

Das Ende der Fiktion

Literatur und urbane Gewalt in Guatemala

Dissertation zur Erlangung der Würde der Doktorin der Philosophie
bei der Fakultät für Geisteswissenschaften
Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien & Europäische Sprachen und Literaturen
der Universität Hamburg



vorgelegt von
Nadine Haas
aus Luxemburg
Hamburg 2012

Hauptgutachter
Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer

Zweitgutachter
Prof. Dr. Detlef Nolte

Datum der Disputation
02.07.2012

Angenommen von
der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg
am 15.08.2012

Veröffentlicht mit Genehmigung
der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg
am 18.09.2012

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mich in den vergangenen Jahren bei der Arbeit an meiner Dissertation unterstützt haben: an erster Stelle bei meinen Doktorvätern, Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer und Prof. Dr. Detlef Nolte, für ihre Betreuung, ihre Gesprächsbereitschaft und ihre Unterstützung. Dem GIGA German Institute of Global and Area Studies für die Finanzierung mehrerer Vortragsreisen und die Möglichkeit, meine Promotion in einem angenehmen kollegialen Umfeld und unter äußerst günstigen Arbeitsbedingungen durchzuführen. Meinen Kollegen am GIGA, Isabel Rosales, Otto Argueta und Sebastian Huhn für die fruchtbare Zusammenarbeit und die Freundschaft. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst für die finanzielle Unterstützung von zwei Forschungsaufenthalten in Zentralamerika in den Jahren 2009 und 2010. Für die unschätzbare Unterstützung vor Ort und ihre Hilfsbereitschaft danke ich ganz besonders Torge Löding, Danny Zavaleta, Julio Serrano, Carmen Lucía Alvarado und Luis Méndez Salinas; außerdem Javier Payeras, Eduardo Juárez, Julio Calvo Drago und Arnoldo Gálvez Suárez für ihre Offenheit und ihr Vertrauen.

Für die Lektüre verschiedener Kapitel der vorliegenden Arbeit und für ihre kritischen und konstruktiven Anmerkungen bedanke ich mich herzlich bei Otto Argueta, Pauline Bachmann, Laurence Baum, Imke Borchers, Ingrid Hapke, Susan Hermenau, Sebastian Huhn, Julia Kramer, Olaf Kruithoff, Anne Maehler, Joachim Michael, Gabriele Neußer, Johanna Stracke und Cordula Tibi-Weber; für die fachkundige Unterstützung bei der graphischen Gestaltung Carolina Ruiz León.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern Lucie und Edmond für ihre bedingungslose und ermutigende Unterstützung all meiner Pläne.

Hamburg, Dezember 2011

Für Frauke Gewecke †

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	1
I.1. Fragestellung	2
I.2. Forschungsstand	4
I.3. Forschungsperspektive: Anmerkungen zu Methodik und Theorien	18
I.4. Auswahl der Texte und Begründung des Analysekorpus	21
I.5. Struktur der Arbeit	24
 TEIL EINS: KONTEXTUALISIERUNG	
II. Urbane Gewalt in Guatemala-Stadt	26
II.1. Was ist und wie misst man urbane Gewalt?	26
II.1.1. Terminologie und Konzept	26
II.1.2. Harte Zahlen, Diskurs und Wahrnehmung	30
II.2. Der Krieg, sein Ende und das Andauern der Gewalt	35
II.2.1. Konflikt und Krieg	35
II.2.2. Transition, Friedensverhandlungen und Vergangenheitspolitik	38
II.2.3. Die Situation nach den Friedensabkommen	40
II.3. Urbane Gewalt im gegenwärtigen Kontext	42
II.3.1. Topographie von Guatemala-Stadt	42
II.3.2. Formen urbaner Gewalt in Guatemala-Stadt	44
II.3.3. Gesellschaftliche Auswirkungen urbaner Gewalt	51
III. Bedingungen und Tendenzen der guatemaltekenischen Literatur	56
III.1. Die guatemaltekenische Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	56
III.1.1. Die Literatur des Krieges	56
III.1.2. Die Literatur der Transition: die Übergangsgeneration	59
III.1.3. Die Nachkriegszeit: Stillstand und Innovation	65
III.1.4. Die 2000er Jahre	72
III.2. Autoren der Korpustexte	74
III.3. Exkurs: Benachbarte kulturelle Felder	82

TEIL ZWEI: TEXTANALYSEN UND -INTERPRETATIONEN

IV. <i>Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito</i>	86
IV.1. Graphische Gestaltungselemente	86
IV.2. Handlung und Ebenen der Erzählung	87
IV.3. Kontrastierung der Ebenen durch die sprachliche Gestaltung	90
IV.4. Kontinuität und Ubiquität der Gewalt	92
IV.5. Wer hat die Macht?	95
IV.6. Gewalt und Komik	96
IV.7. Die Legitimation der Darstellung von Gewalt	97
V. <i>Diccionario Esotérico</i>	99
V.1. Handlung	99
V.2. Das Erzählen von Gewalt und die Auswirkungen von Gewalt auf die Erzählung	100
V.2.1. Die Infragestellung der Erzählerrede	101
V.2.2. Ethische Probleme bei der Bewertung des Erzählers	103
V.2.3. Die Inkonsistenz der erzählten Welt	109
V.3. Der urbane Raum als Gewalt-Raum	115
V.4. Die Bewohner der Stadt	119
V.5. Angst und Unsicherheit: das Individuum, der Staat und die Massenmedien	123
V.6. Möglichkeiten der Flucht: Religiosität und Esoterik	125
V.7. Die Poesie der Gewalt	129
VI. <i>Retrato de borracho con país</i>	133
VI.1. Handlung	134
VI.2. Realismus und Marginalität	135
VI.3. Guatemala als historischer Raum der Gewalt	137
VI.4. Karnevalesk-groteske Ästhetik	139
VI.5. Die Allgegenwart der Gewalt und Guatemala als Hölle auf Erden	145
VI.6. Groteske Komik	149
VII. <i>Los jueces</i>	152
VII.1. Handlung, Struktur und Referenzen	153
VII.2. Recht- und Gerechtigkeitskonzeptionen und ihre Verhandlung	156
VII.2.1. Normenverständnis und Vorstellungen von Gerechtigkeit	156
VII.2.2. Die Debatte um Rechtsprechung bei Abwesenheit des Staates	160
VII.3. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen im urbanen Raum	163
VII.4. Stereotype Geschlechterrollen und sexuelle Gewalt	169
VIII. <i>Días amarillos</i>	174
VIII.1. <i>Ruido de fondo</i> : das Gewicht der Vergangenheit in der Gegenwart	174
VIII.2. Erzählsituation und -ebenen in <i>Días amarillos</i>	180
VIII.3. Räume und Formen urbaner Gewalt	181
VIII.4. Die Stadtbewohner als Täter und Opfer von Gewalt	185
VIII.5. Gewaltverbrechen: die Alltäglichkeit des Schrecklichen	189
VIII.6. Gewalt und ihre Darstellung	191
VIII.6.1. Gewaltdarstellungen in der Sensationspresse	191
VIII.6.2. Gewaltdarstellungen in der Literatur	194

TEIL DREI: SYNTHESE

IX. Literatur und urbane Gewalt	199
IX.1. Zusammenfassungen der Textanalysen	199
IX.2. Tendenzen narrativer Gestaltungsmöglichkeiten	207
IX.2.1. Selbstgespräche von Einzelgängern	207
IX.2.2. Urbaner Raum: die Bedrohung öffentlicher und die trügerische Sicherheit privater Räume	210
IX.2.3. Die „Abschaffung“ der Zeit	212
IX.2.4. Das Erzählen von Gewalt und die Möglichkeiten der Literatur	213
IX.3. Ästhetische Dominanten der Darstellung von Gewalt	215
IX.3.1. Die Absurdität allgegenwärtiger Gewalt	215
IX.3.2. Die Fokussierung auf die Auswirkungen	217
IX.4. Literarische Strategien im Umgang mit Gewalt	219
IX.4.1. Differenzieren	219
IX.4.2. Distanzieren	222
X. Schlussbetrachtungen	225
XI. Literaturverzeichnis	236
XI.1. Primärquellen	236
XI.2. Sekundärliteratur	240
XI.3. Weitere Quellen	265

I. Einleitung

Soziale Probleme wie Armut, Ungleichheit und Gewaltkriminalität prägen auch im 21. Jahrhundert den Alltag und das Leben in Guatemala in hohem Maße. Wenn es um Mordraten oder bewaffnete Überfälle, organisierte Kriminalität oder Gewalt im Zusammenhang mit Drogenhandel geht, belegt das Land in den international vergleichenden Statistiken stets einen der oberen Plätze, ähnlich wie andere zentralamerikanische Länder. Während Gewalt in Guatemala sicherlich kein neues Thema ist, sondern eine historische Kontinuität aufweist (vgl. etwa Figueroa Ibarra 2000), haben sich die Gründe, Akteure und Ausprägungen der Gewalt im Laufe der Zeit und mit wechselnden politischen Bedingungen verändert. Seit der Beendigung des Krieges und der Unterzeichnung der Friedensabkommen im Jahr 1996 wird das Gewaltniveau von den Guatemalteken¹ vielfach als gestiegen wahrgenommen und scheint zudem unübersichtlicher und diffuser geworden zu sein (vgl. Erazo 2005: 15). In der sozialwissenschaftlichen Forschung hat man sich des Themenbereichs angenommen; es existieren mittlerweile zahlreiche Untersuchungen zu Gewalt, Kriminalität und Unsicherheit in Guatemala wie auch in der Region Zentralamerika.

Diese Arbeit fragt nach dem Umgang mit der Gewalt in der Kultur. Durch die Untersuchung der Art und Weise, wie Gewalt in literarischen Texten dargestellt und behandelt wird, wird hier eine andere Annäherung an die Gewaltproblematik in Guatemala unternommen.

