

**Claudia Hammerschmidt**

**Rückblick auf Guillermo Cabrera Infante  
von der anderen Seite des Spiegels**

Ibero-Online.de / Heft 4

This work is licensed under the Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>.

The online version of this work can be found at:  
<<http://www.iai.spk-berlin.de/publikationen/ibero-online.html>>



## **IBERO-ONLINE.DE**

El Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano es un centro interdisciplinario que se dedica al intercambio científico y cultural con América Latina, España y Portugal. Alberga la mayor biblioteca especializada en Europa en cuanto al ámbito cultural iberoamericano. Asimismo, es un lugar de investigación extrauniversitaria, y tiene como objetivo la intensificación del diálogo entre Alemania e Ibero-América.

En la serie IBERO-ONLINE.DE se publican textos provenientes de conferencias y simposios llevados a cabo en el Instituto Ibero-Americano. La serie se propone difundir los resultados de las actividades científicas del Instituto más allá del contexto local. Las publicaciones de la serie IBERO-ONLINE.DE se pueden bajar en formato PDF de la página web del Instituto: <<http://www.iberonline.de>>. A pedido especial, los textos de la serie también pueden ser publicados en versión impresa.

Das Ibero-Amerikanische Institut PK(IAI) ist ein Disziplinen übergreifend konzipiertes Zentrum der wissenschaftlichen Arbeit sowie des akademischen und kulturellen Austauschs mit Lateinamerika, Spanien und Portugal. Es beherbergt die größte europäische Spezialbibliothek für den ibero-amerikanischen Kulturraum, zugleich die drittgrößte auf diesen Bereich spezialisierte Bibliothek weltweit. Gleichzeitig erfüllt das IAI eine Funktion als Stätte der außeruniversitären wissenschaftlichen Forschung sowie als Forum des Dialogs zwischen Deutschland, Europa und Ibero-Amerika.

In der Reihe IBERO-ONLINE.DE werden in loser Folge Texte auf der Grundlage von Vorträgen und Symposien veröffentlicht, die am Ibero-Amerikanischen Institut PK stattgefunden haben. Die Reihe dient der Diffusion der Ergebnisse wissenschaftlicher Veranstaltungen des Ibero-Amerikanischen Institutes und soll zu deren Verbreitung über den regionalen Rahmen und die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Veranstaltungen hinaus beitragen.

Die Publikationen der Reihe IBERO-ONLINE.DE können über die Homepage des IAI im PDF-Format heruntergeladen werden: <<http://www.iberonline.de>>. Sie werden bei Bedarf auch als Druckversion aufgelegt.

Composición/Satz: Anneliese Seibt

1ª edición/1. Auflage 2005

ISBN: 978-3-935656-49-1

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, 10785 Berlin

**Claudia Hammerschmidt**  
Friedrich-Schiller-Universität Jena

## **Rückblick auf Guillermo Cabrera Infante von der anderen Seite des Spiegels<sup>1</sup>**

Der Tod Guillermo Cabrera Infantes, dieses so komplexen, von der Vergangenheit, der Erinnerung und vor allem von der Sprache besessenen exilkubanischen Autors, der sprachspielerisch von sich selbst behauptete, er sei nicht “culto”, sondern “oculto”, also nicht gebildet, sondern versteckt, unsichtbar – hinter seiner Brille, hinter dem Rauch seiner geliebten Havannas, unter seinem Namen, unter seinen Wörtern –, bedeutet für alle, die ihn kannten, einen großen Verlust.

Von den vielen Nachrufen der letzten Wochen brachte m.E. Javier Mariás diesen Verlust am treffendsten auf den Punkt mit seinem – gleich zwei Tage nach Cabrera Infantes Tod in *El País* vom 23. Februar 2005 erschienenen – Nachruf “Bienvenido al pasado” (“Willkommen in der Vergangenheit”):

Je älter man wird, desto schwieriger wird es paradoxerweise, den Unterschied zwischen den Lebenden und den Toten zu begreifen, vor allem dann, wenn der Tote erst seit kurzem tot ist und man gerade erst von seinem Tod erfahren hat, wenn er außerdem ein Freund war und ein bewunderter Schriftsteller. Wie lange braucht man, um sich ihn als Toten vorzustellen? Meiner Erfahrung nach vergeht die Zeit und vergeht und vergeht, und man gewöhnt sich nie daran. Oder vielmehr lernt man es nicht, an den früher so Lebendigen nun als Toten zu denken, und das umso weniger, wenn der lebende Tote in einer Stadt und einem Land lebte, die nicht ganz die seinen waren; wenn er [also bereits zu Lebzeiten] im Exil lebte [...]. Es fällt mir schwer, von ihm in der Vergangenheit zu sprechen [...]. Ich kann mir höchstens vorstellen, dass sich seinem Exil nun ein zweites hinzugefügt hat. Oder vielleicht ist es auch so, dass er jetzt aus dem Exil, das ihn manchmal schwermütig machte, in ein weiteres ging. Jedenfalls heiße ich Cabrera Infante willkommen in der Vergangenheit, vor der er niemals Angst hatte (Mariás 2005. Übersetzung: C. H.).

Soweit Javier Mariás.

Der Versuch, Vergangenheit als Erinnerung und im Text zu konservieren, war, natürlich auch bedingt durch das Exil seit 1965, eines der Hauptanliegen von Cabrera Infantes Texten; er schrieb vor dem Bewusstsein einer fundamentalen Abwesenheit, die mittels Schrift kompensiert werden sollte. So begriff er sein Schreiben als Exorzismus seiner Besessenheit von Kuba und vor allem von Havanna, einem vorrevolutionären, vergangenen Havanna, das er in seinen Texten immer wieder aufsucht. Darüber hinaus war sein Schreiben aber auch und vor allem ein Exorzismus seiner Besessenheit von Sprache und ihrer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die ihn nicht mehr losließen.

Cabrera Infante ist sich dabei immer der paradoxen Ausgangssituation bewusst, dass er einerseits im Text (vergangene) Realität abbilden will (das vorrevolutionäre Havanna), andererseits aber, als eben doch gebildeter, sehr belesener Autor, der durch den gesamten Sprachskeptizismus der Moderne gegangen ist, genau weiß, dass ein “Schreiben über” nie die Sache selbst ist, dass man vom Reden über Nahrungsmittel nicht satt wird, dass der Ausdruck eines “Dings” dieses selbst nie genau trifft.

---

1 Vortrag im Ibero-Amerikanischen Institut am 12.04.2005 aus Anlass des Todes von Guillermo Cabrera Infante.

In diesem Konflikt bewegt sich sein gesamtes Schreiben. So kommt es zu einer paradoxen Verwendung des Spiegelmotivs bzw. der Definition vom Text als Spiegel, die in allen Veröffentlichungen Cabrera Infantes in der einen oder anderen Form zum Tragen kommt: Zum einen ist für Guillermo Cabrera Infante der Text ein Spiegel im Sinne Stendhals, also im Sinne eines an der Landstraße entlang geführten Spiegels, der die Realität so treu wie möglich abbildet.

Aber Schreiben ist für den leidenschaftlichen Sprachspieler auch immer die Möglichkeit, "auf die andere Seite des Spiegels" zu gelangen: Ganz im Sinne Lewis Carrolls bzw. von *Alice im Wunderland* oder *Alice hinter den Spiegeln*, wo die andere Seite des Spiegels auch die andere Seite der Logik ist, wo alles seitenverkehrt und auf den Kopf gestellt erscheint.<sup>2</sup> Aber "die andere Seite des Spiegels" birgt nach Cabrera Infante immer auch die Gefahr des Todes; somit greift er auch auf den Spiegel im Sinne Jean Cocteaus zurück, bei dem Orpheus nur über den Spiegel in das Reich der Toten und zu Eurydike gelangt.

