

Arbeit zur Erlangung des Titels Magister Artium

Distanz, Nähe, Gewalt

soziale Interaktion in den Romanen von Horacio Castellanos Moya

Universität Potsdam
Sommersemester 2007

Prüfer:

Prof. Dr. Ottmar Ette
Institut für Romanistik
Universität Potsdam

Prof. Dr. Gertrud Lehnert
Institut für Künste und Medien
Universität Potsdam

Prüfling:

Julian Drews
MA Spanische Philologie
Philosophie
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Matrikelnummer: 703860
Brandenburgerstr. 68
14467 Potsdam
Tel.: 0331/ 2002 9932
E-Mail: jdrews@uni-potsdam.de
eingereicht am: 02. 10. 2007
Seitenzahl (gesamt): 106

Elektronisch veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
<http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2008/1642/>
[urn:nbn:de:kobv:517-opus-16428](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-16428)
[<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-16428>]

INHALT

1. Einleitung	4
2. Professionalität	10
2.1 <i>El arma en el hombre</i>	10
2.1.2 Gewalt und Professionalität I.....	12
2.1.3 Die Interaktion <i>Robocops</i>	14
2.1.3.1 Vilma: der Preis des Vertrauens.....	15
2.1.3.2 Linares: der Vaternord.....	16
2.1.4 Der Roman als Hintergrundfolie.....	17
2.2 <i>Insensatez</i>	21
2.2.1 Gewalt und Professionalität II.....	22
2.2.2 Die Interaktion des Lektors.....	23
2.2.2.1 Teresa: die Gewalt bekommt ein Gesicht.....	30
2.2.2.2 Der Bischof: eine moralische Instanz.....	31
2.2.3 Der Roman als Poetik.....	33
3. Freundschaft	35
3.1 Epitaph.....	36
3.2 <i>La diabla en el espejo</i>	38
3.2.1 Die Interaktion der Freundinnen.....	41
3.2.1.1 Mirna: der Mangel an Solidarität.....	45
3.2.1.2 Die Freundin im Spiegel.....	46
3.3 <i>Donde no estén ustedes</i>	47
3.3.1 Freundschaft und Politik.....	50
3.3.2 Alberto und die Frauen.....	53
3.3.3 Die Interaktion der Freunde.....	55
4. Familie	60
4.1 <i>Desmoronamiento</i>	61
4.1.1 Ehe.....	63
4.2 Untreue.....	68
4.3 Elternschaft.....	73

43.1 Der Vater als Täter.....	73
43.2 Die Mutter als Täterin.....	76
4.4 Kinder.....	79
4.5 Mateo.....	83
5. Intimität und Distanz.....	86
5.1 Intimität und Onanie.....	86
5.2 Intimität und Distanz.....	88
5.3 Distanz und Erzählen.....	97
6. Konklusion.....	104
7. Bibliographie.....	109

1. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Romanen des salvadorianischen Autors Horacio Castellanos Moya. In Europa noch relativ wenig bekannt, wird Castellanos Moya im zentralamerikanischen Raum mittlerweile zu den wichtigsten Vertretern einer bestimmten Generation von Literaten gerechnet, welche vor allem in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts begannen, auf sich aufmerksam zu machen und die sich in ihren Texten stark mit der Kultur der Demokratisierungsprozesse in Zentralamerika auseinandersetzen. In diesem Sinne bezeichnet Alexandra Ortiz Wallner die Romane Castellanos Moyas als „propuestas y alternativas de representación que pueden, intentan o proponen responder a las interrogantes de cómo pensar, explicar y comprender Centroamérica desde su propia actualidad“ (Ortiz Wallner 2002).

Horacio Castellanos Moya wurde am 21. November 1957 in Tegucigalpa geboren. Die ersten Jahre seiner Kindheit verbrachte er in Honduras bis seine Familie Anfang der sechziger Jahre nach El Salvador umzog. 1975 machte er dort Abitur und begann ein Literaturstudium an der Universidad de El Salvador. Das Jahr 1979 verbrachte er in Kanada, wo er an der York University Toronto sechs Monate Geschichte studierte. Nach Ausbruch des Bürgerkrieges in El Salvador (1980) unterstützte er drei Jahre lang die Pressearbeit für die Guerillaorganisation *Frente Popular de Liberación*, welche später Teil des FMLN (*Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional*) wurde. Von März bis Juli 1980 studierte er in Tegucigalpa an der *Universidad Nacional*. Im Anschluss daran arbeitete er bis September 1981 in San José (Costa Rica) für den Verlag *EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana)*. Im September 1981 zog er nach Mexiko-Stadt, wo er bis zum Jahr 1991 lebte. Während seines mexikanischen Exils distanzierte er sich 1984 von der Guerilla. 1989 veröffentlichte er seinen ersten Roman *La diáspora*. 1991 kehrte er nach El Salvador zurück und war nach dem Abschluss des Friedensabkommens zwischen der Regierung und der Guerilla aktiv am Wiederaufbau der Presse beteiligt.

Auf die Veröffentlichung des Romans *El asco* 1997 folgten Morddrohungen, und Castellanos Moya war gezwungen El Salvador erneut zu verlassen. Seitdem pendelt er zwischen Europa und Amerika und arbeitet als Redakteur und Autor. Von 2004 bis 2006 hielt er sich mit einem Stipendium des Programms „Ciudades Refugio“ in Frankfurt a. M. auf. Momentan lebt er in Pittsburgh Pennsylvania.

Die Auswahl und Begrenzung des zu untersuchenden Korpus fällt in diesem Fall nicht leicht. Castellanos Moya hat bis dato acht Romane, etliche Bände mit kürzeren Texten sowie eine Reihe von Erzählungen und Essays veröffentlicht. Allein der Gesamtumfang des Romanwerks würde damit den Rahmen des Bearbeitbaren sprengen. Dennoch erhöht die Quantität an Text auch die Zahl der Werke, die in einer Analyse, sofern diese den Anspruch hat, repräsentative Ergebnisse zu zeigen, berücksichtigt werden muss. Hinzu kommt im Falle der Texte Castellanos Moyas der hohe Grad an Intertextualität, der auf der Ebene der Diegese immer wieder Verbindungen zwischen den einzelnen Romanen, aber auch zu den Erzählungen schlägt. Ein Großteil der Protagonisten, die in dieser Arbeit betrachtet werden, ist familiär, über Bekanntschaften oder vergangene Ereignisse an mindestens einen anderen Text des Autors gebunden.

Ich habe mich entschieden die letzten fünf Romane zum Gegenstand dieser Analyse zu machen. Dies sind in der Reihenfolge ihres Erscheinens: *La diabla en el espejo* aus dem Jahr 2000, *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004) und *Desmoronamiento* (2006). Neben dem Kriterium der Aktualität, welches die Auswahl erfüllt, geben die Romane einen guten Einblick in den intertextuellen Kosmos, den Castellanos Moya durch die innerdiegetischen Verknüpfungen zwischen seinen Texten konstruiert.

Weiter erhält man bei der Lektüre einen repräsentativen Überblick über die Vielfalt der charakteristischen Schreibformen dieses Autors. So werden Teile der Geschichten im Monodialog, in Briefform und immer wieder im Monolog erzählt.

Im Sinne einer biographischen Einordnung behandle ich mit diesen Texten das Romanwerk Castellanos Moyas nach 1998; also jene Texte, die nach Anbruch seines letzten Exils entstanden sind.

Obwohl die Untersuchung ihren Schwerpunkt auf die letzten fünf Romane legt, verlangt die Reflexion über einzelne Motive an einigen Stellen auch die Referenz auf andere Texte Castellanos Moyas, wobei im wesentlichen der Kurzprosatext *Paternidad* aus dem 2004 erschienenen Band *Indolencia* zu nennen wäre, der im vierten Kapitel untersucht wird. Eine Legende mit den in der Arbeit verwandten Kürzeln für die einzelnen Texte findet sich am Ende dieser Einleitung.

Betrachtet man die noch nicht allzu umfangreiche Sekundärliteratur zu Castellanos Moya, so fällt auf, dass sie fast einstimmig die auffällig hohe Präsenz der Gewalt in seinen Texten kommentiert. Allerdings erschöpfen sich diese Kommentare in der Regel im bloßen

konstatieren der Gewalt bzw. im Nachvollziehen der Verweise auf die außersprachliche Realität. Was bisher noch nicht geleistet wurde, ist eine detaillierte Analyse, welche Erkenntnisse über Inszenierungsweisen, Implikationen und Wirkungen der dargestellten Gewalt ermöglicht. Um dem so skizzierten Feld gerecht zuwerden, möchte ich im Weiteren statt von Gewalt, von *Gewaltverhältnissen* sprechen. Dieser Begriff soll im Folgenden erklärt werden.

In der Einleitung zu dem 1997 erschienen Band *Soziologie der Gewalt* äußert sich Trutz von Trotha zu den Folgen, den die Einführung des Begriffs der „strukturellen Gewalt“ durch Johan Galtung für die soziologische Gewaltforschung gehabt habe:

Freilich kontrastiert diese mehr oder minder deutliche ‚Sehbehinderung‘ [...] mit jener ausufernden ‚Entlarvung‘, von ‚Gewaltverhältnissen‘ der ‚spätkapitalistischen Gesellschaften‘, die mit dem Aufstieg der Kapitalismuskritik in der Soziologie einherging. Für sie ist der erwähnte Galtungsche Gewaltbegriff zur gesellschaftspolitischen Fanfare geworden. In seinem Gefolge wurde es „üblich“, den Gewaltbegriff bis zur Unkenntlichkeit „zu dehnen und zu zerren“ (von Trotha 1997: 14).

Obwohl die Untersuchung der Gewalt als textinternem Phänomen zentralen Stellenwert für diese Arbeit hat, geht es mir nicht um das Herausarbeiten eines bestimmten Gewaltbegriffs und auch nicht um den determinierenden Einsatz einer bestehenden Definition. Der Rückgriff auf den offeneren Begriff der *Gewaltverhältnisse* hat gleichwohl nicht den Sinn „zu dehnen und zu zerren“ sondern folgt konkret benennbaren Notwendigkeiten, die sich aus der Eigenart des vorliegenden Materials ergeben.

In der zentralamerikanischen Literaturtheorie wird zwischen unterschiedlichen Arten der Gewaltdarstellung unterschieden. Dante Liano benennt in seiner *Visión Crítica de la Literatura Guatemalteca* drei verschiedene Formen:

1. obras testimoniales, como *Los días de la selva*, de Mario Payeras o como *Me llamo Riguberta Menchú*, de Elisabeth Burgos.
2. obras de denuncia: aquellas que de una u otra manera, siendo principalmente obras literarias también denuncian la situación de violencia del país;
3. obras de violencia oblicua: aquellas en las que, por voluntad del autor o a pesar de la voluntad del autor, la violencia aparece de manera escondida (Liano 1997: 261).

Die meisten Texte Castellanos Moyas fallen in die dritte Kategorie. Von den fünf untersuchten Romanen entwickelt lediglich *El arma en el hombre* die Gewaltdarstellung explizit als Teil der Diegese. In *Insensatez* kommt es zwar zur Schilderung von Gewalt,

allerdings nur in Form von Zeugenberichten, die der Protagonist liest, und von denen er, wie auch die meisten anderen Figuren des Romans, nicht direkt betroffen ist.

Dennoch steht die Handlung jedes einzelnen Textes auf die eine oder andere Weise in Verhältnis zur Gewalt. Diese Verhältnisse werden durch die stark ausgeprägten intertextuellen Beziehungen der Texte noch befördert. Da die Untersuchung der Intertextualität selbst keinen Schwerpunkt dieser Arbeit ausmacht, möchte ich die Art dieser Verbindungen hier einmal exemplarisch nachzeichnen um die „Wege“, welche die Gewalt und ihre Auswirkungen in den Texten Castellanos Moyas nehmen, verständlicher zu machen.

In *El arma en el hombre* kommt es zum Mord durch den Protagonisten an einer jungen Frau aus der salvadorianischen Oberschicht. In *La diabla en el espejo* schildert die beste Freundin der Ermordeten die Ermittlungen, die dem Verbrechen folgen, aus ihrer Sicht. Neben der Polizei ist auch der Privatdetektiv Pepe Pindonga mit der Lösung des Falles beauftragt. In *Donde no estén ustedes* begegnen wir Pepe Pindonga wieder, der hier in einem anderen Todesfall ermittelt. Eine der Befragten ist die Schwägerin des Toten Esther Mira Aragón, die ebenfalls einen Kurzauftritt in *El arma en el hombre* hatte. *Desmoronamiento* schließlich berichtet die Geschichte ihrer Familie, in deren Zentrum die Ermordung ihres Mannes steht, die aber ebenfalls nicht direkt erzählt, sondern in Briefen mitgeteilt wird.

Durch diese und ähnliche Verknüpfungen sind die Protagonisten der Romane ständig an die Gewalt gebunden, auf die sie in unterschiedlicher Weise in ihrer Interaktion reagieren. Der Begriff der Gewaltverhältnisse in der vorliegenden Arbeit bezieht sich also auf die Gesamtheit von Gewaltakt und dem Umgang mit ihm in Handlungen und Interaktion der Figuren. Hierbei gehe ich von der These aus, dass sich die Gewaltverhältnisse in der Interaktion reproduzieren. Wie aber lassen sich Gewaltverhältnisse in Interaktion nachweisen, ohne einen festen Begriff derselben? Der Aufsatz *Gewaltzeit* von Wolfgang Sofsky, der ebenfalls in dem oben zitierten Band zur *Soziologie der Gewalt* erschienen ist, stellt die Begriffe „Gewalt“ und „Interaktion“ einander gegenüber:

Gewalt besteht nicht allein aus einer Abfolge von Handlungen, aus dem Hin und Her von Aktion und Reaktion, von Angriff und Verteidigung. Nur wenn der andere noch zu widerstehen und den Kampf aufzunehmen vermag, läßt sich Gewalt notdürftig als Interaktion auffassen. Doch das Ziel der Gewalt ist nicht der Widerstand sondern dessen Überwindung [...] Eine Gewaltanalyse, die nur von Handlungen, von Interaktionen oder Konflikten spricht, verfehlt und verharmlost ihren Gegenstand. Sie hat keinen Begriff von den Widerfahrnissen der Gewalt. Sie ist zentriert auf den Täter, und sie ist blind für die Ohnmacht derjenigen, denen längst die Waffe aus der Hand geschlagen ist. Um dieses Zerrbild zu korrigieren,

tut eine Untersuchung sozialer Gewaltformen gut daran, den Blick zunächst auf radikal asymmetrische Konstellationen zu richten, in denen ein Kampf gar nicht mehr stattfindet (Sofsky 1997: 104).

In diesem Sinne könnte also eine Interaktion, welche Gewaltverhältnisse zum Ausdruck bringt, als Handlung, begriffen werden, welche darauf abzielt das „Hin und Her von Aktion und Reaktion“ zu unterbrechen. Es handelte sich um eine Interaktionsart, welche das Fortdauern der Interaktion zu unterbinden sucht, die nicht an Austausch, nicht an Gegenseitigkeit und nicht an Kommunikation interessiert ist, sondern letztlich auf Souveränität abzielt.

In der vorliegenden Arbeit werde ich mich also mit der Interaktion der Protagonisten in den Romanen Castellanos Moyas beschäftigen. Hierfür untersuche ich verschiedene Arten sozialer Beziehungen, in denen die Figuren dieser Romane zueinander stehen. Nacheinander sollen dabei professionelle, freundschaftliche und familiäre Verhältnisse betrachtet und auf grundlegende und gemeinsame Prinzipien ihrer Gestaltung hin befragt werden. Diese Ordnung ergibt sich aus einer (vorerst unterstellten) abnehmenden sozialen Distanz in der Reihenfolge der unterschiedlichen Konzepte, an deren Ende die Intimität steht, nicht als Entität, welche zu den anderen Konzepten nur als externes Gegenüber gedacht werden könnte, sondern als engster Aktionsradius interagierender Protagonisten auch innerhalb der zuvor genannten Verhältnisse.

Der intertextuelle Zusammenhang der besprochenen Romane untereinander und mit anderen Texten Castellanos Moyas wird keinen Schwerpunkt dieser Arbeit ausmachen. Die Beziehungen sind vielfältig, komplex und erzeugen eine große Anzahl möglicher Leseweisen der Texte in Kombination, die für sich eine gesonderte Untersuchung erfordern würden. Wo die Verbindung entscheidend für die vorliegende Analyse ist, werde ich explizit darauf hinweisen.

Weiter erzeugt die relative Offenheit des Motivfeldes der Interaktion eine Reihe von Überlegungen, die in benachbarte Themenkomplexe, welche z. T. sehr stark bearbeitet sind, hineinreichen, ohne ihnen in Gänze gerecht zu werden.

Ich werde im Laufe der Analyse zu dem Schluss kommen, dass die Interaktionsweisen der Protagonisten häufig geschlechtsspezifisch bestimmt sind, was natürlich eine gendertheoretische Perspektive auf einige der Texte nahelegen würde. Auch hier möchte ich aber darauf hinweisen, dass eine erschöpfende Betrachtung unter diesem Gesichtspunkt nur unter Zurückstellung anderer, für diese Arbeit grundlegender Gegenstände möglich wäre.

Ebenso ist es mit dem Themenkomplex des Exils bzw. der Exilliteratur, zu dem die Texte Castellanos Moyas (obwohl er selbst dies abstreitet (Ortiz Wallner 2006: 7)) durchaus fruchtbar in Beziehung gesetzt werden könnten. Ansatzweise wird dies im letzten Kapitel, im Zuge der räumlichen Verortung der Erzählinstanzen diskutiert.

Leiten lasse ich mich von der These, dass die sozialen Beziehungen in den Texten Castellanos Moyas als von Gewaltverhältnissen durchsetzt, determiniert und hinsichtlich ihrer sozialen Bindungskraft als unterwandert bzw. ausgehöhlt dargestellt werden. Die Interaktionsformen im professionellen, freundschaftlichen, familiären und intimen Bereich spiegeln die allgegenwärtigen Gewaltverhältnisse einerseits wider und reproduzieren sie andererseits auf verschiedenen Ebenen.

Bei den Quellenangaben im Text verwende ich folgende Kürzel:

DE für *La diablo en el espejo*

DES für *Desmoronamiento*

DNU für *Donde no estén ustedes*

EA für *El arma en el hombre*

IN für *Insensatez*

LD für *La diáspora*

PAT für *Paternidad*

2. PROFESSIONALITÄT

2.1 *El arma en el hombre*

Der im Jahre 2001 erschienene Roman *El arma en el hombre* ist die erste Arbeit Castellanos Moyas, die im spanischen Verlag *Tusquets Editores* veröffentlicht wurde, der mittlerweile alle Romane des Salvadorianers herausbringt. Tusquets verfügt über Zweigstellen in Mexiko und Argentinien und die Zusammenarbeit garantiert dem Werk Castellanos Moyas nicht nur einen Zuwachs an Prestige, sondern vor allem internationale Verbreitung.

Der Protagonist und homodiegetische Erzähler Juan Alberto García genannt *Robocop* ist ein ehemaliger Armeeingehöriger, der nach der Auflösung seines Bataillons versucht im El Salvador der Nachbürgerkriegszeit zu überleben. Als sein Geld knapp wird, beginnt er zusammen mit einem Bekannten, der auch ein ehemaliger Soldat ist, eine kriminelle Karriere. Nach einem erfolglosen Überfall, in dessen Verlauf sie ein altes Ehepaar umbringen, aber fast nichts erbeuten, spezialisieren sie sich auf Autodiebstähle. Schließlich tritt ein ebenfalls demobilisierter Major namens Linares, unter dem García schon während des Krieges gedient hat, an ihn und seinen Komplizen heran und versucht, sie für einen Auftrag zu gewinnen:

Nos explicó la misión: los de inteligencia habían detectado que los terroristas no habían desmontado todas sus estructuras de comandos urbanos, sino que mantenían un par de ellas congeladas, creyendo que podían engañarnos; por eso el Alto Mando había autorizado la creación de una unidad cuya misión consistía en detectar y aniquilar esas estructuras clandestinas de los terroristas (EA: 33).

García glaubt Linares und ist froh, sein altes Geschäft wieder aufnehmen zu können. Der erste Auftrag der beiden lautet, einen ehemaligen Guerillakommandanten, der aber ganz offensichtlich das Leben eines Zivilisten führt, auszukundschaften. Sie verfolgen ihn mehrere Wochen lang, ohne einen Hinweis auf militärische Aktivitäten zu entdecken. Als sie den entsprechenden Befehl erhalten, tötet *Robocop* den Mann, während dieser dabei ist, seine Tochter in den Kindergarten zu bringen:

El tipo salió del Datsun, luego abrió la puerta derecha para sacar a la niña, la tomó de la mano y se encaminó hacia el portón de la guardería. Yo avancé con la pistola escondida dentro del periódico, me le acerqué por la espalda, le puse el cañón en el

cerebelo y lo despaché. El tipo no alcanzó a darse cuenta. Me retiré caminando a toda prisa y, al llegar a la esquina, corrí hacia la camioneta (EA: 38).

Damit beginnt seine Karriere als bezahlter Killer im Dienste wechselnder Auftraggeber, über deren Identitäten und Motive er selten informiert ist. Er tötet auf Befehl, er tötet auf der Flucht, um an Geld oder Fahrzeuge zu kommen und er tötet, um seine Spuren zu verwischen.

Die Morde, die er im Auftrag des Major Linares begeht, lösen in der Öffentlichkeit starke Reaktionen aus. Nach dem ersten schickt Linares ihn deshalb für etwas mehr als vier Monate ins Exil nach Guatemala (EA: 40). Nach dem zweiten gelingt es der Polizei, ihn zu verhaften. Er verbringt einige Tage in einem Gefängnis in San Salvador, bevor die Komplizen des Majors ihn befreien (EA: 69).

Linares setzt ihn in eine Privatmaschine in Richtung eines neuen Exils. Sein Komplize Saúl begleitet ihn. Während des Fluges wird García allerdings klar, dass er nicht in Sicherheit gebracht, sondern beseitigt werden soll. Er erzwingt die Landung auf einem Strand, tötet Saúl und den Piloten und begibt sich querfeldein in unbekanntes Gelände (EA: 72).

Nach einem dreitägigen Fußmarsch ins Landesinnere trifft er auf eine Gruppe Bewaffneter, die ihn in ihrem Lager festhalten. Er erfährt, dass er sich im Grenzland zwischen El Salvador und Guatemala befindet, in einem ehemaligen Guerillacamp, dessen Betreiber inzwischen im Drogenhandel tätig sind. Sie gehören zu der Organisation eines Mannes, den sie nur unter dem Pseudonym *Tío Pepe* kennen und bei dem es sich um einen einflussreichen Politiker und Geschäftsmann handelt (EA: 89). Dieser *Tío Pepe* wird von einer Gegenorganisation bekämpft, zu der auch Major Linares sowie dessen guatemalteckische Verbündete gehören und für die García ohne sein Wissen gearbeitet hat (ebd.). Nun schließt er sich den Leuten *Tío Pepes* an und wird mit dem Auftrag, Linares auszuschalten, nach Guatemala-Stadt geschickt.

Der Mord wird ausgeführt, allerdings verliert *Robocop* dabei den Kontakt zu seinen direkten Auftraggebern. Schließlich gelingt es ihm, sich mit *Tío Pepe* direkt in Verbindung zu setzen, um sich erneut und ausdrücklich unter sein Kommando zu stellen (EA: 109).

Dieser schickt García zurück auf die Drogenplantage im Grenzland, um sie vor eventuellen Vergeltungsschlägen zu schützen. Trotz starker Sicherheitsmaßnahmen wird das Camp schließlich entdeckt und von Angehörigen der US-Armee gestürmt. *Robocop* findet sich in einem Gefängnis in Texas wieder, wo ihm angeboten wird, seine Erfahrung in den Dienst

der Drogenbekämpfung in Mittelamerika zu stellen: „Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop, me dijo Johnny, incorporándose, sonriente” (EA: 132).

2.1.2 Gewalt und Professionalität I

Explizit wie kein zweites Buch Castellanos Moyas behandelt *El arma en el hombre* das Motiv der Gewalt und zwar in ihrer grundsätzlichen Form; der vorsätzlichen, physischen Tötung des anderen. Die Skala der verschiedenen Formen des Mordes reicht dabei vom fast Banalen, so wenn der Protagonist einen beliebigen Fremden erschießt, um sich dessen Wagen an zu eignen, über den detailliert geplanten und minutiös ausgeführten Auftragsmord bis hin zum Exzess. Damit ist *El arma en el hombre* der einzige Roman, der sich, dem Schema von Dante Liano folgend, nicht der Gruppe der *obras de violencia oblicua*, sondern eher den *obras de denuncia* zuordnen lässt (Liano 1997: 261).

Gewalt ist eindeutig die vorherrschende Interaktionsform dieses Romans. Das grundsätzlichsste Merkmal der Gewalt, die der zentrale Protagonist ausübt, ist in allen Situationen ihre Professionalität. Gleich auf den ersten Seiten des Buches verdeutlicht *Robocop* die beiden Leitmotive seiner Handlungen, die Gewalt und die Professionalität, um sich selbst zu charakterisieren: „Los del pelotón me decían Robocop, pero a mis espaldas. De frente debían cuadrarse y decirme «mi sargento» no sólo porque yo era el jefe, sino porque ni a golpes, ni con el cuchillo, ni a tiros alguno de ellos pudo ganarme” (EA: 10).

Weiter unten heißt es:

Participé en las principales batallas contra las unidades mejor adiestradas de los terroristas; en las operaciones especiales más delicadas, aquellas que implicaban penetrar hasta la profundidad de la retaguardia enemiga. Nunca fui capturado ni resulté herido. Muchos de los hombres bajo mi mando murieron, pero eso forma parte de la guerra – los débiles no sobreviven (ebd.).

Der Erzähler läßt keinen Zweifel daran, dass er seine Fähigkeiten auch nach dem Ausscheiden aus der Armee noch effektiv zu nutzen versteht. So wird im 11. Kapitel die Observation des ehemaligen Guerilleros Milton geschildert:

Pasábamos horas metidos en la camioneta, pegados a Milton como su sombra, monitoreando sus encuentros, interfiriendo y grabando todas sus llamadas telefónicas, las conversaciones a través de su radiotransmisor. Establecimos sus rutinas, sus enlaces partidarios, sus abastecedores de marihuana, las cervecerías donde le gustaba beber. [...] Llegamos a identificarnos tanto con ese sujeto, a conocerlo, a prever sus movimientos y conversaciones, que hubo un momento en que ya sabíamos qué respondería, lo que propondría, cuál sería su próximo paso. A la tercera semana el mayor Linares nos envió la orden de presentar un informe

detallado de las actividades del comandante Milton y a anexas un plan de aniquilamiento (EA: 36f).

In diesem Passus zeigt sich die Fähigkeit *Robocops* zur detaillierten und präzisen Planung eines Mordes, der im Weiteren ebenso präzise ausgeführt wird, wie das weiter oben angeführte Zitat belegt.

Die Verhaltensmuster dieser Figur sind gezielt reduktionistisch gestaltet. Abgezogen wurde ein bestimmter Teil der Determinanten, die menschliches Verhalten normalerweise regulieren, nämlich moralische Reflexion und Emotionen. Überakzentuiert sind dagegen die Effizienz im Sinne der Fähigkeit, ein formuliertes Ziel auf schnellstem Weg zu erreichen, und Kalkül im Sinne eines Abschätzens der direkten Folgen einer Handlung. Dies wird nicht nur in Abschnitten wie dem oben zitierten verdeutlicht, sondern auch über das Motiv einer spontanen Reaktion, die ebenso effektiv bleibt wie die Handlung, die einer längeren Analyse folgt. Mustergültig vorgeführt wird dies z.B. im 16. Kapitel, in dem *Robocop* sich nach einem Schusswechsel mit gleich drei Beamten durch die Entführung eines Wagens samt Fahrerin seiner Verhaftung entzieht (EA: 57). Eine Steigerung dessen stellt der Abschnitt dar, in welchem geschildert wird, wie García nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis im Flugzeug nach Guatemala von seinem Komplizen Saúl ungebracht werden soll:

Hubo un ligero balanceo en la cabina. Volteé. Saúl ya empuñaba la pistola. El disparo me pasó zumbando por la oreja. Le tomé la muñeca y de un brinco estuve encima de él. Su brazo tronó: el tiro le desfloronó el pómulo. El piloto trataba de mantener la nave bajo control; apoyé el cañón de la pistola en su nuca. Le advertí que no se las llevara de listo que volviera por la derecha hacia la costa (EA: 71).

Hier bekommt der Roman einen Moment lang eine Dynamik, die ihn in die Nähe eines James Bond Films rückt. García bleibt in seiner Profession, dem Töten des Gegners auch unter Extrembedingungen, erfolgreich. Dass er den Namen eines Cyborg trägt, illustriert die Assoziation mit dem Maschinenmensch, die seine Interaktionsform ständig produziert.¹ In einer Vision im 18. Kapitel erfährt das Motiv des professionellen Verhältnisses zur Gewalt seine stärkste Verdichtung. *Robocop* werden im Gefängnis Drogen injiziert, um ihn zu einer Aussage zu bringen. In der Folge leidet er unter Halluzinationen. So erscheinen ihm in seiner Zelle z.B. seine Mutter und seine Schwester, die er seit 12 Jahren nicht

¹ *RoboCop* ist der Titel eines Science Fiction Films von Paul Vanhoeven (1987), dem zwei Fortsetzungen und einige Fernsehserien folgten. Im Zentrum der Handlung steht ein Cyborg, der hauptsächlich aus Maschinenteilen, zum Teil aber auch aus dem Körper eines tödlich verwundeten Polizeibeamten besteht. Das Thema *Cyborg* ist in jüngster Zeit verschiedentlich bearbeitet worden, vgl. z.B. Gunzenhäuser, Randi (2006): *Automaten, Roboter, Cyborgs: Körperkonzepte im Wandel*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. oder Haney, William S. (2006): *Cyberculture, cyborgs and science fiction: consciousness and the posthuman*. Amsterdam: Rodopi.

gesehen hat, da sie zu Beginn des Bürgerkriegs in die Vereinigten Staaten emigriert sind. Sie wollen ihn engagieren, um seinen eigenen Vater umzubringen. Obendrein sagen sie ihm, dass es mit einem Messer geschehen müsse, da eine Schusswaffe zu deutliche Spuren hinterlasse. García äußert sich in diesem phantasierten Dialog nur ein einziges Mal: „«¿Cuánto?», pregunté. «¿Cuánto qué?», reaccionó mi hermana. «Cuánto me van a pagar», dije” (EA: 65).

2.13 Die Interaktion *Robocops*

Die Art und Weise, in der García alias *Robocop* mit anderen Figuren des Romans in Interaktion tritt, ist gänzlich vom Habitus des Professionellen bestimmt. Dies impliziert im Negativen die Abwesenheit der Empathie in seinem Verhältnis zu den Anderen und im Positiven die Instrumentalisierung aller sozialen Beziehungen.

Der einzige zivile Kontakt, den García nach Ende des Bürgerkrieges noch hat, und damit seine erste Anlaufstelle, ist sein Cousin Alfredo (EA: 14). Dieser hatte ihm ein Zimmer seines Hauses vermietet, in dem García während des Krieges seine wenigen Habseligkeiten unterbringen konnte. Nun zieht er vorübergehend selbst in dieses Zimmer unter das Dach von Alfredo und seiner Frau Guadalupe. Mit letzterer entwickelt sich kurz nach seinem Eintreffen eine Affäre. Nachdem sie ein paar Mal zusammen geschlafen haben, fängt Guadalupe an, von Liebe zu sprechen; davon ihren Mann zu verlassen und mit dem Geliebten eine Familie zu gründen, was García augenblicklich veranlasst, sich eine andere Wohnung zu suchen (EA: 22). Während des Gefängnisaufenthalts besucht sie ihn einmal. Dieser Besuch hat allerdings die rein praktische Funktion, ihn über seine bevorstehende Befreiung durch Major Linares zu unterrichten. Zwar schlafen sie in der Zelle erneut miteinander, es geschieht jedoch wiederum auf ihre Initiative hin (EA: 67).

Die Episode mit der Frau seines Cousins ist ausgesprochen vielsagend. Zunächst fällt die absolute Skrupellosigkeit auf, mit der er seinen einzigen bekannten Verwandten betrügt. Er äußert sich an den entsprechenden Stellen kein einziges Mal zu Alfredo. Aber auch in seiner Beziehung zu Guadalupe wird keinerlei Emphase deutlich. Nicht einmal sexuelles Begehren artikuliert er. Sie möchte mit ihm schlafen und er lässt sich darauf ein, bis sie anfängt, Gefühle zu thematisieren. Erst in diesem Moment, und nur zwei Sätze lang, äußert sich García zu den Rahmenbedingungen dieser Affäre, als er seine Entscheidung gegen Guadalupe erklärt. Er tut es im Stile einer Rechnung: „Aunque flaca, de piel blanca y dientes salidos, cogía con voracidad. No me interesaba sin embargo, perjudicar a Alfredo” (EA: 22).

Auch die Beziehungen zu den männlichen Figuren des Romans sind nicht durch Kategorien der Sympathie oder Antipathie bestimmt, sondern nur durch die Notwendigkeit zusammenzuarbeiten. Im ersten Teil des Buches sind es vor allem ehemalige Armeeingehörige wie er selbst; im zweiten Teil sogar ehemalige Guerillakämpfer und Kriminelle. Die Zusammenarbeit mit den ehemaligen *guerrilleros* stellt zunächst einen Bruch mit *Robocops* Prinzipien dar, den er aber schnell verwindet (EA: 20). Verbindendes Moment all seiner sozialen Bindungen ist, dass es Zweckgemeinschaften sind, die bei Bedarf auch wieder gelöst werden können. Dieser Bedarf stellt sich im Verlauf des Romans gleich mehrfach ein. Im oben zitierten Abschnitt des 19. Kapitels kann er der Ermordung durch seinen Komplizen Saúl nur entgehen, indem er schnell reagiert und diesen seinerseits tötet (EA: 71). Später tötet er seinen ehemaligen Auftraggeber Major Linares, worauf weiter unten noch ausführlich eingegangen wird, und auf den letzten Seiten des Buches erhält er die Möglichkeit, die Erfahrungen, die er selbst in einem Drogenkartell gesammelt hat, in den Dienst der US-amerikanischen Drogenbekämpfung zu stellen. Obwohl der Roman an dieser Stelle endet, spricht alles dafür, dass er annimmt und damit abermals die Fronten wechselt (EA: 131).

2.13.1 Vilma: der Preis des Vertrauens

Es gibt zwei Momente sozialer Interaktion in *El arma en el hombre*, die das Muster der rein professionellen Beziehung auszusetzen scheinen.

Den ersten erlebt *Robocop* mit der Prostituierten Vilma, die er in einem Bordell kennen lernt:

„A la tercera vez que estuve con ella me pidió que le pusiera un cuarto, para que luego del trabajo durmieramos juntos, pero las mujeres llevan la traición en el alma y no me iba a gastar mi poco dinero en ella” (EA: 15). Er überlegt es sich zunächst anders, als sein Verhältnis mit Guadalupe ihn dazu bringt, Alfredos Haus zu verlassen, doch sobald er genug Geld hat, um erneut umzuziehen, verlässt er sie mit dem lapidaren Hinweis, sie sei ihm zu anspruchsvoll (EA: 27).

Später treffen sie ein weiteres Mal zusammen, diesmal in Guatemala-Stadt. Das Treffen ist offensichtlich arrangiert worden, um ihn in eine Falle zu locken, aber sie warnt ihn rechtzeitig und beide fliehen gemeinsam in ein Motel, wo sie einen Moment der Nähe erleben.

Dieser besteht zunächst darin, dass er von sich aus erklärt, mit ihr schlafen zu wollen. Er formuliert sein Bedürfnis zwar betont unemotional, „yo ahora necesitaba su carne luego de

más de dos meses de abstinencia” (EA: 101), es bleibt aber das erste und einzige Mal im Text, dass er den Wunsch nach körperlicher Nähe überhaupt thematisiert. Dann lässt er sich, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, von ihr ausfragen und vertraut ihr auch Details seiner vergangenen Aufträge an. Es ist klar, dass ein solches Geschehen in *Robocops* Logik nicht unsanktioniert bleiben kann und nachdem sie ein weiteres Mal Verkehr hatten, tötet er sie im Schlaf (EA: 102).

Mögliche Lesarten dieser knappen Episode sollten folgende Aspekte berücksichtigen. Das Eingeständnis körperlichen Begehrens und der Moment der Geselligkeit im anschließenden Gespräch unterwandern den Habitus des Maschinenmenschen, den *Robocops* Diskurs bis dahin so systematisch konstruiert hat. Entscheidend ist dabei nicht, dass er entsprechende Bedürfnisse hat, denn dies ist indirekt bereits erzählt worden, wenn er z. B. im dritten Kapitel erwähnt, dass er seine freie Zeit im Bordell verbringt. Die Ausnahme von der Regel besteht nur in der Artikulation des Begehrens.

Andererseits ist es natürlich kein Zufall, dass der Erzähler diesen markierten Moment mit einer Prostituierten erlebt, also einer Frau, die ein professionelles Verhältnis zur Intimität hat, und von der er bis zuletzt nicht sicher sein kann, ob sie ehrlich zu ihm ist. Und schließlich kann er sie nur ins Vertrauen ziehen, weil er sie anschließend umbringt. Alles in allem scheint also auch diese Episode das Profil der Figur nicht widersprüchlicher zu gestalten, sondern lediglich stärker zu akzentuieren. Der Automatismus, der seinen Handlungsmaximen inhärent ist, kann nur ausgesetzt, aber nicht dauerhaft substituiert werden. Ein Nichtbefolgen dieser Maximen fordert, auch wenn es nur temporär auftritt, immer seinen Preis.

2.1.3.2 Linares: der Vatermord

Die zweite Situation, in der *Robocops* Verhalten in Interaktion den Rahmen des rein zweckgebundenen Kalküls verlässt, ist die schon erwähnte Tötung seines ehemaligen Vorgesetzten Linares.

Während seines ersten Exils in Guatemala begegnet García einem einheimischen Spezialekämpfer, der ihm die überaus brutalen Methoden schildert, mit denen er und seine Leute die Landbevölkerung während des dortigen Bürgerkriegs terrorisierten, um sie auf den Krieg gegen die Guerilla einzuschwören. *Robocop* tut diese Schilderung mit einem abwertenden „Cosas de Indios“ ab (EA: 41). Als er nach seiner Verhaftung in einem Gefängnis in San Salvador Drogen injiziert bekommt, beginnt er zu phantasieren. In einer Vision erscheint ihm der guatemaltekeische Elitekämpfer in seiner Zelle und belehrt ihn

darüber, dass man das Gehirn eines Feindes nicht durch eine Kugel, sondern nur mittels der eigenen Hände zerstören dürfe. Als *Robocop* den schwer verwundeten Linares schließlich vor sich hat, tut er genau das: „El mayor aún respiraba cuando le machaqué la cabeza con la culata de la pistola: me quité el guante para tomar sus sesos y restregárselos en lo que quedaba de rostro“ (EA: 94).