Gewalt und Kriminalität werden in Guatemala gesellschaftlich ausführlich debattiert und stellen ein bevorzugtes Thema der Massenmedien dar. In Guatemala-Stadt ist Gewalt als gesellschaftliches Problem und Thema allgegenwärtig, wobei sich durch die Eigenschaften des urbanen Raumes einige Besonderheiten ergeben. In der Hauptstadt leben knapp drei Millionen Menschen auf engem Raum. Die Stadt ist in den letzten Jahrzehnten unkontrolliert gewachsen, was zu Infrastrukturmängeln und der sprachlichen, sozialen und ökonomischen Marginalisierung der zahlreichen Zugezogenen geführt hat. Guatemala-Stadt ist in besonderem Maße von Gewaltkriminalität betroffen. Einige Phänomene wie Überfälle und kriminelle Banden sind vornehmlich urbane Phänomene (vgl. Vela & Solares 2001: 270-375). Mehr als die Hälfte aller in Guatemala begangenen Verbrechen wird in der Hauptstadt verübt (vgl. PNUD 2007: 16f.). Schlagzeilen von brutalen Überfällen und Morden bestimmen beinahe täglich die Titelseiten der Tageszeitungen. Es herrscht ein hohes Unsicherheitsempfinden, welches direkt auf das Leben und die Bewegungen der Menschen im urbanen Raum wirkt. Einige städtische Gebiete gelten als *no-go-areas*, von privaten Sicherheitsfirmen abgesicherte Einkaufszentren sind äußerst beliebt, und wer es sich leisten kann, lässt sich selbst und sein Haus bewachen. Wegen des als unsicher empfundenen öffentlichen Raumes ziehen sich viele Menschen ins Private zurück, wodurch die mediale Berichterstattung und die Art, wie dort Gewaltverbrechen dargestellt werden, noch an

¹ Die aus Gründen der besseren Lesbarkeit in dieser Arbeit verwendete männliche Form bezieht die weibliche immer gleichermaßen mit ein.

Bedeutung gewinnen (vgl. Martín-Barbero 2004a: 298). Die Bewohner von Guatemala-Stadt können sich dem Phänomen der urbanen Gewalt also nicht entziehen; auf direkte oder indirekte Weise werden sie Täter, Opfer oder Zeugen derselben (vgl. Garavito 2005). Diese urbane Gewalt, unter der nicht nur unterschiedlich motivierte Ausprägungen physischer Gewalt, sondern auch gewalthervorbringende Strukturen des urbanen Raumes und direkte Gewaltfolgen wie ein verstärktes Angst- und Unsicherheitsempfinden zu verstehen sind, steht im Zentrum dieser Arbeit.²

Guatemala ist, wie auch die Region Zentralamerika, im Laufe der 1990er Jahre aus dem Fokus der internationalen Aufmerksamkeit gerückt. Die Kriege in der Region wurden beendet und mit dem Ende der zweigeteilten Welt sowie der jeweiligen Ideologien schwand das Interesse an der gesellschaftspolitischen Lage der Region. Dies führte teilweise auch zu einer verringerten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Zentralamerika. Was die zentralamerikanische Literatur anbelangt, so wurde sie bis auf das *testimonio*³, welches durch seine gattungsbezogene Nähe zum Wahrheitsbericht das Bedürfnis nach politisch engagierter wissenschaftlicher Auseinandersetzung zu stillen schien, innerhalb wie außerhalb der Region nur wenig rezipiert. Die Nicht-Wahrnehmung entspricht allerdings keineswegs einer Nicht-Existenz; die zentralamerikanische Literatur hat mit schwierigen Bedingungen und Problemen der (Un)Sichtbarkeit zu kämpfen (vgl. Arias 1998b, 1999; Mackenbach 2008f). Nähert man sich der neueren zentralamerikanischen Literaturproduktion, so ist zunächst zu bemerken, dass ein großer Teil der seit den Friedensabkommen publizierten Texte gesellschaftliche Probleme thematisiert; in ihrer Gesamtheit kann man keineswegs von einer eskapistischen Literatur sprechen. Auch wenn die Nachkriegsgeneration sich vielleicht weniger um eine Aufarbeitung der Kriegsvergangenheit bemüht, als sich ihre Vorgänger dies teilweise gewünscht hätten, so nahmen sich doch zahlreiche junge Autoren des städtischen Raumes und seiner Problemfelder an.⁴ Die Schriftsteller, die um die Jahrtausendwende auf der Bühne der guatemaltekenischen Literatur auftauchten (oder, wie sich noch zeigen wird, diese selbst erst neu erschufen), beschäftigen sich bevorzugt mit dem urbanen Raum und thematisieren auch die in ihm präsente Gewalt. An den literarischen Texten der vergangenen Jahre lässt sich das Themenfeld der urbanen Gewalt daher aufzeigen und diskutieren.

I.1. Fragestellung

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen fünf literarische Prosatexte aus Guatemala: *Megadroides Morfo-99 contra el Samuray Maldito* (1999/2008) von Julio Calvo Drago, *Diccionario Esotérico* (2006) von Maurice Echeverría, *Retrato de borracho con país* (2008) von Eduardo Juárez, *Los jueces* (2009) von Arnoldo Gálvez Suárez und *Días amarillos* (2009) von Javier Payeras.⁵ In diesen Werken wird die urbane Gewalt mehr oder weniger direkt in den Blick

2 Das Konzept urbaner Gewalt wird in Kapitel II. ausführlich dargelegt.

3 Zu einer Definition der Gattung und zum *testimonio* in Guatemala siehe III.1.2.

4 Auf diesen „Generationenkonflikt“ komme ich in Kapitel III.1. zu sprechen.

5 Zur Auswahlbegründung der Texte siehe I.4. Die Autoren werden in Kapitel III.2. genauer vorgestellt. Eine Inhaltsangabe der Texte

genommen und auf sehr unterschiedliche Weise thematisiert. In dieser Arbeit geht es nun darum zu untersuchen, wie dies genau vor sich geht. Das Erzählen und Darstellen von Gewalt erfordert narrative Techniken und Strategien, die uns Auskunft geben über den Umgang, den die Texte mit der Gewalt finden.

Dabei gehe ich zunächst grundsätzlich davon aus, dass man das Problem der Gewalt nicht ansprechen kann, ohne damit gleichzeitig auf irgendeine Art und Weise Gewalt zu (re)produzieren. Die Darstellung, d. h. das Erzählen von Gewalt, bringt selbst Gewalt hervor, die – auch wenn sie qualitativ anders geartet ist als reale physische Gewalt – sich in erster Linie auf den Leser richtet. Daher zielt die zentrale Fragestellung darauf ab, inwieweit solche Gewaltdarstellungen legitim sind, d. h. in welchem Sinne die erzählte Gewalt durch das eigentliche Ziel einer Gewaltkritik gerechtfertigt werden kann. Im Falle der hier untersuchten Texte wird also konkret zu fragen sein, ob diese die Gewalt um ihrer selbst willen darstellen, ob sie eine indirekte und verschlüsselte Darstellung vorziehen oder ob sie zum Beispiel betont detailliert, den Voyeurismus bedienend über Gewalt schreiben. Dabei ist auch zu untersuchen, ob und wie sie ihre eigene Gewaltdarstellung kritisch hinterfragen.

Eine zweite zentrale Frage bezieht sich auf die Verbindung zwischen der literarischen Darstellung von Gewalt und anderen Gewaltdiskursen.⁶ Aufgrund der Dominanz des Gewaltthemas in der Öffentlichkeit und in den Massenmedien ist zu erwarten, dass Elemente der öffentlichen, politischen und medialen Diskurse auf irgendeine Art in die Literatur einfließen. Daher fragt diese Arbeit danach, inwieweit solche Diskurselemente von der Literatur aufgenommen, transformiert, parodiert oder auch dekonstruiert werden.

Schließlich richtet sich eine dritte Forschungsfrage auf den *urbanen* Charakter der Gewalt, d. h. auf den Ort, an dem diese stattfindet. Die hier in den Blick genommene urbane Gewalt ist als Phänomen zu verstehen, das nicht nur vornehmlich im öffentlichen Raum stattfindet, sondern auch dort wahrgenommen und diskutiert wird. Insofern ist zu fragen, auf welche Art und Weise die literarische Darstellung urbaner Gewalt auf den Aspekt des Raumes setzt und welche Rolle der Raumgestaltung innerhalb der einzelnen Texte zukommt.

Es kann an dieser Stelle vorab gesagt werden, dass die untersuchten Beispiele aus der guatemaltekischen Literatur keine einheitliche Linie aufzeigen, sondern sich in ihrem Umgang mit der Gewalt stark unterscheiden. Die Spannweite der hier zum Einsatz kommenden narrativen Techniken reicht zum Beispiel von Ausflügen in die Phantastik über realistisch-groteske Gewaltschilderungen bis hin zu einer gewissen Komik. Das Problem der Gewalt und ihrer Darstellung ist komplex, so dass es nicht nur eine Antwort geben kann. Dennoch setzt sich diese Arbeit auch zum Ziel, Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, die den Umgang der neueren guatemaltekischen Literatur mit der Gewalt, welche die Menschen vor allem im urbanen Raum erfahren, auszeichnen.

findet sich am Anfang des jeweiligen Kapitels (IV.-VIII.).

6 Die Verwendung des Diskurs-Begriffs in dieser Arbeit gründet auf der Definition von Michel Foucault, demzufolge Diskurse „Praktiken“ sind, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1997: 74).

Die Frage nach literarischen Darstellungen urbaner Gewalt bedeutet zunächst, dass auf inhaltlicher Ebene nach Gewalt-Elementen gesucht werden kann. Weitaus interessanter und dem literarischen Charakter der untersuchten Texte Rechnung tragend ist jedoch die Frage nach der ästhetischen Vermittlung von Gewalt. Dies beinhaltet zum Beispiel Fragen nach der Erzählinstanz und der Erzählerrede (Wer erzählt von der Gewalt und wie?) oder nach zeitlichen, räumlichen und strukturellen Gestaltungsdimensionen innerhalb der Fiktion. Durch eine narratologische Textanalyse und -interpretation wird die Art der Gewaltdarstellung genau untersucht und beschrieben. Dieser Textarbeit wird eine ausführliche Darstellung des sozialen und kulturellen Kontextes vorangestellt, denn Ziel ist es, Schlussfolgerungen zu ziehen, die über die untersuchten fiktionalen Texte hinausgehen. In dieser Arbeit sollen also literarische Strategien als kulturelle Verfahren im Umgang mit urbaner Gewalt herausgearbeitet werden.

Die Relevanz dieser Arbeit ergibt sich nicht nur aus der Aktualität und den Dimensionen der urbanen Gewalt in Guatemala, sondern vor allem aus dieser Fragestellung, die bisher für Zentralamerika so nicht untersucht wurde. Auf der Ebene der wissenschaftlichen Auseinandersetzung besteht ein Ungleichgewicht: Während das Thema der urbanen Gewalt auf politischer und sozialer Ebene relativ gut erforscht ist, ist die kulturelle Auseinandersetzung mit der Gewaltproblematik für die Region Zentralamerika bisher nur unzureichend untersucht worden.