Denn Schreiben war für Cabrera Infante einerseits die Möglichkeit, die Toten und Abwesenden durch ihre Konservierung im Text, ihre Beschreibung, über den Text wiederzuholen, andererseits aber auch ein Beitrag zur definitiven Stilllegung dieser Abwesenden, zu ihrer lebensfeindlichen Fixierung im Text und somit fast Tötung durch *Be-Schreibung*. Somit entspricht also Cabrera Infantes Auffassung vom Text als Spiegel einerseits seinem Wunsch nach Abbildung einer (vergangenen) Realität, um die Erinnerung zu konservieren. Andererseits paart sich dieser Wunsch mit dem Bewusstsein der Unmöglichkeit dieser Abbildung. So aber wird Schreiben zum *perpetuum mobile*, zum endlosen Prozess auf der Suche nach dem richtigen Wort, das allerdings immer verfehlt wird.

\*

Guillermo Cabrera Infante wird am 22. April 1929 in ärmlichen Verhältnissen und sehr ländlicher Umgebung in Gibara (Provinz Oriente) geboren; seine Eltern sind Mitbegründer der Kommunistischen Partei Kubas. Schon 1941 aber zieht die Familie nach Havanna um. Die Ankunft in dieser Cabrera Infante zeit seines Lebens nicht mehr loslassenden Stadt wird er in seinem 1979 erschienenen, noch nicht ins Deutsche übersetzten autobiographischen Roman *La Habana para un infante difunto* ("Havanna für einen toten Infanten") zu einer zweiten Geburt stilisieren, zu einer exakt festlegbaren *conversio* des naiven Kindes zum jungen Mann. Havanna und die völlig überfüllte Mietskaserne, der *solar*, in den Guillermo Cabrera Infante mit seiner Familie zieht, führen den Neankömmling in das Reich der Sexualität und Kunst ein, wie er es in seinem autobiographischen Roman beschrieben hat:

Die Zeit blieb vor diesem Anblick, der einer Vision gleichkam, stehen; mit meinem Eintritt in das Haus mit der Nummer 408 auf der Zulueta hatte ich einen transzendenta-

2 Die große Bedeutung Lewis Carrolls für den Wahl-Engländer und, wie er von sich sagte, "einzigem auf Kubanisch schreibenden Briten" zeigt sich schon am Motto der *Drei traurigen Tiger* Guillermo Cabrera Infantes, das Carroll entstammt: "Und [Alice] versuchte sich vorzustellen, wie eine Kerzenflamme aussieht, nachdem sie ausgegangen ist" (Cabrera Infante 1990: 7).

len Schritt in meinem Leben getan, ich hatte die Kindheit hinter mir gelassen, um in die Jugend einzutreten. Viele Leute sprechen von ihrer Jugend, träumen von ihr, schreiben über sie, aber wenige können den Tag bezeichnen, an dem die Kindheit begann, sich auszudehnen, während sich die Jugend zusammenzog – oder umgekehrt. Aber ich kann exakt feststellen, dass meine Jugend am 25. Juli 1941 begann (Cabrera Infante 1979: 9-10. Übersetzung: C. H.).

Havanna ist Initiation, Zäsur und Neuanfang, *vita nova* in der künstlich erleuchteten Nachtwelt der Stadt, Inbegriff einer Wirklichkeit gewordenen kinematographischen Lichteffekts:

Ich erinnere mich immer noch jenes Lichtbads, jener Taufe, an die gelbe Strahlung, die uns umgab, den Lichthof, die Aureole des Nachtlebens, die deshalb fatale Phosphoreszenz, da sie so viel versprach [...]. Es war das erste Mal, dass ich die Transformation des Tages wahrnahm, der sich in eine lange elektrische Dämmerung verwandelte. Im Dorf gab es nichts als den Tag und die Nacht, den blind machenden Tag, die blinde Nacht (Cabrera Infante 1979: 17. Übersetzung: C. H.).

Im Zwielicht flackern die Dinge gleich Schatten über die Leinwand: Die Stadt selbst wird zum Kino, zum Spektakel für den Künstler als jungen Mann, der seine Wünsche und Phantasmen in den Asphaltschungel projiziert.

Hier beginnt Guillermo Cabrera Infante schon bald mit dem Schreiben: zunächst, ab 1947, mit dem Schreiben von Erzählungen (die zuerst in diversen kubanischen Zeitungen und Zeitschriften erschienen und zum großen Teil in sein 1960 publiziertes erstes Buch, den Erzählband *Así en la paz como en la guerra*<sup>3</sup>, einfließen); ab 1954 aber auch mit dem Schreiben von Filmkritiken, "Chroniken", wie er sie nannte und wie sie vor allem in *Carteles* von 1954 bis 1960 wöchentlich unter dem Pseudonym "Caín" erschienen.<sup>4</sup> 1959 wird er Mitarbeiter der von ihm mit gegründeten *Cinemateca de Cuba* und Herausgeber von *Lunes de Revolución*, der wöchentlichen Kulturbeilage der 1956 von Carlos Franqui gegründeten Tageszeitung *Revolución*.

Die kubanische Revolution von 1959, der Guillermo Cabrera Infante zunächst sehr freundlich gegenüberstand, änderte schon bald ihren Kurs. Als 1961 die Zensur *P. M.* verbot, den Kurzfilm von Orlando Jiménez Leal und Guillermo Cabrera Infantes Bruder Sabá über das Nachtleben Havannas, protestierte der Herausgeber von *Lunes de Revolución* neben vielen anderen Künstlern und Intellektuellen der Zeit in einem offenen Brief an Castro. Dies führte zum Verbot der Kulturbeilage und zum Exil vieler der Unterzeichner des Briefes. Guillermo Cabrera Infante selbst blieb zunächst noch in Havanna, wurde aber schon 1962 als Kulturattaché nach Belgien entsandt, eine Mission, die er später als das "elegante Exil" bezeichnen sollte. 1963, noch während seiner Zeit in Brüssel, erschien sein letztes auf Kuba publiziertes Buch: *Un oficio del siglo XX*, Cabrera Infantes erstes Kinobuch,

---

3 Die deutsche Version ist 1996 in der Übersetzung von Wilfried Böhringer erschienen.

4 Das Pseudonym "Caín" ist einerseits die Addition der Initialen seines Nachnamens, bezeichnet aber andererseits den biblischen Brudermörder und verweist darüber hinaus auch auf Kane, *Citizen Kane*, und somit den Menschen als Projekt, als unlösbares Rätsel und endloses Puzzle, zu dessen Fertigstellung immer ein Steinchen fehlt.

eine durch die Rahmengeschichte<sup>5</sup> retrospektiv fiktionalisierte Sammlung seiner Kinokritiken von 1954 bis 1960. Schon ein Jahr später, 1964, erhielt er für eine erste, unveröffentlicht gebliebene Version des – erst 1967 unter dem Titel *Tres tristes tigres*<sup>6</sup> publizierten – Romans den “Premio de la Biblioteca Breve”. Dann, am 3. Juni 1965, kehrte er ein letztes Mal aus Anlass von Krankheit und Tod seiner Mutter nach Kuba zurück. Das Klima der Depression und Angst, das er vorfand, bewegte ihn zum endgültigen Schritt ins Exil. Als er am 3. Oktober 1965 die Insel wieder verließ, sollte es ein definitiver Abschied werden: Guillermo Cabrera Infante ist niemals wieder in sein geliebtes Havanna zurückgekehrt.