Für diesen rauschhaften Gewaltausbruch bieten sich verschiedene Lesweisen an. Zum einen unterstreicht er das Verhältnis des Protagonisten zur Gewalt als dominantem Muster sozialer Interaktion überhaupt. Das Töten ist für *Robocop* nicht nur Beruf und Selbstverständlichkeit geworden, sondern es ist ihm so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dass es der einzige Teil seines Lebens ist, in dem er sich eine gewisse Virtuosität jenseits des rein rationalen Kalküls erlaubt. Zum anderen hebt die exzessive Brutalität den besonderen Aspekt dieser Tötung hervor.

Der Rückverweis auf das Delirium während seines Gefängnisaufenthaltes lenkt die Aufmerksamkeit noch auf einen weiteren Punkt. Vor dem Guatemalteken erscheinen García in der oben erwähnten Halluzination die Mutter und die Schwester mit ihrem düsteren Angebot (vgl. S. 10). Der hier nur angedeutete Vätermord wird schließlich an Linares vollzogen. Dieser vertritt die Vaterrolle nicht nur, weil er selbst *Robocops* letzter Auftraggeber war, sondern weil er, was entscheidender ist, schon während des Bürgerkriegs sein Vorgesetzter war. Er gewinnt ihn für seine Aufträge, indem er die Autorität seines militärischen Dienstgrades geltend macht und García die Existenz geheimer Befehle des Oberkommandos vorgaukelt. Durch den Mord an Linares vollzieht sich endgültig der Bruch mit dem Umfeld der Armee, die *Robocop* zu Beginn des Buches noch explizit als seinen Vater bezeichnet (EA: 12).

2.14 Der Roman als Hintergrundfolie

Die Geschichte dieses Mannes, der vom Töten lebt, da er sonst nichts gelernt hat, behandelt ein Phänomen, welches das Leben und die zivilgesellschaftliche Entwicklung El Salvadors in den neunziger Jahren entscheidend geprägt hat. Es stellte sich das grundsätzliche Problem, wie man die ehemaligen Kämpfer beider Seiten produktiv in die Nachkriegsgesellschaft integrieren könnte. Als besonders problematisch erwiesen sich die Fälle derer, die bereits im Jugendalter oder noch früher in den bewaffneten Konflikt hineingezogen wurden und so entscheidende Phasen ihrer Entwicklung in einem hochgradig von Gewalt geprägten Milieu durchlebt hatten. In ihrem Aufsatz *De la guerra al delito* benennen die Autoren Cruz, Romano, Gonzáles und Sisti genau dieses Phänomen

als eines der konstituierenden Merkmale der sogenannten *cultura de la violencia*, die das Land seit dem Ende des Bürgerkriegs beherrscht:

Por ejemplo, al final de la guerra muchos ex combatientes que ingresaron a sus ejércitos cuando aún eran niños no estaban preparados para hacer otra cosa sino usar las armas. El fin del conflicto dejó a toda una población intentando reconstruir sus relaciones humanas y tratando de aprender formas para convivir y laborar en condiciones de paz (Cruz et. al. 2000: 194).

Castellanos Moya beleuchtet beispielhaft, wie es um die Ernsthaftigkeit und den Erfolg dieser Bemühungen in vielen Fällen bestellt war. Sein Protagonist erwähnt ein einziges Mal in einem Nebensatz ein Programm zur sozialen Reintegration, das ihm angeboten wurde: „También estaba la opción de recibir «cursos de reinserción» que nos permitirían aprender un oficio para conseguir empleo. Pero la cosa sería más difícil“ (EA: 13). Danach liest man nie wieder davon. Es scheint sich für García nicht um eine reale Möglichkeit gehandelt zu haben. Auch zu diesem Aspekt als Teil der realen Geschichte des Landes äußert sich der oben genannte Aufsatz:

Los acuerdos de paz previeron la desmovilización de una gran cantidad de combatientes y más por motivos políticos que por razones técnicas, se diseñaron programas de reinserción a la vida civil de los mismos; sin embargo en opinión de algunos expertos consultados, estos programas no tuvieron el impacto deseado [...] Muchos ex combatientes no se reinsertaron y continuaron con sus prácticas violentas muy al estilo de lo que venían haciendo en el pasado (Cruz et. al. 2000: 194).

Im fünften Kapitel schließt sich *Robocop* einer Gruppe ehemaliger Armeeingehöriger an, welche die Führung der Streitkräfte zwingen möchte, den ehemaligen Soldaten die ihnen zustehenden Abfindungen auszuzahlen. Zu diesem Zweck soll das neue Parlament besetzt werden. Zunächst plagen ihn Skrupel; erstens, weil er jede gegen den Führungsstab der Streitkräfte gerichtete Aktion als Verrat empfindet und zweitens, weil die Organisation zur Erreichung ihrer Ziele auch mit ehemaligen Guerillakämpfern zusammenarbeiten will (EA: 15, 16, 20). Seine prekäre finanzielle Situation bringt ihn schließlich doch dazu, an der Aktion teilzunehmen. Die folgenden Abschnitte verdeutlichen einen weiteren wesentlichen Punkt; das Verhältnis des Protagonisten zu der jungen, noch im Entstehen begriffenen Zivilgesellschaft.

Die Parlamentarier sind García suspekt und besitzen nach seinen Maßstäben keinerlei Autorität. Die linken Abgeordneten sind für ihn nach wie vor *terroristas* und nur seine „militärische Pflicht“ hält ihn im entscheidenden Moment davon ab sie anzugreifen (EA: 21).

Zu keinem Zeitpunkt erwägt García tatsächlich eine rein zivile Existenz. Dafür spricht schon die Tatsache, dass er sein neues Leben mit nichts als einer Pistole, einigen Sturmgewehren und einem Satz Granaten, die er im Krieg erbeutet hat, beginnt. Diese betrachtet er als Startkapital: „Esa primera tarde, tirado en el camastro, con la certeza de que no había regreso a las barracas, pensaba que gracias a Dios se me había ocurrido ir acumulando los fusiles y las granadas, porque ahora me servirían para salir adelante“ (EA: 14).

Auch hier ist es aufschlussreich, einen Moment die fiktionale Ebene zu verlassen und sich erneut dem Text von Cruz, Gonzáles, Romano und Sisti zu zuwenden. Als weiteren Faktor, welcher die *cultura de la violencia* begünstigt, nennen die Autoren unter anderem ausdrücklich die hohe Zahl an Feuerwaffen, die als Erbe des Bürgerkriegs in der Gesellschaft zirkulieren:

Muchos ex combatientes prefirieron guardar y esconder el armamento que habían obtenido durante la conflagración. La mayor parte de los esfuerzos de recolección en este sentido fueron ineficaces; un informe de las Naciones Unidas detalla que casi un año después de la firma de los acuerdos tan solo se habían recogido de manos civiles unas 100 armas, de un total calculado en varios miles [...] Este armamento consistía no sólo de artefactos de pequeño calibre sino también de armas largas de grueso calibre y de explosivos. Parte de este armamento subsiste todavía en manos de civiles, lejos del alcance de las autoridades (Cruz et. al. 2000: 198).

Ein weiteres Beispiel, welches *Robocops* Einstellung zu Zivilgesellschaft und Demokratie gut illustriert, bietet die Art und Weise, in der er die Notwendigkeit kommentiert, nach seinem ersten Auftragsmord vorübergehend das Land zu verlassen:

Las cosas habían cambiado. Unos años atrás nadie hubiera dicho nada porque se liquidara a un terrorista, pero ahora, con ese palabrerío de la democracia, tipos como yo encontrábamos cada vez mayores dificultades para ejercer nuestro trabajo (EA: 39).

Dass García mit seiner Form des Überlebens in seiner Gesellschaft erfolgreich ist, sagt letztlich mehr über diese als über ihn. Seine Überlegenheit besteht nicht nur darin, dass er sich durch Geschick und Brutalität wiederholt seiner Verhaftung entzieht, sondern vor allem auch darin, dass seine Auftraggeber offensichtlich mächtiger sind als die staatlichen Exekutivorgane. So wird er, obgleich des mehrfachen Mordes verdächtig und schwer bewacht, im 19. Kapitel gewaltlos aus dem Gefängnis befreit (EA: 69). Seine Fähigkeiten sind immer gefragt und er findet schnell neue Auftraggeber. Dass er dabei jedesmal bereit ist, die Fronten zu wechseln, wird ihm nicht zum Nachteil ausgelegt. Der Erfolg spricht für die Gewalt.

Die ständige Bedrohung, durch Gewaltakte oder Gewaltverhältnisse zum Opfer zu werden, hat natürlich direkte Konsequenzen für die Gesellschaft allgemein, vor allem aber auch für die zivilgesellschaftliche Entwicklung. Beatriz Sarlo reflektiert in ihrem Aufsatz *Violencia en las ciudades* anhand des Falles von Argentinien über die gesellschaftlichen Auswirkungen der Gewalt in Lateinamerika:

El otro dato del problema, sin duda más complejo que su dimensión urbana, es la atenuación de la idea de pertenencia a una sociedad. Cuando tanto los sectores populares como las capas medias (por razones diferentes y desigualmente fundadas) sienten que el Estado ha dejado de darles la seguridad que, por definición le toca garantizar, se debilitan los motivos de pertenencia que, en la tradición filosófico política y sus narraciones fundadores, sustentan el contrato, de producción de lo estatal (Sarlo 2002: 208).

Der Rückgriff auf sozialwissenschaftliche Daten soll hier zweierlei verdeutlichen:

1. Die Geschichte Juan Alberto Garcías kann als eine Art fiktionaler Fallstudie gelesen werden. Die Gewalt in El Salvador soll aus der Sicht eines ihrer zentralen Protagonisten, nämlich des Ausübenden, dargestellt werden. In der Biographie dieser Figur werden verschiedene Eckpunkte, die für die *cultura de violencia* maßgeblich sind, verdichtet.
2. Die Allgegenwart der Gewalt innerhalb einer Gesellschaft ist kein isoliertes Problem, sondern ein wesentlicher kultureller Faktor. Etliche kulturelle Spezifika betroffener Gesellschaften sind nur durch den Blick auf die Präsenz der Gewalt verständlich.

Dieser zweite Punkt ist entscheidend, um den Stellenwert von *El arma en el hombre* innerhalb der literarischen Gesellschaft Castellanos Moyas zu begreifen. Sämtliche Interaktionsformen der Protagonisten und die ihnen innewohnenden Gewaltverhältnisse spielen sich im Handlungsradius einer Figur wie *Robocop* ab und werden durch ihn geprägt. Mit anderen Worten: Jede der Figuren Castellanos Moyas lebt in dem Bewusstsein, aus mehr oder weniger nachvollziehbaren Gründen ein Opfer *Robocops* (oder eines entsprechenden Protagonisten) werden zu können. Damit ist diese Figur mehr als ein Protagonist unter anderen im Werk eines Autors. Er ist ein Prinzip, das den anderen Bewohnern von Castellanos Moyas literarischem Universum seine Logik diktiert und ihren Handlungsspielraum begrenzt. *El arma en el hombre* dient damit gleichsam als Folie, die den Horizont des Möglichen absteckt und damit den Hintergrund darstellt, vor dem die Protagonisten dieser Romane agieren. Wenn es nun in den folgenden Kapiteln nacheinander um Konzepte von Freundschaft, Familie und Intimität gehen wird, ist es wichtig, dies im Bewusstsein zu behalten.

2.2 *Insensatez*

Der 2004 veröffentlichte Roman *Insensatez* ist der einzige der hier besprochenen Texte, dessen Handlung durchgängig außerhalb El Salvadors spielt. Der Protagonist und homodiegetische Erzähler, dessen Namen ungenannt bleibt, ist gezwungen, seine Heimat zu verlassen, nachdem er einen kritischen Artikel über den Präsidenten geschrieben hat (IN: 49). Er überquert die Grenze zu einem benachbarten Staat, in dem sich die folgende Handlung entwickelt. Obgleich auch die Namen beider Länder ungenannt bleiben, wird relativ bald deutlich, dass es sich nur um El Salvador und Guatemala handeln kann. Der Protagonist ist also ein politischer Flüchtling. Sein Freund Erick vermittelt ihm einen Job als Lektor bei der örtlichen Diözese. Dort soll er einen 1100 seitigen Zeugenbericht lektorieren, welcher die Verbrechen und Menschenrechtsverletzungen des Militärs an der indigenen Bevölkerung während des vergangenen Bürgerkriegs dokumentiert.

Der gesamte Roman ist ein einziger Monolog, in dem der Protagonist seine Erlebnisse während der Arbeit an diesem Projekt schildert. Sein Erleben lässt sich dabei in zwei relevante Bereiche einteilen: zum einen in sein Verhältnis zu den Texten, die er bearbeitet, zum anderen in seine Beziehungen zu den übrigen Figuren.

Relativ schnell wird klar, dass die Auseinandersetzung mit den Inhalten der Zeugenberichte ihre Spuren in der Psyche des Lektors hinterlässt.

Abrí la puerta, de golpe, aterrorizado, como si me faltara aire y estuviera a punto de desfallecer bajo un fulminante ataque de paranoia en esa habitación tapiada, y me paré en el umbral, quizá con los ojos desorbitados, según concluí por la forma en que voltearon a verme las dos secretarias, decidido a permanecer con la puerta abierta mientras me acostumbraba a ese sitio y a mi nueva labor, aunque el hecho de que la puerta estuviese abierta afectaría a mi concentración en la lectura (IN: 18f).

Diese anfangs noch anfallartig auftretende Panik wird im Laufe des Romans zum alles bestimmenden Dauerzustand, der auch die sozialen Beziehungen des Protagonisten dominiert.

Zu der grundsätzlichen Sorge, das Militär könnte gewaltsam versuchen die Veröffentlichung des Berichts zu verhindern, tritt die Angst des Exilierten gegenüber möglichen Verfolgern hinzu, die an einigen Stellen freilich krankhaft überzogen wirkt (IN: 61, 64). Die Episode, die den endgültigen Zusammenbruch des Protagonisten einleitet, ist die wenig befriedigende Nacht mit einer Kollegin, die ihm später erzählt, dass sie mit einem Major der uruguayischen Armee liiert ist (IN: 99). Die Angst vor der Rache dieses Mannes bestimmt fortan das Denken des Erzählers und führt schließlich zu seiner überstürzten Abreise aus Guatemala.

Im letzten Kapitel befindet er sich in einer nicht näher bezeichneten deutschen Stadt. Es ist Karneval und er hat sich vor den unangenehmen Temperaturen in die einzige vorhandene Bar gerettet, deren Wirt ein wenig Spanisch spricht. Da er es nicht schafft, diesen in ein Gespräch zu verwickeln, kehrt er allein in die Wohnung des Freundes zurück, bei dem er untergekommen ist. Beim Lesen seiner E-mails stößt er auf eine Nachricht aus Guatemala: „Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo: en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste” (IN: 155).

2.2.1 Gewalt und Professionalität II

Das Projekt, an welchem der Erzähler mitwirkt, hat ein reales Vorbild, auf das, obgleich im Roman unbenannt, eindeutig verwiesen wird. Es handelt sich um den *Informe del proyecto interdiocesano recuperación de la memoria histórica* (REMHI), der 1998 in Guatemala-Stadt veröffentlicht wurde und somit einen Intertext des Romans bildet. Der REMHI-Bericht versammelt Zeugenaussagen von Opfern und Tätern politischer Gewalt aus über dreißig Jahren Bürgerkrieg (1962-1996).

Der Erzähler von *Insensatez* zitiert z.T. direkt aus den Berichten, z.T. gibt er sie auch in eigenen Worten wieder. Somit weist auch dieser Text Gewaltdarstellungen auf, sie ergeben sich allerdings nicht, wie in *El arma en el hombre*, direkt auf der Handlungsebene, sondern stellen als Teil des Innenlebens des Erzählers handlungsbegleitende Motive dar. Konkret wird auf der Handlungsebene allerdings die dominanteste psychische Folge der Gewalt, nämlich die Angst. Sie bildet das eigentliche Thema des Romans und befördert den Wahnsinn des Erzählers bis zum Moment des Zusammenbruchs.

Der REMHI-Bericht behandelt gleich in seinem ersten Kapitel die Angst sowohl als Motiv, wie auch als Ergebnis der Gewalt: „La violación de los derechos humanos ha sido utilizada como estrategia de control social en Guatemala. Ya sea en los momentos de mayor violencia indiscriminada o de represión más selectiva, la sociedad entera se ha visto afectada por el miedo” (REMHI: 1).

Der Zusammenhang der Angst mit dem Wahnsinn ist dabei nicht bloß ein Kunstgriff des Autors, sondern verweist auf eine Sichtweise, die vielen Aussagen des historischen Berichts zu Grunde liegt:

En muchos de los testimonios el miedo se refiere como susto o enfermedad que tiene consecuencias más allá del momento de amenaza. Especialmente en la cultura maya, el susto se identifica como una enfermedad que se manifiesta después de un

hecho violento o en condiciones de vulnerabilidad de la persona, y que es preciso sacar del cuerpo mediante acciones curativas (REMHI: 7).

Wie im Vorwort deutlich wird, erfüllt der REMHI-Bericht für einige der Betroffenen genau diese Funktion.:

Mucha gente que dió su testimonio considera que el trabajo de búsqueda de la verdad no termina con la elaboración de un informe, sino que tiene que volver a donde nació para apoyar el papel de la memoria como un instrumento de reconstrucción social y de sanación emocional individual o colectiva mediante la producción de materiales ceremonias y otros (REMHI: VI).

Der Bericht hat also, sowohl was die Produktion als auch was die Rezeption betrifft, vor allem diejenigen im Blick, die auf die eine oder andere Weise direkt von der Gewalt betroffen sind. *Insensatez* spielt nun ein Szenario durch, in dem ein zunächst Unbeteiligter der Wirkung dieses ‚Heilmittels‘ ausgesetzt wird und daran erkrankt.

Valeria Grinberg Pla weist in ihrer Untersuchung des Romans darauf hin, dass der Erzähler zu keinerlei emphatischer Identifikation mit diesem sehr idealistischen Projekt im Stande ist. Für ihn stellt es auf der einen Seite eine Lebensgefahr dar, der er sich letztlich durch Flucht entzieht, und auf der anderen Seite eine Erwerbsmöglichkeit (Grinberg Pla 2007: 6). Dass der Erzähler den Job nur aus finanziellen Erwägungen heraus angenommen hat, wird spätestens deutlich, als es zum Eklat kommt, weil er das Geld für den vereinbarten Vorschuss nicht rechtzeitig erhält: „que alguien no estaba cumpliendo su deber y ponía en peligro la totalidad del proyecto, porque yo no estaba dispuesto a corregir ni un renglón más de esas mil cien cuartillas si no me pagaban mi adelanto en el acto, tal como estaba acordado” (IN: 36).

Die Einstellung zu dem Projekt und damit zu den rezipierten Gewaltdarstellungen ist also zunächst rein professioneller Natur. Was dies für das Verhältnis zu den anderen Figuren des Romans bedeutet, soll im folgenden Abschnitt geklärt werden. Entscheidend ist aber, dass der Lektor trotz der emotionalen Distanz, die er vielfach erkennen lässt, bei dem Versuch scheitert ein professionelles Verhältnis zu den Inhalten seiner Tätigkeit zu entwickeln.

2.2.2 Die Interaktion des Lektors

Es ist bereits erwähnt worden, dass sich das Motiv der Interaktion seitens des Erzählers in zwei Bereiche teilen lässt. Dem Umgang mit den Texten steht der Umgang mit den anderen Figuren des Romans gegenüber. Beide Interaktionsformen beeinflussen sich gegenseitig.

Die ambivalente Grundeinstellung der Erzählerfigur lässt sich sehr gut durch das Verhältnis zu ihrer Arbeit illustrieren: „Allerdings entpuppt sich der Erzähler sehr bald als gefühlscalte, egozentrische Gestalt, die einen respektlosen, sogar rücksichtslosen Umgang mit den Texten der Überlebenden pflegt und die eigenen emphatischen Qualitäten unterminiert“ (Grinberg Pla 2007: 5).

Tatsächlich liefert *Insensatez* eine ganze Reihe von Beispielen, die diesen Vorwurf untermauern. Der auffälligste Aspekt des Umgangs mit den Zeugenaussagen besteht darin, dass der Protagonist sich neben seiner Arbeit gezielt Sätze herausschreibt, die ihn ästhetisch faszinieren. Diese Sätze beziehen ihre Wirkung aus dem besonderen Sprachstil der *Indígenas*, und der Erzähler sammelt sie in einem Notizbuch, aus dem er bei verschiedenen Gelegenheiten zitiert:

unos testimonios conmovedores, alucinantes, en especial ese lenguaje de una riqueza expresiva digna de la mejor literatura, exclamé y a punto estuve de echar mano a mi libreta de apuntes para deleitar el oído de monseñor [...] leí el subrayado que encontré y que decía: *Hasta a veces no sé cómo me nace el rencor y contra quién desquitarme a veces* (IN: 68f).

Die Begeisterung, mit der sich der Erzähler über die Poesie dieser Sätze äußert, hat in der Tat etwas Zynisches. Andererseits aber, auch darauf weist Grinberg Pla hin, betrachtet er die Poesie der Zitate nicht von ihrem Inhalt gelöst, sondern als einen Aspekt, der ihre Aussage und die implizite Anklage noch unterstreicht (Grinberg Pla 2007: 7). Die Wirkung der Sätze produzieren im Erzähler Verständnis sowohl für die Opfer als auch für die Gefahr, die diese Bilder in den Köpfen derjenigen anrichten könnten, die mit ihnen arbeiten: „o ésta que tanto me impresionaba y que decía: *Porque yo no quiero que me maten la gente delante de mí*, frases que evidenciaban el grado de perturbación mental de los sobrevivientes y el peligro de que tal estado influyera en quienes trabajaban con ellos“ (IN: 82). Insofern beeindruckt ihn die Poesie dieser Sätze nicht trotz ihrer Aussagekraft, sondern wegen derselben.

Im sechsten der 12 Kapitel reflektiert der Erzähler über ein *testimonio*, welches den Mord am Standesbeamten einer indianischen Gemeinde, der von einer Gruppe Militärs zunächst verstümmelt und schließlich umgebracht wird, darstellt. Die grausame Schilderung dient dem Protagonisten als Grundidee für den Plot zu einem Roman im Stil des magischen Realismus:

en el preciso instante en que el teniente, con un golpe de machete, revienta la cabeza del registrador civil como si fuese un coco al que se le sacará la apetitosa carne blanca y pulposa, y no los sesos palpitantes y sangrientos [...] el alma en pena del registrador civil contará su historia, en todo momento con las palmas de sus

manos sin dedos apretando las dos mitades de su cabeza para mantener los sesos en su sitio², que el realismo mágico no me es por completo ajeno (IN: 73).

Die Idee zu diesem Roman wird schließlich verworfen mit dem Hinweis: „porque nadie en su sano juicio le podría interesar ni escribir ni publicar ni leer otra novela más sobre indígenas asesinados” (IN: 74). Dies ist natürlich eine interessante Aussage für den Mitarbeiter eines Projekts, dessen Ambition in der Archivierung von Augenzeugenberichten des Massenmordes an der indigenen Landbevölkerung besteht. Die Wirkung der *testimonios* auf den Erzähler ist also ambivalent. Einerseits inspirieren sie ihn, andererseits greifen sie ihn seelisch stark an.

Auf den konkreten Effekt dieses intertextuellen Spiels soll an späterer Stelle genauer eingegangen werden.

Das Verhältnis des Lektors zu den anderen Figuren des Romans ist zunächst durch seine Exilsituation bestimmt. Als Exilant sieht sich die Erzählerfigur von vornherein einem gewissen Grad an sozialer Isolation gegenüber. Die entscheidenden sozialen Netzwerke wie die Familie, die in Zentralamerika einen verhältnismäßig hohen Stellenwert hat, oder der engste Freundeskreis, brechen weg. Trotzdem ist der Erzähler in *Insensatez* zunächst kein Außenseiter. Auch in Guatemala verfügt er über einen Kreis von Freunden und Bekannten, die ihn auch praktisch unterstützen.

Seine Einsamkeit besteht also nicht so sehr in faktischem Alleinsein, sondern vielmehr aus einer kulturellen Distanz zu den anderen Bewohnern und Angestellten des Bischofssitzes, die in der Regel Europäer sind. Dazu kommt die kontinuierliche Angst vor dem Militär, die sich zur Paranoia verdichtet und schließlich auch das Verhältnis zu den vorhandenen Freunden zu trüben beginnt.

Ein Motiv, welches wiederholt die Distanz des Lektors zu den übrigen Figuren verdeutlicht und manchmal auch erst produziert, ist dessen offene Begeisterung für die Ästhetik eigentümlicher Formulierungen in den Zeugenaussagen. Im zweiten Kapitel geht er mit seinem Freund Toto in eine Bar, um den erfolgreichen Abschluss seines ersten Arbeitstages zu feiern. Begeistert liest er Toto einige der Zitate vor und ist außerordentlich irritiert, als dieser sie nicht zu würdigen weiß:

y luego señaló con un movimiento de su boca hacia una mesa contigua a mis espaldas, donde sendas damiselas departían con un alfeñique cualquiera, como si ése fuera el instante propicio para la seducción, como si yo hubiera leído las frases de mi libreta de apuntes para convencerlo de la bondad de una causa justa con la

² Valeria Grinberg Pla weist darauf hin, dass eben diese Situation auf dem Umschlagbild von *Insensatez* durch einen Ausschnitt aus dem Bild *The body of Abel found by Adam and Eve* von William Blake dargestellt ist (Grinberg Pla 2007: 3).

que me estaba comprometiendo, cuando lo que yo buscaba, tal como se lo dije ya un tanto encabronado por la circunstancia, era mostrarle la riqueza de lenguaje de sus mal llamados compatriotas aborígenes, y ninguna otra cosa más, suponiendo que él como poeta hubiera podido estar interesado en ello, en esas intensas figuras de lenguaje y en la curiosa construcción sintáctica que me recordaba a poetas como el peruano César Vallejo (IN: 32).

Diese im Grunde harmlose Verstimmung liefert einen deutlichen Vorgeschmack darauf, wie die Beschäftigung mit den *testimonios* den Protagonisten allmählich von seinen Mitmenschen trennt. Überhaupt steckt die Episode voll böser Ahnungen. Totos Warnung: „corregir mil cien cuartillas con historias de indígenas obsesionados con el terror y la muerte podía quebrantar al espíritu más férreo, intoxicarme con una morbosidad malsana” (IN: 31) oder die plötzliche Angst des Erzählers, an einem der Nachbartische könne ein Informant des Militärs sitzen, sind Vorzeichen des kommenden Wahnsinns.

Die erste Figur, auf die der Monolog des Erzählers verweist, ist sein Freund Erick, der gleich auf der ersten Seite des Romans als derjenige bezeichnet wird, der dem Erzähler die Anstellung bei der Diözese verschafft hat. Obgleich er aber im Diskurs des Erzählers bis zuletzt *mi amigo Erick* bleibt, handelt es sich offensichtlich nicht um ein besonderes Vertrauensverhältnis. Die Aufrichtigkeit Ericks wird bereits mehrmals in Frage gestellt, bevor er selbst als Protagonist das erste Mal in Erscheinung tritt. Der Erzähler bedauert, als ihm die Gefahren, die das Projekt mit sich bringt, bewusst werden, augenblicklich, dass er seinem Freund vertraut hat (IN: 17). Wenig später stellt sich heraus, dass es sich statt der von Erick angekündigten 500 Seiten tatsächlich um 1100 handelt, und er fühlt sich erneut betrogen (IN: 27). Der Hauptgrund für das schwierige Verhältnis zu diesem Freund wird zwar nicht direkt ausgesprochen, zwischen den Zeilen aber um so deutlicher. Erick repräsentiert das Projekt, und die Distanz, die der Erzähler diesem gegenüber empfindet, überträgt sich auch auf jenen. Deutlich wird Ericks Funktion nicht nur durch die Tatsache, dass er es war, der seinem Freund die Stelle verschafft hat, sondern auch dadurch, dass er fast ausschließlich in Erscheinung tritt, um dem Erzähler andere Figuren vorzustellen, die auf die eine oder andere Weise mit dem Projekt verknüpft sind, so z. B. im ersten Kapitel den Direktor der Einrichtung, der ihm sein Büro überlässt (IN: 17), oder im siebten Kapitel den baskischen Arzt Joseba (IN: 81). Damit ist Erick als entscheidendes Verbindungsstück mitverantwortlich: „de que un ateo vicioso como yo estuviese iniciando un trabajo para la pérfida Iglesia católica” (IN: 16).

Den Arzt Joseba lernt der Erzähler zu Beginn des siebten Kapitels kennen. Es handelt sich um einen Psychiater aus Bilbao, der in einem früheren Arbeitsschritt den Text des *informe* erstellt hat, der dem Erzähler nun zur Korrektur vorliegt. Der Lektor vermerkt ironisch:

„sólo un médico psiquiatra procedente del País Vasco pudo haberse sumergido durante meses a estudiar con dedicación los testimonios de centenares de víctimas traumatizadas por la orgía de sangre y pólvora de la que por suerte habían salido con vida” (IN: 81). Die beiden Männer treffen sich im Büro des Lektors, um die Arbeit an den Texten zu besprechen. Der Erzähler liest dem Psychiater zunächst einige der herausgeschriebenen Sätze vor wie z. B. *„Ése es mi hermano, ya está loco de tanto miedo que ha recibido; su mujer murió del susto también”* (IN: 82).

Die Reaktion Josebas wird nicht berichtet, doch beginnt ihm die Gegenwart des Erzählers unangenehm zu werden, als dieser, gleichwohl in herzlichem Tonfall, anfängt, Parallelen zu den Konquistadoren zu ziehen, die ebenfalls den langen Weg aus Spanien gekommen seien, um die Seelen der Indianer zu retten.

Am Abend des selben Tages sitzen beide zusammen in einem Restaurant und Joseba erzählt von einem besonders heiklen Teil des Berichts, in dem die Methoden des militärischen Geheimdienstes dargestellt werden sollen. Den Erzähler überfällt augenblicklich wieder die Angst, die Kellnerin oder einer der Gäste an den umliegenden Tischen könnten Spione des Militärs sein. Um seine Angst zu überspielen und gleichzeitig seinen Kollegen von dem gefährlichen Thema abzubringen, beginnt er einen ausufernden Monolog zu führen, der in seiner Absurdität durchaus humoristische Elemente aufweist, auf sein Gegenüber aber schlicht wahnsinnig wirken muss:

Lo que más admiro de España es la lucha del pueblo vasco, le dije atropellando las palabras, y de esa lucha me fascina la táctica etarra de ejecutar a sus víctimas por la espalda con el certero tiro en la nuca, la audacia de tomarlos por sorpresa, de aprovechar que son civiles desarmados y que están de espaldas [...] sólo puede ser producto de la brillantez de un valiente estrategia que no se permite la mínima derrota, la idea de formar la juventud vasca en la práctica y la admiración de un crimen tan perfecto en que la víctima indefensa carece de cualquier capacidad de reacción me parece que únicamente puede inspirarla el nacionalismo más depurado (IN: 88f).

Natürlich weiß Joseba, den der Erzähler seinem bloßen Aussehen nach für einen ETA-Sympathisanten hält (IN: 86), nicht, was er darauf erwidern soll und das Kapitel schließt mit der Bemerkung, dass beide ihre Rechnung zahlen und gehen.

Mögen die oben zitierten Bemerkungen von Seiten des Autors auch provokativ gemeint sein, der Erzähler äußert sie eindeutig nicht in diesem Sinne. Einzig seine Paranoia treibt ihn dazu, die ihn hier zum ersten Mal in hohem Grad sozial auffällig macht. Es kommt zu keinem weiteren Treffen mit Joseba.

Die Interaktion des Erzählers mit den verschiedenen Figuren ist auffällig geschlechtsbezogen determiniert. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass der

Erzähler von sich aus Kontakt zu Frauen sucht, die Kommunikation mit Männern dagegen in der Regel nur als notwendiges Übel betrachtet. Auch wenn sein Interesse an Frauen sich ausschließlich auf einen Teilbereich zwischenmenschlicher Beziehung erstreckt, „un buen polvo, de ser posible, relajaría mis nervios y gratificaría mis sentidos” (IN: 53) entwickelt er einen ungebremsten Ehrgeiz bei der Kontaktaufnahme. Dies bedeutet allerdings nicht, dass sein Verhältnis zu Frauen unproblematischer wäre als das zu Männern.

Gleich im ersten Kapitel des Romans wird der Erzähler von dem Direktor des Bischofssitz durch das Gebäude geführt, wobei er die Erscheinung seiner weiblichen Kollegen auf eine Art und Weise kommentiert, die, um mit Grinberg Pla zu sprechen, „die eigenen emphatischen Qualitäten“ sehr nachdrücklich „unterminiert“:

yo me decía que en alguna parte tenían que estar escondidas las chicas guapas, porque las que me había presentado el chiquitín no sólo estaban incompletas de la mente, sino también del cuerpo, pues carecían de cualquier rastro de belleza [...] yo antes pensaba, que las mujeres feas eran un atributo exclusivo de las organizaciones de la extrema izquierda, no, ahora comprendía que también lo eran de los organismos católicos (IN: 21).

Um so größer ist die Freude des Erzählers, als er zu Beginn des vierten Kapitels berichten kann: „Bingo: por fin encontré una chica guapa” (IN: 45). Die junge Frau, um die es geht, ist eine Spanierin namens Pilar. Es kommt zu einem Treffen in einer Bar, während dem der Erzähler zunächst wieder einige der Sätze aus den Zeugenaussagen, die ihm besonders gut gefallen haben, zum besten gibt. Als er merkt, dass die junge Frau seine Begeisterung nicht teilt, versucht er das Thema zu wechseln und tritt damit unbewusst in ein Fettnäpfchen, während er versucht herauszubekommen, ob Pilar einen Freund hat. Die Arme ist soeben von ihrem Freund verlassen worden, der nach Spanien zurückgekehrt ist, um dort sein Politikstudium zu beenden. Dass diese räumliche Trennung auch das Ende der Beziehung bedeutete, wurde ihr klar, als ihre Rivalin Itzel eine Woche danach ebenfalls nach Spanien flog. Das Ticket hatte er ihr bezahlt und zwar von dem Geld, welches Pilar ihm aus Liebe überlassen hatte (IN: 50f).

Der Erzähler zeigt sich in dieser Situation außerordentlich distanziert. Zunächst äußert er sich abfällig über die Weinerlichkeit der Betroffenen, dann über ihre Dummheit und schließlich äußert er Sympathien für ihren Freund Humberto, „un chico a todas luces listo y con futuro” und für Itzel, „cuya absoluta falta de escrúpulos había encendido mi imaginación” (IN: 51f). Den Schmerz seiner Begleiterin nimmt er in keinem Moment ernst.

Ironischerweise ist es aber genau der Schmerz Pilars, der sich schließlich direkt auf das Wohlbefinden des Lektors auswirken soll. Als die beiden nämlich am Ende des Kapitels

und eines langen Abends in der Wohnung Pilars ankommen, weigert sich die Frau, mit ihm zu schlafen, da sie noch zu sehr unter der Trennung von ihrem Freund leide (IN: 56). Für den Erzähler, der den ganzen Abend einzig auf diesen Moment gewartet hat, erweisen sich die vergangenen Stunden als reine Zeitverschwendung. An der Kommunikation um ihrer selbst Willen hat er keinerlei Interesse.

Die zweite Chance zu einem sexuellen Abenteuer ergibt sich für den Erzähler wenige Kapitel später mit Pilars Freundin Fátima. Diesmal wird der ersehnte Akt zwar vollzogen, er bietet dem Erzähler allerdings kaum Befriedigung. Er stört sich an der Art, mit der die Frau nach seinen Vorlieben fragt, was er mit dem Vorgehen einer Prostituierten verbindet; an der Art wie sie ihn während des Verkehrs anspricht und schließlich an dem Geruch ihrer Füße. Die erhoffte Entspannung stellt sich also nicht ein (IN: 97).

Die Assoziation mit der Prostituierten ist vielsagend und erlaubt es darüber hinaus, eine weitere Parallele zu *El arma en el hombre* zu ziehen. Ähnlich wie bei *Robocop* scheint auch für den Erzähler in *Insensatez* der Kontakt mit einer Prostituierten die Art von Intimität zu sein, die seiner Form der sozialen Interaktion am ehesten entspricht. Die Geste der Professionalität stört ihn zwar, da er selbst aber keinerlei Emphase in den Kontakt investiert, die über das simple Ziel des eigenen Orgasmus hinausgehen würde, ist kaum eine andere Reaktion von seiten der Frau denkbar.

Den für die weitere Handlung entscheidenden Moment liefert jedoch das Geständnis Fátimas, dass sie bereits einen festen Freund habe:

un mayor del ejército uruguayo destacado en este país como parte del contingente militar de las Naciones Unidas que supervisaba el cumplimiento de los acuerdos de paz firmados por la guerrilla, un tipo tierno y cariñoso que en ese mismo instante seguramente preparaba sus maletas en un hotel de Nueva York con su emoción puesta en la chica que al día siguiente lo recibiría en el aeropuerto y que ahora reposaba a mi lado, desnuda bajo las sábanas (IN: 99).

Der Fakt, dass er mit der Freundin eines Ranghohen Militärs geschlafen hat, treibt, wie bereits erwähnt, die Paranoia des Erzählers auf den Höhepunkt. Zu der Gefahr, der er sich allein durch die Mitarbeit an dem Dokumentationsprojekt des Bischofs ausgesetzt glaubt, kommt nun noch die Angst vor Fátimas Freund hinzu.

Explizit werden beide Ängste im 10. Kapitel. Dort befindet er sich auf der Geburtstagsfeier eines forensischen Experten, der an der Exhumierung von Massengräbern aus dem Bürgerkrieg arbeitet. Eingeladen hat ihn Pilar. Zunächst glaubt er in einem der Gäste, dem er gerade von seiner Affäre mit einer spanischen Mitarbeiterin erzählt hat, den gehörnten Major zu erkennen und flieht aus dem Badezimmerfenster in den Hof des Gebäudes. Dort

2.2.2.1 Teresa: die Gewalt bekommt ein Gesicht

Vaya sorpresa la que tuve cuando esa mañana me enteré de que una mujer guapa y misteriosa a la que apenas veía de vez en cuando recorrer los pasillos del palacio arzobispal era la misma chica cuyo testimonio yo estaba corrigiendo y que me había conmovido a tal grado que no pude terminar la tarea de un tirón y había preferido salir al patio del palacio con el propósito de tomar aire (IN: 107).