1.2. Forschungsstand

Im geschichts- und sozialwissenschaftlichen sowie im anthropologischen Bereich existiert eine hohe Anzahl an Untersuchungen zu Gewalt in Zentralamerika. Gleichzeitig ist die Forschungslage bezüglich der zentralamerikanischen Literatur insgesamt weniger extensiv und für die hier untersuchten Texte praktisch inexistent. Die folgende Überblicksdarstellung über den Stand der Forschung gliedert sich daher zunächst nach wissenschaftlichen Disziplinen und zielt darauf ab, die von dieser Arbeit zu schließende Lücke in der Forschung zu umreißen. Es geht hier nicht darum, eine vollständige Bibliographie⁷ rund um das Thema urbaner Gewalt in Guatemala zusammenzustellen, sondern es soll vielmehr aufgezeigt werden, mit welchen Themen sich Sozial- und Geisteswissenschaften bevorzugt beschäftigt haben. Aus der Zusammenstellung der Sekundärliteratur und mit meiner Fragestellung ergibt sich dabei eine Leerstelle. In einem dritten Schritt werden dann für diese Arbeit zentrale Werke der medien- und literaturwissenschaftlichen Forschung angesprochen, die sich mit dem Zusammenhang zwischen Gewalt und ihrer Darstellung befassen.

⁷ Eine aktuelle Bibliographie zur vornehmlich soziologischen Gewaltforschung über Lateinamerika ist vor kurzem erschienen (Imbusch et al. 2011); eine ältere, sozialwissenschaftliche (nicht auf Gewaltforschung zugeschnittene) Bibliographie zu Zentralamerika ist die von Dräger & Peetz (2000). Ortiz Wallner (2006) hat eine Übersicht über Untersuchungen zu Literatur und Kultur Zentralamerikas von 1980 bis 2005 zusammengestellt. Siehe auch die Übersicht über die literaturwissenschaftliche Zentralamerikaforschung in Mackenbach (2008a).

Geschichts- und sozialwissenschaftliche Untersuchungen

Zu den historischen Hintergründen der hier behandelten Gewaltproblematik sind an erster Stelle die von Edelberto Torres Rivas (1994a) und Héctor Pérez Brignoli (1994) herausgegebenen Bände der insgesamt sechsbändigen „Historia General de Centroamérica“ zu nennen. Die Beiträge in diesen Bänden untersuchen die politische und ökonomische Entwicklung Zentralamerikas im 20. Jahrhundert. Auch Torres Rivas' Monographie „La piel de Centroamérica“ (2007) ist hervorzuheben, in der er sich auf die Entwicklung der Region ab 1930 konzentriert. Grundlegend für das Verständnis der jüngsten Geschichte Guatemalas sind die Abschlussberichte der beiden Kommissionen, die sich mit der Aufarbeitung der Kriegsgeschehen befassen: der vierbändige Bericht „Guatemala – Nunca Más“ (ODHAG 1998a-d) des Menschenrechtsbüros des Erzbistums Guatemala und „Guatemala – Memoria del Silencio“ der *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (CEH 1999).⁸ Eine ausführliche Untersuchung zu „Erinnerungsarbeit und Vergangenheitspolitik in Guatemala“, die unter anderem auf den Ergebnissen dieser beiden Berichte beruht, hat Anika Oettler (2004) verfasst. Ebenfalls hilfreich für das Verständnis des Krieges in Guatemala ist die Studie von Victoria Sanford (2003), die den Genozid an der Maya-Bevölkerung untersucht.

Was die Erforschung der Gewalt in Zentralamerika anbelangt, so hat sich in der deutschen Forschungslandschaft Heidrun Zinecker mit der hohen Gewaltkriminalität und ihren Ursachen befasst. In ihrer Studie zur „Nachkriegsgewalt in Guatemala“ (2006) fragt sie, warum mit dem Ende des Krieges kein Ende der Gewalt einhergegangen ist. In einem von ihr mit herausgegebenen Sammelband (Seffer & Zinecker 2010a) hat sie ebenfalls Beiträge versammelt, die sich an einer „Kausalerklärung“ der „neuen Gewalt“ in Zentralamerika versuchen. Auch Sabine Kurtenbach befasst sich seit Jahren mit der Region Zentralamerika und dem Thema der Nachkriegsgewalt. Neben zahlreichen Beiträgen in Sammelbänden seien hier zwei Artikel zu *peacebuilding* in Zentralamerika (2007) und zu Jugendgewalt in Guatemala (2008) erwähnt. Eine über die politikwissenschaftliche Analyse hinausgehende Perspektive nehmen die aus dem Projekt „Öffentlichkeiten und Gewalt in Zentralamerika“ hervorgegangenen Studien ein. Sebastian Huhn, Anika Oettler und Peter Peetz (Huhn et al. 2005, 2006a, 2006b, 2007; Oettler 2009; Huhn 2011; Peetz 2010) haben sich mit dem öffentlichen Diskurs über Gewalt und Kriminalität auseinandergesetzt und vor allem Medienbeiträge, aber auch Gesetzestexte oder Schüleraufsätze untersucht. Dabei haben sie auf die sehr unterschiedliche Lage in den einzelnen zentralamerikanischen Ländern hingewiesen und betont, dass der öffentliche Diskurs über das Gewaltproblem in erheblichem Maße zu der empfundenen Unsicherheit und der Einschätzung von Gewaltkriminalität als gesellschaftlichem Problem beiträgt.

8 Mehr zu diesen Kommissionen in II.2.2.

In Zentralamerika selbst ist zunächst José Miguel Cruz zu nennen, der sich in zahlreichen Veröffentlichungen mit der Nachkriegszeit in El Salvador und der Region Zentralamerika beschäftigt hat, insbesondere mit Themen wie Demokratisierung, Gewaltkriminalität, Jugendgewalt und politischer Kultur (Cruz 1998, 1999, 2000, 2003, u. a.). Mit Gewalt und Kriminalität im guatemaltekischen Zusammenhang befassen sich die Beiträge des Sammelbandes „El lado oscuro de la eterna primavera“ (2001), herausgegeben von den guatemaltekischen Sozialwissenschaftlern Manolo Vela, Alexander Sequén-Mónchez und Hugo Antonio Solares. Diese Arbeiten geben aus sozialwissenschaftlicher Perspektive einen hilfreichen Überblick über den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.

Ein besonders gut erforschtes Phänomen innerhalb des Themenfeldes der Gewalt in Zentralamerika ist das der sogenannten *maras* oder *pandillas*. Eine Pionierin in der Untersuchung der guatemaltekischen *maras* ist Deborah Levenson, die sich bereits in den 1980er Jahren mit dem Thema beschäftigte und in einer Studie (1989) Hinweise auf die Entstehung der Gruppen gibt. Sie hat dazu Interviews mit Bandenmitgliedern geführt und betont das Verständnis, das man für die wirtschaftlichen und sozialen Lebensbedingungen der jugendlichen Stadtbewohner aufbringen muss. In El Salvador erschienen zwischen 2001 und 2004 vier Sammelbände, in denen das Phänomen der *maras* unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtet wird. Zusammengestellt wurden die Beiträge von einer Reihe zentralamerikanischer Forschungsinstitute und der *Universidad Centroamericana* in San Salvador. Der erste Band (ERIC et al. 2001) legt die Grundlage für die Untersuchung, beschreibt historische Entstehungsprozesse und enthält viele Ergebnisse aus Umfragen zu dem Phänomen; Band zwei und drei (ERIC et al. 2004a, 2004b) handeln von dem „sozialen Kapital“ der Bandenmitglieder bzw. Präventions- und Rehabilitationsstrategien; im letzten Band, der von José Miguel Cruz (2006) herausgegeben wurde, geht es vornehmlich um die zivilgesellschaftlichen Reaktionen auf das Phänomen. Cruz hat ebenfalls einen Sammelband mit englischsprachigen Beiträgen zum Thema herausgegeben (Cruz 2007b). José Luis Rocha hat sich in zahlreichen Artikeln mit (v. a. nicaraguanischen) *maras* beschäftigt, zum Beispiel mit dem Zusammenhang zwischen *maras* und Religion (2008), der Feindschaft zwischen verschiedenen *maras* (2005) oder ihren Tätowierungen (2003). Auch der Anthropologe Dennis Rodgers (2007) untersucht die *maras* in Nicaragua und geht der Frage nach, inwieweit diese als Sündenbock im Rahmen der hohen Nachkriegsgewalt und Kriminalität zu sehen sind. Die Studie von Demoscopía (2007) stützt sich auf Interviews mit Bandenmitgliedern und vergleicht die Situation in fünf zentralamerikanischen Ländern. Einen reflektierten und aktuellen Einblick in die Thematik liefert Wim Savenije in einem Sammelband-Beitrag (2009a) und ausführlicher in seiner Monographie „*Maras y barras. Pandillas y violencia juvenil en los barrios marginales de Centroamérica*“ (2009b). Peter Peetz (2010) befasst sich in seiner Dissertation mit dem Zusammenhang zwischen öffentlichem Diskurs über die *maras* und der Anti-*mara*-Politik in Honduras. Andere Versuche der Annäherung haben die Photographin Isabel Muñoz mit ihrem Bildband „*Maras*.

La cultura de la violencia“ (2007a), in dem sie die Körper von inhaftierten *mareros* stark ästhetisiert, sowie der französische Regisseur Christian Poveda unternommen. Dieser hatte zur Vorbereitung seines Dokumentarfilms *La vida loca* (2008) mehrere Monate zusammen mit Bandenmitgliedern gelebt und diese mit der Kamera begleitet.