Der Weg führte ihn, seine Töchter und seine zweite Frau Miriam Gómez über Madrid 1966 nach London, wo die Familie auch heute noch lebt. Vor allem die ersten Jahre sind überschattet vom Exil und den schlechten Nachrichten von Freunden aus Kuba, was 1972 den Nervenzusammenbruch des Autors bewirkt. Alle Texte, die in den darauf folgenden Jahren erscheinen, hat Cabrera Infante als Versuch beschrieben, mit dem Schmerz des Exils und den Folgen der Elektroschocktherapie nach dem Zusammenbruch fertig zu werden. So erscheint 1974 *Vista del amanecer en el trópico*, eine Weiterentwicklung der “Vignettentechnik” aus *Así en la paz como en la guerra* zur Darstellung kubanischer Geschichte als einer Geschichte der Gewalt von der präkolumbischen Zeit bis zur damaligen Gegenwart. 1975 wird die heterogene Essay-Sammlung *O* publiziert, deren Bindeglied in der Rekurrenz des Buchstabens “O” in den Essay-Titeln liegt, 1976 dann das Buch *Exorcismos*, ein radikales Formexperiment, das aus Queneaus Stilübungen, *Exercices de style*, eine autobiographisch zu verstehende Teufelsaustreibung, einen Stilexorzismus macht. Sein zweites Kinobuch, *Arcadia todas las noches*, erscheint 1977 und enthält die schriftliche Version von fünf noch 1962 auf Kuba gehaltenen Vorträgen zum Kino (bzw. zu seinen Regisseuren: Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston und Vincente Minnelli). Die autobiographische Auseinandersetzung mit Kuba, dem vorrevolutionären Kuba der vierziger und fünfziger Jahre, gipfelt dann im bereits zitierten Roman von 1979, *La Habana para un infante difunto*.

Nach einer Vielzahl weiterer Veröffentlichungen, unter anderem 1985 der Geschichte des Tabaks *Holy Smoke*, erhielt Cabrera Infante 1997 den “Premio Cervantes”, den bedeutendsten Literaturpreis der spanischsprachigen Welt. Im selben

---

5 Hier legt ein Autor Cabrera Infante Zeugnis ab über seine Beziehung zu seinem Freund und *alter ego* “Caín”, Kinokritiker seines Zeichens, porträtiert das andere Ich und stimmt schließlich ein Requiem auf es an, legt es ab, indem er es nahezu tötet. Interessanterweise aber authentifiziert der Autor im Nachhinein das Pseudonym, indem er selbst zum Mörder des *alter ego* und somit symbolisch zu Kain wird. Mit *Un oficio del siglo XX* stirbt “Caín”, und an seine Stelle tritt der Schriftsteller als “Brudermörder” und Rätsel.

6 Wilfried Böhringer, der den Roman ins Deutsche übertrug (Cabrera Infante 1990), wurde mit einem Übersetzerpreis gewürdigt.

Jahr erschien auch sein drittes und letztes Kinobuch,<sup>7</sup> *Cine o sardina*,<sup>8</sup> eine Sammlung von Kinokritiken, die vorwiegend für *El País* verfasst worden waren.

\*

Man sieht bereits an diesem kursorischen biographischen Überblick, wie sehr Kinokritik und fiktionales Schreiben bei Guillermo Cabrera Infante miteinander verknüpft sind – nicht umsonst hat er sich immer ganz bewusst einen “professionellen Kinokritiker” und einen “Schriftstelleramateuer” genannt [...].<sup>9</sup>

Da ich mich aber im Folgenden auf Cabrera Infantes *Traurige Tiger* konzentrieren werde, möchte ich den weiteren Ausführungen wenigstens ein Beispiel für Cabrera Infante als Kinokritiker (aus *Nichts als Kino*) vorausschicken, aus dem zumindest drei der Aspekte hervorgehen, die nach Cabrera Infante die Filmkunst ausmachen: Der Film als Reise, als Abenteuer und als magische Beschwörung der Abwesenden auf der weißen Leinwand – Aspekte, die auch für seine fiktionalen Texte bedeutsam sind. So begeben wir uns also mit Méliès auf “die wunderbare Reise”:

Die Vorstellungen des Filmfestivals von Cannes werden mit einer gewöhnlichen französischen Wendung eingeleitet, die aber durch die Wiederholung zum Ritual wird: *La séance commence*. In keiner der Sprachen, die ich kenne, ist die Übersetzung auch nur annähernd so wirkungsvoll und anspielungsreich: “Die Vorstellung beginnt” oder *The show is about to begin*. Sie haben nicht das Geheimnis und die Bedeutung, die, so glaube ich, der Satz im Französischen hat, wo *séance* alle Geister anruft und den Auftritt von Madame Blavatsky, der großen Spiritistin, evoziert. Was Milton, der englische Homer, vor seinen blinden Dichteraugen versammelte – “zahllose bewaffnete Geister/ in ungewissem Kampf” –, kann eine vollkommene Beschwörung des Abenteuerkinos sein, das er niemals sehen wird. Die “zahllosen Geister” sind die flüchtigen Schatten, die auf der Leinwand beschworen werden, auf dem weißen Laken des Gespenstes, das noch keine Farbe hat: das rätselhafte Gespinnst der Nacht.

Georges Méliès war der erste Magier des Kinos, der erste Cineast, der erste, der die Phantasie beschwor und die Brüder Lumière hinter sich ließ, die nur Arbeiter aus der Fabrik kommen sahen, einen Zug, der in den Bahnhof einfährt, oder vielleicht einen begossenen Gärtner in einer Art Porno für Doofe. Aber nicht für den Großen Georges.

Für Méliès war nur die Reise ein mögliches Thema: Die ersten Menschen im Weltraum und die abgeschossene Rakete, die das Auge des Monds verletzen würde, während er die Nacht betrachtete, Erfindungen, die nicht nur das Kino möglich machten, sondern auch die wunderbare Wandlung, die es bewirkt. Méliès war auf seine Zukunft vorbereitet, denn er war als Bauchredner aufgetreten und hatte so die Schauspieler vorweggenommen, die mit einer fremden Stimme sprechen. Méliès hatte außerdem das Theater Robert Houdin gekauft (dessen Besitzerin die Witwe des Magiers war; erinnern Sie sich an seinen Nachahmer, der es wagte, sich der Große Houdini zu nennen?) und sich als Magier und Illusionist hervorgetan. Die großen Illusionen kamen dann mit dem

7 Nicht sein letztes Buch überhaupt, denn noch 1999 erscheinen ein weiterer Erzählband (*Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*) sowie die Essay-Sammlung *El libro de las ciudades* über Metropolen, aus denen Havanna als “Lost City” gerade herausfällt.

8 Dies ist das einzige Kinobuch des Autors, das auf Deutsch vorliegt (Cabrera Infante 2001).

9 In seinen diversen Nachrufen auf den Freund hat Mario Vargas Llosa denn auch von Guillermo Cabrera Infante als dem Autor gesprochen, der “die Filmkritik zum literarischen Genre machte”.

