104, 106, 115, 117, 127, 129–133, 141, 167, 196, 200, 221, 261, 292, 300, 302, 319, 322, 335, 341, 343
Ortiz, Fernando 267
Orwell, George 114, 120, 181, 216, 218
OuLipo 96

P-350 26
Padilla, Heberto 3, 78–80, 100, 156, 163, 320, 343
PAIDEIA 39, 43–44, 46–47, 99–100, 127, 136, 167, 173, 196, 271, 336, 347
Palabras a los intelectuales 3, 79, 140, 220
Papastamatíu, Basilia 72
Pardo, José Luis 147, 150
Pardo Lazo, Orlando 332
Pasolini, Pier Paolo 2, 85, 91, 109, 315
Pasternak, Boris 146, 271
PEN-Club 68–69, 339
Pequeña China 85, 95, 97, 99, 117, 120, 124, 202, 222, 344
Perednik, Jorge Santiago 150, 156
Pérez, Omar 26, 41, 99
Pérez, Ricardo Alberto 28, 30, 45, 47, 49, 53, 76, 84, 104, 127, 130–131, 137–139, 159, 206, 251, 306, 325, 327, 332, 337, 345
performance 36, 39, 45, 50–51, 59, 86, 115, 148, 150, 158, 178–179, 187, 222–224, 332, 341
Piglia, Ricardo 68–69, 81, 111, 147, 334
Pignatari, Décio 159
Piñera, Virgilio 4, 7, 53, 69–70, 79–81, 90, 100–101, 105, 107, 111, 119, 141–142, 149, 167–168, 200, 271, 282, 307, 311, 317, 319–323, 343
poesía no-lírica 107, 110, 156, 159, 201, 204
Ponce, Fidelio 168
Ponte, Antonio José 5, 38, 41, 46, 49, 127, 130, 132–133, 137, 143–144, 146, 166–168, 172–173, 191, 271, 326, 335, 339, 348
Pop Art 229, 240–242, 244
Postsowjetische Konzeptkunst 239–240
Potemkin 336
Pound, Ezra 211
Prats, Rolando 43–44, 347
Premio Franz Kafka 306, 337
Presentación 82, 84–86, 98, 108, 142, 302–303, 306
Prieto, Abel 49
Prieto, José Manuel 24, 28–29, 32, 41, 76, 81, 99, 110, 118–119, 145, 164, 167–168, 171–172, 198–200, 251–254, 256–258, 260–262, 264, 266, 268–276, 278, 285, 295–296, 309, 326–327, 335
Proust, Marcel 53, 251

Quinquenio gris 3, 79, 160, 182, 247

Rancière, Jacques 55, 87
ratas 95–96, 98, 114, 115
referencias 50, 69–70, 145, 194
Reina Palazón, José Luis 156
Retrato de Grupo 47
revista red 9, 98, 341
Rex 251, 262
Rezension 6, 20, 69, 76, 82, 92, 126, 166–168, 170, 173, 183, 188–189, 200, 330, 335, 343
rhizome 7–8, 55, 93, 199
Rialta 4, 68, 337–338
Rilke, Rainer Maria 159
Riverón, Rogelio 167–168, 171
Roche, Denis 69, 80–81, 150, 156
Rodríguez Feo, José 4, 69, 80
Rodríguez, Reina María 26, 43–46, 62, 68–70, 72, 84, 118, 252, 324, 347

Saínz, Enrique 96, 332
samisdat 26, 41, 61–65, 148, 165, 270, 324, 327–328, 331, 342
Sánchez, José Ramón 332
Sánchez, Juan 167–168, 170
Sánchez Mejías, Rolando 6, 28–30, 41, 44–51, 60, 62, 67, 69, 76, 82–95, 97–99, 102, 104, 106, 111–114, 117–119, 127, 129–137, 142, 145, 149, 156, 159–160, 168, 171–173, 188, 194, 198–199, 205–206, 214, 257, 282, 289, 302–307, 309–324, 326–327, 345
Santana, Ernesto 100, 113, 116–117, 337
Santiesteban Prats, Ángel 30

Sarduy, Severo 69–70, 80, 100, 107, 111, 118, 141–142, 150, 160
Saunders, Rogelio 7, 28–30, 38, 41, 46, 48, 59, 63, 69, 76, 89, 91, 108–110, 127, 131, 134–136, 145, 156, 164, 172, 191, 198–199, 216, 224, 279–280, 282–288, 290–302, 324–325, 327, 335
Shakespeare, William 154, 313
Sloterdijk, Peter 146, 150, 334
Solschenizyn, Alexander I. 270, 272
Sonderperiode 2–3, 19, 21–22, 25, 28–29, 32, 37, 45–47, 54–55, 59, 83, 93–94, 98, 100, 103, 111, 115, 121, 133, 139, 171, 181, 187, 189, 191, 193–194, 221, 273, 289, 300, 321, 340–341, 344
Spatzenkrieg 117, 199–200, 202, 206, 217–218, 225–227
Stein, Gertrude 70, 314
Suárez González, Ezequiel 66, 101, 193–196

Tagtraum 280–281, 296–297, 301
Tel Quel 80, 150, 160
teleología insular 5, 8, 30, 89, 117, 130, 132–133, 322
Teoría del alma china 119, 122–123
Tercera Opción 44
Terror 6–7, 34, 85, 87, 91–92, 94, 97, 108, 117, 125, 153, 173, 198, 201, 224, 226, 250, 270–272, 319, 326, 343
Textnetz 11, 17, 19, 35, 100
transficción 121
Transtextualität 251, 271

Übersetzer*innen 15, 70, 143–146
Ubre blanca 183
UMAP 3, 247, 272
Universität von Iowa 69

Valdés, Zoé 168
Villar, José Rafael 47
Vitier, Cintio 4–5, 7, 106, 133, 141
Viton, Jean-Jacques 81, 156

Warhol, Andy 46, 241
Weber, Max 234
White, Harrison 12, 14
Witt, Peter 305
Wittgenstein, Ludwig 85, 95, 211, 305, 311, 315
Wolf, Ror 80–81, 111–112, 164

Yero, Osvaldo 241
Yglesias, Jorge 147, 156, 178

Zarza González, Rafael 66–67, 69, 167–168, 170, 178, 182, 189
Zarza Guirola, Eduardo 66, 167, 170, 178, 189–192
Zedong, Mao 88, 120, 201–202, 205, 209, 213, 217, 225, 227, 231–234, 236, 239–240, 242, 245, 248
Zilla 112, 117, 199, 205, 302–307, 309–317, 319–320, 323