Eine anthropologische Sichtweise auf die Gewalt in Guatemala-Stadt nimmt der Sammelband „Securing the City“ (O’Neill & Thomas 2011) ein. Die einzelnen Beiträge beschäftigen sich zum Beispiel mit „las violencias“, also den unterschiedlichen Arten von Gewalt, wie sie im abgegrenzten Raum einer städtischen *colonia* auftreten (Camus 2011), mit der privaten Sicherheitsindustrie (Dickins de Girón 2011) oder mit der evangelikalen Freikirche *El Shaddai* (O’Neill 2011). Mit ebendieser Kirche befasst sich Kevin O’Neill ausführlicher in seiner Monographie „City of God“ (2010), die äußerst interessante Darstellungen von Guatemala-Stadt und seiner vielen evangelikalen Bewohner enthält. Nicht zuletzt ist der Sammelband „Violencias desbordadas“ (López García et al. 2009a) zu nennen, der Beiträge von guatemalteken und spanischen Sozialwissenschaftlern und Anthropologen enthält. Diese thematisieren unterschiedliche Aspekte der Gewalt in Guatemala; besonders interessant sind die drei anthropologischen Beiträge zu Lynchmorden (López García & Juárez 2009; Juárez 2009; López García 2009) sowie der von Manuela Camus (2009). Bei diesen Beiträgen ist die Herangehensweise an die Gewaltthematik hervorzuheben: Die *dichte Beschreibung* von Gewaltphänomenen unter Berücksichtigung des sozialen Umfelds liefert nicht nur beeindruckende Einblicke in konkrete Fälle, sondern auch Hinweise auf die Prozesshaftigkeit und die gesellschaftlichen Folgen von Gewalt in Guatemala. So zeigen die Beiträge des Sammelbandes, wie man durch eine dem Untersuchungsgegenstand angepasste, transdisziplinäre Forschungsperspektive zu einem besseren Verständnis von Gewalt gelangen kann.

Grundlegende Informationen zu Gewalt in Zentralamerika lassen sich ebenfalls aus einer Reihe von Berichten ziehen, die von internationalen Organisationen in Auftrag gegeben wurden, etwa vom *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* (PNUD) zur statistischen Erfassung der Gewalt in Guatemala (2007), zur Schattenwirtschaft und organisierter Kriminalität in Guatemala (2007/2008) oder zu Sicherheit und Entwicklung in Zentralamerika (2009). Ebenso hilfreich sind Berichte von der UNESCO zu Gewaltwahrnehmung und -praktiken in Guatemala (Zepeda López et al. 2001), vom *United Nations Office on Drugs and Crime* (2007) zu Kriminalität und Entwicklung in Zentralamerika oder von der Weltbank zu Nachkriegsgewalt in Guatemala (McIlwaine & Moser 2001).

Die Autorinnen des letztgenannten Berichts haben sich intensiv mit urbaner Gewalt in Lateinamerika und insbesondere in Guatemala beschäftigt (McIlwaine & Moser 2001, 2004); ihre Erkenntnisse sind ebenso relevant für mein Konzept urbaner Gewalt wie verschiedene Beiträge des von Susana Rotker herausgegebenen Sammelbandes (2002b), die sich mit Gewalt in lateinamerikanischen Städten befassen. McIlwaine und Moser berufen sich in ihren Untersuchungen zu Gewalt im städtischen Raum einerseits auf Statistiken und Gewalttraten,

beziehen aber auch den Aspekt der Wahrnehmung von Gewalt mit ein, wobei sie sich besonders für die Bewohner von Armenvierteln interessieren (McIlwaine & Moser 2007). Moser (2004) hat überdies eine Systematik urbaner Gewalt erstellt, auf der mein in Kapitel II.1. entwickeltes Konzept basiert, welches ich aber um einige Aspekte wie das Unsicherheitsempfinden im städtischen Raum ergänze. Susana Rotkers Arbeit ist deshalb wichtig für die vorliegende Arbeit, weil sie auf die große Bedeutung symbolischer Darstellungen von Gewalt und Angst hinweist, welche lediglich auf Zahlen basierende Gewaltdarstellungen um eine wesentliche Perspektive ergänzen (vgl. Rotker 2002a: 7f.).

Im sozialwissenschaftlichen Bereich findet also eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Gewalt in Guatemala und in der Region Zentralamerika statt, wobei die Fokussierung auf Themen wie *maras* und Jugendkriminalität, die anhaltend hohen Gewaltraten auch nach der Beendigung der Kriege, die Auswirkungen eines hohen gesellschaftlichen Unsicherheitsempfindens auf Demokratisierungsprozesse und die Herausbildung von öffentlichen Diskursen über Gewalt und Unsicherheit hervorzuheben ist.

Literaturwissenschaftliche Studien zu Zentralamerika

Die Entwicklung der Literaturwissenschaft in Zentralamerika in den vergangenen Jahrzehnten wurde von dem guatemalteken Kritiker und Schriftsteller Dante Liano (2010) beschrieben.⁹ Laut Liano hatten die Literaturwissenschaftler und -kritiker in Zentralamerika in den 1970er Jahren nur wenig Kontakt untereinander, worauf auch zurückzuführen ist, dass keine Gesamtdarstellung der Literatur der Region entstehen konnte. Die einzelnen Philologen beschäftigten sich mit der Literatur ihres eigenen Landes, wobei manche eine Vorliebe für rein stilistische und linguistische Analysen literarischer Texte zeigten. Das gesteigerte Interesse an der Region Zentralamerika, das sich gegen Ende der 1970er und in den 1980er Jahren aufgrund der politischen Situation ergab, führte auch zu verstärkten literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen. Jedoch gab es dabei nur wenig Austausch zwischen den Zentralamerikanern und anderen Zentralamerikaforschern (vgl. Liano 2010: 1-4).

Die privilegierte Beschäftigung mit der *testimonio*-Literatur aus Latein- und Zentralamerika nahm ihren Ursprung in den 1980er Jahren an einigen Universitäten in den USA (Beverley 1987, 1989; Beverley & Achúgar 1992; Craft 1997; Zimmerman 1995b, 1995a, u. a.; einen guten Überblick über die Entwicklung der *testimonio*-Forschung liefern Mackenbach 2001b, 2008a; Grinberg Pla 2006). Auch die von Marc Zimmerman und Raúl Rojas herausgegebene Anthologie „Voices from the Silence. Guatemalan Literature of Resistance“ (1998) verdeutlicht in ihrer Textauswahl den Anspruch der Herausgeber, Literatur mit Zeugnis- oder Anklagecharakter bekannt zu machen. Diese bevorzugte Behandlung des *testimonio* lässt sich in der literaturwissenschaftlichen Zentralamerikaforschung bis in die 1990er Jahre beobachten und zeugt auch von der weit verbreiteten Erwartungshaltung, dass lateinamerikanische

⁹ Es handelt sich hierbei um einen Vortrag, gehalten im Dezember 2010 im Rahmen eines Zentralamerika-Kolloquiums an der Universität Potsdam. Ich danke Dante Liano für die Bereitstellung des bisher unveröffentlichten Manuskriptes.

Literatur „engagiert“ sein sollte. Angesichts der politischen und staatlichen Gewalt, die die Nachrichten aus der Region vor allem in den 1970er und 1980er Jahren prägte, suchte man also in der Literatur gezielt nach einer Auseinandersetzung mit derselben.

Auch der guatemaltekeische Schriftsteller und Kritiker Arturo Arias, der in seinen Studien (1990, 1998b) die Entwicklung der zentralamerikanischen Literatur ab den 1970er Jahren untersucht, bescheinigt bis in die 1980er Jahre hinein vor allem dem *testimonio* eine fruchtbare Entwicklung. Was die späten 1980er Jahre anbelangt, so beklagt er die Nicht-Wahrnehmung der zentralamerikanischen Literatur, erwähnt unter den damals auftauchenden Autoren nur Rodrigo Rey Rosa (siehe III.1.2.) und übersieht seinerseits andere Namen. Laut Arias resultiere die „Unsichtbarkeit“ der zentralamerikanischen Autoren dabei nicht aus der Literatur selbst, habe also keine qualitativen Gründe, sondern aus der sträflichen Missachtung der Kritik. Man kann Arias’ Aussage durchaus zustimmen, dass das Schreiben aus der „Marginalität der Marginalität“ die zentralamerikanischen Autoren vor besonders hohe Hürden stellt.

In einem für diese Arbeit zentralen Aufsatz mit dem Titel „La función vicaria de la literatura guatemalteca contemporánea“ (1992) stellt Dante Liano vorab fest, dass das Thema der Gewalt in der guatemaltekeischen Literatur allgegenwärtig sei. Er unterteilt die zwischen 1954 und dem Ende der 1980er Jahre erschienenen Werke nach der Art ihrer Gewaltthematisierung in drei Kategorien: erstens *testimonio*, zweitens anklagende Literatur („obras de denuncia“) und drittens Texte, in denen die Gewalt „de manera oblicua“ (Liano 1992: 13) vorhanden sei. Darüber hinaus erkennt er Gemeinsamkeiten in den literarischen Texten dieser Zeit, vor allem was die Sprache, die Zeitgestaltung und die ironische Distanz anbelangt. Viele Texte zeichneten sich ihm zufolge durch eine Nachempfindung der urbanen Umgangssprache, durch zeitliche Brüche und durch eine multiperspektivische Erzählweise aus. Gleichzeitig kritisiert Liano die Abwesenheit der ländlichen Regionen und der indigenen Bevölkerung in den literarischen Texten. Die guatemaltekeische Literatur habe laut Liano eine „función vicaria“ übernommen, da es keine philosophische Auseinandersetzung mit dem Thema der Gewalt gebe. Genau nennt Liano diese Abwesenheit „la flagrante ausencia de un pensamiento filosófico“ (Liano 1992: 30), und man kann davon ausgehen, dass er damit auf die allgemeine Nicht-Existenz einer ernsthaften, auf breiter gesellschaftlichen Ebene geführten Debatte über die Gewalt anspielt. Laut Liano habe sich die Literatur der Herausforderung der Thematisierung dieser gesellschaftlichen Gewaltproblematik also angenommen. Seine Erkenntnisse, die die Literatur bis Ende der 1980er Jahre betreffen, sind für meine Analyse der neueren Literatur äußerst aufschlussreich und werden im Fazit (X.) aufgegriffen.

Was die weitere Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Zentralamerika-Forschung anbelangt, so erschien im Anschluss an den ersten *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana* im Jahr 1993 ein von Jorge Román-Lagunas herausgegebener Sammelband (1994), der Aufschluss über das damalige Forschungsinteresse gibt: Es überwiegen Schlagworte wie *testimonio* und *literatura femenina*. Ähnliches gilt im Übrigen für die

folgenden Sammelbände desselben Herausgebers (1999, 2000), von denen der erste den bezeichnenden Titel „La literatura centroamericana como arma cultural“ trägt.