Kino. So war er der erste, der sagte: "Das Abenteuer beginnt"; das war die Ankündigung der *séance* (Cabrera Infante 2001: 14-15).

\*

Eine Art Zauberwelt stellt auch Cabrera Infantes 1967 erschienener Roman *Drei traurige Tiger* dar, dessen Protagonist das Nachtleben eines vorrevolutionären Havanna ist und Sprache in allen möglichen Erscheinungsformen.

Der Roman, dessen Titel bereits ein Sprachspiel ausmacht (*Tres tristes tigres* ist ein Ausschnitt aus einem bekannten spanischsprachigen Zungenbrecher), ist die immer wieder inhaltlich und sprachlich fragmentierte Geschichte der verhinderten Abenteuer von nicht drei, wie der Titel erwarten ließe, sondern mindestens vier Freunden, allesamt Künstler und Intellektuelle im vorrevolutionären Havanna, die später, irgendwann nach der Revolution, meist in Form von Ich-Erzählungen Ausschnitte aus ihrem früheren Leben präsentieren.

Dazu zählen Szenen wie die jeweilige Ankunft in der kubanischen Hauptstadt (sie alle stammen, wie der Autor, aus der Provinz), die allabendliche Autoirrfahrt durch ihre Straßen (allen voran über den Malecón, die Uferpromenade Havannas), rauschhafte Darstellungen von Alkoholexzessen, Musik-*Sessions*, Kneipenabenteuern und den (verunglückten) Liebesabenteuern der Freunde, alle Bohemiens und Nachtschwärmer.

Doch im Zentrum steht immer wieder das Abenteuer der Suche nach dem richtigen Wort, das je nach Romanfigur eine unterschiedliche Funktion übernimmt bzw. einen anderen Aspekt der vielschichtigen Sprachauffassung Cabrera Infantes veranschaulicht.

Es geht vor allem um den Versuch, trotz des Wissens um die Unmöglichkeit des eigenen Anspruchs das Abwesende (hier das Havanna vor allem der fünfziger Jahre und speziell des Jahres 1958) darzustellen und in der Sprache widerzuspiegeln. Gerade weil dies aber unmöglich ist, wird immer wieder der unhintergehbare Zusammenhang von treuer Abbildung bzw. Übersetzung und dem Verrat durch Sprache thematisiert.

An die Unmöglichkeit der genauen Wiedergabe bzw. *Wieder-Holung* der Vergangenheit in Sprache ist wiederum die Unendlichkeit des Schreibprozesses geknüpft, das ständige Neu-Ansetzen-Müssen der Suche nach dem richtigen Ausdruck. Diese Unendlichkeit hängt ihrerseits zusammen mit der dargestellten Begeisterung für Geschwindigkeit, mit der Angst vor Stagnation, die wiederum die Filmleidenschaft, die Faszination für die bewegten Bilder auch der Romanfiguren erklärt.

Obwohl also das Abwesende, Verlorene und kaum im Text Darstellbare im Mittelpunkt steht, ginge man jedoch völlig fehl in der Annahme, hier werde die so schmerzliche Verlusterfahrung als nostalgisches Schwelgen im eigenen Leid zelebriert: Statt der erwarteten Moll-Akkorde ertönt von allen Seiten der Sprachwitz des Autors, ein Experimentieren mit Klängen, Formen und Strukturen, die einerseits



sehr “kubanisch” und “neobarock” sind, andererseits an Shakespeare, Sterne und Joyce erinnern.

Bevorzugte Sprachspieltechniken Cabrera Infantes sind dabei die so genannte “Spiegelsprache”, d.h. vor allem Palindrome, Worte oder Sätze, die von links nach rechts und von rechts nach links gelesen dasselbe ergeben (wie beispielsweise im Wort “Ehe”); daneben findet man aber auch freie Assoziationen und Lautspiele aller Art, vor allem Alliterationen (d.h. das gleiche Anlauten mehrerer aufeinander folgender Wörter wie im Titel *Tres tristes tigres*). Darüber hinaus wimmelt es in den *Traurigen Tigern* von mehr oder weniger offensichtlichen Zitaten und Parodien auf andere Autoren, deren Palette von Petronius, Melville, Martí, Lezama Lima und Carpentier bis zu Marcel Proust reicht. Ganz im Sinne des Letzteren wird zudem gerade in *Tres tristes tigres* ein Satz oder ein kohärenter Erzählstrang immer wieder unterbrochen durch mäanderförmig ausufernde Parenthesen, Einschübe und Abschweifungen, die eine Geradlinigkeit der Erzählung von vornherein unterlaufen und ein chronologisch geordnetes Nacheinander nicht mehr nachvollziehen lassen.

\*

Inbegriff der Suche nach dem Wort ist in *Tres tristes tigres* Bustrófedon, der von den Freunden bewunderte, aber von Textbeginn an tote, nie selbst auftretende, nur rememorierte “Lehrer” der Künstlergruppe und Sprachmeister. Als solcher ist er ein *alter ego* des Autors, denn so wie Cabrera Infante weiße oder schwarze Seiten, Zeichnungen, Bildwerdung der Buchstaben in Form von konkreter Poesie in seinen Roman integriert, ist Bustrófedon Sprachexperimentator zwischen purer Sprachlust und todernst betriebener Suche nach einem Zentrum, einem neuralgischen Punkt, einem Sinn hinter den Erscheinungen, den er jedoch nicht findet.

Bustrófedon versucht, die Erotik der Worte freizusetzen, ihre Anziehungskraft, die sie nicht nur auf den Hörer oder Leser, sondern auch aufeinander über Laut- oder Bedeutungsähnlichkeiten ausüben:

Wenn wir Bustrófedon aus den Augen verloren, dann war er gerade wieder einmal auf der Jagd nach Wörtern (auf einer seiner semantischen Safaris) in irgendeinem Wörterbuch, mit dem er sich in sein Zimmer einschloß, das er beim Essen auf dem Tisch liegen hatte und ins Bad und ins Bett mitnahm, machte auf der Jagd nach dem verborgenen Wortschatz wieder einmal einen seiner tagelangen Parforceritte durch die Wörterbücher, die einzigen Bücher, die er überhaupt las, und er sagte auch immer, sagte zu Silvestre, sie seien besser als Träume, besser als erotische Phantasien, besser als Kino. Besser als Hitchcock sogar. Denn das Wörterbuch erzeuge seine Spannung mit einem einzigen im Wörterwald verirrtten Wort (nicht die Nadel im Heuhaufen, die ja leicht zu finden ist, sondern eine Nadel in einer Nadelbüchse), und es gebe das fehlgeleitete Wort und das unschuldige Wort und das schuldige Wort und das Mörderwort und das Polizeiwort und das Retterwort und das Wort Ende, und die Spannung bestehe bei einem Wörterbuch darin, den Wörterwald von vorne bis hinten verzweifelt nach einem Wort zu durchkämmen, bis man es gefunden habe, und wenn es dann auftauche und man sehe, daß es etwas ganz anderes bedeutet, dann sei die Überraschung größer als bei der Entdeckung der letzten Rolle (Cabrera Infante 1990: 250-251).