Pilar ist mit der Frau namens Teresa bekannt und bietet dem Erzähler an, sie einander vorzustellen. Dieser lehnt ab. Da er seine Entscheidung nicht begründet, bleibt dem Leser als Erklärung lediglich die vorangegangene Schilderung der Folterung Teresas während ihrer Gefangenschaft. Diese kalkulierte Offenheit, die einer expliziten Einladung zur Interpretation gleichkommt, macht die Haltung des Protagonisten in mehrere Richtungen lesbar.

Offensichtlich ist der Erzähler, wie er in obigem Zitat selbst bestätigt, von Teresas Zeugnis berührt. Welche Bewegung von diesem Gefühl zu der Entscheidung, sie nicht zu treffen, führt, kann nur erahnt werden. Vielleicht ist sich der Erzähler an diesem Punkt der Diegese über die fatalen Auswirkungen seiner Arbeit auf sein psychisches Gleichgewicht schon im Klaren und er möchte nun im Sinne professionellen Handelns eine schützende Distanz zwischen seiner Welt und jener, die in den Zeugenberichten erwähnt wird, errichten. Allerdings nimmt Teresa eine eigentümliche Schwellenposition ein. Durch ihr Erscheinen am Sitz des Bischofs werden die beiden Interaktionsfelder des Erzählers vermischt. Zum einen gehört sie der Welt des Textes an, den der Lektor beruflich bearbeitet, zum anderen der der Mitarbeiter, zu denen er ein eher schwieriges Verhältnis hat. Der Erzähler respektiert die Menschen, denen er begegnet, grundsätzlich nicht. Die moralischen oder idealistischen Qualitäten der Mitarbeiter des Projekts dienen ihm lediglich als Hintergrund für seinen Spott und sie verlieren dabei, besonders gilt das für die weiblichen Figuren, auch für den Leser an Ernst.

Der Umgang mit den Berichten der Opfer ist in seiner Ambivalenz differenzierter. Der Erzähler äußert sich nicht unfreundlich oder gleichgültig. Die häufig wiederholte Geste der Ästhetisierung allerdings wirkt angesichts des therapeutischen Charakters, den die Texte

haben, zynisch. Das Beharren auf diesem Punkt in Verbindung mit dem Motiv des stetig wachsenden Wahnsinns führt dazu, dass sich der Leser in diesem Punkt nicht mit dem Erzähler verbünden kann.

Anders ausgedrückt: Der Roman *Insensatez* stellt die Frage nach der Integrität der Mitarbeiter des Projekts, aber nicht nach der der Opfer. Im Diskurs des Erzählers ist dies nur möglich, indem ihn von den Opfern die Grenze des Mediums Text trennt. Würde diese Grenze aufgehoben, müsste der Diskurs entweder erheblich ausdifferenziert werden, um dem oben beschriebenen Unterschied Geltung zu verschaffen, oder die Gelenkstellen, an denen sich die Lektüremöglichkeiten des Textes orientieren müssen, würden sich grundsätzlich verschieben. Daher kann der Erzähler Teresa, die sowohl Opfer als auch Mitarbeiterin ist, nicht treffen.

2.2.2.2 Der Bischof: eine moralische Instanz

Ein ähnliches Problem ergibt sich, als der Erzähler im fünften Kapitel den Bischof persönlich trifft. Dieser ist nicht nur hochstehendes Mitglied der „pérfida Iglesia católica“, sondern darüber hinaus federführend an dem Projekt beteiligt, zu dem der Protagonist ein derart gespanntes Verhältnis hat. Der Bischof müsste also, der Logik des Diskurses folgend, Zielscheibe des schwärzesten Humors von Seiten des Autors werden. Dass dies nicht geschieht, hat seinen Grund.

Mit der Figur des Bischofs hat Castellanos Moya das erste Mal einen Protagonisten geschaffen, der offensichtlich auf eine außertextliche Persönlichkeit verweist. Vorbild der Figur ist Juan Gerardi, der als Weihbischof von Guatemalastadt eine zentrale Rolle bei der Realisierung und Präsentation des REMHI-Berichts spielte. Hoch brisant wird die Figurenkonstellation dieser Episode dadurch, dass sowohl der historische Juan Gerardi als auch sein literarisches Pendant ihr Engagement mit dem Leben bezahlen. Dies rückt beide moralisch in eine Sphäre, die in einem starken Spannungsverhältnis zum Egoismus und Zynismus des Erzählers steht.

Castellanos Moya kann an dieser Stelle den Erzähler keine Aussage über seinen Gesprächspartner machen lassen, ohne dass der Roman damit auch eine Aussage über den historischen Gerardi und das, wofür er steht, trifft. Der Umgang mit diesem Dilemma ist außerordentlich geschickt. Der Lektor beschreibt seinen Eindruck von dem Bischof folgendermaßen:

un hombre alto y fornido, con ese porte de que impone respeto, propio de los padrinos de la Cosa Nostra, y también de los altos dignatarios eclesiásticos del

Vaticano, comprendí yo en ese momento, que este monseñor descendiente de italianos bien podía interpretar el papel de Marlon Brando en *El padrino*, quizá con mayor pertinencia, lo que me impresionó positivamente, habida cuenta de que mi imagen de los curas, procedente de mis años de primaria en un colegio salesiano, era la de unos maricones, cuervos en sotana y de mirada pervertida, la cual no se correspondía de nada con la imponente de este hombre silencioso que apenas preguntaba y más bien fijó su mirada inquisidora en los gestos de mis manos (IN: 67).

Der Erzähler schafft es hier, seinem Gegenüber Respekt auszusprechen, ohne damit seine allgemeine Haltung aufzugeben. Dies wird erreicht, indem seine ‚verbalen Ohrfeigen‘ noch lauter werden als gewöhnlich, so dass er, quasi geschützt durch den Nachhall des Donners, den Bischof ausdrücklich davon ausnehmen kann.

Die anschließende Interaktion mit dem Bischof folgt dem selben Prinzip wie die ausgebliebene Begegnung mit Teresa, d. h. sie findet im Grunde nicht statt und wird eben dadurch signifikant. Der Bischof sagt nichts, sondern beobachtet lediglich die Bewegungen der Hände seines Gegenübers: „algo que nunca me había sucedido, sentirme descubierto por el movimiento de mis manos, caramba, como si de pronto estuviese confesando todos mis pecados con el movimiento de mis manos” (IN: 67f).

Der Erzähler wird nervös. Einen Moment verfällt er darauf, dem Bischof einige der Sätze vorzulesen, die ihm so gefallen. Er tut es, der Bischof schweigt: „por lo que me abstuve de leer cualquier otra frase” (IN: 68). Der Erzähler schildert seine Hilflosigkeit angesichts des schweigenden Bischofs und verfällt in Selbstbespiegelung:

Monseñor se me quedó viendo con una mirada indescifrable tras sus gafas de cristales ahumados y montura de carey, una mirada que me hizo temer que él me considerara un literato alucinado en busca de versos allí donde lo que había era una brutal denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el ejército contra las comunidades indígenas de su país, que él pensara que yo era un mero estilista que pasaba por alto el contenido del informe (IN: 69).

Damit artikuliert der Erzähler die wahrscheinlichste Reaktion des Lesers auf seine Begeisterung und macht deutlich, dass die Bedeutung, die er den Zitaten des *informe* beimisst, keine oberflächlich ästhetische ist. Diese Auseinandersetzung mit der eigenen Wirkung wird ermöglicht durch die Konfrontation mit einem unangreifbaren Gegenüber, von denen es in den Romanen Castellanos Moyas nicht viele gibt.

2.2.3 Der Roman als Poetik

Insensatez besitzt im Werk Castellanos Moyas eine ebenso zentrale Bedeutung wie *El arma en el hombre*. Während letzterer einmal aber unmissverständlich klar macht, was gemeint ist, wenn im zentralamerikanischen Kontext von Gewalt gesprochen wird, und damit als Hintergrundfolie der anderen Romane dienen kann, welche die Gewalt eher indirekt thematisieren, behandelt *Insensatez* das Phänomen im medialen Prozess.

Dieser Roman setzt sich mit dem Wissen um, der Angst vor und dem Schreiben über Gewalt auseinander und kann mit Blick auf das Gesamtwerk des Autors durchaus poetologisch gelesen werden. Die Art, in der Gewalt und Professionalität in der Figur des Lektors zusammenfinden, ähnelt dem Verhältnis dieser beiden Komponenten im Produktionsprozess der Romane.

El arma en el hombre ist das Zeugnis eines fiktiven Täters, das nach realen Mustern entworfen wurde. *Insensatez* dagegen stellt die Zeugnisse realer Opfer in einen fiktiven Zusammenhang. Letzterer dehnt den Horizont des Möglichen, der durch *El arma en el hombre* bereits abgesteckt wurde, nicht wesentlich. Dafür erweitert er ihn um eine neue Dimension; die Dimension des Literarischen, Ästhetischen und Vermittelten, auf deren Funktion an anderer Stelle ausführlicher eingegangen werden soll.

Weiter stellt *Insensatez* eine Auseinandersetzung mit dem für die Literatur Castellanos Moyas äußerst wichtigen Genre der *literatura testimonial* dar. Anhand der vermiedenen Begegnung des Lektors mit der Zeugin Teresa wird die Haltung des Autors zu diesem Genre deutlich. Es geht Castellanos Moya nicht darum, die Glaubwürdigkeit der *testimonios* oder die Integrität der Zeugen anzuzweifeln. Entsprechend ist der Erzähler vom Schicksal Teresas ernsthaft berührt. Durch das Auslassen der Begegnung wird vermieden, dass Teresa von der Instanz derjenigen, die ihre Erlebnisse berichten in die Instanz der Produzenten der *literatura testimonial* wechselt. Letztere ist in Form der Mitarbeiter des Projekts im Roman präsent und wird durch den Erzähler ständig angegriffen. Problematisiert werden dadurch die poetologischen Voraussetzungen einer Literatur, die sich im Besitz der Wahrheit wähnt ohne auch die Spezifika ihres jeweiligen Blickwinkels zu reflektieren. Dies wird durch die Begegnungen des Erzählers mit tragenden Figuren des Projekts wie dem Psychiater Joseba, der aus Europa kommt, oder dem forensischen Experten Johnny Silverman aus den USA verdeutlicht. Nicht zuletzt werden die Entstehungsbedingungen der testimonialen Texte anhand der Erzählfigur selbst und ihrer völligen Entfremdung von den übrigen Aspekten des Projekts problematisiert.

Wie wichtig die Auseinandersetzung mit der *literatura testimonial* für die Poetik Castellanos Moyas ist, wird deutlich, wenn man den formalen Spuren dieses Genres in den Arbeiten des *salvadoreño* folgt. Die Technik, eine Geschichte anhand von Monolog oder Monodialog fiktiver Personen zu erzählen, verweist deutlich auf die Geste der *testimonios*, was Oscar García in seiner Arbeit dazu veranlasst, die Romane Castellanos Moyas als *posttestimonial* zu bezeichnen (García 2004: 37).

3. FREUNDSCHAFT

Car on ne survit pas sans porter le deuil. Tautologie invincible à aucun vivant tautologie del la survivance, Dieu même n' y pourrait rien.

Jacques Derrida

Die Art, in der Castellanos Moya verschiedene Formen des sozialen Miteinanders schildert, weist der Freundschaft eine besonders problematische Stellung zu. Wenn meine These zutrifft und jegliche zwischenmenschliche Beziehung von Gewaltverhältnissen beherrscht wird, wie ist dann Freundschaft in seinen Texten überhaupt denkbar? Die Spezifika, welche die Freundschaft von anderen Konzepten des Zusammenlebens unterscheiden, scheinen mit derartigen Verhältnissen schwer vereinbar zu sein.³

Politische oder professionelle Beziehungen beruhen meistens auf irgendeiner Form des Vertrags oder zumindest eines artikulierten, gemeinsamen Interesses. Die Präsenz der Gewalt verändert diese Verhältnisse und drückt ihnen ihren Stempel auf. Sie kann sie erschweren und auf lange Sicht sogar zerstören, aber sie widerspricht ihnen nicht grundsätzlich. Ähnlich ist es mit familiären Verhältnissen. Sie beruhen auf biologischen oder gesetzlichen Bindungen, die durch den Einbruch der Gewalt in ihrem Wert für die beteiligten Personen geschmälert werden können, aber sie lösen sich nicht automatisch.

Im Falle der Freundschaft verhält es sich anders. Sie beruht zu einem großen Teil auf der Empathie der beteiligten Menschen. Wird dieses Gefühl durch Gewaltverhältnisse überlagert, ist die Freundschaft im selben Moment in Frage gestellt.

Trotzdem ist ein Nebeneinander von Freundschaft und Gewalt denkbar, wenn man in Rechnung stellt, dass Freundschaft auch ausdrücklich erklärt werden kann und es in diesem Fall eines offenen Bruchs bedürfte, um sie wieder zu lösen. Wird die Gewalt oder der Verrat nicht offen begangen, kann die Freundschaft quasi auf offizieller Ebene weiter bestehen, auch wenn Gefühle oder Handlungen der Beteiligten alles andere als freundschaftlich sind.

³ Dass es hier um die schwierige Frage des Verhältnisses von Freundschaft und Gewalt geht, soll nicht unberücksichtigt lassen, dass das Phänomen der Freundschaft grundsätzlich schwer zu fassen ist, und dass dies immer auch ein Problem des Schreibens über die Freundschaft ist. Silvia Bovenschen z.B. stellt auf der Grundlage dieser Feststellung die These auf, dass der Essay die adäquate Form sei, sich dieses Themas anzunehmen (Bovenschen 1987: 231).

Der Aspekt der Erklärung von Freundschaft, der Benennung, also der performativen Äußerung ist es, der den Schlüssel zum Verständnis des Phänomens in den Romanen Horacio Castellanos Moyas liefert. Freundschaft ist hier zunächst einmal Freundschaft, weil die Protagonisten sich als Freundinnen und Freunde bezeichnen. Dem Leser bleibt die Aufgabe überlassen, dieses Bezeichnen zu der geschilderten Interaktion der Figuren in Beziehung zu setzen und daraus Schlüsse zu ziehen.

In diesem Kapitel soll nun zweierlei unternommen werden. Zum Einen soll der argumentative Hauptstrang der Arbeit weiterverfolgt werden, d. h., das den geschilderten Beziehungen inhärente Moment der Gewalt soll aufgezeigt werden. Zum Anderen soll die spezifische Architektur des Motivs der Freundschaft bei Castellanos Moya untersucht werden. Dieser Punkt ist entscheidend, um zu begreifen, unter welchen Bedingungen und durch welche narrativen Strategien die Existenz der Freundschaft im literarischen Kosmos dieses Autors überhaupt möglich ist. Zu diesem Zweck soll im Folgenden der Begriff des Epitaphs eingeführt werden.

3.1 Epitaph

Der Begriff des Epitaphs soll hier nicht in seiner landläufigen Bedeutung, als *Grabschrift* oder *Gedenktafel*⁴ verstanden werden, sondern in einer anders nuancierten Verwendungsweise, wie sie Jacques Derrida in seiner *Politiques de l'amitié* entwickelt. Um dies nachvollziehen zu können, ist es notwendig, der Argumentation jenes Buches ein Stück weit zu folgen.

Derrida unterzieht darin verschiedene klassische Texte, die sich dem Phänomen der Freundschaft zuwenden, einer dekonstruktiven Lektüre. Er stellt dabei jeweils einen scheinbar marginalen Aspekt des entsprechenden Zitats ins Zentrum seiner Überlegungen. Anschließend prüft er die Implikationen dieses Aspekts so lange, bis das Zitat plötzlich im Widerspruch zu dem Geist seines Ursprungskontextes zu stehen scheint. Durch dieses Vorgehen verweist Derrida auf die Präsenz des Todes als inhärenter Konstante der großen, klassischen Freundschaftsdiskurse.

Der erste Text, den er auf diese Weise betrachtet, ist ein Zitat aus Ciceros *Laelius de amicitia*. Derrida lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die enthaltene Aussage, dass die wahre und vollkommene Freundschaft nur wenige Menschen gepflegt hätten, die man nennen könne (Derrida 1994: 19).

⁴ Diese Definition stammt aus: Drosdowski, Günther; Grebe, Paul; Köster, Rudolf; Müller, Wolfgang (³1974):

Duden: Fremdwörterbuch. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag, S. 215.

Die Reflektion über den letzten Halbsatz *qui pauci nominatur, fuit* führt ihn zu der Auffassung, dass Cicero den Wert seines Freundschaftskonzeptes an der Möglichkeit misst, durch dieses in der Erinnerung künftiger Generationen fortzuleben:

Une projection narcissique de l' image idéale, de sa propre image idéale (*exemplar*) inscrit déjà la légende. Elle grave la renommée dans un rayon de lumière, elle imprime la citation de l' ami dans une convertibilité de la vie et de la mort, de la présence et de l' absence elle la promet à renaissance testamentaire d' un plus-de vie, d' un *survivre* qui restera ici l' un de nos thèmes. L' amitié procure bien des avantages, note Cicéron, mais aucun d' eux n' est comparable à cet espoir sans égal, à cette extase vers un avenir qui passera la mort (Ebd.: 20).

Der implizite Narzißmus der ciceronischen Ethik interessiert Derrida dabei nur am Rande. Wichtiger ist ihm die Feststellung, dass Ciceros Diskurs über die wahre Freundschaft nicht ohne den Vorgriff auf den Tod mindestens eines Partners auskommt. Die Rede von der wahren Freundschaft scheint zwangsläufig den Charakter des Nachrufs haben zu müssen:

Tout semble donc concourir dans cette possibilité du discours *post mortem*, qui est aussi une force, dans cette vertu de l' éloge funèbre: épitaphe ou oraison, citation du mort, renommée du nom après la mort de ce qu' il nomme. Une mémoire s' engage d' avance, dès ce qu' on appelle encore la vie, dans cette étrange temporalité ouverte par la citation anticipée de quelque oraison funèbre. (ebd.: 21).

Der zweite Text, den die *Politiques de l' amitié* zitiert, ist die Eudemische Ethik des Aristoteles und hier speziell die Aussage, dass es besser sei zu lieben als geliebt zu werden: „Aristote ne rappelle pas seulement qu' il vaut mieux *aimer*. Mais qu' il vaut mieux *aimer ainsi, et non ainsi*: et qu' ainsi il vaut mieux *aimer* qu' *être aimé*“ (ebd.: 23).

Offenbar gibt Aristoteles durch seine Formulierung dem Aktiven den Vorrang vor dem Passiven (ebd.). Auch wenn man einwenden könnte, dass zu lieben oft eher einem Zustand als einer Handlung ähnelt, wird hier ein Bewusstsein über die Vorgänge vorausgesetzt, denn es ist wesentlich wahrscheinlicher, dass man geliebt wird ohne davon zu wissen als unwissentlich zu lieben (ebd.: 25). An das Primat des Aktiven schließen sich nun weitere Folgerungen an. Wenn es nämlich grundsätzlich besser ist zu lieben als geliebt zu werden, dann kommt der unerwiderten Liebe ein höherer Stellenwert zu als der Liebe, die auf Gegenliebe hofft. Derrida zieht ein weiteres Beispiel des Aristoteles heran, um die hier wirksamen Wertvorstellungen zu illustrieren:

Aristote, qui conclut: „C' est pour cette raison que nous louons ceux qui continuent à aimer leurs morts car ils connaissent mais ne sont pas connus“[...] L' amitié pour le mort porte donc cette *philia* à la limite de sa possibilité. Mais du même coup, elle met à nus le ressort ultime de cette possibilité (ebd.: 29).

An dieses Beispiel, den Respekt und die Liebe gegenüber den Toten, knüpft Derrida den Faden seiner eigenen Argumentation wieder an. Die bessere Liebe ist also die, welche gar nicht darauf abzielen kann, erwidert zu werden und das ist an erster Stelle jene, die sich auf das Leblose richtet, welches *per se* nicht in der Lage ist, die Liebe zu erwidern und ihr damit den Charakter des rein Aktiven zu nehmen und dies bedeutet:

Nous précipitant vers la fin, telle prévalence viendrait alors, pour une fois, chez Aristote, une seule fois, non seulement lier l'aimance au mourir, mais situer la mort du côté de l'acte et du côté de la forme. Pour une fois, mais irréversiblement (ebd.: 24).

Natürlich ist Derrida nicht der erste, der die Verbindung von Tod und Freundschaft in den klassischen Diskursen konstatiert.⁵ Der interessante und für die vorliegende Arbeit äußerst fruchtbare Aspekt ist aber, dass sein Verfahren nicht in erster Linie versucht, den Zusammenhang dieser Motive im Denken der antiken Autoren nachzuweisen, sondern als Konsequenz der diskursiven Eigenart der Texte. Um dem Primat der Schrift vor der Sprache, welches er programmatisch vertritt⁶, gerecht zu werden, fragt er nach den Schreibweisen der Freundschaft und befindet, dass es im Grunde Epitaphe sind:

Aucun grand discours sur l'amitié, c'est ici notre hypothèse, n'aura jamais échappé à la grande rhétorique de l'*epitaphios*, et donc à quelque célébration transie de spectralité à la fois fervente et déjà gagnée par la froideur cadavérique ou pétrifiée de son inscription, du devenir-epitaphe de l'oraison (Derrida 1994: 115).

Ich möchte in diesem Kapitel nachweisen, dass auch Castellanos Moyas Art Freundschaft zu beschreiben, eine Technik des Epitaphs im Sinne der *Politiques de l'amitié* ist. Hierzu werde ich diejenigen Texte untersuchen, in denen Freundschaften zwischen Protagonisten als zentrales Motiv erscheinen.

Zum einen wäre hier die Freundschaft der Figuren Laura Rivera und Olga María Trabanino aus *La diabla en el espejo* zu nennen, zum anderen die zwischen Henry Highmont und Alberto Aragón aus *Donde no estén ustedes*.

3.2 *La diabla en el espejo*

Die Handlung des im Jahr 2000 erschienenen Romans *La diabla en el espejo* ist in den neunziger Jahren in San Salvador situiert und wird aus der Sicht der zentralen Protagonistin Laura Rivera berichtet. Diese richtet sich an eine imaginäre Dialogpartnerin, die sie lediglich *niña* nennt und die ihrerseits im Laufe der Geschichte weder zu Wort

⁵ Silvia Bovenschen beispielsweise verweist in dem oben genannten Aufsatz darauf (Bovenschen 1987: 218).

⁶ Vgl. Derrida, Jacques (1967): *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de minuit, S.16f.

kommt noch beschrieben wird. Auf diese Tatsache soll weiter unten genauer eingegangen werden. Laura beschreibt die Tage, die auf die Ermordung ihrer besten Freundin Olga María folgen. Berichtet werden die Totenwache, das Begräbnis und die Ermittlungen der Polizei. Dazwischen erinnert sie sich in längeren Passagen der Vergangenheit der Toten und der gemeinsamen Erfahrungen.

Den genauen Hergang des Verbrechens erfährt der Leser aus dem Buch *El arma en el hombre*, dessen Protagonist *Robocop* den Mord im Auftrag des Majors Linares begeht:

Estábamos estacionados frente a la casa del objetivo, cuando llegó un auto y Saúl me dijo: «ésa es la mujer, ánda, metela a la casa y la rematás; son las órdenes del mayor.» La sorprendí en la cochera. Venía con sus dos pequeñas hijas. Creyó que era un asalto: me entregó las llaves del auto y me pidió que no les hiciera daño. Les ordené que entrarán en la casa. [...] Le disparé una vez en el pecho y luego le di el tiro de gracia. Salí de prisa y entré al auto en el que me esperaban Bruno y Saúl (EA: 55).

In keinem der beiden Romane entschleiern sich die Umstände der Tat gänzlich, denn sowohl die entscheidenden Hintermänner als auch das Motiv bleiben im Dunkeln.

Neben der Schilderung der fortlaufenden Handlung charakterisiert die Erzählerin in ihrem Diskurs auch ausführlich ihr Umfeld und vor allem sich selbst.

Laura und Olga María sind beide Angehörige der salvadorianischen Oberschicht. Sie kennen sich aus gemeinsamen Schultagen in der *Escuela Americana*, einer Eliteschule in San Salvador, zu deren Absolventen auch ein Großteil ihres sozialen Umfelds gehört (DE: 13). Die Schule existiert wirklich und Róger S. Lindo bemerkt in seiner 2001 erschienen Rezension des Romans, dass der damalige Präsident El Salvadors Flores und seine engsten Vertrauten ebenfalls zu den Ehemaligen dieser Einrichtung gehören (Lindo 2001). Die Nennung der *Escuela Americana* ist im salvadorianischen Kontext also ein eindeutiger Marker für die Schichtzugehörigkeit der Protagonistin. Allerdings lässt auch die Schilderung ihres Lebensstandards in dieser Hinsicht wenig Raum für Zweifel:

Qué lindo el color del carro de Sergio, me encanta ese lila, así quería que fuera el mío, pero la BMW no tiene ese color, sólo la Toyota, por eso lo preferí blanco, porque combina con todo y no iba a cambiar de marca de carro sólo porque no había color lila. Hay gente a la que no le importa; Alberto mi exmarido es así. Yo tengo como doce años de tener sólo BMW, desde mi papá me regaló mi primer carro, cuando cumplí los dieciocho años y entré en la universidad (DE: 45f).

Laura verbringt ihre Zeit in Schönheitssalons, Hotelbars und Restaurants und ihr Bekanntenkreis, wie auch der Olga Marías, setzt sich aus Protagonisten der wirtschaftlichen und politischen Elite des Landes zusammen. Sie arbeitet nicht, hat keine Kinder und lebt geschieden von ihrem Ex-Mann Alberto, dessen außergewöhnlicher

Reichtum explizit erwähnt wird (DE: 28). Man erfährt wenig über ihre familiäre Herkunft, aber das, was man erfährt, unterstreicht vor allem ihre privilegierte Stellung.

Ahora que veo la situación de de mi papá pienso que doña Olga hizo bien al vender las fincas que le heredó don Sergio. Tener café ya no es como antes, puras contrariedades, primero con los comunistas que se tomaban las fincas e impedían las cortas, hoy con la caída de los precios. Es la de nunca acabar, niña (DE: 29).

Der Verweis auf den Kaffee macht Lauras Herkunft aus einer Familie von Großgrundbesitzern deutlich und zeigt gleichzeitig die spezifischen Bedingungen, unter denen die Angehörigen ihrer Generation leben. Ihr Vater hängt noch an seinen Ländereien, während die Freunde Lauras und Olga Marías sich andere Betätigungsfelder gesucht haben. Ihr Exmann Alberto spekuliert offenbar an der Börse mit Fonds und Wertpapieren (DE: 28), Olga Marías Mann Marito hat ein Werbeunternehmen (DE: 14) und ihr gemeinsamer Schulkamerad und zeitweiliger Geliebter Gastón Berrenechea, genannt El Yuka, ist Besitzer einer Großmarktkette, Abgeordneter und einflussreiches Mitglied der Regierungspartei (DE: 37).

Olga María war offensichtlich eine sehr attraktive Frau. Laura schildert retrospektiv, wie sie sich auf eine Reihe von Affären einlässt. Jedes dieser Verhältnisse wird bereits nach kurzer Zeit wieder gelöst, was die betroffenen Männer jedes Mal in eine Krise stürzt. Der Erste ist ein Werbefachmann aus Madrid, den sie scherzhaft Julio Iglesias nennen. Sein richtiger Name bleibt ungenannt. Er verliebt sich in Olga María und bedrängt sie, mit ihm nach Spanien zu kommen. Als sie darauf hin den Kontakt zu ihm abbricht, wendet er sich an Laura in der Hoffnung, dass diese sich bei ihrer Freundin für ihn einsetzen könnte. Laura lässt sich darauf ein und besucht den Spanier in seiner Wohnung, wobei es zu Intimitäten zwischen den beiden kommt (DE: 27).

Der Zweite ist ihr ehemaliger Klassenkamerad, der Politiker und Geschäftsmann El Yuka. Auch er verliebt sich in Olga María und auch er wendet sich, nachdem diese ihn wegen seines ungezügelten Kokainkonsums verlässt, an Laura. Das Muster wiederholt sich und für Laura bleibt auch dies zunächst ein einmaliges Treffen (DE: 55). Mit Olga Marías drittem Liebhaber, dem Fotografen Jose Carlos, kommt Laura erst nach dem Tod der Freundin zusammen, sonst unterscheidet sich auch dieses Treffen nicht von den vorherigen.

Lauras Erinnerungen an die gemeinsame Zeit mit Olga María werden immer wieder von ihren Kommentaren zum aktuellen Geschehen unterbrochen. Dieses ist vor allem durch die Fahndung nach dem Mörder und der Untersuchung der Hintergründe des Verbrechens geprägt. In diesem Kontext führt Laura Gespräche mit verschiedenen ihrer Bekannten, mit

den ermittelnden Polizeibeamten und dem Privatdetektiv Pepe Pindonga, den Olga Marías Schwester engagiert hat (DE: 125). All diese Bemühungen bleiben jedoch vergeblich. Zwar wird *Robocop* bald nach der Tat verhaftet und von Olga Marías Töchtern als Täter identifiziert, die Leserinnen von *El arma en el hombre* wissen aber, dass er selbst das Motiv hinter seinem Auftrag am wenigsten kennt, seinen direkten Auftraggeber Linares (der seinerseits nur Handlanger ist) nicht preisgibt und darüber hinaus bereits nach kurzer Zeit aus dem Gefängnis befreit wird.

Laura, die nervlich offenbar stark angespannt, ist reagiert heftig auf diese Befreiung. Sie glaubt sich fortan von *Robocop* verfolgt steigert sich in hysterische Stimmungen hinein und endet im letzten Kapitel in einer Nervenklinik.

3.2.1 Die Interaktion der Freundinnen

Neben ihrer gemeinsamen Schulzeit verbindet Laura und Olga María vor allem eins: beide sind sexuell gelangweilt. Im vierten Kapitel schildert Laura die sexuelle Beziehung zu ihrem Ex-Mann Alberto:

No sé cómo me fui a juntar con ese hombre. Gracias a Dios me libré de él. No tiene la menor imaginación. Siempre tuve que encaramármele yo: él no tenía ninguna iniciativa . Yo creo que se la puede pasar perfectamente sin sexo. Es rico encaramársele a un hombre, pero no como regla. Te juro que a mí me tocó llevar la batuta siempre: él permanecía echado en la cama, con una camesita y los calcetines puestos, como si fuera un tablón. Claro: decía que sí se quitaba los calcetines y la camiseta se resfriaría (DE: 84f).

Im selben Abschnitt gibt sie auch wieder, was Olga María ihr über das Zusammensein mit ihrem Mann Marito erzählt hat:

Olga María me contó que estaba harta de Marito, en la cama me refiero, que siempre practicaba el mismo rito: se untaba las manos de crema y empezaba a masajearla las piernas, luego las nalgas hasta que se le paraba el asunto y entonces se le encaramaba. Siempre lo mismo. Cuando me lo contó yo le dije que no se quejara, que el hecho de que un hombre se ponga a darle masaje a una antes de hacer el amor es algo digno de admiración. [...] Pero ella me dijo que odiaba la crema, que no quería saber más de un hombre, que le diera masajes con crema en las piernas antes de coger. Ahora la entiendo: diez años de que te hagan lo mismo es para volverte loca (DE: 85f).

Die Langeweile und der Verdacht, dass ihr Mann sie ebenfalls betrügt, werden als Auslöser einer Reihe von Affären Olga Marías dargestellt. Laura deckt die heimlichen Treffen mit den drei Männern, die alle zum gemeinsamen Bekanntenkreis gehören, indem sie vorgibt sich mit ihrer Freundin zu treffen, sie im Auto zu ihren Verabredungen fährt

und sie auch wieder abholt. Aus der Rolle der Vertrauten, die sie hierbei einnimmt, bezieht sie einen großen Teil ihres Selbstbewusstseins: „Entonces aparecí yo, la tía Laura, quién si no, la amiga del alma, la confidente, la única que haría posible ese encuentro“ (DE: 22).

Umso weniger kann sie es ertragen, wenn ihre Freundin ihr einmal nicht alles erzählt. Nach ihrem Treffen mit El Yuka wirkt Olga María niedergeschlagen, weiht Laura aber nicht ein (DE: 40). Dieser lässt das keine Ruhe, so dass sie, als Yuka sie schließlich um Hilfe bittet, zunächst darauf beharrt, genau zu erfahren, was zwischen ihm und Olga María geschehen ist (DE: 54). Ähnlich verhält es sich nach dem Mord, als einer der Ermittler ihr ein Nacktfoto Olga Marías zeigt, welches vermutlich der Fotograf José Carlos aufgenommen hat, und von dem Laura nichts wusste. Sie stellt den Fotografen augenblicklich zur Rede:

le pregunté a boca de jarro de dónde había sacado ese tal subcomisionado Handal la foto en la que aparece desnuda, aunque sin enseñar sus partes, acostada en el sofá; le dije que esa foto la había tomado él, José Carlos, que no tratara de engañarme, yo conocía ese sofá y era muy difícil que un energúmeno como Handal se anduviera inventando fotos así, que fuera sincero conmigo (DE: 89).

Allerdings wird sie in der Rolle der besten Freundin Olga Marías auch von außen bestätigt. Sowohl Julio Iglesias als auch El Yuka wenden sich an sie, um noch eine Chance bei Olga María zu bekommen. Der Detektiv Pepe Pindonga, der Informationen von ihr benötigt, spricht sie von Anfang an als „la mejor amiga de doña Olga María de Trabanino“ an, um sie sich gewogen zu machen (DE: 124).

Vergleicht man die Lebensbedingungen der Freundinnen, wird klar, wie entscheidend für Laura ihre Rolle ist. Olga María unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von ihrer Freundin. Sie ist verheiratet hat zwei Kinder, und leitet eine Boutique in San Salvador. Dass sie des Broterwerbs wegen arbeiten müsste, wirkt bei der Stellung ihres Mannes eher unwahrscheinlich. Ihre Mutter ist Witwe und offenbar vermögend (DE: 144). Dem gegenüber steht Laura: geschieden, kinderlos und ohne feste Arbeit. Sie scheint den vorhandenen Raum in ihrem Leben vor allem mit der Freundschaft zu Olga María zu füllen. Wie diese das Verhältnis zu ihrer ‚besten Freundin‘ beurteilt, lässt sich aus Lauras Schilderungen schwer ersehen, einige Aspekte, die im Folgenden behandelt werden sollen, deuten aber darauf hin, dass sie Lauras Loyalität nicht in gleichem Maße erwidert.

Das sechste Kapitel markiert einen entscheidenden Bruch in den Darstellungen Lauras. Sie erzählt hier von ihrem Zusammentreffen mit dem Detektiv Pepe Pindonga, der ihr von einer Affäre berichtet, die Olga María mit Lauras Ex-Mann Alberto gehabt hat, während die beiden noch verheiratet waren. Laura kann es kaum fassen; neben dem Unverständnis darüber, was Olga María an Alberto gereizt haben könnte und ihrer Fassungslosigkeit

darüber, dass sie nichts davon bemerkt hat, kommt ihre Enttäuschung über den Vertrauensbruch der Freundin hinzu: „Hubo un momento, [...] en que me dieron ganas de llorar, te lo juro, así me sentía, porque yo siempre fui leal a Olga María y ahora resulta que aquélla no me tuvo ninguna consideración” (DE: 132).

Man ist fast versucht ein moralisches Fazit dieser Episode zu ziehen, als so konsequent erweist sich dieser Verrat in gewisser Hinsicht. Er trägt der Verbundenheit der Freundinnen in ihrer sexuellen Frustration Rechnung, er unterwandert das einzige Moment konkret gelebter Solidarität, welches der Text darstellt, nämlich die Kumpanei beim Ehebruch und er verdeutlicht ein weiteres Mal den übergeordneten Stellenwert des Lustprinzips als Orientierungsmuster, an dem die Protagonistinnen ihre Handlungen ausrichten. Das Bild einer Freundschaft löst sich hier auf im Bild des Verrats.

Dass das der Freundschaft innewohnende Moment des Verrats überhaupt sichtbar wird, ist nur möglich über den Diskurs des Epitaphs. Laura sammelt und verwaltet die Informationen über ihre tote Freundin, um das letztgültige Epitaph erstellen zu können, das gleichzeitig ein Denkmal ihrer Freundschaft mit Olga María sein soll. Betrachtet man Lauras Diskurs genauer, wird klar, dass er sich nicht zufällig auf eine Tote bezieht, sondern seiner Eigenart nach in der Toten seinen perfekten Gegenstand findet.

Die Sichtweise der Toten ist verloren und kann nicht mehr als Korrektiv fungieren. Dies garantiert Laura, dass es keinerlei diskursive Instanz gibt, die ihr widersprechen könnte. Ihre Macht besteht in absoluter Deutungshoheit. Sie sagt alles, was es über Olga María zu sagen gibt, weiß alles, was es zu wissen gibt und sie wählt, ordnet und formt die Gegenstände nach eigenem Gutdünken.

Konkret bedeutet das, z.B., dass ihre Schilderung keine logische Stringenz aufweisen muss. Laura kann sich selbst widersprechen, ohne dabei innerhalb der Diegese Autorität einzubüßen. Wie entscheidend dies für ihren Monolog ist, wird mehrfach deutlich. So kann sie Olga Mariás Mann Marito auf einer Seite zunächst zu einem vorbildlichen Ehemann erklären und ihm gleich anschließend die Schuld an den Seitensprüngen seiner Frau geben, die er durch seine eigene Untreue dazu getrieben habe (DE: 34). Sie kann behaupten, dass Olga María eine so wunderbare Frau war, dass sie einfach keine Feinde gehabt haben könnte (DE:18) und gleichzeitig in ihrer Erzählung ein Panorama von verletzten Gefühlen, Eifersucht und politischer wie wirtschaftlicher Korruption entfalten, das letztlich den meisten Figuren des Romans ein glaubhaftes Motiv für den Mord bieten würde.

Weiter hat sie auf Grund des mangelnden Widerspruchs durch andere Figuren die Möglichkeit gefahrlos zu urteilen, auch dies ist eine zentrale Funktion ihres Diskurses. So

unterstellt sie dem Richter, der ihrer Meinung nach zu spät am Tatort erscheint: „ese juez es un borracho estúpido, andaba de juerga con las secretarías del juzgado, sin ninguna duda, por eso se atrasó un mundo“ (DE: 19). Über den Unterkommissar Handal, dessen Fragen zu der Beziehung zwischen Olga María und El Yuka sie indiskret findet, sagt sie: „Éste seguramente fue terrorista o algo así. Con esta nueva policía formada después de los acuerdos de paz con los comunistas una ya no sabe. No dudo que el tal Handal forme parte de los enemigos de El Yuka“ (DE: 49).