Parallel zu der Implementierung der von Román-Lagunas organisierten Kongresse (siehe Liano 2010: 4-8) wurde in den 1990er Jahren an der *Universidad de Costa Rica* eine bedeutende Initiative der literaturwissenschaftlichen Zentralamerikaforschung geboren, bei der sich Wissenschaftler wie Héctor Leyva, Ricardo Roque Baldovinos, Beatriz Cortez, Werner Mackenbach, Franz Galich u. a. trafen (vgl. Liano 2010: 8). Hier entstand das Projekt *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas* (HILCAS), welches, seinem Namen entsprechend, einen Beitrag zur Literaturgeschichtsschreibung der Region leisten möchte.¹⁰ Auf dem Weg dorthin sind zahlreiche Artikel der beteiligten Forscher entstanden, von denen ich in Folge einige bespreche. Ein Teil dieser Texte wurde in der Online-Zeitschrift *Istmo – Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* publiziert, die seit 2001 zweimal jährlich erscheint und der aufgrund ihrer Zugänglichkeit und ihres internationalen Charakters hohe Bedeutung für die Vernetzung und Entwicklung der kulturwissenschaftlichen Zentralamerikaforschung zukommt (vgl. Mackenbach 2008d: xxii-xxv).

Grundlegende Überlegungen hinsichtlich einer Literaturgeschichte der Region finden sich in einem Artikel von Franz Galich (2001). Er stellt darin zunächst methodische und theoretische Fragen: Wie lässt sich Zentralamerika geographisch begrenzen? Was verstehen wir unter Literatur, d. h. welche Texte werden ein-/ausgeschlossen (Kanon)? Welchen zeitlichen Rahmen der Betrachtung kann man wählen (Epochen-/ Generationenbildung)? Wer sind die Produzenten dieser Literatur; gehören sie einem „populären“ oder einem „kultivierten“ Sektor an? In anderen Arbeiten befasst sich Galich mit indigener Literatur in Guatemala (2000, 2003) oder mit der marginalisierten Stellung der zentralamerikanischen Literatur in der internationalen Wissenschaftslandschaft (2004a, 2004b). Die von Galich aufgeworfenen Grundsatzfragen waren dabei vor allem in der Frühphase der vorliegenden Arbeit von Bedeutung.

Mit der *nueva novela histórica* in Zentralamerika beschäftigen sich ausführlich Werner Mackenbach (2001a, 2005b) und Valeria Grinberg Pla (2001). Während Mackenbach sich auf die Analyse einiger zentralamerikanischer Beispiele konzentriert (etwa Texte von Dante Liano, Sergio Ramírez und Julio Valle-Castillo), bezieht Grinberg Pla andere lateinamerikanische Texte mit ein; beide liefern darüber hinaus theoretische Überlegungen und einen Überblick über die zentralen Forschungsbeiträge. Grinberg Pla befasst sich noch in weiteren Artikeln mit gattungstheoretischen Fragen und solchen literarischen Texten, die sich an den Grenzen zwischen den Gattungen bewegen, etwa dem *testimonio* (2008a). Weitere von ihr untersuchte Fragestellungen sind die nach der individuellen und kollektiven Identitätsbildung in der zentralamerikanischen Literatur (2005) oder zu „memoria“ und „trauma“ im Werk von Horacio Castellanos Moya (2008b, 2008c).

10 Bisher wurden zwei von geplanten sechs Bänden veröffentlicht. Der erste (Mackenbach 2008d) greift grundlegende literaturhistorische Fragen bezüglich Zentralamerikas auf; der zweite (Grinberg Pla & Roque Baldovinos 2009) untersucht die modernistische und realistische Literatur Zentralamerikas des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Bände zu den neuesten Entwicklungen im 20. und 21. Jahrhundert, die für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung wären, sind noch nicht erschienen.

Was die zentralamerikanische Literatur der 1990er angeht, so stellt zunächst Héctor Leyva (2005) ein Wiedererstarken des Romans sowie ein allgemein spürbares Gefühl des „desencanto“ fest. Er kommt darüber hinaus zu dem Ergebnis, dass die Texte der 1990er Jahre relativ heterogen seien und nicht eindeutig in eine Richtung wiesen, allerdings hebt er den klaren Bruch mit den vorher geltenden Regeln der *testimonio*-Literatur hervor. Leyva unterteilt die literarischen Werke dieses Jahrzehnts in vier Gruppen: „nuevas novelas históricas“, „narrativa de post-guerra“, Texte, die sich mit „violencia criminal“ beschäftigen, und schließlich solche Texte, in denen er eine „expansión extraordinaria de la subjetividad“ (Leyva 2005: o. S.) feststellt, die sich also mit privaten und intimen Geschichten von individuellen Subjekten befassen. Bei dieser von Leyva selbst als provisorisch bezeichneten Klassifizierung ist hervorzuheben, dass er eine eigenständige Kategorie für die Literatur rund um das Thema Gewaltkriminalität erschafft.

Die zentralamerikanische Literatur der Nachkriegszeit steht auch im Fokus der Monographie „Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra“ (2010) von Beatriz Cortez. Verkürzt lautet ihre These, dass das Gefühl des „desencanto“ in der Nachkriegszeit einhergehe mit der Einstellung des „cinismo“, welche sie in einigen literarischen Texten nachweist und anschließend als gescheitert erklärt, da sie das Subjekt zerstöre. An dieser Stelle sind einige Anmerkungen zum Begriff „posguerra“ angebracht, den nicht nur Cortez, sondern auch andere Zentralamerikanisten bisweilen verwenden, den ich allerdings in dieser Arbeit nicht übernommen habe. Cortez versteht darunter keine historische oder kulturelle Phase, sondern eine „sensibilidad“, die sie vor allem im Kontrast zu der „sensibilidad utópica y esperanzadora que acompañaba la fe en los proyectos revolucionarios“ (Cortez 2010: 25) ausmacht. Ein etwas konkreteres Verständnis von „posguerra“ äußert dagegen, sich auf Guatemala beziehend, die Kunsthistorikerin und Kuratorin Rosina Cazali:

...es el término que mejor describe el proceso en el que nos encontramos actualmente los guatemaltecos. Y para cualquier intento de revisar los últimos diez años de historia, es una referencia ineludible. Consiste en enfrentarnos con nosotros mismos, hacer un recuento de las perturbadoras consecuencias morales que nos heredó un largo período de guerra, y descubrir que lo que nos queda es un paisaje humano devastado (Cazali 2001: 50).

Sie verwendet den Begriff also, um einen gesellschaftlichen Zustand zu charakterisieren, der ihr zufolge auch Einzug in die künstlerische und kulturelle Produktion der 1990er Jahre in Guatemala findet. Unterschiedliche Interpretationen von „posguerra“ und den Wandel im Begriffsverständnis zeichnet Alexandra Ortiz Wallner (2008b) nach; sie spricht von einer „categoría abierta“ (Ortiz Wallner 2008b: 200) und lehnt darüber hinaus eine Orientierung an Kontextbedingungen für die Periodisierung der zentralamerikanischen Literatur ab. Die „literatura de posguerra“ ist für sie demnach eine Bezeichnung, die sich aus innerliterarischen Faktoren ergibt (vgl. Ortiz Wallner 2008b: 196-200).

Der Begriff der „posguerra“ scheint mir aber nicht zuletzt deshalb ungeeignet zur Charakterisierung der neueren guatemaltekenischen Literatur, da die ab 1996 in Guatemala auftauchenden Autoren den Begriff selbst ablehnen (vgl. Echeverría 2000a). Sie weisen zu Recht daraufhin, dass „posguerra“ einem Postulat der älteren Schriftsteller entspricht, die den Krieg miterlebt haben und nun, manche nach ihrer Rückkehr aus dem Exil, eine neue Art des Bezugs zu ihrem Land suchten (vgl. das Interview mit Javier Payeras in Zardetto 2010f). „Posguerra“ ist also kein Schlagwort, das sich zur Charakterisierung der hier untersuchten Literatur eignet, sondern steht vielmehr für diejenigen Schriftsteller, die nach 1996 den Blick zurückwenden und die Kriegsvergangenheit in ihrer Literatur aufarbeiten bzw. dies von ihren Schriftstellerkollegen fordern (zum Beispiel Marco Antonio Flores oder einzelne Romane von Arturo Arias und Dante Liano, siehe III.1.2.).¹¹

Eine intensive Auseinandersetzung mit der neueren zentralamerikanischen Literatur findet sich weiterhin in den zahlreichen Arbeiten von Alexandra Ortiz Wallner. Einer ihrer Schwerpunkte liegt auf Texten von Horacio Castellanos Moya und Rodrigo Rey Rosa (2002, 2005a, 2009), welche sie bisweilen auch unter dem Stichwort der Gewalt untersucht (2003, 2007, 2008a). Ortiz Wallner konzentriert sich dabei zumeist auf innerliterarische Analysen der Texte, einige ihrer Arbeiten bewegen sich aber auch in Richtung der Literaturgeschichtsschreibung (2005b, 2005c, 2008b). In einem weiteren Artikel untersucht sie zwei zentralamerikanische Romane in Anlehnung an Ottmar Ettes Konzept von Literatur als „ÜberLebenswissen“ (Ette 2004), wobei es ihr vor allem auf die „memoria“ in den Texten ankommt (2008c). In ihrer Magisterarbeit zu „(Re)presentaciones del espacio y la violencia en novelas centroamericanas de posguerra“ (2004) untersucht sie Werke von Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa und Franz Galich. Die Art der Raumdarstellung in diesen Werken beschreibt sie als „configuraciones de espacios desgarrados por la violencia, [...] ciudades escritas por el miedo y la crueldad, pero también [...] espacios ligados a lo onírico, a un tiempo mítico“ (Ortiz Wallner 2004: 228f.). In den Romanen wird laut Ortiz Wallner der Ausdruck einer „cultura fracturada por la violencia“ (Ortiz Wallner 2004: 226) ersichtlich, wobei sie von einem breiten und abstrakten Gewaltbegriff ausgeht. Ortiz Wallners’ Hinweis auf die Verbindung zwischen Gewalt und Raum ist sicherlich zutreffend, allerdings ist diese hier nur angedeutete Beziehung detaillierter zu untersuchen und das Verständnis von Gewalt genauer zu benennen.¹²

In einem weiteren, für diese Arbeit relevanten Artikel befassen sich Werner Mackenbach und Alexandra Ortiz Wallner (2008) mit der Thematisierung der Gewalt in der neueren zentralamerikanischen Literatur. Für die 1980er Jahre sprechen sie von der Tendenz, die politische Gewalt und staatliche Unterdrückung in der Region anzuklagen und sich mit dem bewaffneten Widerstand aus dem linken Lager auseinanderzusetzen. Im Gegensatz dazu betonen sie für die Literatur der 1990er Jahre, dass die Gewalt hier nicht mehr politisch oder ideologisch

11 Wenn ich in der vorliegenden Arbeit von „Nachkrieg“ spreche, meine ich damit nur die Jahre unmittelbar nach den Friedensabkommen und spiele nicht auf etwas über die zeitliche Dimension Hinausgehendes an.