Zweck dieser Safaris durch das Wörterbuch ist die Entdeckung der Eigendynamik in der Sprache, die Entdeckung der Sprache als *perpetuum mobile*, das Stillstand verhindert:

Bustrófedon erfand die verwickeltsten, freiesten und einfachsten Zungenbrecher, wie etwa Freche fesche Frösche fressen flink Fisches frisches Fleisch während flotte fromme Flöhe frohen Fluges fransig-flaue Fritten fliehn, und dann die ganzen *Madamimadams*, wie zum Beispiel der so alte und so gute und so unverwüstliche Klassiker Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie [...], und Bustroverfertigte Anagramme [...] mit dem Satz *Dádiva ávida: vida*, der als Ring geschrieben, als Schlange, die sich in den Schwanz beißt, als Analogramm, ein magischer Kreis ist, der das Leben chiffriert und dechiffriert, wo immer man mit einem dieser drei Wörter beginnen mag: *dádiva, ávida, vida, David, ida, dad, da, di, va, vid, ad*: ein Un-Glücksrad, das sich dreht und dreht und dreht, immer auf der Suche nach der verlorenen Zeile, in der es uns seine Geschichte linear erzählen könnte [...] (Cabrera Infante 1990: 248-249).

Dieses *alter ego* des Sprachspielmeisters Cabrera Infante zieht magische Zirkel um ein gesuchtes Zentrum als Spiegelachse. Vor allem Palindrome, die, vor- und rückwärts gelesen, den gleichen Sinn ergeben und somit Abgeschlossenheit, Eindeutigkeit und Selbstidentität darzustellen scheinen, weil das Ende wieder in den Anfang mündet und so Ewigkeit ermöglicht wird, machen nach Bustrófedons sprachmagischer Konzeption Perfektion und somit Glück aus:

Er rezitierte uns lange, ausgewahlteste Passagen aus seinem Wörterbuch der Anonymie und sinnverwirrten Redewindungen, die ich natürlich nicht mehr alle im Kopf habe, aber ich erinnere mich noch an viele seiner Wörter und die Erläuterungen, nicht Definitionen, die der Autor einstreute: Ada, Aga, Aja, ana, Anna, Ara, ata, aua, Aya und Bob und Ede, Egge, Ehe, Elle, Esse und nebenbei bedauerte er, daß Adam auf Spanisch nicht Adá heißt (ob er wohl auf Catalá so heißt, fragte er mich), denn dann wäre er nicht nur der erste, sondern auch der vollkommenste Mensch (Cabrera Infante 1990: 249).

Glück ist, wenn kein Ende erreicht wird, sondern sich das Rad, Sprache oder die Filmrolle immer weiter drehen.<sup>10</sup> Schon Bustrófedons Name verweist auf die unendliche Bewegung der Sprache, die nie an einen Abschluss kommt, sondern immer wieder auf den Anfang, die andere Seite zurückführt. Denn "Bustrófedon" bezeichnet einen phönizischen Schrifttyp, der unendlich weiter verläuft, ein Schreiben im Zickzack der vom Ochsenpflug gezogenen Furchen: von links nach rechts und von rechts nach links, ohne Anfang und Ende. Besonders anschaulich wird diese Kontinuität des Sprechens in der Spiegelschrift: Bustrófedon wünschte sich ein Buch,

in dem alles von hinten nach vorn geschrieben wäre, in dem das letzte Wort das erste wäre und umgekehrt, und jetzt, da ich weiß, daß Bus ins Jenseits abgereist ist, in sein Viceversa, ins Negativ, auf die andere Seite des Spiegels, glaube ich, daß er diese Seite so lesen wird, wie er es immer wollte: so (Cabrera Infante 1990: 310-311; an dieser Stelle folgt ein Wiederabdruck der Seite 310 auf Seite 311 in Spiegelschrift, Anm. C. H.).

---

10 So ist übrigens auch für den Filmkritiker Cabrera Infante gerade der Film ein glücklicher, der, wie *Casablanca*, "das Ende mit dem Anfang zu verbinden weiß: Chaos und Schöpfung" (Cabrera Infante 2001: 302).

Doch birgt diese Spiegelsprache auch Gefahren: So wie es bei treuer, wörtlich nehmender Lektüre für den Leser keinen Ausbruch aus diesen beiden Buchseiten gäbe, da sie immer nur aufeinander verweisen, stirbt Bustrófedon schließlich an einer Wucherung im Gehirn, die die Agrammatikalität und die Sprachspiele laut des behandelnden Arztes verursacht hat.<sup>11</sup> Bustrófedon gelangt also tatsächlich “auf die andere Seite” – des Spiegels oder des Lebens –, aus der ihn, der seine Sprachspiele nicht aufschrieb, ja der schriftliche Fixierung sogar strikt ablehnte, nur ein Weiterreden der anderen wieder zurückholen kann.

Diesen Part übernimmt vor allem Códac, der Photograph, für den Sprache die Funktion des realistischen Porträts inne hat. Er wird zum Biographen oder Konservator der Toten – neben Bustrófedon auch der faszinierenden, Códac nahezu bezaubernden schwarzen Bolero-Sängerin “La Estrella”, die zweite Tote des Romans. Sie, die Rhythmus und Sinnlichkeit verkörpert, der Star der Nachbars, in denen sie ohne jegliche Musikbegleitung singt und die, wie Bustrófedon die Schrift, musikalische Aufzeichnungen etwa auf Schallplatte ablehnt, ist die karnevalisierte Inkarnation der Stimme, Musik- und Naturwunder, “Moby Dicks Kusine”, die singt und durch ihren Gesang ihre Hörer wie eine gefährliche Sirene in ihren Bann zieht. “La Estrella”, die nach dem realen Tod 1961 der nahezu mythischen und von Cabrera Infante bewunderten Bolero-Sängerin “Fredy” entstand, gibt Códac (und Cabrera Infante) die Möglichkeit, Erotik und Sinnlichkeit der Sprache auch jenseits der intellektuellen Bustrófedonischen Sprachspiele als Erotik der Beschreibung zu realisieren:

Sie war eine riesige, ungeheuer dicke Mulattin, mit Armen wie Schenkel und Schenkeln, die wie zwei Baumstämme den Wassertank ihres Körpers stützten. Ich sagte zu Irenita, ich fragte Irenita, ich sagte zu ihr, Wer ist denn die Dicke, denn die Frau schien das Shöwchen völlig zu beherrschen – und jetzt muß ich erst einmal erklären, was *Shöwchen* bedeutet. Das Shöwchen, das war die Gruppe von Leuten, die sich immer an der Bar, neben der Musikbox, zum Durchmachen versammelten, nachdem die letzte Show vorbei war, und die beim Durchmachen einfach nicht wahrhaben wollten, daß es draußen schon Tag war und daß alle Welt schon eine ganze Weile arbeitete oder jetzt gerade zur Arbeit ging, alle Welt außer dieser Welt von Leuten, die in die Nacht hinabtauchten und in irgendeiner dunklen Höhle herumschwammen, auch wenn sie künstlich war, in dieser Welt nächtlicher Froschmänner. Dort, im Zentrum des Shöwchens, stand nun also die Dicke, bekleidet mit einem billigen Kleid aus einem miesen kastanienbraunen Stoff, dessen Farbe mit der Schokolade ihrer Schokoladenhaut ineinanderfloß, und ein paar alten, schäbigen Sandalen und mit einem Glas in der Hand, bewegte sich im Takt der Musik, bewegte ihre Hüften, ihren ganzen Körper auf