Das prägnanteste Beispiel für Lauras angemessene Souveränität im Umgang mit dem Andenken ihrer Freundin bietet der Abschnitt, in dem Marito sie direkt fragt, ob seine Frau eine Affäre mit El Yuka hatte. Dass diese Frage ihr gestellt wird, als sie am wenigsten damit rechnet, macht sie wütend:

De pronto me calentó la cabeza: le dije que no era posible que él creyera toda esa basura que la gente insidiosa andaba comentando, que Olga María y El Yuka nunca habían sido más que amigos, grandes amigos desde la Escuela Americana, que a mí me constaba, a mí Olga María me hizo confesiones que nunca le hizo a nadie y me parecía una imbecilidad que él tuviera la mínima sospecha sobre su mujer, sobre alguien que siempre le había sido fiel (DE: 109f).

Laura verteidigt das Bild ihrer Freundin, indem sie deren Witwer direkt belügt. Sie tut dies eindeutig nicht, um ihn zu schonen und scheinbar nicht einmal im Bewusstsein zu lügen. Jedenfalls äußert sie sich an keiner Stelle zu diesem Widerspruch. Ihre Reaktion ist so wütend, weil Marito es wagt auszusprechen, was außer ihr niemand sagen darf.

Entscheidend für Lauras Deutungshoheit ist natürlich auch, dass ihr Informationsstand außer Konkurrenz ist. Daher sträubt sie sich auch, den ermittelnden Beamten Details über das Leben ihrer Freundin anzuvertrauen (DE:70). Dass sie die Ermittlungen behindert und damit auch die Chance verkleinert, dass der Mord an ihrer besten Freundin aufgeklärt wird, ist demgegenüber entweder sekundär, oder es fällt ihr nicht auf. Deutlich wird ihre Haltung auch durch das Zusammentreffen mit dem Privatdetektiv Pepe Pindonga. Sie ist von seiner Aufdringlichkeit abgestoßen und lässt keinen Zweifel daran, dass es eigentlich unter ihrer Würde ist, mit einem Mann seines Schlages zu sprechen: „Yo dudé: no me hacía ninguna gracia entrar junto a ese sujeto a un sitio en el que seguramente me encontraría a más de un conocido, pero tampoco me ocurrió otro lugar“ (DE: 126). Trotzdem ist sie bereit, mit ihm Kaffee trinken zu gehen, da sie unbedingt wissen will, was er herausgefunden hat. Die Suche nach dem Mörder tritt dabei allerdings in den Hintergrund, denn es handelt sich hier nicht um praktisch verwertbares Wissen. Laura braucht die Information um ihrer selbst

willen als Legitimation dafür, sich über die Tote äußern zu können und daraus das einzige, letztgültige Epitaph der gemeinsamen Freundschaft zu verfassen.

Der Autor selbst beschreibt das Kommunikationsverhalten seiner Figur mit den Worten: „Nadie la oye porque habla tanto“ (Abujatum et. al. 2006) und tatsächlich hat ihr ununterbrochener Monolog seiner Form nach etwas sehr Aggressives, während er inhaltlich jede nur denkbare Indiskretion begeht. Kein Detail aus dem Leben ihrer Freundin bleibt unerwähnt. Sie äußert sich über die Qualitäten ihrer Liebhaber und die Phantasien Olga Marías, auch solche, die sie selbst einschließen, wie im vierten Kapitel: „Me preguntó si yo estaría dispuesta a que nos acostáramos las dos con un sólo hombre“ (DE: 83).

Wie so viele Aspekte der Geschichte, so wird auch das Fazit zu Lauras Freundschaft mit Olga María nur indirekt gezogen, als Laura im Krankenhaus phantasiert, sie selbst könnte von den Ermittlern mit dem Mord an ihrer Freundin in Verbindung gebracht werden:

Te lo juro: son capaces de afirmar cualquier cosa: que yo le tenía envidia a aquélla, que estoy bajo tratamiento siquiátrico, que ella era como un alter ego del que me tenía que deshacer, que El Yuca siempre ha sido el hombre de mi vida y no me hacía caso por culpa de Olga María, que le guardaba resentimiento porque ella destrozó mi matrimonio con Alberto, que yo la odiaba porque siempre me trató con desprecio, cualquier tontería (DE: 180).

3.2.1.1 Mirna: der Mangel an Solidarität

Das Restaurant, in dem sich Laura im vierten Kapitel aufhält, gehört ihrer ehemaligen Mitschülerin Mirna Leiva, deren tragische Vergangenheit bei dieser Gelegenheit berichtet wird. Die junge Frau wurde verhaftet wegen angeblicher Kontakte zur Guerilla. Drei Tage war sie verschwunden und scheint während dieser Zeit auch vergewaltigt worden zu sein. Nur auf erheblichen Druck ihrer einflussreichen Familie ist sie schließlich in ein Frauengefängnis verlegt worden und hat nach ihrer Freilassung, von der Familie enterbt, einige Jahre in Madrid verbracht. Nach ihrer Rückkehr hat sie in San Salvador ein Restaurant eröffnet, das offenbar sehr erfolgreich ist. Zwei Aspekte ihres Schicksals sind an dieser Stelle relevant:

Laura erzählt, dass Mirna sowohl mit ihr als auch mit Olga María gut befreundet war, als alle drei jünger waren: „pero después nos distanciamos, sobre todo cuando la capturaron y se hizo el gran escándalo“ (DE: 81). Lauras Haltung in diesem Punkt ist ausgesprochen viel sagend. Sie äußert sich mitfühlend gegenüber dem Schicksal der ehemaligen Freundin und freut sich, dass deren Geschäft so gut läuft. Gleichzeitig aber macht ihre Schilderung

vom Unglück Mirnas, deren Verhaftung einen Schlusstrich unter die Freundschaft mit ihr und Olga María zog, einen eklatanten Mangel an Solidarität deutlich. Auf diese für die Freundin traumatischen Ereignisse reagieren sie, indem sie sich von ihr distanzieren.

Weiter erzählt Laura von Gerüchten, die besagen, dass Mirna eigentlich gar keine Kontakte zur Guerilla gehabt habe, und dass der gemeinsame Bekannte El Yuka hinter den Anschuldigungen stecke, der Mirnas Leben ruinieren wollte, um sich dafür zu rächen, dass sie ihn abgewiesen hatte (DE: 87). Laura selbst traut ihrem Bekannten so etwas nicht zu, Olga María schon. Dennoch hält beide, wie oben erläutert, diese ungeheuerliche Vermutung nicht davon ab, sich auf eine Affäre mit Berrenechea einzulassen.

Die Episode um Mirna Leiva bietet eine Art Kompaktversion des Freundschaftsbildes, welches dieser Roman entwickelt und das geprägt ist von Indifferenz auf der einen und sexueller Lust als dem sozialen Amalgam schlechthin auf der anderen Seite.

3.2.12 Die Freundin im Spiegel

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Lauras Gesprächspartnerin sich nie direkt zu Wort meldet. Überhaupt gibt es im ganzen Roman kaum einen Hinweis darauf, dass sie aktiv wird. Während des Begräbnisses fragt Laura sie nach weiteren *kleenex*. Die Verwendung der Präposition *más* könnte andeuten, dass sie bereits welche von ihr erhalten hat (DE: 60). Im fünften Kapitel sitzen die Protagonisten auf der Terrasse eines Restaurants und Laura fragt ihr Gegenüber: *¿Vos que querés tomar?* Die Antwort bleibt ungenannt, aber auf der nächsten Seite kommentiert Laura das Erscheinen des Kellners: „Aquí viene con los capucinos“. Der Plural könnte hier ein Hinweis darauf sein, dass sie beide Cappuccino bestellt haben (DE: 83 f). Im sechsten Kapitel erscheint Laura, nach eigener Aussage, im Haus ihrer Zuhörerin. Sie bittet um ein Glas Wasser und lehnt eine Tasse Kaffee, die ihr offensichtlich angeboten wird, ab (DE: 121f). Im fünften Kapitel bemerkt sie, dass sie außer dem Vaterunser kein Gebet auswendig kennt. Ihrer Gesprächspartnerin traut sie hingegen mehr zu, da diese von Mönchen unterrichtet worden sei (DE: 115).

Diese kargen Beispiele schaffen natürlich nicht die geringste Klarheit bezüglich der Identität oder des Charakters der Figur. Alter, Name, Herkunft und sogar die Beziehung, in der sie zu Laura steht, bleiben ungenannt. Von einer Interaktion mit anderen Protagonisten des Buches wird nichts berichtet. Am Ende des ersten Kapitels bietet Laura ihr an, sie dem Fotografen José Carlos vorzustellen, aber der Abschnitt endet, bevor sie dazu kommt (DE:

41) und im sechsten Kapitel wird erzählt, dass sie kein Interesse daran hat, den Schönheitssalon von Lauras Bekannter Mercedes aufzusuchen (DE: 122).

Aber nicht nur das mangelnde Eigenleben der Figur, auch ihr Erscheinen im Kontext der Geschichte hinterlässt Fragen. Offensichtlich ist sie mit keiner der Personen näher bekannt außer mit Laura, denn nur so lässt sich erklären, dass diese ihr die grundlegenden Dinge über die Menschen ihrer Umgebung und die Verhältnisse, in denen sie zueinander stehen, erklären muss. Da sie also offenbar nicht unmittelbar dem beschriebenen Milieu angehört, drängt sich die Frage auf, wie es ihr möglich ist, an so intimen Veranstaltungen wie der Totenwache oder dem Begräbnis Olga Marías teilzunehmen.

Im letzten Kapitel des Romans findet sich Laura in einer Klinik wieder und sie begrüßt ihre Gesprächspartnerin mit den Worten: „Qué suerte que te dejaron entrar, niña. Me han tenido incomunicada. Sólo mis papás tienen permiso de visitarme“ (DE: 173). Wer ist also diese Person, die niemand außer Laura kennt und die trotzdem die Möglichkeit hat, sie überall und in jeder Situation aufzusuchen?

Einiges spricht dafür, dass sie überhaupt nicht existiert, oder eben nur für Laura real ist. Die Klinik, in der sich Laura am Ende des Buches befindet, ist offensichtlich eine Nervenheilanstalt (ebd.). Sie wird dort eingeliefert, als sie nach einem akuten Anfall von Paranoia (Sie glaubt sich vom Mörder Olga Marías verfolgt.) einen Nervenzusammenbruch erleidet (DE: 170). Dabei erfährt man nebenbei, dass sie bei dem verantwortlichen Arzt schon länger in Behandlung ist und dieser bei ihr *tendencias esquizoides* diagnostiziert (DE: 176). Als Lauras Mutter sie besuchen kommt, zeigt diese sich äußerst besorgt: „dice que estoy grave de los nervios, que no me encuentro bien de la cabeza, que desde que murió Olga María permanezco alterada, que me la paso hablando sola, que siempre salgo sin compañía como si no supiera que ando con vos“ (DE: 182).

All diese Hinweise deuten stark in Richtung einer schizophrenen Erzählerin und bezieht man noch das Spiegelmotiv aus dem Titel des Buches mit ein, ist es wohl nicht voreilig, davon auszugehen, dass Laura mit sich selbst spricht.

3.3 *Donde no estén ustedes*

Die mangelnde Solidarität zwischen Protagonisten, die eigentlich erklärte Freunde sind, spielt auch in dem 2003 erschienenen Roman *Donde no estén ustedes* eine entscheidende Rolle. Der Text besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil *El hundimiento* ist in der für Castellanos Moya unüblichen heterodiegetischen Perspektive erzählt. Berichtet werden zwei der letzten Tage im Leben des ehemaligen salvadorianischen Botschafters Alberto

Aragón. Dieser versucht, 65-jährig und von allen ehemaligen Freunden verlassen, in Mexikostadt eine neue Existenz aufzubauen. Doch sein durch die zweitägige Autoreise aus San Salvador geschwächter und von jahrelangem Alkoholismus ruiniertes Körper gibt das Abenteuer bereits nach wenigen Tagen auf. Während Alberto mit letzter Anstrengung versucht, seine Verhältnisse neu zu ordnen, laufen vor seinem inneren Auge Erinnerungen an die entscheidenden Passagen seines Lebens ab.

Alberto Aragón stammt aus einer wohlhabenden salvadorianischen Familie. Seine große Leidenschaft ist, neben dem Alkohol, schon früh die Politik, wo er offensichtlich eher dem linken Spektrum zugeneigt ist. Dies zwingt ihn, 1972 mit seiner Familie ins Exil nach Costa Rica zu gehen, wo er sieben Jahre verbringt (DNU: 82). Von kommunistischen Freunden überredet, kehrt er 1977 nach El Salvador zurück und beteiligt sich nach dem Putsch einer Reformjunta als Vermittler zwischen Linken und Christdemokraten in der neuen Regierung. Die Bemühungen der Junta scheitern, die Kommunisten scheiden aus der Regierung aus und im Jahr 1980 sieht sich das Land mit einer Explosion der Gewalt und des Terrors der Sicherheitskräfte gegenüber echten und vermeintlichen Oppositionellen konfrontiert, die schließlich in der Ermordung Óscar Romeros, des Erzbischofs von San Salvador, kulminiert und damit den Auftakt des zwölfjährigen Bürgerkrieges bildet.

Zusammen mit Alberto kehren auch sein einziger Sohn Albertico und dessen Freundin Anita nach El Salvador zurück. Beide sind aktive Kommunisten und werden bald nach ihrer Ankunft von Todesschwadronen verschleppt, gefoltert und ermordet (DNU: 79). Vier Monate nach der grausamen Tat wird Alberto zum Botschafter El Salvadors in Nicaragua ernannt und versucht in dieser Funktion, in einem wichtigen Entführungsfall zwischen Militär und Guerilla zu vermitteln. Dies misslingt, denn seine vermeintlichen Gesprächspartner auf Seiten der Armee benutzen ihn nur, um Informationen über die Gegenseite zu bekommen (DNU: 116).

Daraufhin gibt Alberto 1981 in einem strategisch gewählten Moment, während einer entscheidenden Offensive, öffentlich seine Sympathie mit der Guerilla bekannt. Er tritt von seinem Amt als Botschafter zurück und geht ins Exil nach Mexikostadt (DNU: 117). Dort nimmt ihn der mexikanische Politiker Jaime Cardona unter seine Fittiche, regelt seinen Status als politischer Flüchtling und verschafft ihm eine ansehnliche Pension. Während der elf Jahre, in Mexiko bewirbt Alberto in seinem Haus Akteure der verschiedensten Gruppen der salvadorianischen Linken und stellt Kontakte zur Rechten her, als die Verhandlungen über einen Friedensvertrag ins Rollen kommen.

Kurz nach In-Kraft-Treten des Vertrages kehrt er nach San Salvador zurück, wo er drei Jahre lang als persönlicher Informant seines Freundes Cardona arbeitet und sehr gut lebt. Als Jaime aufgrund eines Regierungswechsels nicht mehr zahlen kann, ist der 65-jährige Alberto plötzlich auf sich allein gestellt. Er muss feststellen, dass weder die ehemaligen Guerilleros noch die Rechten sich seiner Bemühungen um den Frieden erinnern wollen und niemand daran denkt, ihm Arbeit zu geben (DNU: 25).

In einem letzten Kraftakt verlässt Alberto das Land und kehrt in einer 48 Stündigen Autofahrt nach Mexikostadt zurück. Seine ehemalige Haushälterin Blanca überlässt ihm ihre Dachkammer und seine Freundin Iris, die er immer nur die *Infanta* nennt, unterstützt ihn. Dennoch schildert der erste Teil des Romans Albertos unaufhaltsamen Abstieg. Zunächst wird sein Wagen gestohlen, dann verlässt ihn die *Infanta* nach einem Streit. Er versucht Kontakt zu ehemaligen Freunden seiner mexikanischen Zeit aufzunehmen, erreicht jedoch niemanden und verirrt sich schließlich in den Straßen von Mexikostadt. Einen kleinen Lichtblick (und einen großen Zufall) stellt die Begegnung mit einer Gruppe salvadorianischer Schmuggler dar, die Alberto nach einem Zusammenbruch pflegen und ihn mit dem für sein Wohlbefinden so wichtigen Wodka versorgen. Als Alberto jedoch in seine Dachkammer zurückkehrt, stellt er fest, dass auch seine letzten Habseligkeiten inzwischen gestohlen wurden. Hier endet der erste Teil (DNU: 125).

Im zweiten Teil des Romans, der mit *La pesquisa* überschrieben ist, kehrt Castellanos Moya zur gewohnten homodiegetischen Perspektive zurück. Erzähler und zentraler Protagonist fallen zusammen in der Figur des Detektivs Pepe Pindonga, der dem Leser bereits durch seine Begegnung mit Laura in *La diabla en el espejo* bekannt ist. In San Salvador wird Pindonga von Albertos Freund Henry Highmont beauftragt, den Tod des Ex-Botschafters zu untersuchen. Man erfährt hier nachträglich, dass Alberto sechzehn Tage nach seiner Ankunft in Mexikostadt verstorben ist und seine Asche, gemäß seinem letzten Wunsch, von der *Infanta* ins Meer gestreut wurde. Pepe akzeptiert den Auftrag, angelockt durch das stattliche Gehalt, obwohl ihm nicht klar ist, was es an dem Tod eines 65-jährigen Alkoholikers, der offensichtlich an einer Leberzirrhose gestorben ist, zu untersuchen geben sollte (DNU: 152). Henry möchte vollständige Aufklärung über die Todesumstände seines Freundes und interessiert sich besonders für alle Arten von Aufzeichnungen, die der Tote vielleicht hinterlassen haben könnte (DNU: 197).

Pindonga, der selbst einige Jahre lang in Mexikostadt gelebt hat, reist nach Norden und befragt dort verschiedene Bekannte Albertos, ohne dass er bis zum Abschluss des Berichts für Highmont irgendetwas Neues erfährt.

Für Pepe selbst ist in Mexikostadt nicht so sehr die Begegnung mit den Bekannten Albertos entscheidend, sondern die Tatsache, dass sich auch Henry Highmonts Tochter Margot dort aufhält. Pindonga kennt sie lediglich aus der Erzählung eines Freundes und ist vollkommen fixiert auf die Möglichkeit, sie kennen zu lernen (DNU: 199). Tatsächlich kommt es zu einem Treffen und einer gemeinsamen Nacht, danach bricht Margot den Kontakt zu ihm ab. Pepe fliegt enttäuscht zurück nach San Salvador und übergibt ihrem Vater seinen Abschlussbericht.

3.3.1 Freundschaft und Politik

Warum bleibt Alberto Aragón nach einem so ereignisreichen und von so vielen Bekanntschaften geprägten Leben allein zurück? Die Ereignisse des Jahres 1980, die Ermordung seines Sohnes und die Berufung zum Botschafter ziehen die ersten sozialen Brüche nach sich. Natürlich lässt sich vermuten, dass auch das vorangehende siebenjährige Exil in Costa Rica eine Änderung innerhalb seiner sozialen Kontakte verursacht hat, allerdings wird hiervon nichts berichtet. Er kehrt 1979 auf Wunsch seiner kommunistischen Freunde zurück, mit denen ihn offenbar politische Überzeugungen verbinden. Gleichzeitig hat er seine Kontakte zu rechten Politikern und Unternehmern, die an einer Stelle als seine *amigos de toda la vida* (DNU: 19) bezeichnet werden und die er vermutlich seiner Herkunft aus der Oberschicht verdankt, nie gelöst. Als er in jenem Jahr den Posten des salvadorianischen Botschafters in Nicaragua annimmt, wenden sich viele seiner linken Freunde von ihm ab, da er sich in ihren Augen an die Faschisten verkauft hat. Albertos Begründung, dass er den Posten angenommen habe, in der Hoffnung zwischen Kommunisten und Christdemokraten vermitteln zu können und so zu helfen, den Bürgerkrieg im letzten Moment zu vermeiden, wird ihm als purer Opportunismus ausgelegt (DNU: 92f). Insbesondere erfährt man, dass Albertos Jugendfreund El Flaco, der aktiv die Guerilla unterstützt, sich von ihm abwendet und bis kurz vor seinem Tod kein Wort mehr mit ihm spricht (DNU: 39).

Als Alberto nach wenigen Monaten enttäuscht und gekränkt von der mangelnden Kompromissbereitschaft seiner Brotgeber seine Sympathie für die Guerilla bekannt gibt und von seinem Posten zurücktritt, macht er sich auch im rechten Lager Feinde:

La derecha de su país – pese a que él contara con tan buenos amigos dentro de ella – no le perdonaría nunca su renuncia a la embajada en Managua y sus declaraciones a favor de la guerrilla, precisamente en uno de los momentos más álgidos de la guerra civil, algunos duros de los duros lo consideraban un borrachín traidor a quien jamás habría que tenerle confianza de nuevo (DNU: 60).

Nichts-desto-trotz wird der Exbotschafter im mexikanischen Exil begeistert empfangen. In den folgenden Jahren knüpft Alberto wieder Kontakte zu verschiedenen Vertretern beider Lager, die sich in seinem Haus zu Verhandlungen treffen. Nach Abschluss des Friedensvertrages kehrt Alberto nach San Salvador zurück. Wieder ist es sein Freund Jaime, der ihm hilft, indem er ihm eine stattliche Pension für die simple Aufgabe verschafft, ihn über die politische Entwicklung in El Salvador auf dem Laufenden zu halten.

Ende 1993 verliert die politische Gruppierung, für die Cardona arbeitet und damit der Minister, dem er nahe steht, innerhalb der mexikanischen Regierung an Macht. In der Folge büßen sie die finanzielle Zuwendung ein, was bedeutet, dass Jaime Alberto nicht mehr finanzieren kann. Aragón, der nun von heute auf morgen auf sich selbst gestellt ist, wendet sich an seine ehemaligen politischen Freunde beider Seiten, was innerhalb kürzester Zeit zu Ernüchterung führt:

descubrió que ni los comunistas ni los derechistas de su país estaban dispuestos a ofrecerle un empleo, ahora pueden prescindir de sus servicios ya no necesitaban mediadores ni enlaces, hablaban directamente entre ellos, al menos eso era lo que Alberto se explicaba, quizá para no enfrentar con descaro el hecho de que nunca tuvo un amigo entre aquellos que pernoctaron en su casa, comieron su comida y bebieron su licor (DNU: 25).

Desillusioniert macht sich Alberto in einem alten Rambler auf die zweitägige Reise nach Mexikostadt. Er hofft, dort alte Kontakte reaktivieren zu können.

Es fällt auf, dass alle Freundschaften Alberto Aragóns einen politischen Hintergrund haben und entsprechend Albertos ambivalenter politischer Rolle erweisen sie sich in kritischen Momenten als nicht besonders zuverlässig.

Die Erzählsituation des Romans lässt kaum Raum für objektive Bewertungen. Nur die gegenseitige Ergänzung der subjektiv unterschiedlichen Perspektiven kann ansatzweise zu einem realistischen Gesamtbild führen. Insofern soll auch der Kontrast zwischen Albertos eigener Einschätzung und der Sichtweise seiner Bekannten, die durch Pepe Pindonga befragt werden, Beachtung finden; insbesondere bezüglich der Frage nach der weitgehenden Isolation Albertos am Ende seines Lebens.

In San Salvador spricht Pindonga mit Henry, mit Albertos Schwägerin Esther und mit einer ehemaligen Geliebten namens Regina; in Mexiko mit der *Infanta*, Jaime Cardona und Flaco Pérez.

Henry versorgt Pindonga zunächst mit den entscheidenden Hintergrundinformationen:

tendría que investigar las condiciones en que murió su amigo de alma, el ex embajador Alberto Aragón, no se trataba de que mi casi cliente tuviera alguna duda

en cuanto a que su amigo del alma pudiera haber sido asesinado o hubiera muerto en condiciones sospechosas, para nada, la cuestión era que el ex embajador Alberto Aragón había roto todo contacto con sus amigos salvadoreños y al final de su vida, cuando el alcohol ya le tenía postrado, había decidido ir a morir a México y también que sus cenizas fueran arrojadas al mar en el puerto de Acapulco, supuestamente ésa había sido su última voluntad (DNU: 152f).

Highmonts sehr allgemeine Darstellung wirft ein Licht auf Albertos Schicksal, welches sich von dessen eigener Einschätzung unterscheidet. Demnach ist er derjenige, der den Kontakt zu seinen Freunden abgebrochen hat, ohne dass diese ihn verraten oder im Stich gelassen hätten. Albertos Entscheidung nach Mexiko zu gehen, um dort allein zu sterben, wird dabei als direkte Folge seines Alkoholismus gewertet.

Ein wenig differenzierter stellt die Witwe von Albertos Bruder Clemente, der 1972 ermordet wurde, die Probleme des Ex-Botschafters dar. Obwohl auch sie äußerst wortreich betont, dass der Umgang mit Alberto auf Grund seines ungebremsten Alkoholkonsums für seine Freunde immer schwieriger geworden sei, gesteht sie dem Toten ein gewisses Maß an Enttäuschung zu, wobei sie natürlich jede Schuld von sich weist:

cuando le comenzó a ir mal económicamente ninguno de nosotros podía ayudarle, con lo difícil que está la situación, hijo, a duras penas sobrevivimos, nadie cuenta con dinero como para estar prestándole al prójimo, y menos si el prójimo se lo va a chupar en vodka, no, las cosas no pueden funcionar así, hijito, y cuando Alberto se dio cuenta que no podíamos ayudarlo económicamente entró en una dinámica autodestructiva e injusta con nosotros, como si tuviéramos la culpa de que sus amigos políticos lo hayan dejado a su edad colgado de la brocha, haceme el favor, niño, lo embarcaron con todo tipo de promesas para que se viniera de México y una vez aquí lo dejaron colgado de la brocha, pobrecito (DNU: 162f).

In der mexikanischen Hauptstadt angekommen, spricht Pindonga zuerst mit Jaime Cardona. Dieser gibt an, was der Leser bis jetzt noch nicht weiß, dass es Alberto schließlich gelungen ist, ihn zu erreichen. Zweimal haben sie sich danach getroffen, wobei Cardona seinen Freund zum Essen eingeladen und ihm Geld geliehen hat. Bei einer dieser Gelegenheiten bat Aragón seinen Freund, der *Infanta* im Falle seines Todes zu helfen und die Beerdigungskosten zu übernehmen (DNU: 217).

Ogleich auch Cardona die Diagnose bestätigt, dass Alberto in seinem Zustand der Depression und des Alkoholismus kaum noch zu helfen gewesen sei, rehabilitiert er dennoch dessen Charakter als er sagt: „que su amigo había un gran tipo, demasiada persona para ese pequeño país que no supo reconocer sus virtudes, un ejemplo de honradez y de bondad“ (DNU: 217). Die ist ein Epitaph, welches seine Wirkung auf Pepe Pindonga nicht verfehlt: „A punto estuve de soltar las lágrimas una vez que colgué y permanecí conmovido por semejante caso de beatitud incomprendida“ (ebd.).

Die *Infanta* erzählt Pindonga von Aragóns letztem Tag. Es ging ihm sehr schlecht. Zweimal begleitete sie ihn ins Bad, wo er vergeblich versuchte, sich zu übergeben. Als er nach dem zweiten Mal zurück ins Bett fiel, erlitt er den tödlichen Schlaganfall. Alberto ist im Moment seines Todes also, gleichwohl einsam, nicht so allein wie er selbst am Ende des ersten Teils befürchtet.

Das Bild, welches sich aus den Statements der Protagonisten ergibt, zeigt zwei entscheidende Faktoren für Albertos soziale Isolation. Zum Einen sein Alkoholproblem, zum Anderen seine ambivalente, politische Haltung. Mit Letzterer bewegt er sich in der Einschätzung seiner Mitmenschen zwischen den Polen Opportunismus, den seine Exfrau Estela ihm zum Vorwurf macht und der unverstandenen Größe, die Jaime ihm attestiert. Offensichtlich ist aber, dass seine Fähigkeit, sich mit Vertretern beider Seiten zu arrangieren, ihn nach Abschluss des Friedensvertrages für keine der beiden Parteien als für einen Posten geeignet erscheinen lässt. Sein Engagement für den Frieden ist schnell in Vergessenheit geraten, sobald die Vertreter der Linken wie der Rechten beginnen, sich im neu entstandenen parlamentarischen Feld gegenseitig die Posten zuzuschieben. Man könnte das Schicksal Albertos also auch als Stellungnahme zu einem politischen Lagerdenken lesen, welches das Land auch nach Ende des Krieges in schwarz und weiß teilt, wobei kein Raum für Zwischentöne bleibt.

3.3.2 Alberto und die Frauen

Es bleibt noch ein weiterer Aspekt im Leben Alberto Aragóns zu beleuchten, um die weitgehende Isolation zum Zeitpunkt seines Todes zu begreifen: sein Verhältnis zu Frauen. Alberto war immer von Frauen umgeben. In jüngeren Tagen war er ein Frauenheld, der sich brüstet in seinen Glanzzeiten jede, die er wollte, bekommen zu haben. Eine Weile führte er eine Liste, um seine Eroberungen zu vermerken, verlor allerdings das Interesse daran, nachdem die Hundertermarke einmal überschritten war (DNU: 52). Blanca, seine Haushälterin während des mexikanischen Exils, erinnert sich: „había conocido y frecuentado a sus distintas mujeres, a las que él trataba con la mayor caballerosidad y cariño, pero de las que podía prescindir sin parpadear“ (DNU: 30).

Von festen Beziehungen erfährt man lediglich an zwei Stellen. Alberto erinnert sich an seine Exfrau Estela, die Mutter von Albertico. Diese macht Alberto für den Tod des Sohnes verantwortlich (DNU: 84). Zum endgültigen Zerwürfnis zwischen den beiden kommt es, als Alberto vier Monate nach der Tragödie den Posten des Botschafters in Nicaragua annimmt und sich damit zum offiziellen Repräsentanten des Regimes machen

lässt, das Albertico auf dem Gewissen hat. Estela kann ihm das nicht verzeihen und Alberto schätzt ihren Hass als so stark ein, dass er glaubt sie würde sogar seinen qualvollen Untergang noch genießen, wenn sie ihn sähe (DNU: 52). Es ist also nachvollziehbar, dass die Erinnerung an Estela ihm eher unangenehm ist.

Während seines ersten elfjährigen Aufenthaltes in Mexiko lernt Alberto die Frau kennen, mit der er die letzten drei Jahre seines Lebens verbringen wird. Er nennt sie die *Infanta*, sie ist 40 Jahre jünger als er und, wie er findet, eigentlich unter seinem Niveau. Die Beweggründe, sie näher kennen zu lernen, erinnern wieder an das Primat der Triebe, wie es in *La diabla en el espejo* dargestellt wird:

Pero hubo algo en sus ojos que lo prendó, no tanto una mirada lasciva, más bien una intuición: el instinto perverso excitado ante la posibilidad de transgredir el candor, o dicho una vulgaridad a la que Alberto nunca apelaría en público, las ganas de que una niña cuarenta años menor desplegara su virtud mamatoria en su órgano viejo y ufano (DNU: 51).

Alberto lernt die *Infanta* im letzten Jahr seines Exils kennen. Sie verbringen dieses zusammen in Mexikostadt und siedeln dann gemeinsam nach San Salvador über, wo sie zwei Jahre lang gemeinsam leben. Nachdem sich die Situation dort für Alberto so sehr verschlechtert hat, kehren sie nach Mexiko zurück; die *Infanta* ins Haus ihrer Eltern, in das sie Alberto nicht mitnehmen kann, da jene ihn für einen skrupellosen Verführer halten und Alberto in die armselige Dachkammer seiner ehemaligen Haushälterin Blanca. Dort entbrennt bereits am ersten Tag ein heftiger Streit zwischen ihm und der *Infanta*, nach dem sie wutentbrannt die Kammer verlässt. Alberto wird in dieser Beziehung als sehr abhängig dargestellt. Zunächst ist er seinem Trieb so ausgeliefert, dass er ein Mädchen, das weder er selbst noch seine Bekannten überhaupt ernst nehmen, zu seiner Partnerin macht, später ist er auf sie angewiesen, da sie die letzte ist, die zu ihm hält, obwohl er sie inzwischen eigentlich loswerden möchte. Albertos Betrachtungsweise, die ständig zwischen Klarsicht und Selbstbetrug oszilliert, lässt ihn ein Fazit seines Lebens mit den Frauen ziehen, das seinem Verhältnis zu den politischen Freunden sehr ähnlich ist: „Y he aquí que toda esa experiencia acumulada tan sólo le sirvió para acabar sus días abandonado hasta por la Infata, despreciado por aquellas que decían amarlo“ (DNU: 52).

Wie bereits erwähnt, kehrt die *Infanta* jedoch wieder zu ihm zurück, begleitet ihn während seiner letzten Tage und ist im Moment seines Todes bei ihm. Neben dieser direkten Unterstützung ist aber noch eine andere Frau indirekt präsent, nämlich Blanca. Sie war während der elf Jahre des ersten Exils in Mexikostadt Albertos Haushälterin. Jetzt überlässt sie ihm:

la pequeña habitación que había sido su morada hasta tres días atrás, cuando recogió sus cosas y se mudó a casa de su hija, allá por el lado de Iztapalapa, a fin de brindarle un lugar donde caer a su amigo patrón, un sitio humilde que nunca estará a la altura de don Alberto, pero que ahora él necesita con urgencia (DNU: 27).

Roland Barthes reflektiert in seinem Text *Comment vivre ensemble* über das Verhältnis von Herren und Bediensteten durch die Gegenüberstellung der zentralen Begriffe *besoin* und *désir* (Barthes 2002: 114f). Dies sind offensichtlich die beiden Begriffe, unter die sich Albertos weibliche Bekanntschaften subsumieren lassen. Die überwiegende Mehrzahl fällt offensichtlich in den Bereich des *désir*, Blanca aber ist als Bedienstete für die Befriedigung seiner Bedürfnisse verantwortlich, also des *besoin*, was interessanterweise letztlich zu einem höheren Maß an emotionaler Verbindlichkeit führt:

con gusto, sin pensarlo, ayudará a don Alberto en lo que pueda, un caballero pocos años mayor que ella que dejó de ser su patrón para convertirse en su amigo, un caballero que siempre la ha tratado con respecto y cortesía y jamás le falló cuando ella necesitó ayuda (DNU: 27).

Auf die Implikation dieses Verhältnisses soll hier nicht weiter eingegangen werden, da es sich bei Blanca um eine Nebenfigur handelt, deren Interaktion mit Alberto kaum zwei Seiten umfasst. Das Motiv tritt allerdings in dem Roman *Desmoronamiento* erneut und wesentlich deutlicher auf. In diesem Sinne wird es im vierten Kapitel erneut von Relevanz sein.

3.3.3 Die Interaktion der Freunde

Die früheste Erinnerung Albertos, von welcher der Leser erfährt, bezieht sich auf das Jahr 1944. Er ist damals 15 Jahre alt und beteiligt sich mit einer Gruppe von Freunden an einem Aufstand gegen die Diktatur des Generals Martínez. Seine Kriegserinnerungen sind kurz und prägnant. Er marschiert in einer notdürftig ausgebildeten Kompanie mit dreien seiner Freunde, zu einem nächtlichen Überraschungsangriff auf eine Kaserne. Sie geraten in einen Hinterhalt, bei dem einer der Freunde erschossen wird, und fliehen:

Entonces, de súbito, hubo un intervalo sin detonaciones y ahí comenzó el desbarajuste, la estampida: Alberto avanzó a gatas como veinte metros y enseguida comenzó a correr a todo lo que daban sus piernas, a correr como un desesperado, huyendo de esa mano invisible que casi acababa con él, sin detenerse a ver qué había de sus amigos, sin escuchar ninguna orden, sus piernas veloces remontaban la ruta por la que habían venido, con el diablo en los talones, aprovechando la incipiente claridad del amanecer, para alejarse lo más posible de la balacera que se había desatado de nuevo a sus espaldas, deshaciéndose incluso de la mochila y del rifle que le estorban en su carrera; corrió sin detenerse los siete kilómetros que lo separaban del río fronterizo, [...] y pudo abreviar y abreviar hasta que calmó su sed,

mientras esperaba a que entre los compañeros que llegaban, muertos de pánico, aparecieran el Flaco y Henry (DNU: 36f).

Die Ambivalenzen dieser Schilderung bieten schon einen Vorgeschmack auf das weitere Leben und die Karriere Alberto Aragóns. Er selbst nennt diese Erfahrung seine Feuertaufe (DNU: 35) und tatsächlich stellt sie für ihn und die beiden überlebenden Freunde, alles Söhne aus gutem Hause, den ersten Kontakt mit Krieg und Tod dar. Ein gewisser Kontrast wird dennoch sichtbar zwischen dem Glanz, mit dem Alberto die Ereignisse jener Nacht im nachhinein umgibt und seinen tatsächlichen Handlungen: „lo ha contado tantas veces, se ha jactado de ello en tantas veladas“ (DNU: 32). Albertos zentrale Handlung in dieser Nacht besteht in einer panischen Flucht. Er rennt um sein Leben, vergisst dabei seine Freunde und entledigt sich seiner Ausrüstung. Er erinnert sich daran, dass der Kampf in seinem Rücken weitergeht, während er sein Gewehr und seinen Tornister von sich wirft. Man erfährt aber auch, dass er nicht der einzige ist, der flieht, denn einige seiner Kameraden, darunter seine überlebenden Freunde, treffen kurz nach ihm am Fluss ein.

Die Ambivalenz der Situation gestattet es auch nicht, sie in Kategorien von Tapferkeit oder Feigheit zu bewerten, was aber deutlich wird, ist das Motiv eines Menschen, der in der Angst um das nackte Leben sowohl die Sorge um seine Freunde als auch die Pflicht gegenüber seinem Auftrag vergisst. In sofern wirft schon diese Feuertaufe einen Schatten auf das kommende Leben Alberto Aragóns, in dem der Vorwurf der Feigheit und des Opportunismus wiederholt gegen ihn vorgebracht wird, sich allerdings nie eindeutig beweisen lässt. Eindeutig konstatieren lässt sich dagegen eine gewisse Flexibilität im Umgang mit sozialen oder politischen Verpflichtungen, die sich ebenfalls als konstantes Motiv durch sein ganzes Leben zieht.