12 In ihrer Dissertation hat sich Ortiz Wallner mit dem neueren zentralamerikanischen Roman in Zusammenhang mit Untersuchungskonzepten wie Gewalt, Geschichte, *testimonio* und *memoria* beschäftigt; diese war zum Zeitpunkt des Abschlusses der vorliegenden Arbeit jedoch noch nicht veröffentlicht.

verhandelt würde, sondern dass sich ein neues, asymmetrisches Gewaltparadigma aufzeigen lasse, welches sie mit dem Konzept der „(de)formaciones de la violencia“ zu fassen versuchen. Ortiz Wallner und Mackenbach sprechen von einer „presencia velada“ (vgl. Mackenbach & Ortiz Wallner 2008: 85) der Gewalt in der zentralamerikanischen Literatur, welche sich gleichzeitig auch in der sprachlichen Darstellung und den narrativen Strukturen wiederfinde. Wichtig ist auch ihr Hinweis auf die gesteigerte Bedeutung der Raumdarstellung in der Literatur. Ihr Analysekorpus umfasst zentralamerikanische Prosaautoren, darunter, aus Guatemala, Marco Antonio Flores und Carlos Paniagua.

Werner Mackenbach hat sich überdies auf vielfältige Art und Weise für die wissenschaftliche Untersuchung der zentralamerikanischen Literatur und den Austausch zwischen zentralamerikanischen und europäischen Literaturwissenschaftlern eingesetzt. So hat er jeweils eine deutsch- (2002b) und eine spanischsprachige Anthologie (2004a) mit zentralamerikanischen Kurzgeschichten herausgegeben. Eine ausführliche Monographie (2004b) hat er der Untersuchung des nicaraguanischen Romans der 1970er und 1980er Jahre gewidmet. Darüber hinaus beschäftigt Mackenbach sich mit der Karibik innerhalb der zentralamerikanischen Literatur (2003, 2008b) und mit literaturhistorischen Fragen (2005a, 2008e). In drei rezenten Beiträgen (2008a, 2008c, 2008f) liefert Mackenbach hervorragende Darstellungen der neuesten Tendenzen der zentralamerikanischen Literatur sowie ihrer wissenschaftlichen Untersuchung; diese werden im Fazit dieser Arbeit erneut herangezogen.

Abschließend seien zwei Arbeiten genannt, die sich mit der neuesten Literatur aus Guatemala bzw. Zentralamerika auseinandersetzen. Susan Hermenau befasst sich in ihrer Magisterarbeit (2008a) mit der guatemalteckischen „Generation X“ (siehe auch III.1.3.) und fragt nach ihrem Beitrag zur Bildung eines kollektiven Gedächtnisses in der guatemalteckischen Nachkriegszeit. Sie analysiert Texte von Maurice Echeverría und Estuardo Prado und kommt dabei unter anderem zu dem Ergebnis, dass sich die jüngste Generation guatemalteckischer Autoren entgegen anderslautender Vorwürfe sehr wohl mit der Aufarbeitung der Vergangenheit befasste, wenn auch nicht unbedingt auf die Art, wie es die literarische Vorgängergeneration von ihnen erwarte. Die fehlende zeitliche Distanz zum Ende des Krieges erlaube es den jungen Autoren kaum, „objektiv aufzuarbeiten“ (Hermenau 2008a: 92). In ihrer Literatur zeige sich eine starke Individualisierung, andererseits aber auch ideologiekritische und innovative literarische Elemente. Die Verfasserin kritisiert abschließend in den Texten aufscheinende „Mechanismen der sozialen Marginalisierung, der Diskriminierung, des Schweigens, der Gewaltverherrlichung“ (Hermenau 2008a: 92). Hermenau nähert sich den Texten also mit einer von dieser Arbeit deutlich differierenden Fragestellung, indem sie nämlich auf die Frage der Aufarbeitung abzielt. Dennoch existieren Anknüpfungspunkte, wobei ich ihre Studie vor allem für die Beschreibung des literarischen Feldes in Guatemala rund um die Jahrtausendwende (siehe III.1.3. und III.1.4.) herangezogen habe.

In seinem noch laufenden Promotionsprojekt befasst sich Sergio Coto-Rivel mit der neuesten zentralamerikanischen Erzählliteratur; unter anderem gehört auch *Diccionario Esotérico* zu seinem Analysekorpus. Seine Herangehensweise und das Erkenntnisinteresse sind jedoch ebenfalls denen dieser Arbeit grundlegend verschieden; es geht ihm bei der Untersuchung der Texte vornehmlich um das Herausarbeiten von „subjektividades“ (Coto-Rivel 2010: 5). Die „escritura del yo“ (Coto-Rivel 2010: 5), die er in diesen literarischen Werken erkennt, sieht er dabei in der Tradition von Textsorten wie *testimonio* oder Autobiographien, die sich der Aufarbeitung der Vergangenheit verpflichtet fühlen.

In diesem Überblick über die Zentralamerikaforschung sind die Themen angeklungen, mit denen sich die Literaturwissenschaftler bevorzugt auseinandergesetzt haben. Mackenbach bemerkt dazu:

En este discurso literario-científico, a partir de la prolongada polémica sobre el testimonio o la literatura testimonial y hasta las expresiones literarias más recientes, ha dominado el recurso al prefijo “pos”, en sus más variadas combinaciones y constelaciones: de la caracterización del testimonio como “un nuevo género literario posnovelístico” [...], como una expresión de “postliteratura” [...] a la clasificación de algunas articulaciones de las literaturas centroamericanas después del fin de las grandes utopías sociales y del auge del testimonio como “literatura de posguerra” [...] y/o “literatura posrevolucionaria” (Mackenbach 2008a: 280f.).

Neben dem anhaltenden „*testimonio*-Boom“ wurden in den letzten Jahren verstärkt Untersuchungen der *nueva novela histórica* sowie Analysen anhand von Konzepten wie *memoria* oder auch *posguerra* unternommen; Autoren wie Horacio Castellanos Moya und Rodrigo Rey Rosa erhielten verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit. Diese Forschungsschwerpunkte verdeutlichen, dass sich die zentralamerikanische Literatur bereits seit Jahrzehnten hinsichtlich ihrer gesellschaftspolitischen Ausrichtung analysieren lässt (siehe auch Galich 2005: 97). Es wird aber auch erkennbar, dass eine Untersuchung der Literatur ab der Jahrtausendwende noch weitgehend aussteht, was aufgrund der zeitlichen Nähe zum Untersuchungsobjekt nicht verwundert. Was die Theoriebildung bezüglich der zentralamerikanischen Literatur anbelangt, so kommt Mackenbach zu folgender Einschätzung: „Todavía carecemos de conceptualizaciones y periodizaciones aceptables y convincentes del fenómeno literario contemporáneo en Centroamérica“ (2008a: 289). Die aktuelle zentralamerikanische Literatur zeichnet sich durch ihre „diversidad“ und ihre „contradicciones“ (2008a: 288) aus, und eine Untersuchung dieser unterschiedlichen Facetten sowie die literaturhistorische Einordnung stehen noch aus.

Als Zwischenfazit kann man also die Forschungslücke, die von dieser Arbeit geschlossen wird, folgendermaßen auf den Punkt bringen: Die Literaturwissenschaft hat durchaus historische und soziale Themen innerhalb der zentralamerikanischen Literatur analysiert, allerdings steht die Untersuchung eines der wichtigsten sozialwissenschaftlichen Forschungsfelder – der Gewalt – noch weitgehend aus.

Literatur- und medienwissenschaftliche Untersuchungen rund um die Darstellung von Gewalt

Auch wenn das Problemfeld der Gewalt lange vornehmlich ein sozialwissenschaftlicher Untersuchungsbereich war, und auch wenn innerhalb der Zentralamerikanistik die Frage nach der Gewalt im literarischen und kulturellem Bereich noch untersucht werden muss, so gibt es in anderen Wissenschaftsbereichen zahlreiche Studien, die sich mit dem Zusammenhang zwischen Gewalt und ihrer literarischen und medialen Darstellung auseinandergesetzt haben. So beschäftigt sich zum Beispiel ein Sammelband von Nancy Armstrong und Leonard Tennenhouse (1989) mit der Frage der Repräsentation von Gewalt, wobei sich die Beiträge mit den unterschiedlichsten literaturhistorischen Zusammenhängen befassen und lediglich knappe Einzelstudien darstellen. Der Frage nach einer „Sprache der Gewalt“ gehen die Beiträge in einem Sammelband von Ursula Erzgräber und Alfred Hirsch (2001b) nach. Dabei weisen die Herausgeber bereits in der Einleitung zutreffend darauf hin, dass „sich dem Phänomen der Gewalt [...] nicht unabhängig von ihrer Darstellung und Repräsentation begegnen“ (Erzgräber & Hirsch 2001a: 7) lässt. Als weitere, breit aufgestellte Sammelbände in diesem Bereich wären etwa zu nennen „Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart“ (Hugger & Stadler 1995) und „Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität“ (Grimminger 2000), deren Beiträge zum Teil wesentliche Fragen bezüglich Gewalt und künstlerischer Darstellung ansprechen, sowie auch „Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt“ (Corbineau-Hoffmann & Nicklas 2000b), in dessen Vorwort die Herausgeber anmerken, dass „das Sprechen über Gewalt ein Faktum von unausweichlicher Gegenwärtigkeit ist“ (Corbineau-Hoffmann & Nicklas 2000a: 2). Dabei wirkt der Diskurs über Gewalt ihnen zufolge immer auch auf das ein, worüber er spricht. „Auch die Zurschaustellung“, so die Verfasser, „ist Gewalt. [...] Das Spektakuläre und die Faszination der Gewalt als produktionsästhetischer Impuls, der seinen Widerhall im Genuß am angeschauten Leiden durch den Rezipienten findet, führt zur Verdopplung der dem Opfer angetanen Gewalt“ (Corbineau-Hoffmann & Nicklas 2000a: 10). Damit wird eine wichtige Grundannahme benannt, der auch diese Arbeit folgt, nämlich diejenige, dass erzählte Gewalt die Gewalt reproduziert.