---

11 Dieser Arzt hatte Bustrófedons Schädel geöffnet, “um ihn von seinen Kopfschmerzen, seinem verbalen Vomit, seinen oralen Schwindelanfällen zu befreien, um endgültig und für immer (ein gräßliches Wort das: *immer*, die gottverdammte Ewigkeit) die Wiederholungen und die Umstellungen und die Alliteration oder Alteration der gesprochenen Wirklichkeit zu beseitigen. [...] [Aber] das sind nur die hypokritischen Vorwände, das ist die Diagnose zur Verschleierung des perfekten Verbrechens, das hippokratische Alibi, die medizinische Ausrede, aber in Wirklichkeit wollte [der Arzt] nur herausfinden, in welchem Winkel von Bustrófedons Schädel [...], an welcher Stelle, wo genau der Sitz jener wunderbaren Transformationen war, jener Umwandlung von Dummheiten und Gemeinplätzen und Alltagswörtern in Bustros magische nächtliche Sprüche, die man leider nicht einmal in einem Gefäß mit nostalgischem Formol konservieren kann” (Cabrera Infante 1990: 260-261).

eine so schöne Weise, nicht obszön, aber doch sinnlich und einfach schön, wiegte sich im Rhythmus, trällerte durch ihre wulstigen Lippen, ihre dicken, violetten Lippen vor sich hin, im Rhythmus, schüttelte das Glas im Rhythmus, rhythmisch, wunderschön, ganz künstlerisch jetzt, und die Gesamtwirkung war von einer so anderen, so schrecklichen, so neuen Schönheit, daß ich es bedauerte, die Kamera nicht dabeizuhaben, um diesen ballettösen Elefanten, dieses Flußpferd beim Spitzentanz, dieses von der Musik ins Schwanken gebrachte Bauwerk aufzunehmen, und ich sagte zu Irenita [...]. Sie ist die wilde Schönheit des Lebens, natürlich ohne daß Irenita mich hörte, natürlich ohne daß sie mich verstanden hätte, wenn sie mich gehört hätte, und ich sagte, fragte sie, sagte zu ihr, Du, wer ist das denn. Sie sagte in ziemlich garstigem Ton zu mir, Das ist die singende Riesenschildkröte, die einzige, die Boleros singt, und lachte, und dann tauchte Vítor aus der Dunkelheit neben mir auf und flüsterte mir im Vorbeigehen ins Ohr, Sei vorsichtig, das ist Moby Dicks Kusine, die schwarze Walin [...] (Cabrera Infante 1990: 69-70).

\*

Ähnlich wie Bustrófedon die Unendlichkeit der Sprache in der Spiegelsprache sucht und Códac versucht, den Toten auch nach ihrem Ableben in Text-Porträts neues Lebens zu verleihen und sie so zu verewigen, suchen auch der Schauspieler Cué und der Schriftsteller und Kinokritiker Silvestre, das Duo, den Ausbruch aus der Endlichkeit durch Sprache. So spielen sie das Spiel von der "Geschichte ohne Anfang und Ende", das jenseits des praktischen Zwecks der Verführung von Beba und Magalena, zwei Schönheiten der Nacht, auf nahezu komödiantische Weise die Eigendynamik von Sprache und vor allem ihre Beginnlosigkeit in Szene setzt. Es spricht Silvestre:

Unsere Mitfahrerinnen lachten, hielten sich den Bauch vor Lachen, waren völlig aus dem Häuschen und kriegten sich nicht mehr hinein [...]. Sie lachten noch straßenlang weiter.

Bis zum Johnny's oder Yoni, denn beides kann man sagen, gaben wir uns redlich Mühe, das versiegende Wasser ihrer Lachkaskaden auf unsere Mühlen zu leiten, doch ohne allzu großen Erfolg. Jetzt, da wir drin waren, abgekühlt in der eisigen klimatisierten Luft, und einen Alexander, einen Daiquirí, einen Manhattan und einen Cubalibre, einen Jedem das Seine schlürften, versuchten wir, sie durch den Fleischwolf unserer Geistreicheleien zu drehen [...]. Wir begannen natürlich mit einer Bu(stro)ffonade als postume, aber nicht zu späte Huldigung an den Meister, den Maestrophodon, meinen Maestrom.

"Kennt ihr schon die Geschichte von Silvestre Erda, wie er mitten in einem Park plötzlich nackt dastand?"

Guter Anfang. Die Lektion mit dem Rad war gelernt. Weibliches Interesse am Nudismus im allgemeinen, nicht an meinem speziellen.

"Bitte, Cué, erzähl das nicht." Geheucheltes Erröten in meiner Stimme.

Wachsende weibliche Wißbegier.

"Erzähl doch, Cué."

Noch größeres Interesse.

"Komm, erzähl schon."

"Na gut."

"Nein, bitte nicht, Cué."

"Also, wir (Kichern), das heißt, Erda und Eribó ... Bustrófedon (Kichern) und Eribó und ich waren im Park ..."

“Cué!”

“Also, Erda (Kichern) und Eribó ...”

“Wenn Du es schon erzählen willst, dann erzähl’s wenigstens anständig. Eribó war nicht dabei.”

“Wie soll ich denn eine nackte Wahrheit anständig erzählen? (Lachen) Also, Erda und, du hast recht (Kichern), Eribó war nicht dabei.”

“Du weißt doch genau, daß er nicht dabei sein konnte.”

“Stimmt, er war nicht dabei. (Lachen) Also, Bustrófedon und Erda und ... War Bustrófedon eigentlich dabei?”

“Weiß ich doch nicht. Ist ja schließlich deine Geschichte und nicht meine.”

“Nein, es ist deine Geschichte.”

“Nein, deine.”

“Gut, es ist meine, aber sie handelt von dir, also ist es doch deine.”

“Dann ist es unsere.”

“Na meinetwegen, dann eben unsere. Jedenfalls (Kichern) waren Erda (Kicherchen) und ich und Códac, glaub ich. Nein, es war nicht Códac. Es war Eribó. War’s Eribó?”

“Nein, es war nicht Eribó.”

“Stimmt, Eribó war wohl doch nicht dabei. Also, dann waren Erda (Kichern) und Códac ...”

“Códac war doch nicht dabei.”

“War der nicht dabei?”

“Nein, war er nicht.”

“Also am besten erzählst du die Geschichte selber, wenn du sowieso alles besser weißt als ich.”

“Danke. Ich hab nämlich ein Gedächtnis wie ein Schwamm ohne drüber. Also er hier (Lachen) und Bustrófedon und ich waren alle vier ...”

“Das sind aber nur drei.”

“Drei?”

“Ja, drei. Zähl doch nach. Du und Bustrófedon und ich.”

“Dann waren wir nur zu zweit, denn Bustrófedon war nicht dabei.”

“War er nicht dabei?”

“Nein, ich kann mich jedenfalls nicht an ihn erinnern, und ich hab, wie gesagt, ein ausgezeichnetes Gedächtnis. Kannst du dich noch erinnern, ob er dabei war?”

“Nein, ich weiß das doch nicht. Ich war ja nicht dabei.”

“Stimmt ja. Also, wir sind (Lachen) wir waren (Lachen) wir gingen durch den Park (Lachen), Códac und ich ... War ich denn dabei?”

“Du bist doch der Gedächtnisakrobat, erinnerst du dich nicht, Mr. Memory. Mamory Blame.”

“Doch, doch, ich war dabei. Wir waren dabei. Nein, ich war doch nicht dabei. Ich hätte eigentlich dabeisein müssen. Oder? Aber wenn ich nicht dabei war, wo war ich dann? Hilfe! Hilfe! Ich hab mich nackt im Park verirrt! Haltet den Dieb!”