Henry Highmont hat seinen Freund bereits während dieses frühen, einschneidenden Erlebnisses begleitet. Entscheidend für ihr Konzept von Freundschaft scheint dabei keine direkte Form der Interaktion sondern vielmehr das parallele Erleben, also das Durchleben der gleichen Erfahrungen zu sein. Beide laufen gleichzeitig davon. Noch während seiner letzten Tage bezeichnet Alberto seinen Freund als *uno de sus mejores amigos* und *queridísimo Henry* (DNU: 53). Als Alberto aus dem mexikanischen Exil zurückkehrt, mietet er ein Haus:

enfrente de la mansión de Henry Highmont, su viejo amigo desde la adolescencia, el ricachón de la familia de abolengo, el compañero de juerga y de club cuando ambos eran jóvenes de whisky y pistola al cinto, cazadores de las nenas más encombadas y ariscas, el viudo de la reina Margot, la más bella entre las bellas, madre de la pequeña Margot (DNU: 19f).

Auch die *Infanta* beschreibt die Freundschaft zwischen den beiden auf Nachfrage von Pindonga in enthusiastischen Termini:

Alberto y Henry habían sido amigos desde la adolescencia, nunca perdieron el contacto pese a que Alberto vivió buena parte de su vida fuera del país [...] Henry fue el único que nunca les cerró la puerta, hasta los dólares con los que Alberto hizo el viaje de regreso a México habían sido prestado por Henry (DNU: 235).

Der problematische Aspekt dieser Freundschaft wird allerdings auch schon zu Anfang des Romans deutlich. Alberto erinnert sich nämlich nicht nur an gemeinsame Erlebnisse mit seinem besten Freund, sondern auch an solche mit dessen Frau Margot. Mit ihr hatte Alberto eine Affäre, die sich zwar auf ein zweimaliges Beisammensein beschränkte, die er aber nie vergessen konnte. Margot, die Frau seines besten Freundes, war die Liebe seines Lebens, für die er seinen Freund ohne Gewissensbisse verrät:

porque por la reina Margot estaba dispuesto hacer lo que fuera, volver a poseerla lo valía todo, imaginar que viviría junto a ella lo que le quedaba de vida era el motor que mantuvo desbocado a su corazón durante tres meses hasta que a punta de frustración y dolor comprendió que ella no volvería ser suya, sino sólo de Henry, que para ella había sido un lindo *affaire* sin posibilidad de futuro, [...] del cual Henry sospechó pero nunca permitió que entorpeciera su amistad ni que arruinara su matrimonio (DNU: 53).

Hier wiederholt sich das Motiv aus *La diabla en el espejo*. Die Freundschaft wird durch einen Verrat unterwandert, der konkret im Ehebruch besteht. Allerdings ist der Verrat in diesem Fall folgenreicher.

Während der gemeinsamen Nacht, die Pepe Pindonga im zweiten Teil des Romans mit Henrys Tochter (die ebenfalls Margot heißt) in seinem Hotelzimmer verbringt, bezeichnet diese das Verhältnis ihres Vaters zu seinem besten Freund als schizophren. Während Henry sich Alberto gegenüber immer ausgesprochen herzlich verhalte, spreche er zu Hause nur voll Verachtung von ihm. Sie selbst vermutet, dass der Grund dafür eine Affäre ihrer Mutter sein könnte (DNU: 247). Als Pindonga schließlich im Flugzeug zurück nach San Salvador sitzt, betrachtet er nacheinander Bilder von Margot und Alberto, wobei ihm klar wird, dass die Ähnlichkeit zwischen beiden kein Zufall ist. Margot Highmont ist eigentlich die Tochter Alberto Aragóns, gezeugt in einer Affäre mit Henrys Frau. Ob Alberto selbst hiervon jemals etwas erfahren hat, ist unklar. Henry scheint davon ausgegangen zu sein, denn die Erkenntnis liefert Pepe im Nachhinein auch die düstere Erklärung für seinen Auftrag: „el odio soterrado hacia quien había sido su mejor amigo, la necesidad de saber si éste había dejado algún escrito en que revelara su secreto“ (DNU: 263).

Der Epilog des Romans ist wieder heterodiegetisch erzählt. Henry Highmont verbringt einen ruhigen Abend auf einer seiner Fincas mit seinen Erinnerungen und dem Bericht Pepe Pindongas in den Händen. Seine Gedanken bestätigen den Verdacht. Henry wusste, dass seine Frau ihn mit seinem besten Freund betrogen hat, er wusste, dass seine Tochter nicht von ihm stammte und er hatte nicht den Mut, seinen Freund oder seine Frau jemals zur Rede zu stellen (DNU: 269). Entgegen seiner Hoffnungen quälen ihn die Erinnerungen auch jetzt nach Albertos Tod noch. Unter den unangenehmsten Erinnerungen ist auch folgende:

Recordará fugazmente aquella tarde de copas, quince años atrás, cuando comentaban con el mayor Le Chevalier el peligroso retorno de los comunistas, incluidos Alberto y su hijo, ese jovencuelo infectado por los soviéticos... siempre le dio pavor pensar que una indescrición suya hubiera podido ser importante para que decidieran asesinar a Albertico (DNU: 270).

Dieser Epilog liefert den letzten Stein im Mosaik des Bildes einer Freundschaft. Henry hat den dringenden Verdacht, Mitschuld an Alberticos Tod zu tragen. Aus Rache für den Verrat seines Freundes und seiner Frau begeht er im entscheidenden Moment eine Indiskretion, die zum Mord und damit zu Albertos emotionaler Zerstörung führt. Man könnte sagen, dass sich Alberto und Henry gegenseitig ruiniert haben, indem sie sich ihre Kinder weggenommen haben. Alberto musste seinen Sohn bestatten und Henry damit leben, dass die Tochter, die unter seinen Augen aufwuchs, nicht seine eigene war.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die dritte Person als Erzählstimme in den Romanen Castellanos Moyas immer eine Vorbotin des Todes ist (Drews et. al. 2006). Hauptsächlich lässt der Autor seine Figuren selbst sprechen, d.h. er verwendet die erste Person. Die dritte Person ist den Figuren vorbehalten, die das Ende des Romans nicht erleben. Dies trifft auf den ersten Teil von *Donde no estén ustedes* zu und wird sich später in dem 2006 erschienenen *Desmoronamiento* wiederholen. Die einzige Ausnahme bildet der oben erwähnte dreiseitige Epilog im Haus Henry Highmonts. Allerdings könnte das Motiv des einsamen, alten, von Erinnerungen gequälten Mannes ebenfalls als Hinweis auf sein baldiges Ende gelesen werden.

Die heterodiegetische Perspektive ist bei Castellanos Moya also eine Form, den Tod zu schreiben.

Eine weitere Form hierfür bietet der Monolog oder Monodialog der Überlebenden; der trauernden, verstörten Laura Rivera, die in *La diabla en el espejo* Gründe für den Tod ihrer Freundin sucht und des ermittelnden Pepe Pindonga, der in *Donde no estén ustedes* die Umstände des Todes Alberto Aragóns begreifen möchte. Die tatsächliche Qualität der

beschriebenen Freundschaft ist in beiden Fällen nur posthum, nur über die Schreibweise des Epitaphs darzustellen, was der Freundschaft innerhalb der literarischen Gesellschaft Castellanos Moyas einen Platz in unmittelbarer Nachbarschaft des Todes zuweist und deutlich macht, dass auch sie sich den im Werk dieses Autors omnipräsenten Gewaltverhältnissen nicht entziehen kann.

4. FAMILIE

Die Struktur der vorliegenden Arbeit siedelt die familiäre Beziehung als soziale Distanz zwischen der Freundschaft und der Intimität an. Diese Ordnung scheint mir, ihrer strukturellen Logik folgend, nachvollziehbar zu sein, sofern man sich die Grenzen der verwandten Konzepte als nicht zu statisch denkt. In einem entscheidenden Punkt muss die entwickelte Ordnung allerdings kommentiert werden, und zwar hinsichtlich des Stellenwerts der Familie im lateinamerikanischen Kontext. Anders als beispielsweise in Deutschland bildet die Familie dort nicht eine Form der Sozialstruktur unter anderen, sondern das Muster des Zusammenlebens überhaupt. Margarita Saona weißt in diesem Kontext z.B. auf den Zusammenhang zwischen den Konzepten *familia* und *nación* hin:

Lo cierto es que desde su fundación hasta el presente, los estados latinoamericanos han producido una serie de discursos hegemónicos en los que la familia es una parte constitutiva fundamental de la nación. Las naciones latinoamericanas se han imaginado y se siguen imaginando a través de la familia. El código civil de 1871 en la Argentina establecía que el rol de las mujeres buenas era casarse y procrear generaciones futuras. La constitución vigente en el Perú sostiene que la comunidad y el Estado "protegen a la familia y promueven el matrimonio" y que "reconocen a estos últimos como institutos naturales y fundamentales de la sociedad" (Saona 2004: 19).

Entsprechend funktioniert das Motiv oder die literarische Inszenierung von familiären Zusammenhängen im lateinamerikanischen Roman häufiger und eindeutiger als im deutschsprachigen Raum als Allegorie des Sozialen *per se*. So stellt die oben genannte Verknüpfung von *nación* und *familia* für Margarita Saona ein typisches literarisches Muster dar:

La forma que el sujeto le da a la familia es de alguna manera también la forma en la que concibe la nación. Estas novelas imaginan familias y al hacerlo revelan figuraciones de la nación. A veces de manera explícita, a veces de manera elusiva pero familia y nación aparecen recurrentemente implicadas en estas novelas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX (Ebd.: 12).

Diese Überlegungen sind entscheidend, um den Stellenwert und die Aussagekraft familiärer Beziehungen in der literarischen Gesellschaft Castellanos Moyas zu begreifen. Auch wenn sie nicht als Figuration zentralamerikanischer Nationen gelesen werden, entfalten sie ein nicht unerhebliches allegorische Potential.

4.1 *Desmoronamiento*

Der neueste, im Jahr 2006 erschienene Roman Castellanos Moyas mit dem Titel *Desmoronamiento* gehört mit ca. 210 Seiten zu den umfangreicheren Texten dieses Autors. Die Handlung des Buches ist in drei Teile, die im Sinne der Diegese drei verschiedene zeitliche Abschnitte behandeln, gegliedert. Auch im Hinblick auf die Erzählsituation heben sie sich deutlich von einander ab.

Der erste Teil mit dem Titel *La boda* schildert einen einzigen Tag; den 22. November des Jahres 1963. Die Ereignisse vollziehen sich sämtlich im Haus eines wohlhabenden honduranischen Ehepaars. Erasmo Mira Brossa, Anwalt und Chef des *Partido Nacional*, kommt nach Hause um seine Frau Lena abzuholen und mit ihr zur Hochzeitszeremonie ihrer gemeinsamen Tochter Esther, genannt Teti, zu gehen. Aber Lena weigert sich, da sie gegen die Verbindung ihrer Tochter mit dem 25 Jahre älteren Mann ist, der obendrein aus El Salvador, „una tierra maldita, de criminales y ladrones“ (DES: 48) stammt. Zwischen Erasmo und Lena, welche hysterisch und offensichtlich nervenkrank ist, entbrennt ein Streit, dessen Schilderung sich über die ersten vier der insgesamt sechs Kapitel des ersten Teils hinzieht. Im Verlauf dieser, sonst rein verbalen, Auseinandersetzung sperrt Lena ihren Mann im Badezimmer ein, um zu verhindern, dass er an der Hochzeit teilnimmt. Im fünften und sechsten Kapitel kommen Esther und ihr Mann Clemente nach der Zeremonie ins Haus ihrer Eltern, um ihren Sohn Eri, der zwei Jahre bei seinen Großeltern gelebt hat, abzuholen. Lena weigert sich zunächst, ihren Enkel gehen zu lassen und versucht, als sie merkt, dass sie es nicht verhindern kann, ihre Tochter in der verbleibenden Zeit so viel wie möglich zu quälen. Sie beschimpft sie, enterbt sie, verbietet ihr jemals in ihr Elternhaus zurückzukehren und will ihr nicht einmal erlauben, die Spielsachen des Jungen mitzunehmen. Der Abschnitt endet mit einem plötzlichen Stimmungswandel Lenas, die ihre Tochter nun eher sanft bittet, ihr den Enkel doch noch bis zur Abreise am nächsten Tag zu lassen.

Der gesamte Abschnitt ist heterodiegetisch erzählt. Wie bei der Untersuchung von *Donde no estén ustedes* bereits erwähnt, ist die Erzählsituation in den Romanen Castellanos Moyas stark an das Überleben der Figuren geknüpft. Entsprechend lässt sich auch die Perspektive dieses ersten Teils als eine Art Prolepse verstehen. Die Hauptakteure der ersten sechs Kapitel Erasmo und Lena, sowie Clemente, der dem vorletzten Kapitel lediglich als passiver Beobachter beiwohnt, werden am Ende des Buches tot sein.

Der zweite Teil des Romans (*Del archivo de Erasmo Mira Brossa*) behandelt den Zeitraum von Mai 1969 bis Juni 1972. Er besteht ausschließlich aus den Briefwechseln, die Erasmo

einerseits mit seiner Tochter Esther, die inzwischen mit ihrem Mann in El Salvador lebt und andererseits mit einem Freund namens Michael Fernández führt. Der gesamte Teil zerfällt wiederum in zwei Abschnitte, die mit dem Titel *La carpeta de la guerra* bzw. *La carpeta del crimen* überschrieben sind.

Der erste schildert die Ereignisse im Vorfeld des Fußballkrieges. Gemeint ist eine viertägige militärische Auseinandersetzung zwischen El Salvador und Honduras im Juli 1969. Ein vorangegangener Konflikt über salvadorianische Wirtschaftsflüchtlinge in Honduras eskaliert, als es bei Ausschreitungen am Rande eines Fußballturniers beider Länder um die WM-Qualifikation zu Todesopfern kommt. Erasmo rät seiner Tochter nachdrücklich zur Rückkehr nach Honduras. Esther erlebt die Ereignisse als überaus bedrohlich, vor allem, da sie Repressalien gegen in El Salvador lebende Honduraner fürchtet, aber sie ist nicht bereit, ihren Mann zu verlassen (DES: 73).

Die Spannungen zwischen beiden Ländern wachsen und schließlich kommt es tatsächlich zum Krieg. Der Kontakt Esthers zu ihrem Vater wird erschwert, und einige der Briefe werden nicht mit der Post geschickt sondern befreundeten Diplomaten, die zwischen den Ländern hin und her reisen, mitgegeben. Esther berichtet über die Pressekampagnen gegen Honduras, über das Fußballspiel, anhand dessen sich die Emotionen entzünden und über Clementes Arbeit mit den anonymen Alkoholikern. Häufig werden die Anrufe ihrer Mutter erwähnt. Lena ruft ihre Tochter ausschließlich an, um sie zu beschimpfen, was Esther nicht nur betrübt, sondern ihr darüber hinaus Angst macht. Sowohl sie als auch Erasmo fürchten, dass Lenas anti-salvadorianische Hetze Esthers Familie kompromittieren könnte.

Der zweite Abschnitt *La carpeta del crimen* schildert die Korrespondenz des Jahres 1972. Clemente ist kurz zuvor ermordet worden. Esther versucht, ihr Leben neu zu organisieren, was vor allem finanziell schwierig ist. Mehrfach bittet sie ihren Vater um Unterstützung. Die politische Situation ist erneut äußerst brisant, da es in diesen Wochen zu einem Putschversuch kommt. Trotz allem möchte Esther nicht nach Honduras zurückkehren, da das Verhältnis zu ihrer Mutter Lena nach wie vor sehr gespannt ist.

Neben ihren Briefen findet sich im *archivo de Erasmo Mira Brossa* auch Korrespondenz mit dem pensionierten Diplomaten Michael Fernández, der die Bewegungsfreiheit seines beruflichen Status' nutzt, um in Krisensituationen die Kommunikation zwischen Vater und Tochter zu gewährleisten, indem er z.T. Briefe selbst über die Grenze bringt. Weiter hat er auf Grund seines Alters die Funktion eines unbeteiligten, aber gut informierten Beobachters des politischen Geschehens in El Salvador, und als solcher stellt er (erfolglos) Nachforschungen bzgl. des Mordes an Clemente an. Der Abschnitt endet mit einem

optimistischen Brief Esthers, die dank der finanziellen Zuwendung ihres Vaters die Krise überwunden und sich auch eine berufliche Perspektive aufgebaut hat. Allerdings bleibt ein Wermutstropfen: „Lo único feo de todo esto es que he quedado como al principio: sin tener la menor idea de quién pudo asesinar a Clemen. Quizá lo mejor sea pensar que realmente fue una confusión, que se equivocaron de persona y que nunca descubriré nada” (DES: 153).

Der dritte Teil des Romans *El Peñón de las Águilas* spielt im Zeitraum von Dezember 1991 bis Februar 1992 und behandelt den Tod von Lena Mira Brossa. Berichtet wird dieser Teil homodiegetisch aus der Perspektive ihres Bediensteten Mateo. Dieser lebt mit seiner Frau und vier Söhnen in einer Hütte auf dem Anwesen der Familie Mira Brossa in Tegucigalpa und ist dort Gärtner, Chauffeur und letzter Vertrauter Lenas. Lena lebt mittlerweile allein, da Erasmo gestorben ist und weder ihre Tochter noch ihre Enkel es mit ihr aushalten. Nach einem Schlaganfall bringt Mateo sie ins Krankenhaus und verständigt Esther und ihre Söhne. Diese reisen an und können Lena nach wenigen Tagen zurück nach Hause bringen. Allerdings ist sie die meiste Zeit ohne Bewusstsein und stirbt bald darauf. Esther verkauft den Besitz bis auf das Erbe ihrer Söhne und das Mateos, dessen Familie in ihrer Hütte bleiben kann.

Die Figur der Esther Mira Aragón, geborene Mira Brossa, ist dem Leser bereits aus *El arma en el hombre* und aus *Donde no estén ustedes* bekannt. In ersterem wird sie vorübergehend von *Robocop* entführt, der es auf ihren Wagen abgesehen hat (EA: 57). Sie ist die einzige Figur, die diese Erfahrung überlebt. In *Donde no estén ustedes* tritt sie als Schwägerin Alberto Aragóns und damit als Gesprächspartnerin Pepe Pindongas in Erscheinung, denn der ermordete Clemente war tatsächlich der ältere Bruder Alberto Aragóns.

Die intertextuellen Beziehungen ergänzen sich also nicht nur zu einem vollständigeren Bild der literarischen Gesellschaft, die Castellanos Moya entwickelt, sondern konkret zur Geschichte einer Familie, wobei die einzelnen Texte als Tafeln eines Stammbaums begriffen werden könnten.

4.1.1 Ehe

Der erste Teil des Romans liefert das einzige Beispiel von Introspektion einer ehelichen Verbindung in den behandelten Texten. Berichtet wird sie im narrativen Modus des Streits. Zum Formalen lässt sich sagen, dass gerade die Kapitel eins bis vier, die den Schlagabtausch zwischen Erasmo und Lena schildern, fast ausschließlich aus Dialog

bestehen. Dieser wird unterbrochen durch wenige, knapp erzählte, homodiegetische Einschübe, die eher den Charakter von Regieanweisungen haben. Hierdurch wird das erste Kapitel formal in die Nähe eines dramatischen Textes gerückt.⁷

Die Dialogform wirkt außerordentlich verdichtend. Der Leser erhält innerhalb weniger Seiten sowohl Informationen über den Stand der Diegese (d.h. den Abschnitt, an dem sie sich bei Einsetzen der Romanhandlung befindet), über die mentale Verfassung und das Verhältnis der Protagonisten untereinander, als auch über ihre gemeinsame Vergangenheit. Der sparsame und reduzierte Einsatz der homodiegetischen Erzählstimme vermittelt den Eindruck von Objektivität. Die Figuren werden kaum beschrieben, sondern charakterisieren sich vornehmlich selbst, durch ihre Kommentare und Handlungen. Dies ermöglicht dem Leser allerdings keine unparteiische Sicht auf die Auseinandersetzung. Das Gegenteil ist der Fall.

Lena Mira Brossa ist offensichtlich nervenkrank. Im Zorn spricht ihr Ehemann es im dritten Kapitel mehrfach explizit aus: „Observá cómo te comportás. Estás enferma de los nervios, medio loca. Si yo me fuera te terminarían en un manicomio” (DES: 36). Der aufmerksamen Leserin ist ohnehin zu diesem Zeitpunkt schon klar, wie es um Lena steht; der Kontrast zwischen den beiden ist überdeutlich.

Erasmus ist sanft und geduldig. Immer wieder versucht er Lena mit versöhnlichen Worten dazu zu bringen, an der Hochzeit ihrer Tochter teilzunehmen, ihren Schwiegersohn zu akzeptieren und ihr Enkelkind seiner Mutter zurückzugeben. Lena reagiert grundsätzlich aggressiv. Auf jeder einzelnen der 54 Seiten des ersten Teils spricht sie Beleidigungen gegen irgendwen aus; gegen ihren Gatten, gegen ihre Tochter, gegen Clemente und gegen ihre Schwester Berta. Dabei steigert sie sich in Verdächtigungen und Verschwörungstheorien hinein, deren Opfer grundsätzlich sie allein ist. Argumenten bleibt sie unzugänglich. Über Clemente sagt sie z.B.:

-Ese hombre aún está casado, nunca se divorció. Ha sido expulsado por comunista de su país. Y viene aquí a casarse con nuestra única hija, la muy imbécil, sólo por llevarme la contraria. Meterse con ese chusma...

Lena toma la tasa, va hacia la estufa y se sirve más café.

-Clemente está divorciado, Lena. No seás necia. Yo soy abogado. He visto los documentos... Y ha venido aquí para casarse con Teti. No lo han expulsado de su país.

-Te ha engañado, como ha engañado a todo el mundo. [...]

⁷ Tatsächlich erinnert der Streit zwischen Lena und Erasmus an einen bestimmten Text, nämlich an das Stück *Who's afraid of Virginia Woolf* von Edward Albee (©1962) New York: Pocket Book.

-Acordate de que Erasmo⁸ vino como diplomático hace un par de años ...

-Gran diplomático... –comenta Lena, con sorna-. El último secretario de la embajada. Es un gato cualquiera. [...]

-Lo que te quiero dar a entender es que si fuera comunista nunca lo hubieran dejado trabajar para el gobierno de su país.

-Te digo que sos tonto o te hacés. Todo mundo sabe que los servicios diplomáticos están infiltrados por los comunistas y los maricas... ¡Y aquí sucede lo mismo! (DES: 18f).

Ähnlich äußert sich Lena zu ihrer Schwester Berta, als das Gespräch darauf kommt, dass es nach der Zeremonie eine kleine Feierlichkeit in deren Haus geben soll:

-Mira, Erasmo, que te quede claro: no voy a ir a esa chabacanada, menos a la casa de Berta, esa puta intrigante. ¿Por qué se van a casar ahí precisamente? Decime...

-Pues porque vos te negaste a que la ceremonia tuviera lugar aquí.

-¡Mentira! –Lena se pone de pie de un brinco y comienza a pasearse con agitación entre la cama y la pequeña sala-. Lo hacen para fastidiarme, para burlarse de mí. Esther va a juntar a todas esas putas que se dicen sus amigas. Para eso se casa, para tener su jolgorio con todas esas degeneradas (DES: 22).

Dieser Charakterzug Lenas nimmt teilweise groteske Züge an. Auf dem Höhepunkt der Krise zwischen Honduras und El Salvador schreibt Esther an ihren Vater: „lo que me parece más injusto es la actitud de mi mamita, quien se comporta como si Clemen y yo hubiésemos causado los problemas entre los dos países sólo para fastidiarle a ella” (DES: 87).

Das Ehepaar Mira Brossa gehört zur politischen Elite Honduras'. Erasmo ist Chef einer Partei, die im ersten Teil des Romans gerade dabei ist, die Macht zu übernehmen. Im zweiten Teil ist er schon ein ranghohes Mitglied der Regierung. Auch an der Art und Weise, wie der Umgang mit der realen Macht, die beide besitzen, thematisiert wird, zeigt sich ein Unterschied zwischen Lena und Erasmo, der das bisher entstandene Bild unterstreicht.

In dem oben zitierten Abschnitt macht sich Lena über Clementes Stellung als „último secretario de la embajada” lustig. Ihr Standesdünkel und ihre Bereitschaft Macht auszuüben, kennzeichnen ihren Charakter ebenso wie ihre Hysterie und ihre Aggressivität. Gleich im ersten Kapitel wirft sie ihrem Mann vor, dass er Clemente nicht hat ausweisen

⁸ Hier handelt es sich offensichtlich um einen Fehler. Erasmo spricht selbst, also muss es vermutlich *Clemente* heißen.

oder einsperren lassen. Auf Erasmos Hinweis, dass man mit den Gesetzen nicht spielen dürfe, kontert sie:

„-Las leyes las hacemos nosotros para que las cumplen tipos como ese canalla, aprovechado” (DES: 17).

Es sind ideelle Gründe, die Lena über die Belange ihrer Mitmenschen stellt. Ihrem Mann und ihrer Tochter unterstellt sie, dass sie vom Luxus kompromittiert und charakterschwach seien:

No tenés dignidad, ni principios. Y lo peor es que estás llevando entre las patas a la causa nacionalista con tu cobardía. Ahora que acabamos de echar del poder a los liberales y debemos juntar fuerzas, ahora que el pueblo tiene la confianza puesta en nosotros, venís vos a apadrinar a un comunista salvadoreño que, por si fuera poco, se roba impunemente a nuestra hija (DES: 24).

Allerdings ist auch ihr Fanatismus so übertrieben dargestellt, dass es kaum vorstellbar scheint, sie könnte damit Parteigänger irgendeiner politischen Richtung überzeugen. Ähnlich wie bei Laura aus *La diablo en el espejo* fallen in ihrem Diskurs weltanschauliche und pathologische Momente zusammen. Laura stellt während des Leichenzuges für Olga María beispielsweise die Frage warum niemand auf die Idee gekommen sei, einen Polizisten anzuheuern, der den Verkehr aufhalte (DE: 51).

Der 22. November 1963, an welchem der erste Teil des Romans spielt, ist der Tag, an dem John F. Kennedy in Dallas erschossen wird. Lena hört davon im Radio und entwickelt innerhalb weniger Momente eine fixe Idee, die sie bis zum Ende des Kapitels nicht mehr loslässt: „¡Claro! ¡Fue ese sinvergüenza de Fidel Castro! Tengo que decírselo a Erasmo para que se lo comunique de inmediato al embajador Michael Fernández. ¡Estoy segurísima! ¡Fue esa pandilla de comunistas cubanos!” (DES: 62). Als Erasmo hereinkommt, wird er sofort mit den Erkenntnissen seiner Frau konfrontiert, während seine Tochter dabei ist, die Kleidung und das Spielzeug Eris zusammenzusuchen. Zunächst ignoriert er Lena, doch als diese ihn wiederholt auffordert, die Botschaft der Vereinigten Staaten zu informieren, resigniert er: „Ya ellos lo sabrán, Lena. Los americanos saben más que nosotros... –responde Erasmo, fatigado, y enseguida se dirige a Teti-: ¿Y Clemente?” (DES: 66). Offensichtlich sind Lenas Realitätssinn und ihre Fähigkeit zur Selbstreflexion derart eingeschränkt, dass sie gar nicht auf die Idee kommt, die Nachrichtendienste des betroffenen Landes könnten von sich aus zu der Erkenntnis gelangen, die ihr beim Hören der Nachrichten gekommen ist.

Der obsessive Charakter dieser Figur wird zum Martyrium für ihre gesamte Umgebung, besonders jedoch für ihren Mann Erasmo. Da sie seinen Argumenten nicht zugänglich ist,

entsteht in keinem Moment der Eindruck, die Probleme des Paares könnten sich innerhalb dieser Ehe lösen lassen. Lena selbst ist das Problem und der eheliche Bund mit ihr wird für Erasmo zur Fessel, die ihn an sein Unglück kettet.

Lenas mentaler Zustand ist also der entscheidende Faktor, der die Interaktion der Protagonisten innerhalb dieses Romans determiniert und stark auf den Modus des Erzählens einwirkt. Gleichwohl ist er nicht das zentrale und schon gar nicht das einzige Thema des Romans. Der Streit des Ehepaars Mira Brossa, der sich an Esthers Hochzeit entzündet und durch Lenas Wahnsinn befördert wird, zeigt nacheinander die entscheidenden Momente dieser Ehe auf und trägt letztlich auch dazu bei die Krankheit besser zu verstehen. Wer mit dem Romanwerk Castellanos Moyas vertraut ist, wird sich nicht darüber wundern, dass dabei eine Geschichte erzählt wird, die ausschließlich von Verletzungen handelt.

Die Abneigung, die Lena gegenüber ihrer Tochter Esther verspürt, ist kein Ergebnis der Verbindung mit Clemente. Im zweiten Kapitel beklagt sich die Mutter über die Tochter: „- Es la verdad. Esther sólo ha servido para amargarme la vida, para llevarme la contraria, para negar todo lo que yo soy, para contradecir mis principios y mis valores” (DES: 27).

Der Grund für diese Verbitterung kommt zur Sprache, nachdem Lena ihren Mann auf der Toilette eingeschlossen hat und beide nur noch durch die verschlossene Tür kommunizieren. Ursprünglich hatten sie nämlich zwei Kinder; Esther und ihre Zwillingschwester Pilar. Pilar ist allerdings noch im Säuglingsalter tödlich verunglückt, als eine Krankenschwester sie versehentlich fallen ließ (ebd.). Lena hat diesen Verlust nie verwunden. Sie ist fest davon überzeugt, dass Pilar ihr ähnlich gewesen wäre, während Esther ausschließlich nach ihrem Mann komme. Sie unterstellt der Krankenschwester, das Kind absichtlich fallen gelassen zu haben, was Erasmo für absurd hält. In einem der wenigen Momente, in denen er die Geduld verliert, gibt er ihr die Schuld am Tod der Tochter:

-Claro que fue tu culpa.

-¡¿Qué has dicho, majadero?!

Lena se incorpora, con el rostro descompuesto.

-Que fue tu culpa. Vos atarantaste a la pobre enfermera con tu histeria...

-¡Maldito!

-Si vos no la hubiera fastidiado tanto, si no le hubieras gritado hasta sacarla de quicio, si no la hubieras presionado de esa manera, seguramente que a la pobre no le hubiera sucedido ese accidente (DES: 31).

Für die Ehe der Mira Brossas hatte dieses Ereignis fatale Folgen. Lena zieht sich von diesem Moment an in sich selbst zurück. Für Erasmo hat der Tod Pilars eine andere Bedeutung. Der Verlust markiert für ihn vor allem den Moment, an dem seine Frau und damit sein Eheleben sich grundsätzlich zu verändern begannen. Er beklagt sich durch die geschlossene Badezimmertür hindurch:

-Una mujer que fue bella cuando me casé con ella hace veintitrés años –dice Erasmo, sin énfasis, acomodándose sobre el retrete-, pero que dos años después comenzó a convertirse en un monstruo. Una mujer con la que tuve un par de gemelas preciosas y que nunca superó que una de ellas muriera un mes más tarde a causa del desliz de una enfermera. Una mujer que se encerró en sí misma, que nunca quiso volver a tener relaciones conmigo, que convirtió la muerte de la bebé en un martirio. Una mujer con la que nunca volví a tener relaciones sexuales y que transformó mi vida marital en un infierno (DES: 34).

Dass Erasmo sein Leiden hier in einem Monolog zusammenfasst, hat einen konkreten Anlass. Er rechtfertigt sich damit angesichts eines Vorwurfs, den seine Frau kurz zuvor gegen ihn erhebt; den Vorwurf des Ehebruchs.

Dieses Stichwort erfordert nun einen kleinen Exkurs zurück zu den bereits behandelten Texten. Das Thema der sexuellen Untreue spielt in jedem von ihnen seine Rolle; in drei der vier Romane sogar in der besonderen Form des Ehebruchs.

4.2 Untreue

Robocop, der einzige Erzähler in Castellanos Moyas literarischem Kosmos, der in seiner Selbstbeschreibung psychologisch stabil und deshalb in gewisser Weise unproblematischer wirkt, als die übrigen Protagonisten, schildert den Ehebruch, den er selbst mit Guadalupe, der Frau seines Cousins, begeht als Marginalie. Wie schon erwähnt, ist seine Haltung absolut indifferent. Zumindest ist keine Emphase aus seiner militärisch, knappen Berichterstattung herauszulesen. Weder lehnt er den Kontakt mit ihr ab, noch führt er ihn herbei. Sie ist es, die eines Tages unter einem Vorwand zu Hause bleibt. Sie schlafen miteinander. In der folgenden Woche wiederholt sich der Vorgang. Beim dritten Mal entzieht er sich, indem er vorgibt, ein Bewerbungsgespräch zu haben (EA: 17f). Der Leser erfährt nichts über Lust oder Unlust des Erzählers. Seine Gründe, sich zweimal auf die Frau seines Cousins einzulassen, bleiben ebenso ungenannt, wie der Grund, es beim dritten Mal nicht mehr zu tun. Das selbe Muster wird wiederholt, als Guadalupe ihn im 18.

Kapitel im Gefängnis besucht. Er beschreibt lediglich, dass SIE es will und ER es tut. Den Rest muss man sich denken.

Einen Hinweis erhält der Leser erst, als Guadalupe erklärt, in García verliebt zu sein und ihm vorschlägt, sie könne Alfredo verlassen, um mit ihm zusammenzusein. Sein gewohnt knapper Kommentar: „cogía con voracidad. No me interesaba, sin embargo, perjudicar a Alfredo” (EA: 22). Die Erklärung, dass er seinem Cousin nicht schaden wolle, scheint, nachdem er bereits zweimal mit dessen Frau geschlafen hat, und angesichts seiner offensichtlichen Neigung, soziale Bindungen möglichst lose zu halten, als Grund, die Beziehung zu Guadalupe abzulehnen, wenig glaubwürdig.

Entsprechend der Professionalität als vorherrschendem Interaktionsmuster folgt *Robocop* weder dem Lustprinzip noch einer intellektuellen Überzeugung. Was aber tut Guadalupe?

Margherita Cazzaniga behandelt die Figur in ihrer Magisterarbeit als Beispiel für Verrat:

In due occasioni si inventa una scusa per non andare al lavoro e rimanere a casa con Robocop, con cui tradisce il marito. Si giustifica dicendo di non essere appagata da Alfredo e di non avere mai avuto un uomo forte come l'ex sergente. Oltre all'atto di tradimento in sé, Guadalupe umilia il marito lamentandosi della sua scarsa abilità sessuale con Robocop. Il tradimento, inoltre è aggravato dal fatto che i due si trovano nella stessa casa coniguale. La donna non si fa alcuno scrupolo e dopo solo due momenti di passione è convinta di esseri innamorata dell'ex sergente e vuole lasciare il marito (Cazzaniga 04/05: 118).

Worauf Cazzaniga hier verweist, ist zweifellos ein besonderer Aspekt dieses Ehebruchs. Guadalupe betrügt ihren Mann nicht nur sexuell, sondern sie beschimpft und erniedrigt ihn obendrein in seiner Abwesenheit. Dies und ihre schnelle Bereitschaft, mit García ein neues Leben anzufangen, rücken den Akt der Untreue aus Cazzanigas Sicht in die Kategorie des Verrats. Da beide; sowohl Alfredo als auch Guadalupe aber Statisten sind, bleiben sowohl die Vorgeschichte dieses Ehebruchs als auch ihre Folgen für das weitere Zusammenleben des Paares ungenannt. Es scheint mir aber doch sinnvoll zu erwähnen, dass es innerhalb der Diegese des Romans keinen direkt Leidtragenden der Affäre gibt. *Robocop* geht, als es ihm zu anstrengend wird. Guadalupe ist damit vor vollendete Tatsachen gestellt, was sie zunächst ärgert: „se despidió con una mueca antes de encerrarse en su habitación” (EA: 23), schließlich hält es sie jedoch nicht davon ab, ihn erneut im Gefängnis aufzusuchen. Alberto, der Betrogene, weiß von nichts.

Insensatez rückt das Motiv der sexuellen Untreue stärker ins Zentrum des Geschehens; hier nicht so sehr bezüglich des Aktes selbst, sondern im Hinblick auf seine Folgen. Es findet sich als Ergebnis der Affäre ein Leidtragender, nämlich der Erzähler. Die gemeinsame

Nacht des Lektors mit seiner Kollegin Fátima verknüpft das Motiv des sexuellen Aktes mit dem des inhärenten Betrugs in unauflöslicher Weise:

pero enseguida me aclaró terminante que ella no pensaba follar conmigo, caramba, que ella tenía un novio al que mucho amaba y quien arribaría al país a la mañana siguiente, un novio a que jamás sería infiel, aunque ahora mismo tuviera mi miembro en sus manos, por lo que me daba escoger si yo prefería que me hiciera una paja o que me la chupara (EA: 94f).

Für den Erzähler büßt der Moment schlagartig jede Erotik ein, da ihn die Frage erstens zu sehr an das Gebaren einer Prostituierten erinnert und er zweitens darüber nachdenken muss, was für einen Unterschied es hinsichtlich der Treue macht, ob die eigene Freundin mit einem anderen Mann schläft oder diesen oral befriedigt (ebd.). Fátima überlegt es sich dann auch noch spontan anders und schläft doch mit ihm, was er wegen des Geruchs ihrer Füße nicht genießen kann.

Für den Erzähler stellt diese Episode einen grotesken und unbefriedigenden Höhepunkt der merkwürdigen Zusammenhänge dar, auf die er sich durch die Annahme der Lektorenstelle eingelassen hat. Innerhalb des Textes erfüllt sie einen sehr konkreten Zweck. Sie macht es nämlich unmöglich das Motiv der körperlichen Begegnung mit Fátima vom Motiv der Untreue zu trennen. Für den Leser ist Fátimas Freund, dessen Eintreffen obendrein für den folgenden Morgen angekündigt wird, quasi schon präsent, als würde er schattenhaft dem Akt der beiden beiwohnen, jenem Akt, der im Zweifelsfall eine Verletzung seines Stolzes herbeiführt, auf die er in irgendeiner Weise reagieren muss. Für den Lektor wird dies vom Beginn des nächsten Morgens an zu einer konkreten Angst, die sich schnell zur Paranoia auswächst. Zu den psychischen Folgen seines Abenteuers treten dann auch physische hinzu. Er hat sich offensichtlich mit einer Geschlechtskrankheit infiziert (EA: 115).