Diese Linie weiter verfolgend stellt der von Joachim Michael und Markus Klaus Schöffauer herausgegebene Sammelband „Ficciones que duelen“ (i. E.) die Gewaltästhetik in den Mittelpunkt. Der Band vereint zahlreiche Beiträge, die sich mit Werken aus der lateinamerikanischen Literatur- und Medienlandschaft auseinandersetzen. Der Fokus ist dabei auf die ästhetische Darstellung von Gewalt gerichtet; insbesondere diejenige, die unzensiert und unkritisiert bleibt, denn diese fällt den Rezipienten an und macht ihn seinerseits zum Opfer. Solche Gewaltdarstellungen stellen ein Problem dar in der Hinsicht, dass sie Gewalt ausüben, um ihr zu widersprechen. Derartige „ficciones que duelen“ widerlegen also die Annahme, dass die Kultur (oder die Zivilisation) der Barbarei etwas entgegenzusetzen hätte. Damit weisen sie darauf hin, dass Gewalt keine Ausnahme und kein vormoderner Zustand ist, sondern konstitutiver Bestandteil der menschlichen Kultur.

Die Frage nach der Legitimität von Gewaltdarstellungen spricht Dietmar Mieth in einem Beitrag zu „Gewalt im Film“ (2006) an, indem er die Möglichkeiten filmischer Gewaltdarstellungen folgendermaßen auf den Punkt bringt: „die Gewalt der Bilder kann [...] als Entlarvung von Gewalt, als Rechtfertigung von Gewalt und als gewaltlose Gegengewalt wirken“ (Mieth 2006: 80). Ebendiese Frage nach der „Ethik und Ästhetik der Gewalt“ besprechen auch die anderen Artikel in diesem Sammelband (Dietrich & Müller-Koch 2006), der mit seinem kultur- und literaturwissenschaftlichen Schwerpunkt explizit ein Gegengewicht zur der sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gewalt bilden möchte.

Die medienwissenschaftliche Untersuchung der Frage „Wie gewaltig sind die Medien?“ (Vowe & Friedrichsen 1995) ist in unzähligen Studien aufgeworfen und untersucht worden. Grundlegende Überlegungen zu diesem Thema finden sich zum Beispiel in dem von Mike Friedrichsen und Gerhard Vowe herausgegebenen Sammelband (1995). Ebenfalls einen Überblick über die Debatte der Medieneinflussforscher in Bezug auf Gewaltdarstellungen geben Ellen Wartella und Charles Whitney (2001), während Helmut Lukesch (2002) auf die einzelnen Wirkthesen (Stimulationsthese, Katharsisthese, Imitationsthese usw.) eingeht. Ohne diese Diskussion hier aufgreifen zu wollen, ist doch die klischeebesetzte Überzeugung abzulehnen, nach welcher insbesondere Jugendliche durch den Konsum von Mediengewalt zu Kriminellen werden. Verfechter dieser Meinung sprechen zum Beispiel von den „verheerenden Einflüsse[n] auf die Heranwachsenden“ und „der Zerstörung der sozialemischen, moralischen Grundlagen unserer Gesellschaft“ durch derartige „Horror-Filme“ (Glogauer 1991: 5-7).

Eine solche pauschale Verdammung von Gewaltdarstellungen in den Medien nennt Markus Klaus Schäffauer „mediale Blindheit“. In seinem Beitrag „Violentografía como trabajo de violencia“ (i. E.) geht er der Frage nach, ob die mediale Darstellung von Gewalt tatsächlich immer notwendigerweise negativ sei, oder ob sich aus der Repräsentation, durch welche die Gewalt transformiert werde, nicht auch etwas Positives ergeben könne. Schäffauer weist zunächst darauf hin, dass es für symbolische Darstellungen von Gewalt keinen Namen gebe, und schlägt dann den Begriff der „Violentographie“ vor, in Anlehnung an Begriffe wie Autobiographie oder Pornographie. Der entscheidende Faktor für die positive oder negative Bewertung einer solchen Violentographie ist ihm zufolge die Frage, ob sie „Gewaltarbeit“ leiste oder nicht. Unter Gewaltarbeit versteht er in Anlehnung an das Freudsche Konzept der Trauerarbeit eine dem Menschen auferlegte Aufgabe (auferlegt daher, weil Gewalt ein inhärenter Bestandteil der menschlichen Kultur ist) der Verarbeitung, die sich aber im Gegensatz zur sehr individuellen, persönlichen Trauerarbeit dadurch auszeichnet, dass sie kollektiven und kulturellen Charakters ist. Das Kollektiv einer Gesellschaft kommt nicht an der Gewaltarbeit vorbei; eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit Gewalt muss geleistet werden. Diese Gewaltarbeit wird medial transportiert, und diese kommunikative Leistung der Medien würde Schäffauer zufolge oft verkannt.

Was die genuin literarische Darstellung von Gewalt anbelangt, so ist die Monographie „Killer Books“ (González 2001) von hervorzuhebender Bedeutung. Darin fragt sich Aníbal

González zunächst: „When is it right to write?“ (González 2001: o. S.). In seiner auf dekonstruktivistischen Prämissen basierenden Studie geht er dem Problem nach, inwieweit Schreiben, insbesondere in Lateinamerika, immer mit Gewalt einhergeht. Dazu untersucht er Prosatexte bedeutender Autoren der lateinamerikanischen Literatur wie Jorge Luis Borges und Julio Cortázar. Seine Analyse geht dabei über die Frage nach literarischen Gewaltdarstellungen hinaus und richtet sich auf das der Literatur inhärente Gewaltpotential. Er spricht auch ein Gefühl der Schuld an, das sich ihm zufolge bei manchen Autoren aufgrund der Darstellung ethisch problematischer und gewalttätiger Inhalte aufspüren lasse, wobei er unter anderem das Beispiel der *testimonio*-Literatur anführt.

Dieses Spannungsfeld zwischen Gewaltdarstellungen, Ethik und Schuldgefühlen steht im Mittelpunkt einer Monographie des Kulturwissenschaftlers Herrmann Herlinghaus. In „Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South“ (2009) bespricht er ausgewählte Beispiele der neueren lateinamerikanischen Kulturproduktion, wobei er sich auf Walter Benjamins „Zur Kritik der Gewalt“ (1921) stützt. Der spannende Analysekorpus besteht dabei aus mexikanischen *narcocorridos* sowie einer Reihe von lateinamerikanischen Filmen und kolumbianischen Romanen. Herlinghaus interessiert sich insbesondere für die ethischen Positionierungen, die diese neuen ästhetischen Formen hinsichtlich der Gewalt finden, und betont in seiner Interpretation die gestiegene Bedeutung des Drogenhandels und -konsums für den lateinamerikanischen Kontinent. Er begibt sich damit auf das Terrain der wissenschaftlichen Erforschung der *narcocultura*, welche mit dem Problemfeld der Gewalt eng verbunden ist und gerade auch für die zentralamerikanische Literatur in Zukunft hochinteressante Untersuchungsfelder verspricht.

Auf das Verhältnis von Literatur und Gewalt im spezifischen Kontext von Bürgerkriegen blicken die Beiträge des Sammelbandes von Bandau, Buschmann und von Treskow (2008a). Dabei fragen sie vor allem danach, wie Literatur mit Gewalt umgeht, die ihren „klaren Bezugsrahmen“ verloren und „asymmetrisch“ geworden ist (Bandau et al. 2008b: 7). Die Verfasser betonen in der Einleitung den „Beitrag zur Erinnerungsarbeit“ (Bandau et al. 2008b: 7), den Literatur in Bürgerkriegsgesellschaften leisten kann, wobei es allerdings einer gewissen zeitlichen Distanz bedarf, bevor sich die Texte traumatischen Ereignissen oder etwa der Frage nach dem Umgang mit den Tätern widmen können. In dem Sammelband enthalten sind auch zwei Beiträge zur zentralamerikanischen Literatur (Ortiz Wallner 2008a; Grinberg Pla 2008c), die sich auf die Darstellung der vergangenen politischen Gewalt in den Texten des Salvadorianers Horacio Castellanos Moya konzentrieren. Damit bewegen sie sich in dem seit Jahren anhaltend beliebten Untersuchungsfeld der *memoria*, d. h. der Untersuchung des literarischen Umgangs mit der konfliktiven Vergangenheit. In diesem Bereich ist mit Gewalt in der Literatur oft politische Gewalt gemeint, wie etwa in der Monographie „Violence in Argentine Literature“ (Foster 1995), dem Aufsatz „Política, violencia y literatura“ von Karl Kohut (2001) oder in anderen Untersuchungen zur kolumbianischen Literatur (etwa die Beiträge in Arango 1985 und Kohut 1994).

In diesen Studien ist der Fokus oft nicht auf die Gewalt(darstellung) an sich gerichtet, sondern auf politische und ideologische Positionierungen der literarischen Texte, oder eben auf die Frage, inwieweit literarische Erzählungen der Vergangenheit die kollektive Erinnerung an dieselbe mitprägen.

Dass es nötig ist, den Blick weg von der vergangenen politischen Gewalt hin zu gegenwärtigen Gewaltformen in der Literatur zu richten, zeigt beispielsweise ein Beitrag von Tânia Pellegrini (2005), in welchem sie brasilianische „crime fiction“ der 1990er und 2000er Jahre untersucht. Dabei zeigt sie Tendenzen auf wie etwa die Schaffung von Distanz durch eine Transposition in einen anderen zeitlichen und räumlichen Kontext, oder aber – und dies ist besonders interessant für diese Arbeit – den verstärkten Rückgriff auf die Komik, um der gestiegenen Gewaltkriminalität in Brasilien zu begegnen.

Den Forschungsüberblick abschließend ist zu betonen, dass diese Arbeit zahlreiche Anregungen erhalten hat aus solchen Studien, die sich Grundsatzfragen rund um die Darstellung von Gewalt in literarischen, kulturellen und medialen Zusammenhängen stellen. Aus den besprochenen Werken wurde unter anderem auch die dieser Arbeit zugrundeliegende Fragestellung entwickelt. Schließlich ist zu bemerken, dass sich die Untersuchung der Gewalt in der lateinamerikanischen Literatur oftmals auf die politische Gewalt von Bürgerkriegen und Diktaturen sowie deren Aufarbeitung konzentriert, während Analysen zu solchen literarischen Werken, die sich mit „neuen“ Formen der Gewalt in Lateinamerika (siehe II.1.1.) auseinandersetzen, bisher selten sind.