Beiderseitiges Lachen. Das Lachen war die ganze Zeit über beiderseitig, aber nur von uns beiden. Sie merkten nicht einmal, daß diese Bustrófedonsche Version der Abschiedssymphonie die Geschichte war, die niemals begann. Also erfanden wir neue Spiele. Für wen? Wer nicht hören will, muß spülen, runterspülen, was ihm vorgesetzt wird, auch wenn er davon metaphysische Verdauungsstörungen bekommt (Cabrera Infante 1990: 460-462).

Auch die beiden Freunde, das unzertrennliche Duo Silvestre und Cué, die sich hier in ihrer postumen Hommage an Bustrófedon so hervorragend ergänzen, befinden sich in einer Sprachschleife und auf der Suche nach dem richtigen Wort. Doch ist diese bei Bustrófedons Schülern nicht mehr zwanghafter Selbstzweck, sondern dient dem Transport: von physischen Körpern durch den Raum im Falle des geschwindigkeitsbesessenen Schauspielers Cué, von Vergangenheit in die Erzählgegenwart und den Akt des Erzählens im Falle des Schriftstellers und Kinofanatikers Silvestre. Ihre langen Streifzüge im Cabriolet durch die Nacht Havannas sind immer wieder neu zu leistende Situierungen in Raum und Zeit, die sich, wie es Silvestre deutlich herausstellt, gleichzeitig gegenseitig ausschließen und doch ergänzen:

Die Zeit war für Cué eine Obsession. Ich meine damit, daß er die Zeit im Raum suchte, und nichts anderes als eine Suche waren unsere ständigen, endlosen Fahrten, eine einzige, ewige Fahrt über den Malecón, so wie jetzt, aber zu jeder Tages- und Nachtzeit, bei der wir die kariöse Landschaft zwischen dem Parque Maceo und La Punta entlangfahren, die alten Häuser, [...] und danach die Parkanlagen, in denen jetzt der Tunnel beginnt [...], und dann die Kneipen am Hafen: New Pastores, Two Brothers, Don Quixote, [...] und die Kneipen, die an der Einmündung der Alameda de Paula die Kneipen der Hafeneinfahrt spiegeln [...], und dann fuhren wir, der sanften Biegung der Bucht folgend, immer wieder einmal bis nach Guanabacoa und Regla und gingen dort in die Kneipen, um von der anderen Seite des Hafens die Stadt wie aus dem Ausland zu betrachten, [...] und dann kehrten wir über den ganzen Malecón bis zur Fünften Avenida und zum Strand von Marianao zurück, wenn wir nicht gleich bis Mariel weiterfuhren oder aber in den Tunnel unter der Bucht hinabtauchten und in Matanzas aufkreuzten, um dort zu essen, und dann weiter nach Varadero, um zu spielen und dann um Mitternacht, im Morgengrauen nach Havanna zurückzukehren: immer redend und immer Klatsch erzählend und Witze machend und immer [...] auch philosophierend oder ästhetisierend oder moralisierend [...] – und immer hatten wir Zeit, über die Zeit zu reden. Wenn Cué über die Zeit und den Raum redete und dabei diesen ganzen Raum in unserer ganzen Zeit durchmaß, hielt ich das immer für eine Art *Divertimento*, und jetzt weiß ich: das war es auch: es ging darum, etwas Divergierendes zu machen, etwas anderes, und solange wir durch den Raum fuhren, gelang es ihm, etwas zu umgehen, was er, glaube ich, immer gemieden hat, nämlich einen anderen Raum außerhalb der Zeit zu durchmessen oder, genauer gesagt: sich zu erinnern. Genau das Gegenteil von mir, denn mir ist es lieber, mich an die Dinge zu erinnern, als sie zu erleben, oder die Dinge in dem Bewußtsein zu erleben, daß sie nie verloren gehen, weil ich sie wieder wachrufen kann [...] sie in der Erinnerung noch einmal erleben kann, und es wäre gut, wenn unser Verb *recordar* für erinnern auch – wie das englische *to record* – aufnehmen (eine Platte, ein Tonband) bedeuten würde, denn genau darum geht es (Cabrera Infante 1990: 346-348).

Dieser Aufnahme, die zwar konserviert, aber eben auch festhält, bremst, will Cué gerade entkommen. Für den Schauspieler und leidenschaftlichen Autofahrer liegt im Problem des Stillstands das Verfälschende und gar Tötende der Aufnahme. So heißt es denn auch in Cués Worten: “Seltsam, wie ein Photo die Wirklichkeit verändert, indem es sie genau fixiert” (Cabrera Infante 1990: 405).

Daher muss das Bild in Bewegung gebracht werden. So wie Kowalski, der Protagonist aus Richard Sarafians Kultfilm *Vanishing Point* (1971), für den Cabrera Infante das Drehbuch schrieb, ist auch Arsenio Cué von der Geschwindigkeit besessen. Die Autofahrt über den Malecón, durch die Altstadt Havannas, in den

Stadtteil Regla, durch El Vedado oder gar nach Varadero werden zu Kamerafahrten, die den Raum zwischen den Einzelbildern durch Beschleunigung in der Zeit aufheben wollen. Im steten *Crescendo* von Nacht und Rausch wird die Bewegung zur Droge und fast mystischen Erfahrung, die an "die äußerste Grenze, die totale Geschwindigkeit, das metaphysische Absolute" heranführt. So wie auch im folgenden Satz Cués:

Silvestre und ich fuhren in meinem Wagen vom Hotel Nacional her die calle 0 herunter und überquerten die 23 und sausten mit Karacho am Maraka vorbei, als Silvestre zu mir sagte *Das Licht*, und ich sagte *Was*, und er sagte *Das Licht, Arsen, sonst kriegst du'n Strafzettel*, denn es war schon nach sieben, und auf dem kurzen Stück zwischen dem kleinen Buckel der 0 und der 23 war es dunkel geworden, und in einem Cabrio ist nicht so leicht festzustellen, ob es Tag ist oder Nacht (ich weiß schon, jemand wird sagen, ja ist das denn die Möglichkeit, ob ich denn wüßte, was ich sage, ob mir denn nicht klar wäre, daß ein Cabrio ein offener Wagen ist und man darin alles besser sehen kann: dieser Person oder diesen Personen oder diesen Menschenmassen kann ich sagen, daß ich nur gesagt habe "in einem Cabrio ist nicht so leicht festzustellen, ob es Tag ist oder Nacht", siehe oben, und daß ich noch nicht gesagt habe, ob das Verdeck auf ist oder zu, denn ich bin ja schließlich nicht Pru, ein Freund von mir, Marcel Pru, Hersteller des gleichnamigen Getränks aus der Provinz Oriente, der bei seinen endlosen Aufzählungen das Abschweifen mehr schätzt als jede Ausschweifung, was ich sagen wollte und nicht gesagt habe, ist das, was die glücklichen Besitzer eines Cabrio mit mir teilen, ohne daß ich es ihnen extra sagen muß, also sage ich es nur für diejenigen, die noch nie am 11. August 1958 zwischen fünf und sieben Uhr abends mit hundert oder hundertzwanzig Sachen in einem Cabrio den Malecón entlangefahren sind: diese Lust, dieses Hochgefühl, diese Euphorie des Tages in seiner schönsten Stunde, wenn sich die Sommersonne über einem indigo-blauen Meer rötet, zwischen Wolken, die das Ganze manchmal verderben, weil sie daraus die Abenddämmerung in der SchlußEinstellung eines frommen Technicolorfilms machen, was allerdings an diesem Tag nicht der Fall war, obwohl manchmal die Stadt oben beige, bernsteinfarben, rosa ist, während darunter das Blau des Meeres dunkler wird, purpurn, violett, und den Malecón hinaufkriecht und langsam in die Straßen und Häuser vordringt und nur noch die Betonwolkenkratzer übrigbleiben, rosa-sahnig, mein Gott fast wie geröstete Meringen, und genau das betrachtete ich gerade und spürte die Abendluft im Gesicht und die Geschwindigkeit zwischen Brust und Rücken, als mir dieser Silvestre mit seinem *Das Licht* kommt), und ich schaltete das Licht ein (Cabrera Infante 1990: 155-156).