Damit ist der Erzähler der einzige Leidtragende. Fátima scheint (dem äußeren Eindruck nach) die Nacht genossen zu haben. Offensichtlich bereitet ihr der Seitensprung kein all zu schlechtes Gewissen, da sie auch am folgenden Abend noch der Meinung ist, ihr Freund und der Erzähler sollten einander kennenlernen (IN: 131). Der Freund seinerseits weiß von nichts. Obwohl die eindeutig negativen Folgen dieses Treuebruchs also außerhalb der fraglichen Beziehung liegen, lassen sie diese, ähnlich wie in *El arma en el hombre*, natürlich in einem gewissen Licht erscheinen. Wieder fehlt dem Leser Kontextwissen, so dass die Unbestimmtheitsstellen auf unterschiedliche Weise gefüllt werden können. Was aber deutlich konstatiert werden kann, ist das Motiv einer Frau, die angibt, etwas aus Liebe zu ihrem Freund nicht tun zu wollen und dieses (Sie bezeichnet es selbst als Untreue.) im nächsten Moment doch tut.

Mit *La diablo en el espejo* gewinnt das Thema Ehebruch noch einmal mehr an Relevanz, schon allein durch den Raum, den es innerhalb der Diegese einnimmt. Die gelebte Freundschaft zwischen Laura und Olga María beruht zum größten Teil auf dem gemeinschaftlich vorbereiteten Ehebruch der letzteren. Die geschilderten Eskapaden sind die zentralen Motive des Epitaphs, das Laura über ihre Freundin verfasst.

Andererseits ist es der Betrug, den Lauras Mann Alberto mit Olga María begeht, der die Freundschaft der Protagonistinnen im Nachhinein in Frage stellt. Der Ehebruch wird damit zum entscheidenden Moment, welches das hier geschilderte Konzept sozialen Miteinanders sowohl stiftet als auch determiniert. Über die Hintergründe und damit die Bilder der betroffenen Eheverhältnisse erfährt man, obgleich sich die Erzählerin wortreich äußert, nicht besonders viel. Sowohl Laura als auch Olga María sind sexuell gelangweilt. Über die Beziehungen zu ihren Männern sagt dies aber nicht mehr als die zwei Sätze, mit denen sich Guadalupe in *El arma en el hombre* über ihren Mann beschwert.

Deutlich wird allerdings der Stellenwert, den Sex im literarischen Kosmos Castellanos Moyas sowohl für die weiblichen als auch für die männlichen Protagonisten besitzt. Die Aussicht auf (auch kurzfristige) Triebbefriedigung ist immer ein Grund, bestehende Bindungen zu lösen und damit verknüpfte Verbindlichkeiten auszusetzen. Dies charakterisiert sowohl die Einstellung zur Sexualität, als auch die zu den verschiedenen Formen des Zusammenlebens.

In ihren direkten Ergebnissen stellt die Untreue in *La diablo en el espejo* ebenfalls eine Steigerung gegenüber den beiden zuvor genannten Büchern dar. Die Zahl der Protagonisten, die von den Resultaten unmittelbar betroffen ist, steigert sich deutlich. Jeder einzelne der drei Liebhaber leidet unter Liebeskummer und unter seiner Austauschbarkeit. Laura leidet unter dem Verrat durch ihre Freundin. Über das Verhältnis von ihrem Exmann Alberto zu Olga Mariás Mann Marito erfährt der Leser nichts. Ob es ein Freund war, dem hier die Hörner aufgesetzt wurden oder nur ein Bekannter, bliebe Spekulation.

Ebenso spekulativ bleiben die Überlegungen Lauras, ob nicht Eifersucht das Motiv des Mordes an ihrer Freundin gewesen sein könnte (DE: 111). Das ist eine Möglichkeit unter mehreren. Sie ist nur deshalb an dieser Stelle interessant, weil sie den Stellenwert des Ehebruchs verändern würde. Es gäbe in diesem Fall nämlich kaum mehr eine Figur innerhalb des Romans, die nicht unmittelbar von den Folgen der Untreue betroffen wäre. Gleichzeitig würde sich, denkt man an Olga María und ihre Kinder, der Grad der Betroffenheit sichtlich erhöhen.

Eben dies ist der Fall in *Donde no están ustedes*. Obgleich nicht von Anfang an offensichtlich, ruiniert der Ehebruch hier das Leben sowohl des betrogenen Henry Highmont, als auch, in Reaktion darauf, das Alberto Aragóns. Eine neue Dimension im Gegensatz zu den übrigen Texten eröffnet sich hier durch die Tatsache, dass Henry von dem Ehebruch weiß. Da Margot ihn jedoch leugnet, sieht er sich gezwungen mit einer Lüge zu leben, um seine Familie zu halten, und zwar der Lüge über die Herkunft seiner Tochter (DNU: 269). Mit diesem Wissen leben zu müssen, macht Henry bitter und führt dazu, dass er die Ermordung von Albertos Sohn zumindest nicht verhindert. Dies wiederum führt dazu, dass Alberto von seiner Frau Estela verlassen wird und dazu, dass sich sein Alkoholkonsum ins Krankhafte steigert. Beides geschieht auf Grund einer vagen Schuldzuschreibung, die sich, allerdings ohne dass Alberto es je erfährt, in modifizierter Form als richtig herausstellt. Alberto trägt Mitverantwortung am Tod seines Sohnes, aber nicht, weil er dessen Rückkehr nach El Salvador oder seine politische Betätigung nicht verhindert hat, sondern weil er das Leben seines besten Freundes zerstört hat.

Das Thema der Untreue bzw. des Ehebruchs steht also innerhalb des Schreibens Castellanos Moyas in einer gewissen Tradition. In *Desmoronamiento* wird es nun erstmalig aus dem Inneren der Ehe, durch die direkte Kommunikation der Eheleute betrachtet. Dabei fällt auf, dass es beim Lesen dieser Seiten, zu deren nachdrücklichsten Funktionen es gehört Lenas Wahnsinn zu dokumentieren, kaum möglich scheint, Erasmo seine Affäre, die er offen zugibt, zu verübeln. Dies führt nun zu zweierlei:

Zum einen gibt es Aufschluss über die Beschaffenheit des Konzepts der Ehe in Castellanos Moyas literarischem Kosmos. Von außen betrachtet lässt sich sagen; wo eine Ehe und damit ein Treuversprechen sind, ist auch ein Ehe- und damit ein Treuebruch. Von innen betrachtet, scheint dies ein völlig nachvollziehbarer Vorgang, denn die Ehe entpuppt sich hier als Hölle, in der die Protagonisten gefangen sind. Das Motiv des von seiner Frau im Bad eingeschlossenen Erasmo unterstreicht genau dies; das Zusammenleben, nicht als Moment der Geborgenheit, sondern des einander Ausgeliefertseins.

Zum anderen wirft die Szene ein Bild auf die Geschlechterverhältnisse im Werk dieses Autors, die eine signifikante Assymetrie deutlich werden lassen. Dass der hier geschilderte Ehebruch verzeihlich erscheint, geht nämlich nicht nur mit der Tatsache einher, dass es der einzige Akt seiner Art ist, der aus dem Inneren der Ehe geschildert wird, sondern auch damit, dass dem Leser hier zum ersten Mal ein männlicher Ehebrecher präsentiert wird. Erasmo rechtfertigt sich mit seinen männlichen Bedürfnissen: „Soy un hombre y necesito a una mujer. Es así de sencillo, pero nunca lo has querido comprender”

(DES: 34). Der Leser (und, ich unterstelle, auch die Leserin) fühlt sich genötigt, ihm hier zu folgen, auch wenn diese Argumentation zu simpel erscheint. Die Figur Lena Mira Brossa ist derart aggressiv dargestellt, dass Abwehr und Fluchtgedanken beim Lesen quasi natürlich erscheinen.

Damit wird eine eindeutige Trennlinie in der Figurenkonzeption Castellanos Moyas sichtbar. Auf der einen Seite steht die Verworfenheit Guadalupes, die ihren Mann nicht nur betrügt, sondern dabei auch noch verhöhnt, der Hedonismus Lauras und Olga Mariás, die ihre Männer aus Langeweile betrügen, die Inkonsequenz Fátimas, deren Treue Lippenbekenntnis bleibt und die Grausamkeit Margots, die ihrem Mann ein Kind als sein eigenes präsentiert, das offensichtlich das seines besten Freundes ist. Auf der anderen Seite steht Erasmo Mira Brossa als Opfer, das sich gezwungen sieht, sich eine Liebhaberin zu suchen, weil seine eigene Frau ihn vergrault, und der obendrein die Konsequenz besitzt, die beiden Kinder, die aus dieser Verbindung hervorgegangen sind, anzuerkennen.

4.3 Elternschaft

Los espejos y la paternidad son adominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan.

Jorge Luis Borges

4.3.1 Der Vater als Täter

Im Jahre 2004 veröffentlichte der guatemaltekeische Verlag *Ediciones del Pensativo* den Band *Indolencia*, der 16 kürzere Texte Castellanos Moyas vereinigt. Darunter findet sich die Erzählung *Paternidad*. Sie handelt von einem romantischen Abendessen in einem Haus am See. Der Erzähler und sein weibliches Gegenüber bleiben namenlos und werden im Weiteren nur als „er“ und „sie“ bezeichnet.

Sie hat ihn eingeladen. Man genießt den Sonnenuntergang, trinkt Whisky und Kaffee. Ein Diener mit dem sprechenden Namen *Perfecto* serviert das Essen am Kaminfeuer. Im Dialog der beiden zeigt sich bald, dass sie von ihm schwanger ist. Er versucht vergeblich, sie davon zu überzeugen, das Kind abzutreiben. Als er merkt, dass seine Bemühungen ergebnislos bleiben, erschießt er sie mit einem mitgebrachten Revolver.

Fasst man den Plot zusammen, könnte bei einem Leser in Unkenntnis des vollständigen Textes der Eindruck entstehen, es handele sich um ein Beziehungsdrama. Die Ermordung der Protagonistin könnte als überzeichnetes Ergebnis des Konflikts über eine ungewollte

Vaterschaft begriffen werden. Diese Möglichkeit wird allerdings über den Dialog der Protagonisten systematisch unterminiert.

Zunächst sollte festgehalten werden, dass von ihrer Seite keinerlei Forderungen an ihn gestellt werden:

-No olvidés esto: yo siempre he sido totalmente clara con vos. Hubo un trato: te expliqué que si hacíamos el amor esa noche yo quedaría embarazada, y que si quedaba embarazada iba a tener el niño, que sería mi responsabilidad y me haría cargo por completo de él. Ese fue el trato. Y vos aceptaste. Por eso no me vengás ahora con que ya te arrepentiste. El niño está dentro de mí, es mío, vos podés desaparecer mañana para siempre (PAT: 125).

Zuvor hatte sie den Wunsch geäußert, dass er sie ab und zu des Kindes wegen anrufen möge und gleichzeitig klar gemacht, dass es ihr nicht darum ginge, eine Beziehung mit ihm aufrecht zu erhalten (PAT: 124). Dass sie ihn mag, wird dabei deutlich, denn als sie merkt, dass ihm das Haus gefällt, lädt sie ihn ein, eine Weile dort zubleiben (PAT: 121f).

Sie verlangt von ihm also weder, die Rolle eines Partners noch die eines Vaters zu übernehmen. Sie stellt keine finanziellen Forderungen und setzt ihn nicht moralisch unter Druck. Gleichzeitig lässt sie ihm alle Möglichkeiten offen. Er kann sowohl den Kontakt zum Kind als auch zu ihr halten, wenn er das möchte. Seine ablehnende Reaktion verletzt sie zwar, aber dennoch versucht sie ihn zu beruhigen:

Si te causa mucho problema, pensá que el niño es sólo mío, que al fin de cuentas vos no tenés nada que ver. [...] A mi hijo le diré que su padre murió en la guerra ...

-¿Cual guerra?

-Algo me inventaré. No te preocupés... (PAT: 126f).

Es fällt auf, dass kaum ein nachvollziehbarer Einwand übrig bleibt, den der Protagonist gegen die Geburt des Kindes erheben könnte. Seine Einwände gehen dann auch in eine andere, gänzlich unerwartete Richtung. Er hat nämlich gar keine Probleme mit der Vaterschaft an sich, sondern mit dem Kind:

-Eso que tenés en la barriga es un monstruo...- masculé.

Me abalancé para meter otro leño en la chimenea.

-Vos no sabés lo que yo soy, ni lo que he hecho. Ni siquiera sabés cómo me llamo. Todo lo que te he contado de mí es una leyenda, elaborada a tu medida. Sacate eso. (PAT: 126f).

Diese dunkle Andeutung, die beim Lesen, vielleicht nicht ganz unbeabsichtigt, an *Rosemarys Baby* denken lässt, erfährt im Text keine Erläuterung. Klammert man die

Möglichkeit des Phantastischen aus (was nicht zwingend ist erforderlich ist), bliebe die Möglichkeit, mit dem Wahnsinn des Protagonisten zu kalkulieren, d. h. dass man sich innerhalb des Moyaschen Kosmos immerhin auf bekanntem Terrain befände. Der Text verlöre durch diese Lesweise allerdings enorm an Reiz. Gesteht man ihm eine etwas komplexere Sinnkonstruktion und die Fähigkeit zu sich selbst zu erklären zu, so rücken eher allegorische Deutungsmuster in den Vordergrund.

Die Fragen, die der Protagonist *ex negativo* aufwirft, erzeugen in der Vorstellung des Lesers eine Leerstelle bezüglich Identität und Vergangenheit der Figur und laden diese gleichzeitig mit Bedeutung auf. Unklar bleibt aber, um was für eine Art von Bedeutung es sich handelt, denn selbst wenn das Vergehen des Erzählers genannt würde, ist schwer vorstellbar in welchem Sinne es das ungeborene Kind zum Monster machen könnte. Die Verweise auf Identität und Vergangenheit laufen auch deshalb ins Leere, weil die Figuren von vorn herein nicht auf psychologische Tiefe angelegt sind. Sie haben keine differenzierte Vergangenheit, die sich aus der Analyse des nur acht-seitigen Textes erschlüsse. Das einzig relevante Faktum ist, dass sie zusammen ein Kind gezeugt haben. Die enorme Offenheit wirft den Leser auf die Informationen zurück, die er schwarz auf weiß vor sich hat:

Der Protagonist ist ein Mann, er ist sexuell aktiv und äußerst gewaltbereit. In derart groben Strichen wird eine Identität skizziert, die sich als Schablone über das Gros der männlichen Figuren Castellanos Moyas legen ließe und die ihrerseits Grund genug zu sein scheint, kein Kind in die Welt setzen zu wollen. Es ist als wäre dieses ‚Monstrum‘ die Gewalt selbst, die hier an die nächste Generation weitergegeben werden soll.

Diese Lesweise könnte eine gewisse Konsequenz aus dem Werk Castellanos Moyas beziehen, da der Mensch in diesem Kosmos auf den verschiedenen Ebenen sozialer Interaktion immer zum Gewalttäter wird, kann er als Zeugender auch nur Gewalt hervorbringen. Gewalt benötigt Täter und Opfer. Die Figuren Castellanos Moyas müssen eine dieser beiden Funktionen erfüllen. Vermeiden sie die eine, erfüllen sie automatisch die andere.

Das Opfer in diesem Text ist die werdende Mutter. Betrachtet man den Figurenpark Castellanos Moyas, fällt auf, wie unproblematisch diese Figur in ihrem nachvollziehbaren Bedürfnis und ihrer gleichzeitigen Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse ihres Gegenübers wirkt. Offensichtlich ist sie selbst nicht bereit, den sich anbahnenden Konflikt gewalttätig zu lösen. Sie meint sich für das Leben entscheiden zu können, als wäre es unschuldig und nicht automatisch eine Weiterführung der Gewalt. Da sie sich hiermit der Täterrolle

systematisch entzieht, wird sie in einem, auf den ersten Blick schwer nachvollziehbaren Plot zum Opfer gemacht.

Die Rolle des Vaters ist hier in doppelter Hinsicht die des patriarchalen Gesetzgebers. Zum einen ist er, in grotesker Verkehrung traditioneller Muster, derjenige, der im Interesse einer bestimmten Ordnung darauf achtet, dass sein Samen nicht weitergegeben wird; d. h., dass hier eine Bewegung der Auflösung angenommener Konzepte auf der Grundlage biologischer Verwandtschaft betrieben werden soll und, eingedenk der Überlegungen zu Beginn dieses Kapitels, eine Auflösung des sozialen Miteinanders allgemein.

Zum anderen wacht der Vater hier über die Einhaltung der diskursiven Regeln, welche die Täter-Opfer-Beziehung als geltendes Interaktionsmuster festschreibt. Innerhalb der Textwelt Castellanos Moyas wirkt die Haltung der weiblichen Figur des Textes derart subversiv, dass sie sanktioniert werden muss.

Paternidad konzipiert also den biologischen Erzeuger im Tätermodus als denjenigen, der für das Fortdauern und die Souveränität der Gewaltverhältnisse sorgt, auch wenn er als Figur innerhalb der Diegese andere, eventuell auch entgegengesetzte Intentionen hegt.

4.3.2 Die Mutter als Täterin

Nada tan adominable como lo que el matrimonio y la maternidad pueden hacer a una mujer, no me refiero a las deformidades corporales a las que con una buena dosis de ejercicio y una estricta dieta se puede hacer frente, sino al desequilibrio mental y emocional en el que se sumen una vez que convierten al matrimonio y a la maternidad en los ejes de su vida, tal como yo lo estaba comprobando ahora que conversaba con mi vieja amante Diana Raudales (DNU: 206).

Derart äußert sich Pepe Pindonga in *Donde no estén ustedes* wenige Stunden nachdem er auf den Spuren Alberto Aragóns in Mexiko-Stadt gelandet ist. Diana Raudales, die ihm seine rabenschwarze Einschätzung von Ehe und Mutterschaft zu bestätigen scheint, ist eine ehemalige Geliebte, die kurz zuvor von ihrem Ehemann verlassen wurde:

al principio hundió a Diana en la peor de las depresiones y que luego le generó un odio obsesivo cuyo objetivo central era hacerle la vida imposible a su ex marido, sacarle la mayor cantidad de dinero a través de todas las argucias legales y boicotear al máximo la relación de él con su pequeño hijo de cuatro años de edad que ahora miraba embobado la televisión...(DNU: 206f).

Nimmt man es genau, ist Pindongas Beispiel mangelhaft oder vielmehr voraussetzungsreich, denn eigentlich sind es nicht Ehe und Mutterschaft, die Diana verbittert haben, sondern die Erfahrung, von ihrem Mann für eine andere verlassen zu werden, nachdem ihm in seiner Firma eine rasante Karriere geglückt ist, die ihm sein

Leben als nicht mehr kompatibel mit dem Alltag einer Büroangestellten erschienen ließ (ebd.). Als prägnantes Beispiel für die fatalen Folgen von Ehe und Mutterschaft lässt sich diese Passage nur verstehen, wenn man Enttäuschung und Einsamkeit als diesen Konzepten inhärent betrachtet und das ist es offensichtlich, was hier durch Pindonga behauptet werden soll.

Die Figur der Diana überschreibt das Konzept der Mutterschaft in Täter-Opfer-Kategorien. Zunächst verzichtet sie offensichtlich zu Gunsten ihrer Familie auf die Möglichkeit beruflicher Selbstverwirklichung: „hubo un tiempo en que Diana prometía convertirse en una economista de prestigio y ahora peroraba como una burócrata mexicanizada cuya vida giraba alrededor del odio de telenovela contra el energúmeno” (ebd.). Die Angreifbarkeit, welche die Mutterrolle mit sich bringt, macht Diana zum Opfer, als sie erfahren muss, dass ihr Partner erstens nicht bereit ist, ebenfalls berufliche Nachteile zu Gunsten seiner Familie in Kauf zu nehmen, und zweitens, dass ihre Entscheidung sie obendrein für ihn unattraktiv macht. Sie reagiert nun durch die dem Status der Mutterschaft inhärenten Machtmittel, um zur Täterin zu werden. Wird Mutterschaft als Waffe gegen den Vater gedacht, scheinen der Angriff über die Pflicht des Vaters, Alimente zu zahlen und als Erziehungsberechtigte den Kontakt des Kindes entsprechend zu regeln, als naheliegend.

Pepe Pindonga, der selbst lange in Mexikostadt gearbeitet hat, reaktiviert aber nicht nur seine ehemaligen Liebschaften, sondern auch zwei alte Freunde aus dem journalistischen Milieu namens Ramiro und el Negro Félix. Während letzterer ihm bei seinen Ermittlungen hilft, taucht Ramiro nur als komatöser Insasse eines Krankenzimmers auf, in dem Pepe und Félix ihn besuchen. Beide sind stark mitgenommen vom Zustand ihres alten Freundes obwohl klar ist, dass dieser sich durch jahrelangen Alkoholismus selbst ruiniert hat. Um so drastischer ist der Kontrast zum Verhalten von Ramiros Mutter, die sie auf dem Krankenhausflur treffen:

una mujer que hablaba de su hijo con amargura, sin llanto ni dolor incontrolable ni autoconmiseración, sino destilando una especie de rencor contra la debilidad de quien había heredado el mismo vicio y ahora moría de la misma forma que su padre, ya se lo había advertido una y otra vez, dijo la mujer, pero de tal palo tal astilla, nada se podía hacer contra el destino de un necio (DNU: 224).

Die tieferen Gründe dafür, dass diese Frau ihrem sterbenden Sohn nur Verachtung entgegenbringt, werden auch bei Pepes zweiter Begegnung mit ihr nicht deutlicher. Als Pindonga seinen Freund das letzte Mal vor dessen Tod im Krankenhaus besucht, ist dieser annähernd bei Bewusstsein. In einem Anfall von Panik bittet er seine Freunde, ihn in ein

anderes Krankenhaus bringen zu lassen, da man in diesem nicht genug für ihn tue. Pepe und el Negro Félix sprechen Ramiros Mutter darauf an:

La señora nos respondió sin el menor entusiasmo que ella ya había escuchado esa cantela – así la calificó, como cantaleta, con despreció – no sólo la había escuchado de labios del compadre Ramiro sino también del padre de éste, [...] ambos con la misma compulsión autodestructiva y sordos a las peticiones que visitaran a un médico antes de que su padecimiento alcohólico fuera irreversible, y ambos cobarde a la hora de enfrentar la muerte (DNU: 239).

Dass die Protagonisten im Krankenhaus niemanden außer der unfreundlichen Mutter antreffen, verstärkt den Eindruck der Einsamkeit des Sterbenden. Dies wiederum hat in seiner Parallele zu Albertos Schicksal eine bestimmte Funktion innerhalb des Romans, auf die im nächsten Kapitel ausführlicher eingegangen werden soll. Darüber hinaus bieten die beiden zitierten Abschnitte auch Beispiele für ein Mutter-Sohn-Verhältnis, welches offensichtlich durch Aggressivität dominiert ist. Der Autoaggression des Alkoholikers folgt die Verachtung der Mutter angesichts seines selbst gewählten Schicksals. Dadurch, dass sie bereits ihren Mann auf dieselbe Art verloren hat, bekommt die Situation obendrein etwas Schicksalhafteres. Die Aggressivität der Mutter ließe sich aus der Hilflosigkeit angesichts der unabänderlichen Selbstzerstörung ihrer Familie, der sie nur zusehen kann, erklären.

Gleichzeitig aber stellt die Begegnung mit Ramiros Mutter ein Spiel mit dem Erwartungshorizont des Lesers dar, sofern dieser das Konzept der Mutterschaft an gewisse empathische Bindungen knüpft. Der Zynismus und die Ironie angesichts des sterbenden Sohnes wirken um so grausamer, als sie kulturell, gerade in Zentralamerika relativ konstanten Bildern der unbedingten Mutterliebe zuwider laufen.

Mit ähnlichen Erwartungen und Bildern spielt die Funktion Lena Mira Brossas. Sie verweist auf ein Konzept von Mutterschaft, welches diese Rolle und ihre emphatischen Qualitäten als Zentrum familiären Zusammenhalts betrachtet. In *Desmoronamiento* wird dieses Konzept nun ins Gegenteil verkehrt, indem anhand von Lenas Nervenkrankheit demonstriert wird, wie ein ‚krankes Zentrum‘ zum Verfall des gesamten Verbundes führt. In der Analyse soll dieses Verhältnis im folgenden Abschnitt anhand der Beziehung der Figur zu ihren Enkelkindern dargestellt werden.

4.4 Kinder

Ich möchte diesen Abschnitt mit einer These beginnen. Bei meiner Lektüre der fünf letzten Romane Castellanos Moyas habe ich den Eindruck gewonnen, dass Kinder in diesen Texten nicht als eigenständige Figuren auftreten, deren Handlungspotential oder Sichtweise innerhalb der Diegese zusätzliche Perspektiven eröffnen. Stattdessen haben sie rein instrumentellen Charakter. Ihre Funktion besteht darin, unterschiedliche Formen der Gewalt zu akzentuieren oder erst zu ermöglichen.

In *El arma en el hombre* begeht *Robocop* zwei Auftragsmorde an Zivilisten; beide Male im Beisein von deren Kindern. Im ersten Fall ist dies vom Protagonisten kalkuliert. Der entsprechende Abschnitt ist bereits im zweiten Kapitel zitiert worden. *Robocop* überrascht sein Opfer, als dieses seine Tochter in den Kindergarten bringt. Wochenlange Beobachtung und Analyse der Gewohnheiten des Mannes haben ihn zu dem Ergebnis geführt, dass der Augenblick, in dem dieser seine Tochter aus dem Wagen gehoben hat, um sich mit ihr an der Hand dem Eingang des Kindergartens zuzuwenden, den Moment seiner geringsten Reaktionsfähigkeit ausmacht (EA: 38). Nachdem er den Mann erschossen hat, flieht er. Das Kind wird mit keinem Wort mehr erwähnt.

Dass die Tochter hier zu einem Faktor im Plan der Ermordung ihres Vaters wird, erfüllt den doppelten Zweck, die Professionalität des Mörders und die absolute Rücksichtslosigkeit des Verbrechens zu verdeutlichen. Man ist an dieser Stelle beinahe dankbar für den knappen, militärischen Erzählstil des Protagonisten, der sich nicht einen einzigen Blick über die Schulter erlaubt. Was man sonst zu sehen bekäme, wäre kaum erträglich.

Im Falle der Töchter Olga Mariás reduziert sich das Motiv auf den zweiten Zweck. Die Anwesenheit der Kinder während der Ermordung ihrer Mutter ist nicht geplant, stellt aber auch kein Hindernis dar und lässt den Gewaltakt damit um so grausamer erscheinen (EA: 55).

Damit kann präzisiert werden: die Instrumentalisierung der Kinderfiguren findet in diesem Roman auf zwei Ebenen statt. Zum einen durch den homodiegetischen Erzähler, der die Tochter seines Opfers strategisch benutzt, also auf der denotativen Ebene; und zum anderen auf der konnotativen Ebene, indem die Kinderfiguren eingesetzt werden, um damit deutlich zu machen, dass die allgegenwärtige Gewalt keine Rücksicht auf sie nimmt.

Ganz ähnlich stellt sich die Funktion der Kinder in *Desmoronamiento* dar. Auch hier handelt es sich um eine Instrumentalisierung auf zwei Ebenen.

Die Instrumentalisierung durch die Protagonisten wird deutlich durch die Art, in der Lena Mira Brossa sich an ihre früh verunglückte Tochter Pilar erinnert:

Se murió Pili, que tenía mi misma mirada –ahora su tono ha cambiado: es dulce nostálgico-, mi misma expresión... Mi amor: ella iba a ser igualita a su madre, con la misma expresión... con la misma sensibilidad, con los mismos gustos... ¿Por qué se tenía que morir ella, ah? (DES: 26f).

Parallel dazu stellt sie sich die Zukunft ihres Enkels Eri vor:

-Tendrá mis mismos gustos, clase, delicadeza, finura. No la chabacanería tuya y de tu hija, ni la vulgaridad de ese comunista. Eri es mi verdadero hijo, mi príncipe, mi heredero. ¡Nadie vendrá a quitármelo, nadie! ¿Escucháste? [...] -Y le tengo su futuro asegurado: estudiará con los jesuitas y luego lo enviaré a que se haga abogado en la Universidad de Salamanca. Es mi sueño. Heredará tu despacho y tu biblioteca. Y será dirigente del Partido, pero con más inteligencia que vos, inútil... Eri será presidente de la República... Con mi apoyo llegará hasta la cumbre (DES: 46f).

Eri ist drei und Pilar war erst wenige Monate alt, als Lena die charakterlichen Parallelen feststellte. Damit ist es kaum übereilt, hier von Projektion zu sprechen. Lena, die sozial offensichtlich vollkommen unfähig ist, benutzt die Kinder als imaginierte Verlängerung ihrer eigenen Wünsche. Auf der konnotativen Ebene erfüllt Pilar vor allem die Funktion, die Figur ihrer Mutter zu charakterisieren, indem sie deren Krankheit zum einen hervorhebt und zum anderen erklärt.

Lenas Diskurs wendet sich ihren Mitmenschen fast ausschließlich mit Verachtung zu. Die einzigen Ausnahmen von dieser Regel bilden Eri und Pili. Damit ist die Zärtlichkeit Lenas aber zur Hälfte Epitaph, d.h. Sprache über ein totes Subjekt, das sich nicht gegen ihre Zuschreibungen wehren kann, und zur anderen Hälfte in die Zukunft gerichtete Projektion, die ihren Enkel zum Objekt hat, welcher sich auf Grund seines geringen Alters auch nicht wehren kann.

Zum Mittel werden Kinder in diesem Roman auch noch in anderer Hinsicht. Erasmos außereheliches Verhältnis nimmt in seinem Streit mit Lena keine herausgehobene Stellung ein. Es wird als einer von vielen Punkten, der die Unmöglichkeit eines Übereinkommens der Eheleute illustriert, thematisiert. Um so auffälliger ist Lenas Insistieren auf einem bestimmten Punkt. Sie streitet hartnäckig ab, dass die Kinder, die Erasmos Geliebte Miriam zur Welt gebracht hat von ihm seien: „¡Mentira! ¡Estoy segura de que no tienen nada tuyo! ¡Deben de ser de cualquiera de esos que pagan por acostarse con ella!” (DES: 35). Offensichtlich versucht sie, ihn zu verletzen, indem sie ihm die Kinder abspricht. Es handelt sich hier zwar lediglich um einen verbalen Übergriff, aber das Prinzip, die Kinder

zu instrumentalisieren, um auf der denotativen Ebene Gewalt auszuüben und auf der konnotativen Ebene auszudrücken, erfährt hierdurch lediglich eine Variation.

Auch *Insensatez* beginnt mit der Schilderung eines Kindermords. In diesem Fall ist er zwar keine Erfindung des Autors, denn er stammt aus den Zeugenberichten des *Informe proyecto interdiocesano de la memoria histórica*, aber immerhin hat Castellanos Moya ihn unter etlichen anderen ausgewählt. Es handelt sich um die Geschichte eines Mannes, der den Verstand verliert, nachdem er miterlebt:

cómo los soldados del ejército de su país despedazaban a machetazos y con sorna a cada uno de sus cuatro pequeños hijos y enseguida arremetían contra su mujer, la pobre ya en shock a causa de que también había sido obligada a presenciar cómo los soldados convertían a sus pequeños hijos en palpitantes trozos de carne humana (IN: 13f).

Die Erinnerung eines Menschen, welcher der grausamen Ermordung seiner Kinder zusehen musste, verdeutlicht hier gleich zu Anfang des Romans dessen zentrales Motiv; den Wahnsinn als Folge der Gewalt, den der Lektor des 1100-seitigen Zeugenberichtes im Laufe seiner Arbeit am eigenen Leibe nachvollzieht. Eine Gewalt, die so unvorstellbar grausam ist, dass schon die theoretische Auseinandersetzung mit ihr zu psychischem Schaden führen kann, wird glaubhaft im Bild der zerstückelten Kinderleiber. Insofern hat die Erwähnung der Kinder auch hier instrumentellen Charakter.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Zeugenberichte, auch jene, die Castellanos Moya verwendet, ihre Referenzialisierbarkeit in der konkreten Erfahrung der Befragten behaupten und somit, im Sinne Gérard Genettes, als diktionale Texte zu verstehen sind⁹. Beschäftigt man sich mit dem Quellentext, so stößt man beispielsweise auch im *Informe proyecto interdiocesano de la memoria histórica* auf das Moment der Instrumentalisierung:

Pero también las amenazas y torturas a niños fueron usados como una forma de torturar a las familias. En esos casos, con el objetivo de forzar la colaboración de la población provocar denuncias de otros y destruir la comunidad, la tortura tuvo un carácter de terror ejemplificante para sus familiares y constituye una muestra extrema del desprecio por la vida y la dignidad de la gente. Frente a la posibilidad de ese sufrimiento, algunas personas declararon incluso preferir la muerte (REMHI: 23).

Diese Denunziation militärischer und paramilitärischer Taktik, Gewalt an Kindern im Sinne psychologischer Kriegsführung zu üben, eröffnet jenseits des intertextuellen Bezugs auf den REMHI-Bericht noch eine dritte Ebene der Instrumentalisierung. Das Motiv verweist natürlich auch auf eben diesen Aspekt der außersprachlichen Realität. Diese

⁹Vgl. Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Ebene soll im Weiteren zwar nicht Gegenstand der Analyse werden, ich halte es aber für wichtig, sie an dieser Stelle als einen (sicherlich nicht völlig beliebigen) Bezugspunkt des Textes herauszustellen.

Wenn bis hierher von Kindern die Rede war, wurden damit zwei verschiedene Konzepte bezeichnet. Zum einen Kinder im Sinne von Menschen in einem bestimmten Lebensabschnitt, zum anderen im Sinne von verwandschaftlicher Beziehung. In den bisher aufgeführten Beispielen fielen beide Konzepte zusammen, was kein Zufall war. Für die Verdeutlichung der Unbedingtheit der Gewaltverhältnisse auf der konnotativen Ebene ist es von entscheidender Bedeutung, dass die Opfer der Gewalt tatsächlich minderjährig sind. Auf der Handlungsebene der Figuren steht dagegen die Frage im Vordergrund, ob es die eigenen Kinder sind, die Opfer von Gewalt werden. Das Alter der Betroffenen tritt dabei in den Hintergrund.

Das prägnanteste Beispiel hierfür ist bereits im vorangegangenen Kapitel genannt worden. Henry und Alberto haben sich in *Donde no estén ustedes* gegenseitig seelisch ruiniert, indem sie sich ihrer Kinder beraubt haben (vgl. S. 54). Der Tod Alberticos wird darüber hinaus zum Trennungsgrund für Albertos Frau Estela. Die Mutter gibt dem Vater die Schuld am Tod des Kindes und hasst ihn dafür (DNU: 83). Man könnte also Albertico, der ja als Figur nicht selbst in Erscheinung tritt, zum Zeitpunkt seiner Ermordung aber erwachsen war, auf der Ebene der Interaktion eine dreifache Bedeutung zusprechen: 1. als persönliches Trauma Albertos, 2. als Grund für das Zerbrechen der Ehe seiner Eltern und 3. als Mittel Henrys, um Rache an seinem Freund zu üben.

Obwohl Alberticos Beispiel das Gegenteil zu zeigen scheint, wird die Instrumentalisierung auf der Interaktionsebene durch die Protagonisten natürlich erleichtert, wenn es sich bei den Objekten der Instrumentalisierung auch dem Alter nach um Kinder handelt; schlicht aufgrund der realen Machtverhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen. Dies soll abschließend durch einen erneuten Blick auf *Desmoronamiento* gezeigt werden.

Die beiden Ebenen die hier herausgearbeitet wurden, korrespondieren nämlich mit dem ersten bzw. dritten Teil des Romans. Bezüglich des ersten Teils ist dies bereits dargestellt worden und die Art der Instrumentalisierung, z.B. die Projektionen Lenas sind natürlich Verhaltensweisen, die sich leichter gegenüber Kindern als gegenüber Erwachsenen durchführen lassen. Im letzten Teil des Romans sind die Söhne Esthers schon groß und dementsprechend ist eine Manipulation durch andere Figuren nicht mehr so leicht möglich. Ihren instrumentellen Charakter verlieren sie trotzdem nicht, er verlagert sich nur vollständig auf die Konnotationsebene.

Lenas naher Tod bringt ihre beiden Enkel zumindest räumlich in ihre unmittelbare Umgebung. Emotional befinden sich beide in auffälliger Distanz zur Familie. Im Falle von Eri wird dies vor allem durch seine Gleichgültigkeit deutlich: „Desde la muerte del abogado, Eri apenas había visitado a doña Lena en dos ocasiones” (DES: 174). Diese Haltung wirkt um so drastischer, da Eri seinerseits für Lena immer noch der *príncipe* ist (DES: 175). Als er von dem Schlaganfall seiner Großmutter erfährt, befindet er sich in Mexiko und gibt an, dort aus beruflichen Gründen unabkömmlich zu sein. Er sagt seiner Mutter, dass er erst kommen könne, wenn es wirklich ernst sei (DES: 185). Als er schließlich ankommt, bemerkt Mateo: „Habían pasado tres años desde la última vez que Eri vino a Tegucigalpa, pero no se le notaba mayor emoción por reencontrarse con su madre y con su hermano” (DES: 190).

Der jüngere Bruder Alfreto ist von vornherein als problematischer Charakter gekennzeichnet:

Al menor descuido se llevaba lo que podía de la casa para malbaratarlo y luego comprar drogas. El colmo fue cuando murió el abogado: aprovechó un descuido, mientras todos estábamos en el velorio, para hacerse con el revólver 38 y con el reloj de pulsera de oro de don Erasmo (DES: 170).

Beide Brüder bleiben Nebenfiguren, welche die Handlung nicht im Sinne der Interaktion vorantreiben. Auf der konnotativen Ebene veranschaulichen sie aber den Zerfall der Familie und heben die zersetzende Wirkung Lenas hervor, die im vorigen Abschnitt herausgearbeitet wurde. Damit soll dieses Motiv die Reihe der Belege für die oben aufgestellte These abschließen.

4.5 Mateo

Der unaufhaltsame Verfall der Familie Mira Brossa wird zusätzlich akzentuiert durch den Vergleich mit den Familienverhältnissen des letzten Bediensteten Mateo, aus dessen Sicht der dritte Teil von *Desmoronamiento* erzählt wird. Roland Barthes charakterisiert in seinem Text *Comment vivre ensemble* das Verhältnis zwischen Bediensteten und der Herrschaft als eines der Nachahmung:

Mais m' intéresse davantage la mise en structure interne des deux groupes: maîtres/ domestiques. C' est une structure de reproduction, d' imitation, d' anamorphose, de duplication: les maîtres reviennent dans les domestiques, mais à titre d' image lacunaire, d' image farce [...] Or, entre ces deux humanité, des représentation en répliques. (Barthes 2002: 116).

Dass dieses Verhältnis in *Desmoronamiento* nicht beobachtet werden kann, ist signifikant. Nicht weil die Beobachtungen, die Barthes anhand französischer Romane des 19. Jahrhunderts getätigt hat, unmöglich auf salvadorianische Romane des 21. Jahrhunderts zu übertragen wären, sondern weil der Mangel an Vorbildpotential von Lenas Familie schon ein Ergebnis des Verfalls derselben darstellt. Der Respekt, den Mateo der Familie Mira Brossa entgegenbringt, hat mit der Vergangenheit Lenas und Erasmos zu tun. Er bezeichnet sich und seine Familie als Nationalisten, was ihn natürlich mit Erasmo, dem Führer der nationalistischen Partei verbindet (DES: 175). Doch auch Lena scheint bis zum Ausbruch ihrer Krankheit eine anziehende Person gewesen zu sein: „doña Lena había sido una mujer importante, periodista y poeta, abanderada de la causa nacionalista, pero hacía muchos años, incluso antes de que yo llegara a trabajar como jardinero, ella se había ido alejando de todos los círculos de amistades y se había encerrado en la casa de la montaña” (DES: 182).

Obwohl Mateo Lena gegenüber bis zu ihrem Tod vollkommen loyal ist, wird deutlich, dass deren Verhältnisse für ihn keinerlei Vorbildfunktion haben können. Mateo lebt mit seiner Frau Fina und seinen vier Söhnen in einer Hütte auf den Ländereien der Mira Brossas. Lena hat ihm einst im Beisein ihres Anwaltes versprochen, dass er die Hütte nach ihrem Tod erben würde, was nun, da ihr Ende tatsächlich bevorsteht, Finas größte Sorge ist, denn beide haben Lenas Testament nie direkt gesehen. Es wird klar, wie sehr das Paar an seinem Haus hängt. Im Gegensatz dazu empfinden sie das Haus der Mira Brossas als gespenstischen und unfreundlichen Ort:

Fina le tenía fobia a la casa; aseguraba que había espantos, que una vez la habían asustado. Fue la noche siguiente a la muerte de don Erasmo, el esposo de doña Lena, unos años atrás. Fina tuvo que quedarse en la casa todo el día y toda la noche mientras yo acompañaba a doña Lena en el velorio. Dijo que a media noche había sentido unos pasos como de enano que llegaron a su lado, que había escuchado una voz cavernosa que le había preguntado qué hacía en el sofá que permaneció paralizada de terror, sin abrir los ojos, durante varios minutos. La pobre casi se muere del susto (DES: 159).

Auch Mateo schläft schlecht, als er während Lenas Krankenhausaufenthalt die Nacht in ihrem Haus verbringen muss: „Dormí mal. En algún momento de la noche me pareció oír el ruido del bastón de doña Lena golpeando la loseta del piso, como si ella hubiese andado caminando por la casa [...] Los ecos permanecen en las casas, aunque ya nadie las habite” (DES: 161).

Er ist froh, als er schließlich wieder in sein eigenes Haus zurückkehren kann (DES: 190).

Von Mateos eigenen Söhnen erfährt man, dass sie ihrem Vater bei der Arbeit helfen. Meist sind sie auf der Kaffeeplantage. Alle essen gemeinsam und beratschlagen wenn es eine Entscheidung zu treffen gilt (DES: 186). Das Selbstverständnis dieser Familie steht nun in offensichtlichem Kontrast zu dem asozialen Verhalten von Tetis Sohn Alfredito. Mateo sagt dies auch ganz offen: „A mis muchachos siempre les advertí que no se metieran con él ni le creyeran nada” (DES: 171).

Besonders augenscheinlich wird der Kontrast aber anhand des Neujahrsfestes und der Art wie es einerseits in der Hütte Mateos und andererseits in Lenas Haus begangen wird, aufgebaut:

Para el último día del año, doña Teti me autorizó tomar nacatamales y un pedazo de pierna del congelador [...] Los muchachos, Fina y yo cenamos con cierta tristeza; sabíamos que ésa era la última vez que disfrutaríamos de la comida preparada por doña Lena para estas fiestas. Después de cenar, los muchachos y Fina bajaron a la ciudad a celebrar con la familia; mi hermano José vino a recogerlos. [...] Más tarde, tirado en la hamaca, sentí una gran lástima por doña Lena: la pobre había pasado los dos últimos fines de años sola, íngrima, con todo preparado como si doña Teti, Eri y Alfredito fueran a aparecer, aunque ella sabía que ninguna vendría. Yo llegaba a la casa como las cinco de la tarde a recoger la comida que nos regalaba; ella decía que para la próxima Navidad su hija y sus nietos sí la visitarán, [...] Yo le deseaba felicidades y le ayudaba a trancar las puertas (DES: 177).

Mateo, der den Namen des einzigen Evangelisten trägt, der sowohl die Weihnachtsgeschichte als auch die familiäre Abstammung Jesu Christi vom Stamm Davids berichtet, stellt damit nicht nur innerhalb dieses Romans, sondern auch innerhalb des Gesamtwerks Castellanos Moyas eine Ausnahmerscheinung dar.

5. INTIMITÄT UND ERZÄHLEN

Was ist Intimität? Verschiedene Lexika bieten synonym für den Begriff das Wort *Vertraulichkeit* an¹⁰. Vertraulichkeit oder Vertrautheit mit einem anderen Menschen kann als Kenntnis seines Charakters gedacht werden. Die Kenntnis des fremden Körpers wird in der Regel als Steigerung der Intimität begriffen. Diese Ordnung ist jedoch nicht zwingend. So kann, beispielsweise im Zusammenhang mit Prostitution, körperliche Nähe zustande kommen, indem Vertraulichkeit durch Vertraulichkeit ersetzt wird. Die Texte Castellanos Moyas weisen Beispiele für diese Art von Beziehung auf. Dennoch halte ich es für fruchtbar, sich über die Sexualität der Figuren der Frage nach dem grundsätzlichen Stellenwert von Intimität in den behandelten Texten anzunähern, nicht zuletzt, weil die Sexualität hier einen verhältnismäßig großen Raum einnimmt. Es gibt kaum eine zentrale Figur in den Romanen, über deren Sexualleben der Leser uninformiert bliebe. Dagegen erfährt man beinahe nichts über Kindheitserinnerungen, Schulbildung oder Musikgeschmack der Protagonisten.

5.1 Intimität und Onanie

In *Donde no estén ustedes* erinnert sich der Detektiv Pepe Pindonga an einen Besuch im *Macondo*:¹¹

la chica de catorce años que decía tener dieciocho yacería despatarrada, tiensa, pensando en nada que tuviera que ver con el tipo que la penetraba, preguntando a cada rato al cliente que se agitaba sobre ella si ya había acabado, como lo hizo conmigo, rompiendo mi concentración en el momento más inoportuno, ya de por sí conseguir una erección en medio de aquella embriaguez había sido tarea de titanes como para que entonces ella me presionara cada tantos minutos preguntado si yo ya había terminado, cuando el hecho de que yo aún continuara culeando, deslizándome dentro de su agujero casi núbil pero de olores levemente rancios, demostraba que aún no había eyaculado, que el esfuerzo de lograr una erección en medio de la embriaguez y el placer morboso de saber que me estaba cogiendo a una niña de catorce años (aunque ella aseguraba tener otra edad) hacían de mí un cogedor ansioso e incapaz de llegar al orgasmo, sólo el expedito recurso de evocar a Rita Mena pudo hacerme superar la barrera del doble condón para llegar completamente empapado en sudor y con la embriaguez volatilizada a un orgasmo que no pude disfrutar plenamente pues el adolescente pedazo de carne que yacía bajo mi cuerpo una vez que constató que yo había terminado, me tiró de inmediato a un lado y se

¹⁰ Vgl. z.B. Meyers Enzyklopädisches Lexikon (1980): *Band 12: Hf – Iz*. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, Lexikonverlag, S. 672.

¹¹ Dieser boshafte Seitenhieb auf García Márquez' *Cien años de soledad* kann hier nicht erschöpfend behandelt werden. Vgl. dazu García, Oscar (2004): *La narrativa de Horacio Castellanos Moya: posboom, posmodernismo, postestimonio*, 42-45.

puso de pie de un brinco, urgiéndome a que abandonara la habitación en ese mismo instante (DNU: 194f).

Diese drastische Beschreibung macht deutlich, wie weit körperliche und emotionale Intimität in Castellanos Moyas Texten tatsächlich auseinander liegen können. Nicht selten sind die Gefühle, die der sexuelle Akt in den Protagonisten hervorruft, weniger Lust als vielmehr Ekel, Langeweile oder ein Empfinden des Grotesken, das diesen Szenen oftmals anhaftet. So auch im 8. Kapitel von *Insensatez*, in dem der Erzähler seinen *one-night-stand* mit Fátima schildert, dessen ungefährer Ablauf bereits im Abschnitt 4.2 erläutert wurde (vgl. S. 64).

balbuceó una y otra vez de manera gutural «ca-co-que-co» con la mayor ansiedad en su mirada, hasta que le dije que no le entendía, que se sacara el miembro de la boca para hablar, lo que hizo y enseguida repitió con claridad lo que antes yo había percibido sólo como «ca-co-que-co» y que en verdad era la pregunta «¿estás contento?» (IN: 96).

Diese und ähnliche Szenen sorgen dafür, dass es dem Erzähler nicht möglich ist, den so sehr herbeigesehnten Akt zu genießen, als dieser endlich Realität wird: „dado el distanciamiento en que me sumió toda esa situación incómoda e inédita, valgan los adjetivos, pero sin que a Dios gracias mi miembro flaqueara, que entonces no sé lo que hubiera sucedido” (IN: 96). Das *distanciamiento* des Erzählers ist deutlich spürbar. Es scheint z.T. eine logische Reaktion auf den grotesken Zug, den alle Zusammenkünfte mit Frauen für ihn in diesem Text aufweisen, zu sein. Er selbst trägt allerdings einiges zu dieser Groteske bei. So formuliert er seine Bedürfnisse in einer Art und Weise, dass man meinen könnte, er sei bei einer Prostituierten am besten aufgehoben (vgl. 24), ist dann aber abgestoßen als Fátima sich, in seinen Augen, tatsächlich wie eine solche verhält (IN: 94).

Auch das verunglückte Treffen mit Fátimas Vorgängerin Pilar macht deutlich, in welcher emotionalen Distanz sich der Erzähler von vornherein zu den übrigen Figuren des Romans befindet. Er entwickelt kein Mitgefühl, für die Frau, die ihm direkt gegenüber sitzt, und mit der er schlafen möchte, sondern äußert vielmehr Verständnis für deren Exfreund und dessen Geliebte, die er persönlich gar nicht kennt (vgl.25).

Ähnlich stellt sich das Treffen zwischen Pepe Pindonga und seiner ehemaligen Geliebten Diana in *Donde no estén ustedes* dar. Pindongas innerer Monolog mit seiner phrenetischen Syntax macht seine Wut über die Frau deutlich, die im Augenblick des eigenen Orgasmus' das Interesse an ihm verliert:

claro que tenía que dolerle en esa súbita resequedad, por lo que no hubo otra opción que salirme y pedirle que me la chupara un arte ajeno a las virtudes de Diana, ya lo recordaba yo, un esfuerzo inútil dado que ella pertenecía a esa categoría de chicas

que confunden la naturaleza de las cosas y desconocedoras de la glotonería y la succión, creen que una buena mamadora consiste en darle besitos cariñosos a una verga palpitante, semejante confusión es la que con el paso del tiempo y con la aparición de una buena mamadora convence al marido de propiciar el divorcio para luego casarse con otra que sí sabe lo que es meterse una verga en la boca como Dios manda hasta sacar la última gota de semen, tal como debió de haber sucedido con el energúmeno harto de esos besitos cariñosos que para nada servían, pensé en el momento en que tuve que guardar mi miembro aún templado porque ella dijo que mejor lo dejaríamos para más tarde, temía que el niño apareciera en cualquier momento, temor que no la perturbó en lo mínimo mientras iba tras su orgasmo (DNU: 208f).

Die Szene führt den beiderseitigen Egoismus vor Augen, der den Hauptaspekt dieser Vereinigung ausmacht. Es geht hier nicht um Nähe sondern um den eigenen Orgasmus. Der Erzähler verdeutlicht sein *distanciamiento* erneut, indem er die Scheidung ihres Mannes als Ergebnis ihrer mangelnden Fähigkeit, ihn oral zu befriedigen, darstellt und so sehr pietätlos mit dem offensichtlich bittersten Teil ihres Lebens umgeht.

Im Grunde folgen die Protagonisten in ihrer erotischen Interaktion dem Prinzip der Onanie. Der sexuellen Spannung, die hier geschildert wird, geht es nie um den Charakter des oder der jeweils anderen, sondern lediglich um rein körperliche Attraktion. Das Gegenüber wird zum Zweck der eigenen Befriedigung instrumentalisiert, wobei die meisten charakterlichen Aspekte der anderen Person eher stören und geflissentlich übersehen werden müssen. Diese Haltung korrespondiert auch mit den Abschnitten, in denen Onanie tatsächlich und direkt geschildert wird, und die sich sowohl als Masturbationszenen in *Donde no estén ustedes* (DNU: 202) und *Insensatez* (IN: 59) finden, als auch in den Phantasien Lauras in *La diabla en el espejo* (DE: 176f).

5.2 Intimität und Distanz

In *La diabla en el espejo* wird die Beziehung zwischen Laura und Olga María als ein Verhältnis geschildert, das sich auf mindestens zwei Ebenen abspielt. Die erste ist die sichtbare Ebene der Freundschaft zwischen den beiden, wie sie im zweiten Kapitel untersucht wurde. Diese Ebene wird retrospektiv geschildert. Ich habe dargestellt, wie sich die Freundschaft hier im Vollzug ihrer Darstellung selbst auslöscht.

Die zweite Ebene, die nun in Betracht kommen soll, ist bis jetzt nur beiläufig im Zusammenhang mit den schizoiden Tendenzen der Erzählerin thematisiert worden. Sie stellt eine Kontinuität im Erleben Lauras dar, die, obgleich sie gänzlich auf Olga María ausgerichtet ist, durch deren Tod nicht wesentlich determiniert wird. Anders ausgedrückt: diese zweite Ebene entsteht aus einer Reihe von Annäherungsversuchen Lauras an die

Freundin, die vor dem Mord einsetzt und danach fortgesetzt werden kann. Dies ist nur durch die paradoxe Vorstellung einer Annäherung, welche die Abwesenheit verlangt, zu begreifen oder, noch paradoxer, einer Möglichkeit körperlicher Intimität mit der physisch Abwesenden:

à une convertibilité vertigineuse des contraires: l' absent devient présent, la mort vivant, le pauvre riche, le faible fort. Et tout cela, reconnaît Cicéron, est bien «difficile à dire», ce qui veut dire à décider. Ceux qui ricanent devant les discours sur l'indécidable se croient très forts, comme on sait, mais il devraient commencer par s' en prendre aussi à un certain Cicéron. Par le lire (Derrida 1994: 21).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Laura alle ihre Affären mit Olga Marías ehemaligen Liebhabern erlebt. Die Konstellation, welche hierbei entsteht, geht allerdings über bloße Nachahmung hinaus und entwickelt das interessante Motiv einer Symmetrie körperlichen Erlebens als Verbindung zweier Figuren.

Die erste Affäre Olga Marías, von der Laura berichtet, ereignet sich zwischen dieser und einem Mitarbeiter ihres Ehemannes Marito. Es handelt sich um einen gut aussehenden Spanier, dessen eigentlicher Name ungenannt bleibt. Laura und Olga María nennen ihn nur Julio Iglesias (DE: 20). Die kurze Beziehung zwischen den beiden lässt sich schnell charakterisieren. Der Spanier verwöhnt sie:

él tenía preparada una ensalada riquísima y una botella de vino blanco exquisito, casi congelado – como a ella le encantaba. La besó desde que ella estuvo dentro del apartamento, y no paró de besarla y acariciarla, una ternura el tipo, por ello no pudo contenerse y ahí mismo en la sala se dejó desnudar y él le besó todo el cuerpo con tanta delicadeza, una maravilla, niña (DE: 23).

Allerdings zeigt sich bald, dass er unaufrichtig ist. Er erklärt, unsterblich in Olga María verliebt zu sein, lässt sich aber kurz darauf auf eine Beziehung mit einer anderen Frau aus der Werbefirma ein. Er bittet Olga María mit ihm nach Madrid zu kommen ohne zu erwähnen, dass er dort bereits verheiratet ist (DE: 25).

Die Erfahrungen, die Olga María, mit diesem Mann gemacht hat, sind Laura durch die Erzählung der Freundin bekannt. Dennoch lässt sie sich auf ein Treffen mit ihm ein:

Prometió preparar un fettuccini al pesto con una receta única. Y en verdad que cocinaba de maravilla, niña. [...] Lo acompañé a la cocina, porque aún no terminaba de cocinar, ofreció un vino Rioja riquísimo, mientras iniciaba su peronata sobre el amor que sentía hacia Olga María, esa pasión que para él era lo más lindo que había vivido en El Salvador (DE: 26).

Laura lässt sich verwöhnen und spricht mit ihrem Gastgeber über Olga María. Schließlich ist dies der offizielle Grund des Treffens und zunächst auch die einzige Verbindung zwischen beiden, bis Laura sich selbst ins Spiel bringt:

Fue a la hora del postre cuando le dije que me daba envidia la intensidad con que él parecía estar enamorado de Olga María, que nadie estaba enamorado de mí de esta manera. ¿Para qué le dije eso niña? De repente cambió: se quedó en silencio un rato y, cuando comenzó su nuevo rollo, fue como si Olga María nunca hubiese existido (DE: 26)

Der Spanier versucht nun, Laura zu verführen womit sie die Unaufrichtigkeit, die Olga María bereits konstatiert hat, am eigenen Leib erfährt.

Diese Episode charakterisiert für sich genommen natürlich in erster Linie die Figur dieses Liebhabers, der sich Frauen mit immer derselben „Masche“ nähert; leckeres Essen, guter Wein. Im weiteren Verlauf des Romans entwickelt sich aber Lauras Neigung, die Erfahrungen ihrer Freundin am eigenen Leibe nachzuvollziehen, zu einem konstanten Verhaltensmuster und damit zu einer speziellen Art der Interaktion der beiden.

Auf dem Weg zur Beerdigung Olga Mariás schildert Laura ihrer imaginären Gesprächspartnerin den unbefriedigenden Seitensprung mit dem gemeinsamen Freund und ehemaligen Mitschüler Gastón Berenechea, genannt El Yuka.

Yuka und Olga María haben sich zweimal getroffen und beide Treffen haben die Frau enttäuscht. Laura, die ihre Freundin im Wagen zu diesen Treffen gebracht und abgeholt hat, bemerkt die Verstimmung, wird aber über deren Gründe nicht aufgeklärt. Das Muster wiederholt sich. Olga María bricht den Kontakt zu dem Mann ab und dieser wendet sich daraufhin Laura zu, indem er sie um ein Treffen bittet. Da die Erzählerin diesmal kein Vorwissen hat, fließen die eigenen körperlichen Erfahrungen und das intellektuelle Nachvollziehen der Erfahrung Olga Mariás noch stärker zusammen als beim ersten Mal.

Im Gespräch über die Abwesende kommen die Erzählerin und der Mann sich näher und beginnen sich zu berühren. Dann aber verliert Yuka, der laufend Kokain konsumiert, die Kontrolle. Er behandelt seine Partnerin brutal, kann aber letztlich nicht mit ihr schlafen, da die Droge ihn impotent macht (DE: 57). Laura ihrerseits vollführt eine doppelte Bewegung, indem sie einerseits versucht, seine Zudringlichkeiten abzuwehren und gleichzeitig über die Erfahrung ihrer Freundin reflektiert, die sie in diesem Moment nachvollzieht: „Entonces logré agarrarlo del pelo y le grité que se tranquilizara, que así no me gustaba, que ahora comprendía por qué Olga María se había decepcionado tanto con él, que qué le costaba hacer las cosas con suavidad” (DE: 56).

Nachdem Laura ihren ersten Schreck überwunden hat, beginnt sie, ihn zu beruhigen und zu trösten. Auffällig ist dabei, dass sie ihre eigenen Gefühle kaum thematisiert und sich auch für das allgemeine Befinden El Yukas, beispielsweise für die Gründe seines exzessiven Drogenkonsums, kaum interessiert. Es geht ihr lediglich um das Verhältnis des Mannes zu

ihrer Freundin. Sie möchte sich im Gespräch bestätigen lassen, dass das, was sie gerade erlebt hat, mit den Erlebnissen Olga Mariás übereinstimmt (DE: 57).

Der dritte Liebhaber Olga Mariás ist der Fotograf José Carlos. Sie trifft ihn einen Monat lang, danach flaut die Leidenschaft langsam ab und da ihr Ehemann Marito obendrein beginnt Verdacht zu schöpfen, beendet sie die Beziehung (DE: 32). Laura erfährt, da sie diesmal nicht eingeweiht ist, die Details dieses Verhältnisses erst im Nachhinein. Sie selbst trifft José Carlos nach dem Tod der Freundin. Diesmal geht die Initiative von ihr aus. Im Zuge der Ermittlungen taucht nämlich ein Nacktfoto Olga Mariás auf, von dem Laura weiß, dass nur José Carlos es gemacht haben kann. Sie trifft sich mit ihm in einem Restaurant und stellt ihn zur Rede. Nach dem Gespräch beschließt Laura, ihn in das Strandhaus ihrer Familie einzuladen um ihn, wie sie sagt, auf andere Gedanken zu bringen: „Pero ayer en la tarde cuando íbamos hacia la playa hicimos un acuerdo: evitaríamos hablar de Olga María, para no deprimirnos, para que él pudiera disfrutar del paseo” (DE: 94).

Im Strandhaus schlafen sie zusammen, halten sich jedoch nicht an die Abmachung nicht über die Tote zu sprechen. José Carlos vergleicht Lauras Körper mit dem Olga Mariás, was sie gleichzeitig traurig macht und erregt:

Al ratito ya estábamos de vuelta en el dale que dale, ahí en la hamaca, pero con más intensidad, como si el recuerdo de Olga María nos hubiera inyectado una tremenda pasión, algo riquísimo, que yo nunca había sentido. Te lo juro: aquello fue maravilloso. Como si hubiera estado poseída. Me vine de una manera increíble, llorando (DE: 98).

Über die simple Tatsache, dass Laura sich von José Carlos' Qualitäten als Liebhaber hier selbst überzeugt, hinaus, stellt dieses Epitaph in Aktion den Höhepunkt von Lauras Versuchen, sich ihrer Freundin anzunähern und damit den intimsten Moment des ganzen Romans dar. Der Akt mit José Carlos kann als posthume Einwilligung in Olga Mariás Vorschlag „a que nos acostáramos las dos con un sólo hombre“ gelesen werden (DE: 83). „Dès lors les absents deviennent présents” (Derrida 1994: 21) und so entsteht das paradoxe Motiv eines körperlichen, ja erotischen In-Kontakt-Tretens in Abwesenheit des begehrten Körpers.

Derridas Cicerolektüre arbeitet das narzistische Element, das dessen Freundschaftskonzept zu Grunde liegt, heraus und erinnert daran, dass es eine weitere, eventuell näherliegende Lesweise der hier aufgeführten Passagen geben könnte. Die im zweiten Kapitel ausführlich durchgeführte Pathologisierung der Erzählstimme könnte dazu veranlassen, die Mehrschichtigkeit der geschilderten Beziehung gänzlich in psychologischen Kategorien zu

beschreiben. Ist das genannte Paradox nicht lediglich das Ergebnis eines krankhaften Widerspruchs zwischen den Bewusstseinssebenen der Erzählfigur? Ist die Intimität mit der Abwesenden nicht viel mehr ein egoistisches Abarbeiten am *alter ego* und damit letztlich genauso ein Akt der Onanie wie der dargestellte Geschlechtsverkehr? Man könnte es vermuten, wenn man den Text isoliert betrachtet. Doch das Bild differenziert sich wie meistens bei Castellanos Moya, durch die intertextuellen Beziehungen zu den übrigen Romanen. Der Autor greift das Motiv erneut auf und baut es weiter aus.

Im zweiten Teil von *Donde no estén ustedes* befindet sich der Privatdetektiv Pepe Pindonga auf den Spuren des verstorbenen Alberto Aragón. Neben dem Bild, welches er durch die Befragung der Bekannten und Verwandten des ehemaligen Botschafters entwickelt, stellt sich auch hier die zweite Ebene ein, auf der das Erleben Pindongas mit dem Aragóns durch parallele Erfahrungen verknüpft wird. Ein Gegensatz zu *La diabla en el espejo*, der aber das Motiv um so deutlicher hervorhebt, besteht darin, dass der Protagonist sich hier der Symmetrie nicht bewusst ist. Während Laura den Kontakt mit Olga María bewusst herstellt und damit die gemeinsamen Erfahrungen nie ganz vom Geruch der Manipulation befreien kann, erschließen sich viele der Parallelen in *Donde no estén ustedes* lediglich dem Leser.

Zunächst lohnt es sich, einen Blick auf die Ausgangssituationen beider Figuren zu werfen. Der erste Teil des Buches ist nicht zufällig mit *El hundimiento* überschrieben. Alberto Aragón erlebt innerhalb weniger Stunden eine Reihe körperlicher und seelischer Schläge, die ihn, trotz seines gelegentlich artikulierten Zweckoptimismus, als Mensch in einer tiefen Krise zeigen.

Pepe Pindonga fühlt sich zu Beginn des zweiten Teils ebenfalls als Opfer einer Krise. Seine Probleme wirken objektiv betrachtet zwar harmlos im Vergleich zur Situation Aragóns, der nur noch wenige Tage zu leben hat, aber da Pindonga nicht nur tragender Protagonist, sondern gleichzeitig homodiegetische Erzählstimme ist, gewinnt seine etwas wehleidige Haltung dennoch absoluten Charakter. Den Auftrag, die Umstände des Todes Alberto Aragóns zu ermitteln, betrachtet er als Rettung:

pude salir del pozo en que estaba sumido por culpa de Rita Mena, de su decisión de abandonarme para ir a estudiar un posgrado de periodismo en Madrid, háganme el favor, cuando a todas luces era evidente que ella no iba a estudiar ningún posgrado sino en busca de nuevas vergas que le permitieran convertir a la mía en un recuerdo ínfimo y aguado (DNU: 129).

Um die Subjektivität der Erzählstimme einschätzen zu können, sei erwähnt, dass es für diese Sichtweise, außer dem wiederholten Vorwurf des Erzählers, nicht den geringsten Hinweis gibt. Im Gegenteil sprechen die Tatsache, dass Rita Mena ein Stipendium bekommt (ebd.), und dass sie Pepe aus Madrid anruft, weil sie ihn vermisst (DNU: 200), eher dafür, dass es sich tatsächlich um einen Studienaufenthalt handelt.

Alberto Aragón zieht als Teil seiner Niederlage ein ernüchterndes Fazit seines Zusammenlebens mit den Frauen (vgl. S. 50). Einen entscheidenden Lichtblick in seiner Erinnerung stellt jedoch die kurze, aber intensive Beziehung zu Margot Highmont, der Frau seines besten Freundes und tragischen Liebe seines Lebens dar (DNU: 51).

Parallel zu dieser entscheidenden Erinnerung entwickelt sich ihre Tochter, die ebenfalls Margot heißt und ihrer Mutter sehr ähnlich sieht (DNU: 192), für Pepe Pindonga zur Projektionsfläche einer besseren Zukunft: „yo me encontraría en el despacho de mi cliente donde casualmente encontraría a esa chica preciosa, a la princesa Margot, al amor de mi vida gracias al cual me olvidaría del horrible dolor sufrido por el abandono de Rita Mena. [...] curaría mis heridas“ (DNU: 193).

Die Verbindung zum Schicksal Albertos ist hier offensichtlich und für den Leser eindeutig markiert. Alberto hat Margot Highmont immer *la reina Margot* genannt (DNU: 20). Ohne etwas davon zu ahnen, nennt Pepe die Tochter *la princesa Margot*. Zur *amor de mi vida* erklärt er sie, ohne ihr ein einziges Mal begegnet zu sein, nur aufgrund der Erzählung seines Freundes Chino, der Margot als Dreizehnjährige ein paar Mal von weitem gesehen hat (DNU: 192). Die Vision Margot Highmont entwickelt sich für Pepe zur fixen Idee und die Haltung, die er in diesem Moment zu ihr aufbaut, ändert sich weder, als er im Büro seines Auftraggebers das erste Mal ein Foto von ihr sieht, noch als er sie schließlich trifft und eine Nacht mit ihr verbringt. Dieses Motiv suggeriert eine Schicksalhaftigkeit, welcher der Protagonist unterworfen scheint. Er kann sich dieser Verbindung nicht entziehen, weil bereits festgeschrieben ist, was geschehen soll; vorgelebt in den Erfahrungen Albertos. Damit entsteht eine Verbindung zwischen den beiden, die über die Konstellation Subjekt und Objekt der Ermittlungen zu sein, hinausgeht. Zusätzlich akzentuiert wird die Symmetrie dieser Liebesbeziehungen durch die Formulierungen, in denen ihr jeweiliges Scheitern dargestellt wird. Für Alberto:

imaginar que viviría junto a ella lo que le quedaba de vida era el motor que mantuvo desbocado a su corazón durante tres meses hasta que a punta de frustración y dolor comprendió que ella no volvería a ser suya, sino sólo de Henry, que para ella había sido un lindo *affaire* sin posibilidad de futuro [...] jamás desintegraría su familia ni arriesgaría el patrimonio de sus dos hijos por un nuevo amor (DNU: 53).

Und für Pepe:

me negaba a aceptar los argumentos que la princesa Margot blandía para acabar con nuestra incipiente relación en la que yo cifraba las mayores expectativas: que habíamos pasado un lindo día, dijo, un día intenso como pocos en su vida, pero que debíamos aceptarlo así, como un *affaire* único e irrepetible, ningún sentido tenía volver a vernos pronto, la posibilidad de establecer una relación amorosa era nula [...] ella tenía ya una relación [...] por nada del mundo ella estaba dispuesta a poner en peligro esa relación de cinco años ni mucho menos deseaba generar en mí expectativas que no habría manera de cumplir (DNU: 258f).

Hier wiederholt sich das Prinzip, die Erfahrung des Anderen am eigenen Leib nachzuvollziehen. So wird ein intimes Verhältnis zwischen Pepe und Alberto konstruiert, welches auf der Ebene der Diegese nicht zu Bewusstsein gebracht wird und seinen Reiz gerade aus der offensichtlichen räumlich-zeitlichen Distanz der Figuren bezieht.

Für den Detektiv Pepe Pindonga bleibt zunächst unklar, was es mit seinem Auftrag auf sich hat. Offensichtlich sind die Bedingungen, unter denen Alberto Aragón in Mexiko verstorben ist, weder unklar noch verdächtig. Es handelte sich um eine Leberzirrhose, die dem jahrelangen, exzessiven Alkoholkonsum Albertos zuzuschreiben ist. Pepe, für den Alberto zunächst nur ein Auftrag ist, der ihn finanziell sanieren und emotional ablenken soll, entwickelt von sich aus keinerlei Ambitionen, Albertos qualvolles Ende im Sinne emphatischer Muster zu begreifen. Sobald er aber in Mexikostadt gelandet ist, erfährt er, dass sein alter Freund Ramiro Aguirre, der ebenfalls seit Jahren Alkoholiker ist, mit den Folgen einer Zirrhose ins Krankenhaus eingeliefert wurde:

Pero en medio de la consternación y del asombro producido por el hecho de que yo llegara a México a investigar la muerte de un alcohólico en el preciso instante en que mi compadre Ramiro se desmoronaba carcomido por su alcoholismo, penetró en mi mente el recuerdo de Margot Highmont como una música dulce (DNU: 218f).

Im Folgenden besucht Pepe seinen Freund zwei Mal im Krankenhaus, erlebt dessen qualvolle Agonie, sein Sterben und schließlich seine Beerdigung. Diese Ereignisse, die ihn emotional stark berühren, eröffnen ihm gleichsam einen anderen Blick auf Albertos Schicksal. Als die *Infanta* ihm von dem tödlichen Anfall ihres Geliebten berichtet, fühlt sich Pepe sofort an seinen Freund erinnert: „él cayó en la cama, apretándole el pecho con ambas manos, abriendo los ojos y la boca de la misma forma como el compadre Ramiro lo había hecho para asustarnos la noche anterior“ (DNU: 232). Die Verbindung wird erneut klar markiert, als Pepe nach der Beerdigung seines Freundes die Gruppe salvadorianischer Schmuggler trifft, denen auch Alberto kurz vor seinem Tod begegnet ist. Die Situationen gleichen sich, beide Male finden die Begegnungen in einer Bar statt, und sowohl Pepe als

auch Alberto fühlen sich zunächst vom äußeren Erscheinungsbild der Gruppe bedroht (DNU: 73, 253). Bei Alberto schlägt die Angst in Erleichterung und Erstaunen um angesichts der Unwahrscheinlichkeit, gleich bei seinem ersten Gang durch die Straßen der zweit bevölkerungsreichsten Stadt der Welt auf Landsleute zu stoßen (DNU: 89). Im Falle Pepe Pindongas werden das Erstaunen und die Unwahrscheinlichkeit ausgelagert, indem sein Begleiter, ein befreundeter Journalist namens Negro Félix, im Anführer der Gruppe einen Kammeraden aus Bürgerkriegstagen erkennt:

el tipo del bulto en la mejilla había llamado al Negro Félix con el viejo seudónimo militante de «Felipe», antes de proferir una serie de expresiones soeces que delataban su pura estirpe salvadoreña, expresiones que fueron debidamente respondidas por mi amigo periodista y ninguna de las cuales carecía del fraternal «hijodelasmilputas» que llamaba la atención de los comensales de las otras mesas (DNU: 254f).

Die unbewusste Vertrautheit, die Pepe durch diese Reihe von Erlebnissen gegenüber Alberto entwickelt, führt dann auch zu einem Mehrwert im Sinne seines Auftrages, als er beginnt Dinge, die jenen betreffen, intuitiv zu erfassen. Dabei handelt es sich zunächst um Details, wie z.B. das Hauptinteresse Albertos an der *Infanta* (vgl. S. 50): „me fijaba en los labios carnosos de la infanta, en su espaciosa cavidad bucal, en los movimientos de su boca al hablar, elementos estos que me hicieron intuir el secreto de su virtud“ (DNU: 230).

Zuletzt aber bringen die Erfahrungen seiner Tage in Mexiko (und nicht zuletzt seine kurze Affäre mit Margot) Pepe dazu, den entscheidenden Zusammenhang, Albertos Vaterschaft, zu begreifen und damit mehr zu wissen als die meisten anderen Figuren des Romans, inklusive Albertos selbst.

Durch diese Technik der parallelen Motive gelingt es Castellanos Moya, Verbindungen zwischen den Figuren herzustellen, welche die von Gewalt geprägten Interaktionsmuster im direkten Umgang der Protagonisten nicht erlauben würden. Auf diese Weise können Motive der Emphase, Intimität, Mitleid oder Solidarität erzeugt werden, ohne das primäre Handlungsschema der Figuren auszusetzen. Als letztes und vielleicht interessantestes Beispiel hierfür, soll noch einmal der Roman *Insensatez* herangezogen werden.

Der Protagonist und Erzähler verhält sich gegenüber seinen Mitmenschen in erster Linie indifferent. Deutlich wird dies zum Beispiel an seinem Umgang mit den Frauen, die er trifft. Aber auch sein Umgang mit den Zeugenberichten, die er korrigieren soll, zeugt von einer emotionalen Distanz, die nicht selten die Grenze zur Respeklosigkeit überschreitet. Der Text insgesamt verharrt allerdings nicht in diesem Zynismus, sondern entwickelt eine Position, die den Zynismus benutzt, sich aber außerhalb desselben plaziert, wie im ersten

Kapitel bereits dargestellt wurde. Die Parallelität des Erlebens taucht dabei erneut auf, wenn auch, im Vergleich zu *Donde no estén ustedes*, stark abgeschwächt.

An verschiedenen Stellen des Buches beginnt der Lektor, sich in seinem Arbeitszimmer tranceartig zu bewegen, wobei er Bewegungsabläufe nachahmt, die er in den Zeugenberichten in Verbindung mit Gewaltakten dargestellt findet. Das erste Mal geschieht dies, nachdem er von einem Mitarbeiter der Diözese bezüglich seines Vorschusses vertröstet wurde. Der Erzähler wird wütend, lässt sich aber zunächst beruhigen und nimmt seine Arbeit wieder auf. Als er beim Lesen auf eine Schilderung stößt, nach der Soldaten eine Gruppe von Männern mit Messerstichen ermordet haben, gerät er erneut in Rage und steigert sich in Gewaltphantasien gegen den Kollegen, der sein Geld nicht pünktlich bereitgestellt hat hinein:

no paró de meter el chuillo en el cuerpo del soberbio panameño que me había negado el pago de mi adelanto, hasta que de pronto me descubrí en el centro de mi oficina haciendo los furiosos movimientos de quien apuñala a su peor enemigo, sin ningún puñal en mi mano, por supuesto, como un enloquecido hubiera pensado alguien que sin previo aviso y de golpe hubiera abierto la puerta de mi oficina (IN: 39).

Ähnliches ereignet sich, als er nach der Nacht mit Fátima fürchtet, diese könnte ihrem Freund den Seitensprung beichten. Die bloße Vorstellung der Wut des Betrogenen bringt ihn dazu, aufzuspringen und wild im Zimmer auf und ab zu gehen (IN: 114).

Im vorletzten Kapitel und fast am Ende seiner Kräfte liest der Erzähler die entsetzlichen Berichte des Mordes an kleinen Kindern, die von Soldaten durch die Luft gewirbelt und dann mit den Köpfen gegen Mauern geschlagen werden. Im Geist verwandelt sich der Erzähler in den handelnden Offizier und er beginnt sich im Zimmer zu drehen:

lo hacía girar por los aires a una velocidad de vértigo, frente a la mirada de espanto de sus padres y hermanitos, hasta que de súbito chocaba su cabeza contra el horcón de la chosa [...] descubrirme en medio de la habitación, agitado, transpirando, un tanto mareado por los movimientos vertiginosos hechos cuando giraba al bebé por los aires pero al mismo tiempo con una sensación de levedad, como si me hubiera quitado una carga encima, como si mi transformación en el teniente que reventaba la cabeza de los bebés recién nacidos contra los horcones fuera de la catarsis que me liberaba del dolor acumulado en las mil cien cuartillas (IN: 137ff).