Cué rast in seinem Cabrio durch die Straßen Havannas und produziert so eine Bilderflut, eine Aneinanderreihung vorbeihastender Eindrücke der Stadt, die in der Bewegung ineinander überzugehen scheinen.

Diese Flucht vor Fixierung entspricht wiederum dem Film als in Bewegung geratenen Bildern und berührt sich so mit der Ästhetik Silvestres. Denn auch wenn Silvestre im Unterschied zu Cué Vergangenheit und die vergehende Zeit erinnern und aufnehmen will, so strebt er ein Kontinuum der Bilder, nicht ein Einzelbild an: Der Film, nicht das Photo ist die von Silvestre (und Cabrera Infante) bevorzugte Aufnahme, die das Schattenreich der Vergangenheit und vergehenden Gegenwart in Zelluloid bannt.

"Fahr zurück", bat ich ihn.

"Warum?"

"Fahr bitte zurück."

"Willst du wieder nach Havanna?"

“Nein, du sollst zurückfahren, zwanzig, dreißig Meter. Zurückfahren, nicht umkehren.”

“Im Rückwärtsgang?”

“Ja.”

Er tat es. So schnell, wie wir gekommen waren, brauste er an die fünfzig Meter zurück.

“So, jetzt wieder langsam vorwärts. Ganz sachte ranfahren.”

Er tat es, und ich kniff ein Auge zu. Ich sah, wie die Reeden, die Kanäle und parallel dazu das Meer langsam vorbeiglitten, und dann kamen das Lokal und der Teich und die Vegetation völlig flach, in einer einzigen Dimension auf uns zu, und obwohl die Farben da waren und mir alles noch so dreidimensional in Erinnerung war, wie ich es gerade gesehen hatte, flimmerte das Licht über der Landschaft, und es war wie im Kino. Ich kam mir vor wie Philip Marlowe in einem Roman von Raymond Chandler. Oder eher wie Robert Montgomery bei der Verfilmung eines Romans von Chandler. Oder noch besser: wie die Kamera als Auge von Montgomery-Marlowe-Chandler in den besten, unvergeßlichen Momenten der Dame im See, gesehen im Alcázar am 7. September 1946. Ich sagte es Cué. Ich mußte es ihm sagen.

“Du meine Güte, du bist wirklich nicht mehr ganz bei Trost”, sagte er und stieg aus, “völlig übergeschnappt”, und ging davon. “Hochgradig kinogeschädigt”, war seine abschließende Diagnose (Cabrera Infante 1990: 376-377).

Das Erleben, die Gegenwart soll unvergänglich gemacht werden, wie auch die Vergangenheit durch ihre Speicherung in der Gegenwart ewig sein soll. Genau dies aber ist, wie es der Schriftsteller Silvestre erkennt, sein Ziel und das Ziel seiner Freunde:

[Da] wußte ich plötzlich, warum Arsenio Cué so raste. Er wollte nicht Kilometer fressen, wie man so schön sagt [...], sondern fuhr das Wort Kilometer ab, und mir kam der Gedanke, daß sein Ziel meinem Bestreben entsprach, mich an alles zu erinnern [...], oder dem des verstorbenen Bustrófedon, der die Sprache sein wollte. Wir waren totalitär: Wir wollten das totale Wissen, die Glückseligkeit, wollten unsterblich werden, indem wir Anfang und Ende miteinander verknüpften (Cabrera Infante 1990: 373-374).

\*

In diesem Sinne war auch Cabrera Infante totalitär: Was er wollte, war der totale Text, der totale Ausdruck, die totale Erinnerung. Doch wenn auch Gewissheit darüber besteht, dass sich dieser große Sprachspielmeister im Unterschied zu Bustrófedon in seinen Texten verewigt hat, ergreift viele seiner Leser dieselbe tiefe Trauer über seinen Tod, wie sie Códac bei der Nachricht vom Tod Bustrófedons erfuhrt:

Nachdem ich Silvestre wortlos zugehört hatte, bevor ich einhängte, als ich den schwarzen, schon Trauer tragenden unheimlichen Hörer auflegte, sagte ich zu mir selbst, Verdammte Scheiße, alle müssen sterben, und meinte damit die Glücklichen und die Verbitterten und die Geistreichen und die Zurückgebliebenen und die Verschlussenen und die Offenherzigen und die Fröhlichen und die Traurigen und die Häßlichen und die Schönen und die Glattrasierten und die Bärtigen und die Großen und die Kleinen und die Finsteren und die Heiteren und die Starken und die Schwachen und die Mächtigen und die Armseligen, ach ja, und die Kahlköpfigen: sie alle und auch Leute, die wie Bustrófedon aus zwei Wörtern und vier Buchstaben eine Hymne und einen Witz und ein Lied machen können, auch die sterben. Scheiße, sagte ich. Sonst nichts (Cabrera Infante 1990: 258-259).



**Literaturverzeichnis**

- Cabrera Infante, Guillermo (1960): *Así en la paz como en la guerra*, 3. Aufl. La Habana: Ediciones R.
- ([1963] 1973): *Un oficio del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral. [Unter dem Pseudonym G. Caín.]
  - (1967): *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.
  - ([1974] 1984): *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona: Plaza & Janés.
  - (1975): *O*. Barcelona: Seix Barral.
  - (1976): *Exorcismos de esti(1)jo*. Barcelona: Seix Barral.
  - ([1977] 1978): *Arcadia todas las noches*, 2. Aufl. Barcelona/Caracas/México: Seix Barral.
  - ([1979] 1993): *La Habana para un infante difunto*, 2. Aufl. Barcelona: Plaza & Janés.
  - (1985): *Holy Smoke*. London/Boston (MA): Faber & Faber.
  - (1987): *Rauchzeichen*. Frankfurt/Main: Insel. [Übersetzung: Joachim Kalka.]
  - ([1987] 1990): *Drei traurige Tiger*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [Übersetzung: Wilfried Böhringer.]
  - ([1992] 1995): *Ansicht der Tropen im Morgengrauen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [Übersetzung: Wilfried Böhringer.]
  - (1996): *Wie im Kriege also auch im Frieden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [Übersetzung: Wilfried Böhringer.]
  - (1997): *Cine o sardina*. Madrid: Santillana.
  - (1999): *Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*. Madrid: Alfaguara.
  - (1999): *El libro de las ciudades*. Madrid: Alfaguara.
  - (2001): *Nichts als Kino*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [Übersetzung: Claudia Hammerschmidt und Gerhard Poppenberg.]
- Mariás, Javier (2005): "Bienvenido al pasado". In: *El País*, 23.02.2005.