Die Bewegungen des Protagonisten stellen natürlich eine schwache Parallele zu den historischen Ereignissen der Berichte dar. Diese Tatsache konterkariert das Prinzip aber nicht, denn was dadurch vorgeführt wird, ist ja gerade die Unbegreiflichkeit der geschilderten Grausamkeit und der Wahnsinn als einzig nachvollziehbares Resultat. Letztlich stellen die drei zitierten Abschnitte nur Stationen des mentalen Abstiegs bis zum

Zusammenbruch des Erzählers dar. Im Moment des *desmoronamiento* schließt sich der Kreis zur ersten Seite des Buches, auf welcher der Erzähler über die merkwürdige Formulierung eines der Zeugen reflektiert; über den Satz: *no estoy completo de la mente*, mit dem der Zeuge den Wahnsinn als Ergebnis der Qual, den Mord an seiner Familie gesehen zu haben, ausdrückt. Vertrautheit zwischen dem Erzähler und den Opfern der Gewalt ist damit nur im gemeinsam erlebten Wahnsinn zu finden.

5.3 Distanz und Erzählen

Da in den besprochenen Texten die homodiegetische Perspektive in so auffälligem Maße dominiert, stellt sich die Frage, wie sich die Kommunikationssituation der Erzählfiguren darstellt. Dass gewisse Figuren in der Lage sind zu erzählen, was sie wollen und wie sie es wollen, scheint auf einen gewissen Freiraum hinzudeuten, in dem die Gewalt immerhin so wenig präsent zu sein scheint, dass sie die Kommunikation nicht maßgeblich behindert. Zieht man das bisher Gesagte in Erwägung, stellt sich natürlich die Frage, auf welcher Ebene dieser Freiraum angesiedelt ist. Die These lautet hier, dass die Inszenierung der Erzählsituation dem selben Muster gehorcht wie die Darstellung der Intimität, nämlich basierend auf Distanz.

Natürlich ist die Konstruktion einer literarischen Außenseiterperspektive weder eine neue, noch eine typisch zentralamerikanische und erst recht keine den Texten dieses Autors vorbehaltene Erzähltechnik. Sie lässt sich in den behandelten Romanen allerdings auf eine bestimmte Art und Weise mit der Möglichkeit, überhaupt sprechen zu können, verknüpfen, die sehr wohl charakteristisch für das Werk des Autors ist.

Diktionale Vorbilder und innerdiegetische Mechanismen, welche die Handlungsweise *Robocops* determinieren, wurden bereits besprochen. Damit erklärt sich innerhalb des Textes, z.T., warum er handelt wie er handelt, allerdings nicht, warum er erzählt, was er erzählt. Sein eigenes Kommunikationsverhalten beschreibt er mit den Worten: „soy hombre de pocas palabras” (EA: 41); seine Intention zu Beginn des Romans: „No contaré mis aventuras en combate nada más quiero dejar en claro que no soy un desmovilizado cualquiera” (EA: 11). Seinen Sinn für Verschwiegenheit stellt er mehrere Male unter Beweis, so als er unter starkem, psychischem Druck und Einsatz von Drogen verhört wird und dennoch seine Auftraggeber nicht preisgibt (EA: 63) oder als er Vilma tötet, nachdem er sich einmal bei ihr ausgesprochen hat. An seinem Erzählstil, der deutlich knapper als der Pepe Pindongas oder Laura Riveras ist, lässt sich diese Tendenz ebenfalls verdeutlichen. Dennoch bleibt es dabei, dass Juan Alberto García einen ca. 132-seitigen Bericht abgibt.

Rafael Lara-Martinez bemerkt ganz richtig, dass man sich nach *Robocops* Aussage, sich nur gegenüber einem ranghöheren Militär zu offenbaren (EA: 61), der Autor im Grunde als solcher gedacht werden müsste damit der Roman überhaupt möglich wäre (Lara-Martínez 2002).

Die Gegenwart des Erzählers, also der Moment, in dem *Robocop* seine Geschichte erzählt, liegt außerhalb der Diegese. Die gesamte Handlung von *El arma en el hombre* besteht aus einer einzigen Analepse. Sie endet zeitlich nach der Gefangennahme des Protagonisten durch US-amerikanische Soldaten und räumlich in einem Gefängnis in Texas. Obgleich nicht klar ist, ob das Ende der Geschichte mit dem Beginn der Erzählzeit zusammenfällt, liegen sie an dieser Stelle am nächsten beieinander. Garcías Distanz zu den erzählten Ereignissen ist also nicht nur zeitlicher sondern auch geografischer Natur. Er hat in diesem letzten Kapitel den zentralamerikanischen Kulturraum das erste und einzige Mal verlassen. Die Zeichen, unter denen sein Aufenthalt im Norden steht, sind die einer Metamorphose. Alles deutet darauf hin, dass er sich einer Einheit zur Drogenbekämpfung anschließen wird. Das hieße, dass er unter neuer Flagge und „nueva cara, nueva identidad“ (EA: 131) nach Zentralamerika zurückkehren wird. Ein bestimmter Abschnitt seines Lebens ist damit endgültig vorbei. Am Ende des Romans hat er seine Entscheidung jedoch noch nicht getroffen. Damit spielt sich der Akt des Erzählens in einem Moment ab, der die größtmögliche Distanz zu dem Leben, das *Robocop* schildert, aufweist. Anders ausgedrückt: Der Erzähler muss den sozialen Kontext, über den er sprechen will, verlassen haben, um sprechen zu können. Im Falle einer Person wie *Robocop* ist naheliegend, dass dies eine Frage des Überlebens ist. Der versuchte Mord seitens seiner ehemaligen Komplizen nach der Befreiung aus dem Gefängnis macht überdeutlich, wozu allein der Verdacht, er könne sein gefährliches Wissen jemandem mitteilen, führen kann (EA: 70f)¹². Ebenso verhält es sich im Fall von *Insensatez*. Auch hier lenkt ein scheinbarer Widerspruch die Aufmerksamkeit auf den Moment der Erzählung. Überdeutlich akzentuiert der Erzähler seine Paranoia angesichts einer möglichen Aggression seitens des Militärs gegen die Mitarbeiter des Projektes. Er spricht in öffentlichen Bars nur mit gesenkter Stimme, bekommt Panik, als er in der Zeitung liest, dass sein Aufenthalt in Guatemala offiziell ist, und zieht zuletzt in ein komplett einsames Haus auf dem Land, was seiner Angst natürlich erst recht Nahrung gibt. Trotzdem hält er einen 143 Seiten langen

¹² In der Sekundärliteratur sind aufgrund dieser Erzählsituation bereits Parallelen zur Testimonialliteratur gezogen worden. Diskutiert wird dieser Ansatz bei: García, Oscar (2004): *La narrativa de Horacio Castellanos Moya: posboom, posmodernismo, postestimonio*, 40f.

Monolog, in dem er all die kompromittierenden Details angibt, die er vorher noch zu verheimlichen sucht.

Die Situation weist Parallelen zu der des Protagonisten in *El arma en el hombre* auf. Auch der Lektor befindet sich am Schluss des Romans außerhalb des kulturellen Kontextes, über den er berichtet, nämlich in einer ungenannten deutschen Stadt während des Karnevals. Es ist also eine Exilsituation, welche es dem Erzähler ermöglicht, über die Erlebnisse in seiner Heimat zu sprechen, womit sich sowohl eine Verbindung zum Ausgangspunkt des Romans (Der Erzähler musste sein Heimatland auf Grund eines kritischen Artikels über den Präsidenten verlassen.) als auch zur Biografie Castellanos Moyas selbst ergibt.

Um die ungleich komplexere Erzählsituation in *La diabla en el espejo* zu rekonstruieren, ist ein wenig mehr analytischer Aufwand nötig. Mit Gérard Genette lassen sich eine Basiserzählung und eine große Anzahl Analepsen unterscheiden. Zeitlich reicht die Basiserzählung von der Totenwache bis zum Tag nach Lauras Einlieferung in die Nervenklinik. Dieser Zeitraum wird in neun Stationen, die den neun Kapiteln des Textes entsprechen und jeweils unterschiedliche aufeinander folgende Zeitabschnitte darstellen, berichtet. Auch die Orte, an denen sich die Erzählerin jeweils befindet, variieren und werden meist durch die Titel der Kapitel bezeichnet; *el entierro* spielt im Auto, auf dem Weg zur Beerdigung, *la terracita* auf der Terasse eines Restaurantes usw. Innerhalb dieser Abschnitte sorgt der an die fiktive ZuhörerIn gerichtete Monodialog für kurze Momente der Übereinstimmung von erzählter Zeit und Erzählzeit, nämlich immer dann, wenn die Erzählerin kommentiert, was um sie herum geschieht: „Mirá, aquí viene Rodolfo, papaíto. Le voy a contar lo de Olga María. ¡Rodolfo!” (DE: 99).

Die Analepsen lassen sich, je nach Funktion, wiederum in zwei Gruppen unterteilen. Zum einen gibt es interne, kompletive Analepsen, in denen berichtet wird, was in der Zeit zwischen den einzelnen Kapiteln geschehen ist (Genette 1998: 34). Diese Analepsen füllen also die Lücken der Basiserzählung. So berichtet Laura zu Beginn des sechsten Kapitels, von der Affäre ihres Exmannes mit ihrer Freundin. Im fünften Kapitel wusste sie davon noch nichts. Erst durch ihre Begegnung mit Pepe Pindonga, die im Sinne der Diegese in den Zeitraum zwischen beiden Kapiteln fällt, erfährt sie davon. Diese Begegnung wird nun mittels einer Analepse nachträglich hinzugefügt. Darüber hinaus berichtet Laura in externen Analepsen von Begebenheiten vor der Ermordung Olga Mariás; also von Abschnitten, die zeitlich außerhalb der Basiserzählung liegen.

Dieser verhältnismäßig komplexe Aufbau der Erzählsituation hat natürlich entscheidende Funktionen innerhalb des Diskurses. Zum einen hilft sie, Lauras Charakter zu

akzentuieren. Der hohe Grad an Gegenwärtigkeit macht deutlich, wie wenig Beständigkeit ihre Einschätzungen und ihre Meinung besitzen. Zum anderen hilft er, den Plot zu entwickeln und den Effekt der Pointe, des Verrats an der Freundin, zu steigern.

Entscheidend in diesem Sinne ist auch, dass sich Laura erst im letzten Kapitel in der Klinik befindet und nicht von Anfang an aus dieser Position berichtet. So löst sich auf den letzten Seiten nicht nur das Rätsel ihres Monodialogs, sondern es wird auch nachträglich klar, in welcher Distanz zu dem Kontext, über den sie berichtet hat, Laura von Anfang an stand. Wäre ihr Wahnsinn von Anfang an offensichtlich gewesen, hätte sie sich als Erzählerin in gewissem Sinne delegitimiert.

Als letztes Beispiel soll der dritte Teil von *Desmoronamiento* angeführt werden. Nachdem die ersten beiden Teile durch die heterodiegetische Erzählstimme und die Briefe bereits eine Vielzahl an Perspektiven aufweisen, ändert sich mit dem Erzähler im dritten Teil der Fokus in verschiedener Hinsicht. Zum einen tritt eine weitere Perspektive hinzu, was den Roman zu einem Musterbeispiel multiperspektivischen Erzählens macht, zum anderen ändert sich der soziale Standpunkt der Erzählung. Zeigen die ersten beiden Teile ausschließlich die Sicht der Oberschicht auf sich selbst, so tritt mit dem Bediensteten Lena Mira Brossas eine neue Sicht hinzu.

Mateos Perspektive ist ein Kunstgriff des Autors, denn sie erlaubt es, das Ende der Familie Mira Brossa quasi aus dem Inneren heraus zu erleben und dennoch aus einer offensichtlichen Distanz, die auch hier wieder ein Garant für freies Sprechen ist. Mateo kann frei sprechen und beispielsweise den schwierigen Charakter seiner Arbeitgeberin thematisieren, ohne illoyal zu werden, da mit dem Tod Lenas alle Instanzen, denen er verpflichtet war, weggebrochen sind.

Als der Vertraute Lenas, der trotzdem niemals dazu gehört, hat er sowohl das nötige Wissen als auch den notwendigen Abstand, um das letzte Kapitel dieser Familie zu schreiben. Da der Moment der Erzählzeit eindeutig außerhalb der Diegese liegt, bzw. dieser zeitlich nachgeordnet ist, d.h. dass sowohl Erasmo als auch Lena im Moment des Erzählens schon tot sind, kann auch diese Erzählung als Epitaph auf das Ehepaar Mira Brossa verstanden werden.

Noch eine weitere, wesentlich elaboriertere Form, in der Erzähltechnik Vertrautheit über Distanz herzustellen, weist der Roman *Insensatez* auf. Die Grundkonstellation war hier bestimmt durch die ambivalente Haltung und das *distanciamiento* des Erzählers zu den Zeugenberichten und den anderen Figuren des Romans. Markiert wird die Problematik

durch die Begegnung des Protagonisten mit der Figur des Bischofs, die allzu deutlich auf die historische Person Juan Gerardi verweist, wie auch die *1100 cuartillas*, welche der Lektor bearbeitet, auf den historischen REMHI-Bericht. Die Auseinandersetzung fiktionaler und diktionaler Ebenen, die nicht zuletzt im Zusammentreffen zweier Textsorten aufscheint, zieht sich allerdings als roter Faden durch den gesamten Text. So werden die Motive verschiedener *testimonios* nicht einfach zitiert, sondern mit der Stimme des Erzählers nacherzählt. Textabschnitte werden neben ihrer diktionalen Aussage auf ihre poetische Wirkung hin überprüft und ein Bericht sogar probeweise zum Plot eines Romans umgeschrieben. Fiktion und Diktion werden damit zu einem hybriden Textganzen verwoben. Valeria Grinberg Pla reflektiert in ihrer Untersuchung des Romans über die Wirkung dieses Verfahrens:

Des weiteren wird die Situation derjenigen, die den Krieg nicht erlebt haben, als eine Situation charakterisiert, in der allein die Vorstellungskraft einen Zugang zu den Geschehnissen schaffen kann. Mit anderen Worten: Als (einzig?) möglicher Weg, sich in die Lage der Opfer bzw. Täter zu versetzen, erscheint der Weg der Imagination. Auf diese Weise wird die Tür für eine fiktionale Verarbeitung des Krieges geöffnet. In diesem Sinne bedeutet Fiktionalisierung nicht Ästhetisierung als weltabgewandte Beschönigung oder Stilisierung, sondern stellt den Versuch dar, mittels der Vorstellungskraft die traumatischen Kriegserlebnisse, insbesondere die Erfahrung ungeheurer Gewalt, die andere erlitten bzw. ausgeübt haben, zu begreifen (Grinberg Pla 2007: 3).

Diese interessante Idee soll hier aufgegriffen und ins Verhältnis zu einem Phänomen gesetzt werden, welches Ottmar Ette in seinem Band *ÜberLebenswissen: die Aufgabe der Philologie* als „Theorie des kommunikativen Rabens“ bezeichnet hat. Ausgangspunkt von Ettes Überlegung, die hier knapp wiedergegeben werden soll, ist ein Problem, welches Hannah Arendt in ihrem Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* behandelt. Es geht dabei um die Feststellung, dass die Berichte der Überlebenden von Konzentrationslagern oftmals eine Monotonie und Kommunikationslosigkeit aufweisen, als Zeugnis eines gelähmten Empfindens, die den Leser entweder unberührt oder ebenfalls gelähmt zurücklassen. Selten allerdings, so Arendt, rufen sie im Leser eine leidenschaftliche Reaktion, die vom Wunsch nach einem das Gerechtigkeitsempfinden befriedigenden Korrektiv getragen würde, hervor (Ette 2004: 201).

Ette formuliert hieraus seine Fragestellung:

Wie ist das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit, von Wahrheitsanspruch und Glaubwürdigkeit, von Bedeutung und Deutung, Findung und Erfindung zu gestalten und zu begreifen? Wie läßt sich von dem berichten, was dem Reich der Fakten angehört, aber nur allzu leicht in jenes der Fabeln oder Alpträume verdrängt wird? Wie lassen sich im Schreiben jene Kommunikation und

jenes Mitleiden, jene Betroffenheit herstellen, die von so vielen der von Arendt gelesenen Berichte verfehlt werden? Und schließlich: Wie läßt sich die Faktizität realer Bedrohung verstehen und vermitteln, wo es doch – wie die Autorin von Eichmann in Jerusalem in Rückgriff auf Berichte Bruno Bettelheims und David Roussets betonte – »unmöglich« ist, »selbst im Angesicht der Gasöfen und des unmittelbar bevorstehenden Todes [...] an die Realität der Vorgänge zu glauben« (ebd.: 201f).

Eben diese Frage stellt sich auch angesichts der Lektüre von Zeugenaussagen aus dem guatemaltekischen Bürgerkrieg. Auch wenn man sich die dokumentierten Verbrechen nicht in Gänze zu Gemüte führt, sondern sich nur an das auch in europäischen Bibliotheken vorhandene Werk *Guatemala: nunca más, versión resumida* hält, welches auszugsweise Zeugenberichte nach Art und Vorkommen der Gewalt strukturiert präsentiert, wird man schnell auf ein gewisses Paradox stoßen.

Der REMHI-Bericht sammelt die Aussagen der Augenzeugen, um den Opfern eine Stimme zu geben und den individuellen, menschlichen Aspekt hinter diesen sonst nur statistisch fassbaren Gräueltaten aufzuzeigen. Nähert man sich aber dem Text mit dieser Intention, so stellt man leicht fest, wie schnell sich das eigene emphatische Potential angesichts dieses Übermaßes an Entsetzlichem verbraucht. Ein Gefühl der Lähmung erfasst den Leser und es ist kaum möglich, in irgendeine Form der Interaktion mit dem Text zu treten. Nähert man sich diesen Berichten aber von vornherein mit wissenschaftlichem Interesse, wie es z. T. auch in dieser Arbeit geschehen ist, erfasst man eben nicht das Spezifische des Einzelschicksals, nicht die Bedeutung für das menschliche Leben, sondern Beispielgrößen für abstrakte Erwägungen. Damit wird aber das individuelle Erlebnis wieder zur statistischen Größe.

Der von Hannah Arendt aufgebrachten Problemstellung stellt Ottmar Ette nun Max Aubs Text *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*¹³ entgegen. In diesem Text verarbeitet der mehrfach internierte Aub seine Erfahrungen im Konzentrationslager Le Vernet d' Ariège im Südwesten Frankreichs zu Beginn der vierziger Jahre. Geschildert werden die Ereignisse aus der Sicht des gelehrten Raben Jacobo, der die Vorgänge im Lager mit akademischem Interesse und einiger Ironie betrachtet. Hinzu kommen noch ein fiktiver Herausgeber (ebenfalls ein Rabe) und ein ebenso fiktiver Übersetzer:

Ihr eigentlicher Reiz besteht gleichwohl darin, daß diese verschiedenen Kommunikationskreisläufe sich wechselseitig in Bewegung setzen, interagieren und sich vor allem durchdringen. Damit entsteht eine dynamische, in fortwährender Bewegung befindliche und ständig die Perspektiven wechselnde Erzählwelt, in

¹³ Aub, Max (1955): *Manuscrito cuervo, Historia de Jacobo*. In: (ders.) *Cuentos Ciertos 2*. Mexiko-Stadt: Antigua Librería Robredo, S. 243-253.

welcher der Bericht des Augenzeugen über das Konzentrationslager am Fuße der Pyrenäen in der Hauptsache jener Erzählinstanz überantwortet wird, die zwar den Anspruch auf die Wahrhaftigkeit ihres Berichts betont, durch ihre Zugehörigkeit zur (literarischen) Tierwelt aber unverkennbar dem Pol der Fiktion zugeordnet ist (ebd.: 207).

Dieses Pendeln oder Oszillieren zwischen den Polen Fiktion und Diktion, welches Ette als Friktion bezeichnet, wird hier auf eine konkrete Wirkung hin befragt:

Dem Irrationalen ist mit rationalen Mitteln allein nicht beizukommen. Damit löst sich das Faktische nicht im alptraumartig Fiktionalen auf; vielmehr erhebt das Fiktionale fundamentalen Anspruch auf die Schaffung einer (Erzähl-) Welt, welche die von Arendt beklagte Kommunikationslosigkeit der Augenzeugenberichte überwindet und eine komplexe kommunikative Situation herstellt (ebd.: 207f).

Begreift man die Theorie des kommunikativen Raben also als Möglichkeit, eine Erfahrung, deren lebensweltliche Wirklichkeit sich der Vermittlung leicht entzieht, durch eine bestimmte Form der Hybridisierung doch kommunizierbar zu machen, so bietet sich *Insensatez* in ähnlicher Weise als Beispiel an.

Während es bei der Erstellung des REMHI-Berichtes in erster Linie um Opfer und Täter ging und in zweiter Linie um das Archivieren kultureller Gedächtnisinhalte, stellt *Insensatez* die Frage nach dem adäquaten Umgang mit diesem Wissen. Die Figur des Lektors, der, um ein großes Werk zu zitieren, *del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio*, verdeutlicht die angenommene Unmöglichkeit, ein derartiges Wissen in der Form des herkömmlichen *testimonios* konstruktiv zu verarbeiten. Valeria Grinberg Pla vermutet:

Vielleicht stellt die fiktionale Verarbeitung der Erinnerung von Überlebenden vor allem den Versuch dar, die schriftliche Fixierung der Zeugenaussagen in einer Textsorte fortzuschreiben, mit deren Hilfe breitere Gesellschaftsschichten mit dem Bürgerkrieg in Guatemala konfrontiert werden können (Grinberg Pla 2007: 3).

Die emotionale Distanz des Erzählers zu seinem Gegenstand schafft in diesem Fall also ein höheres Maß an Vertrautheit zwischen Gegenstand und Leser.¹⁴

¹⁴ Der zynische Aspekt, der den Ästhetisierungen realer Verbrechen innewohnt, kann und soll durch diese Überlegungen nicht vollständig ausgeräumt werden. Das Motiv taucht nämlich bereits in Castellanos Moyas erstem Roman *La diáspora* auf. Hier wird die Bedeutung, welche die historische Ermordung der Guerillaführerin Mérida Anaya Montes durch ihren Mitstreiter Salvador Cayetano Carpio hat, aus der Sicht verschiedener Protagonisten dargestellt. Während für den jungen Aktivisten Juan Carlos eine Welt zusammenbricht, stellt der Mord für den Journalisten Jorge Kraus eine willkommene Möglichkeit dar, mittels eines neuen Buches sein berufliches Tief zu überwinden. Der Enthusiasmus, mit dem er und seine Freundin beginnen, das Verbrechen in eine verkaufsfördernde Kriminalgeschichte zu kleiden und mögliche Titel durchzusprechen, hebt den Zynismus eindeutiger hervor als *Insensatez* dies tut (LD: 127f).

6. KONKLUSION

Die Ergebnisse der in den letzten vier Kapiteln durchgeführten Untersuchung sollen nun zu den Aussagen Wolfgang Sofskys über Gewalt und Interaktion ins Verhältnis gesetzt werden, um die eingangs formulierte These zu überprüfen.

Bezüglich des professionellen zwischenmenschlichen Umgangs in den Romanen Castellanos Moyas scheint mir die These am unproblematischsten und mit dem geringsten Interpretationsaufwand belegbar zu sein. *El arma en el hombre*, der Roman, welcher diese Form des Miteinanders am eindeutigsten thematisiert, ist gleichzeitig der einzige, der explizit die gewalttätige Handlung als Teil der Diegese inszeniert. Der Text ist in dieser Hinsicht so eindeutig, dass es einer Untertreibung gleichkäme, hier auf den verhältnismäßig offenen Begriff der Gewaltverhältnisse zurückzugreifen. Dieser soll daher auf diesen Text direkt keine Anwendung finden, sondern auf die Wirkung der innerhalb der Diegese entwickelten Handlungen und deren Konsequenzen für die Wirklichkeit der übrigen Texte. Die Gewalt im Speziellen produziert so die Gewaltverhältnisse im Allgemeinen.

Ein gutes Beispiel hierfür liefert der zweite von mir untersuchte Roman, welcher den Versuch eines professionellen Umgangs mit Gewalt thematisiert; *Insensatez*. Die Schilderung der Gewalt ist hier noch allgegenwärtig, allerdings ohne dass es zu direkten Tötlichkeit innerhalb der Diegese kommt. Der Roman verhandelt allerdings direkt die Folgen der Gewalt durch den Blick auf die Opfer, deren physische und psychische Traumata in den Zeugenaussagen dargestellt werden. Aus dem Wissen um die Gewalt, welches diese Texte übermitteln, folgt für den Erzähler die Angst vor der Gewalt und damit deren indirekte, aber andauernde Gegenwart. Mit diesem Phänomen einhergehend, lässt sich in der Interaktion des Erzählers mit den übrigen Figuren in mehr als einer Hinsicht die von Sofsky erwähnte „Asymmetrie der Verhältnisse“ konstatieren. Am deutlichsten ist dies wohl möglich anhand des Sexuellen, welches, wie im letzten Kapitel dargestellt, in diesem Roman immer dem Prinzip der Onanie folgt. Konkret bedeutet dies, dass die erotische Interaktion nicht im Interesse eines Austausches stattfindet, sondern im Geist eines Egoismus, der im Zuge der eigenen Triebbefriedigung auf die Interessen des Gegenübers verzichten kann. Ebenso gestaltet sich das Verhältnis des Protagonisten zu seiner Arbeit und den daran beteiligten Personen. Weder dem Projekt noch seinen Mitarbeitern bringt er Sympathie entgegen. Er ist nicht bereit, die internen Bedingungen

dieser Arbeit zu akzeptieren, wenn sie seinen eigenen Wünschen zuwiderlaufen, wie die Episode um die nicht erfolgte Anzahlung deutlich belegt.

Nach ähnlichen Prinzipien ist das Motiv der Freundschaft bei Castellanos Moya gestaltet. Ausgehend von den beiden zentralen Freundschaftsverhältnissen in seinem Werk, die sich in *La diabla en el espejo* und in *Donde no estén ustedes* finden, lässt sich ein Bild der Freundschaft als Ort des Verrats entwickeln. Der Verrat, den Olga María an ihrer Freundin Laura begeht, beruht nicht auf Gegenseitigkeit, sondern führt zu einer Asymmetrie der Verhältnisse und verletzt die Betrogene daher um so mehr: „me dieron ganas de llorar, te lo juro, así me sentía, porque yo siempre le fui leal a Olga María y ahora resulta que aquella no me tuvo ninguna consideración” (DE: 132). Da Olga María tot ist, gibt es für Laura keine Möglichkeit, die Symmetrie wieder herzustellen. Sie kompensiert diese Ohnmacht, indem sie ihrerseits Asymmetrien produziert, die Machtverhältnisse zu ihren Gunsten bilden. Dies äußert sich vor allem in ihrer Art zu erzählen. Ihr aggressiver Monolog ist weder auf Kommunikation noch auf Informationstransfer angelegt, sondern auf Souveränität. Sie will im Gespräch um jeden Preis die Oberhand behalten, was sie schließlich in letzter Konsequenz zu einer Bewusstseinsspaltung führt, in der sie selbst ihre eigene ZuhörerIn wird. Sie entwickelt einen Adressaten für ihren Monolog, der die durchgehend passive Rolle einnehmen kann, zu der keine reale Person angesichts ihres Geplappers in der Lage wäre. Diese Machtverhältnisse werden dadurch untermauert, dass nicht nur der Adressat, sondern auch der Gegenstand ihres Monologs, die tote Olga María, rein passiv sind. Die Asymmetrie der Verhältnisse wird so schon durch den Modus des Erzählens aufgegriffen und reproduziert..

In *Donde no estén ustedes* ist die Struktur des Verrats komplexer dargestellt. Dadurch, dass sowohl Henry als auch Alberto Täter und Opfer zugleich sind, könnte man auf den ersten Blick an der Asymmetrie der Verhältnisse zweifeln. Tatsächlich aber haben wir es auch hier nicht (um mit Sofsky zu sprechen) mit: „einer Abfolge von Handlungen, aus dem Hin und Her von Aktion und Reaktion, von Angriff und Verteidigung” (Sofsky 1997: 104) zu tun, sondern mit aneinander verübten Grausamkeiten, die sich für den Leser auf einer moralischen Metaebene aufheben könnten, die aber für sich genommen jeweils eindeutig Asymmetrie produzieren. Dabei macht der Roman auch deutlich, wie diese Asymmetrie die tatsächliche Interaktion ersetzt. Nachdem sowohl Margot als auch Alberto tot sind, bleibt Henry mit seinen Erinnerungen und Fragen zurück, die auch deshalb so verletzend sind, weil es weder mit seiner Frau noch mit Alberto jemals zu einer Auseinandersetzung gekommen ist:

Las preguntas de las que jamás obtendría respuesta, porque Margot nunca aceptó que hubiera habido adulterio, que el fruto de su vientre fuera ajeno. Y él también tuvo que aferrarse a esa mentira para conservar a la mujer que amaba y para que su vida no explotara en pedazos (DNU: 269).

Das Ausbleiben der Interaktion in diesem Sinne erlebt Henry als so zerstörerisch, dass er nicht nur sich, sondern alle drei Personen dieser schwierigen Konstellation davon betroffen sieht: „Volverá a preguntarse si la carroña de esa mentira no fue la causa de que Margot cayera víctima del cáncer fulminante, si para guardar semejante secreto fue que el Muñecón comenzó a beber de forma tan autodestructiva” (Ebd.).

In *Desmoronamiento* werden die Gewaltverhältnisse als innerfamiliäre Konflikte dargestellt. Sie äußern sich vor allem im Diskurs Lena Mira Brossas, welcher in seiner Aggressivität eine Steigerung gegenüber demjenigen Laura Riveras darstellt. Ebenso wie Laura rechnet auch Lena nicht mit Widerspruch und auch nicht damit, ihre Auffassungen modifizieren oder zu denen anderer Figuren ins Verhältnis setzen zu müssen. Sie ist dabei allerdings wesentlich gewalttätiger als Laura, weil sie ihre Souveränität gegen eigenständige Figuren, vor allem die Mitglieder ihrer Familie, durchsetzen muss und sich nicht auf die Interaktion mit sich selbst zurückzieht. Eine weitere Parallele zu Laura besteht in der Pathologisierung ihrer Haltung, beide werden als offensichtlich psychisch krank dargestellt. Während Lena sich aber von der Welt zurückzieht, so dass nur der engste Familienkreis unter ihrem Wahnsinn leidet, wird Laura aus ihrem sozialen Umfeld entfernt und in eine Klinik gebracht. Neben der aggressiv forcierten Widerspruchsfreiheit im Dialog mit ihrem Mann und ihrer Tochter wendet sie auch Strategien an, die Lauras Selbstdarstellung im Epitaph für ihre Freundin ähneln. So bezieht sich ihr gesamtes affirmatives Potential auf ihre Tochter Pili, die bereits wenige Monate nach ihrer Geburt tödlich verunglückt war, und auf ihren Enkel Eri, welcher zu klein ist, um sich gegen sie zu wehren. Sobald er alt genug dafür ist, entzieht er sich ihr. Die Instrumentalisierung der Kinder, welche Lena hier vorführt, ist ein wesentliches Moment der Darstellung familiärer Verhältnisse in den Arbeiten Castellanos Moyas. Entscheidend ist dabei zum einen, wie im dritten Kapitel vorgeführt, die unterschiedliche Art der Instrumentalisierung, zum anderen aber auch die Ausschließlichkeit dieser Funktion der Kinderfiguren. Dass Kinder dem unbedingten Willen der Erwachsenen wenig entgegenzusetzen haben, führt in sozialen Konstellationen, die grundsätzlich mit der Asymmetrie der Verhältnisse kalkulieren, automatisch zu ihrer Instrumentalisierung. Anders ausgedrückt: Die Interaktionsrollen, denen Castellanos Moya das soziale Geschehen seiner Romane unterordnet, unterteilt die

Figuren immer in Täter und Opfer. Da Kinder selten das Potential haben, gegenüber Erwachsenen zu Tätern zu werden, sind sie hier immer die Opfer.

Diese Konstellation wird in ungleich verdichteter Art und Weise auch in dem kurzen Text *Paternidad* vorgeführt. Die große semantische Offenheit des Textes beruht darauf, dass die Protagonisten sämtlicher Funktionen entkleidet wurden, außer der ihrer Elternschaft und ihrer Rolle als Täter bzw. als Opfer. Die Eindeutigkeit, in der die konstruierte Situation die jeweiligen Rollen zuschreibt, liefert gleichzeitig das höchst verdichtete Bild eines asymmetrischen Verhältnisses im Sinne Sofskys.

Durch die Konstruktion der Asymmetrie auf verschiedenen Ebenen überführt Horacio Castellanos Moya die soziale Interaktion seiner Figuren in Gewaltverhältnisse. Eine Form dies zu tun, ist die Schreibweise des Epitaphs. Ich habe diesen Begriff im dritten Kapitel unter Rückgriff auf die *Politiques de l'amitié* eingeführt um das Spezifische der Darstellung von Freundschaft in den Romanen Castellanos Moyas herauszuarbeiten. Im Laufe meiner Untersuchung ist mir der Eindruck entstanden, dass der Begriff des Epitaphs auch für eine weitergehende Beschäftigung mit den Texten des Autors fruchtbar gemacht werden könnte.

In Castellanos Moyas erstem Roman *La diáspora* wird z. B. die politische Desillusionierung des Protagonisten, die in diesem Fall einer spirituellen Verwaisung gleich kommt, anhand eines Epitaphs auf die Guerillaführer Anaya Montes und Cayetano Carpio erzählt (LD: 112f). Die Schwierigkeit der kulturellen bzw. künstlerischen Verortung wird an einem Epitaph für den ermordeten Dichter Roque Dalton verdeutlicht (LD: 134f). Die Form des Nachrufs ist eine zentrale Technik im Werk Castellanos Moyas, die in den Erinnerungen an fiktionale und reale Tote ebenso zum Ausdruck kommt, wie in den Versuchen der Einordnung seines Schreibens durch die Sekundärliteratur, wobei die auffällige Präsenz des Präfixes „post“ auf die Referenz gegenüber dem Vergangenen verweist (vgl. García, Oscar (2004): *La narrativa de Horacio Castellanos Moya: posboom, posmodernismo, postestimonio*).

Auch die im fünften Kapitel beschriebene Diskursform des Epitaphs in Aktion findet seine Vorläufer in früheren Texten des Autors. Ähnlich wie Laura Erfahrungen der toten Olga María und Pepe Pindonga solche des toten Alberto Aragón nachvollzieht, versucht sich der Protagonist des 1996 erschienen Romans *Baile con serpientes* Eduardo Sosa in den

ermordeten Jacinto Bustillo zu verwandeln, in dem er dessen gescheiterte Existenz nachlebt¹⁵.

Eine umfangreiche Untersuchung der Arbeiten Castellanos Moyas, welche den Begriff des Epitaphs in den Mittelpunkt ihres Interesses rückt, könnte tiefergehende Erkenntnisse über poetologische Grundannahmen dieses Autors liefern.

¹⁵ Castellanos Moya, Horacio (2002): *Baile con serpientes*. México D.F. : Tusquets.

Bibliografie :

Primärtexte :

- Castellanos Moya, Horacio (2000): *La diabla en el espejo*. Madrid: Linteo Narrativa.
- Castellanos Moya, Horacio (2001): *El arma en el hombre*. Madrid: Tusquets.
- Castellanos Moya, Horacio (2003): *Donde no estén ustedes*. Madrid: Tusquets.
- Castellanos Moya, Horacio (2004): Paternidad. In: (ders.): *Indolencia*. Guatemala: Ediciones del pensativo, 121-128.
- Castellanos Moya, Horacio (2004): *Insensatez*.: Madrid: Tusquets.
- Castellanos Moya, Horacio (2006): *Desmoronamiento*. Madrid: Tusquets.

weitere Texte Castellanos Moyas:

- Castellanos Moya, Horacio (²2002): *La diáspora*. San Salvador: dpi.

Sekundärliteratur:

- Abujatum, Leonor ; Hesse, Katja ; Kozian, Daniela ; Nadig, Daniel ; Rhode, Christian (2006) : *Die Oralität im Werk von Horacio Castellanos Moya*. <<http://www.uni-potsdam.de/castellanos-moya/themen/34.html>> [02. 09. 07].
- Barthes, Roland (2002): *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collèges de France (1976-1977)*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bovenschen, Silvia (1987): Die Bewegungen der Freundschaft: Versuch einer Annäherung. In: Gerhardt, Marlis: *Deutsche Essays. Von Frauen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 215 – 235.
- Cazzaniga, Margherita (2005): *La narrativa di Horacio Castellanos Moya*. Unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Cruz, José Miguel; González, Luis Armando; Romano, Ernesto; Sisti, Elvio (2000): De la guerra al delito: evolución de la violencia en El Salvador. In: Lodoño, Juan Luis; Gaviria, Alejandro; Guerrero, Rodrigo (Hrsg.): *Asalto al desarrollo: Violencia en America Latina*. Washington, D. C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 173-204.
- Derrida, Jacques (1994): *Politiques de l'amitié*. Paris: Éditions Galilée.
- Drews, Julian; Einert, Katharina; Gajardo, Felipe; Isberner, Anna Verena; Strese, Johann: *ÜberLebenswissen bei Horacio Castellanos Moya*. <<http://www.uni-potsdam.de/castellanos-moya/themen/35.html>> [02. 09. 07].
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen: Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- García, Oscar (2004): *La narrativa de Horacio Castellanos Moya: posboom, posmodernismo, postestimonio*. Unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Genette, Gérard (²1998): *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Grinberg Pla, Valeria (2007) : *(Un-)Möglichkeiten der Erinnerung: der Genozid an den Maya in Horacio Castellanos Moyas Roman Insensatez*. Unveröffentlicht.

- Informe REMHI (1998): *Guatemala nunca más, (versión resumida)*. Guatemala: D. R. Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala.
- Lara-Martínez, Rafael (2002): Cultura de paz: herencia de la guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya. In: *Istmo*. <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n03/articulos/moya/.html>> [02. 09. 07].
- Liano, Dante: (1997): *Visión Crítica de la Literatura Guatemalteca*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Lindo, Roger S.: *La diabla en el espejo: país de delirio*. <<http://sololiteratura.com/hor/horladiabla.htm>> [02. 09. 07].
- Ortiz Wallner, Alexandra (2002): Transiciones democráticas/ transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra. In: *Istmo*. <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n04/articulos/transiciones.html>> [02. 09. 07].
- Ortiz Wallner, Alexandra (2006): Überlebenskraft ist ein ‘Guanako-Gen’. In: *LiteraturNachrichten*. 1 XXIII, 88, S. 7-9.
- Saona, Margarita (2004): Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Sofsky, Wolfgang (1997): Gewaltzeit. In: von Trotha, Trutz (Hrsg.): *Soziologie der Gewalt*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 102-121.
- von Trotha, Trutz (1997): Zur Soziologie der Gewalt. In ders. (Hrsg.): *Soziologie der Gewalt*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 9-56.