1.3. Forschungsperspektive: Anmerkungen zu Methodik und Theorien

Der Ansatz dieser Arbeit ist ein kulturwissenschaftlicher, der sich um eine transdisziplinäre Herangehensweise an den Untersuchungsgegenstand bemüht. Urbane Gewalt ist kein literarisches Phänomen, sondern ein „reales“¹³, und somit ist eine Auseinandersetzung mit sozialwissenschaftlichen Ansätzen angebracht. Da das Erkenntnisinteresse über die fiktionalen Texte hinausgeht, verbindet diese Arbeit die literaturwissenschaftliche Textanalyse mit einer kontextorientierten Positionierung und Interpretation derselben.

Zentral für einen kulturwissenschaftlichen¹⁴ Ansatz ist das zugrundeliegende Verständnis von Kultur. Der *New Historicism* brachte in den späten 1970er und den 1980er Jahren die Einsicht in den Konstruktcharakter von Kultur. Im Gefolge von Clifford Geertz (1983 [1973]) und Stephen Greenblatt (1990 [1988], 1991 [1990]) gewann die „Kultur als Text“-Metapher in zahlreichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen an Bedeutung. Ihr ist zuzurech-

13 Die Relativierung des Realitätsbegriffs durch Anführungszeichen soll verdeutlichen, dass ich Realität immer als sozial konstruiert begreife (vgl. Berger & Luckmann 2010 [1969]). Damit soll nicht die überaus reale Existenz physischer Gewalt geleugnet, sondern vielmehr der Fokus auf den Prozess der sozialen Konstruktion von Gewalt gerichtet werden, welcher ihr erst Bedeutung verleiht (vgl. Huhn 2011: 45f.).

14 Einen Überblick über die verschiedenen Ansätze im Bereich der Kulturwissenschaft(en) liefert Manfred Engel. Er zeigt dabei, dass das Spektrum von einem sehr breiten Verständnis von Kulturwissenschaften als Geisteswissenschaften über die Kulturwissenschaft als Einzeldisziplin und der „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“ bis hin zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft als „zusätzlichen methodischen Option“ reicht (Engel 2001: 9).

nen, die Text-Kontext-Hierarchie aufgehoben und die Wechselwirkungen betont zu haben, die (statt der vormals oft angenommenen Kausalität) das Verhältnis von Kontext und Kultur charakterisieren. Allerdings ist diese mittlerweile überstrapazierte Metapher nicht auf literarische Texte angelegt, denn sie sieht keinen Unterschied zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten und ignoriert somit die fiktionale und ästhetische Spezifik von Literatur (vgl. Bachmann-Medick 2004a: 148, 2004b: 298f.; Engel 2001: 23-25).¹⁵

Im Zuge der Institutionalisierung der *Cultural Studies* an US-amerikanischen Universitäten und der Verbreitung des kulturwissenschaftlichen Ansatzes in Europa wurden zahlreiche weitere Versuche der Definition von „Kultur“ unternommen; hier seien lediglich die von Jan Assmann als Ort der gesellschaftlich-kollektiven Informationsspeicherung (Assmann 1988) sowie die von Umberto Eco als „System von Zeichensystemen“ (Eco 1977: 185) genannt (vgl. Engel 2001: 25f.).¹⁶

Im Gefolge Ecos lieferte Roland Posner (1991) eine semiotische Herleitung des Kulturbegriffs.¹⁷ Kultur gliedert sich für ihn zunächst in drei Teile: Erstens die soziale Seite, die „Gesellschaft“, mit ihren zugehörigen Institutionen und Ritualen; zweitens die materiale Seite, die er „Zivilisation“ nennt, die sich vor allem in der Herstellung und Verwendung von Artefakten zeigt; und drittens die mentale Seite, die „Mentalität“, zu der er Ideen und Werte zählt (Posner 1991: 37f.). Posner geht dann genauer auf diese drei Teilbereiche von Kultur ein und verbindet sie gleichzeitig mit den sie untersuchenden Wissenschaftszweigen, nämlich den Sozial-, Geistes- und Normwissenschaften. Als Semiotiker geht er davon aus, dass Kultur ein Zeichensystem ist, und dass es zwischen den drei genannten Teilbereichen eine „zeichentheoretisch formulierbare Verbindung“ (Posner 1991: 55) gibt. Ohne hier Posners genaue Argumentation nachzuzeichnen, ist dennoch bereits seine thesenhafte Definition aufschlussreich:

Wenn eine Gesellschaft als Menge von Zeichenbenutzern, eine Zivilisation als Menge von Texten und eine Mentalität als Menge von Kodes definiert werden kann, so sind diese drei Bereiche notwendig miteinander verbunden, denn Zeichenbenutzer sind auf Kodes angewiesen, wenn sie Texte verstehen wollen (Posner 1991: 53).

Diese notwendige Verbindung ist Posner zufolge also die Kultur. Mit der Betonung der Einheit der drei Teile lässt sich der kulturwissenschaftliche Ansatz legitimieren, der an den Schnittstellen zwischen den oben genannten drei Wissenschaftszweigen ansetzt (vgl. Posner 1991: 37-53).

Auf Posners dreigliedrigem Kulturmodell basiert auch dasjenige der Anglisten Ansgar Nünning und Roy Sommer (2004), die ihr konstruktivistisches und bedeutungsorientiertes Verständnis von Kultur betonen. So gelangen sie zur Definition von Kultur „als der von

15 Zu einer Auseinandersetzung mit dem *New Historicism* aus literaturwissenschaftlicher Sicht siehe auch die Beiträge in Glauser & Heitmann (1999) sowie Neumann (2006: 38-42).

16 Einen Überblick über „Kulturbegriffe und Kulturtheorien“ findet sich bei Ort (2003).

17 Siehe hierzu auch Posners Überblicksdarstellung über verschiedene semiotische Ansätze und ihre kulturwissenschaftliche Anwendung (Posner 2003).

Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen [...], der sich in Symbolsystemen materialisiert“ (Nünning & Sommer 2004: 18). Eine solche Definition von Kultur, die das „Zusammenwirken materialer, sozialer und mentaler Phänomene“ (Nünning & Sommer 2004: 19) hervorhebt, erlaubt es, methodologisch gesehen, aus der Analyse eines dieser Teilbereiche Rückschlüsse auf die anderen zu ziehen. Die kulturwissenschaftliche Analyse und Interpretation literarischer Texte ermöglicht es damit, Erkenntnisse zu gewinnen über die Gesellschaft, in der sie entstanden sind, denn diesem Ansatz folgend „manifestieren sich die kulturbestimmenden sozialen Konstellationen, Diskurse und Mentalitäten in Texten“ (Nünning & Sommer 2004: 20).

Darüber hinaus ist Nünning und Sommer zuzustimmen, wenn sie von Literatur als „Symbolsystem *und* als Sozialsystem“ (Nünning & Sommer 2004: 16, Hervorh. i. O.) sprechen. Diese Doppelfunktion spiegelt sich indirekt auch in dem Aufbau dieser Arbeit wieder. Der Hauptteil (Kapitel IV.-VIII) besteht aus fünf Textanalysen und -interpretationen. Hier kommen „klassische“ narratologische Verfahren zum Einsatz, wobei Eberhard Lämmerts „Bauformen des Erzählens“ (1975), Franz Stanzels „Theorie des Erzählens“ (2001 [1979]) und Gérard Genettes „Diskurs des Erzählens“ (2010 [1972]) grundlegend sind.¹⁸ Ich habe dabei pragmatisch die jeweils geeigneten Analyseinstrumente und Begriffe angewandt. In den meisten Kapiteln werden dort, wo die Texte dies verlangen, zusätzliche Theorieansätze verwendet. Zur Analyse von *Diccionario Esotérico* in Kapitel V. werden Nünnings (1998) Überlegungen zu „*Unreliable Narration*“ (Hervorh. i. O.) und die „Theorie der phantastischen Literatur“ von Uwe Durst (2007) herangezogen. In Kapitel VIII. stützt sich die Bestimmung des Phänomens der „Metafiktion“ auf Neumann & Nünning (2010). In Kapitel IV. verweise ich auf die Überlegungen des Medienphilosophen Vilém Flusser (1985) bezüglich „technischer Bilder“; in Kapitel VI. haben sich die Studien Michail Bachtins (1971, 1987) zur „Karnevalisierung“ der Literatur als hilfreich für die Analyse von *Retrato de borracho con país* herausgestellt; diese Theoriebausteine werden jeweils dort herangezogen. Schließlich ist angesichts der zentralen Rolle des Raumes in den untersuchten literarischen Texten und der Nicht-Existenz einer systematischen narratologischen Raumtheorie (vgl. Haupt 2004: 69; Nünning 2008; Würzbach 2001: 105f.) hier eine dieser Arbeit zugrundeliegende theoretische Annahme zu nennen: Der literarische Raum ist als konstruiert und somit als bedeutungstragend zu verstehen. Räumliche Darstellungen in literarischen Texten ermöglichen es aufgrund ihres strukturierten und semantisierten Charakters, Bedeutung anschaulich zu vermitteln (vgl. Würzbach 2001: 125, 2004: 49).

Die beiden dem Hauptteil vorangestellten Kapitel (II. und III.) dienen der Kontextualisierung der literarischen Texte. Kapitel II. konstruiert den politischen und gesellschaftlichen Kontext der untersuchten Literatur, wobei ich auf eine Vielzahl von soziologischen, politikwissenschaftlichen, historischen und auch ethnologischen Studien zurückgreife. Das Konzept urbaner Gewalt, das ich an dieser Stelle entwickle, basiert ebenfalls auf so-

18 Zu klassischen und „postklassischen“ narratologischen Ansätzen siehe Nünning & Nünning (2002).

zialwissenschaftlichen Theorievorlagen. Kapitel III. beruht auf der Lektüre zahlreicher Primärtexte, die durch das Heranziehen literaturwissenschaftlicher und -historischer Arbeiten zu Zentralamerika und Guatemala ergänzt werden. Hier stütze ich mich implizit auf die Theorie des literarischen Feldes nach Pierre Bourdieu (2001 [1992]), die er ausgehend von einer Untersuchung der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts und ihres Kontextes erarbeitet hat. Die Feldtheorie erlaubt es (unter anderem), die für das Verständnis der guatemalteken Literatur und ihres Umfeldes relevanten Elemente zu umfassen, vom Autor und den Bedingungen der Literaturproduktion über Publikationsmöglichkeiten bis hin zu Faktoren, die die Rezeption betreffen.

I.4. Auswahl der Texte und Begründung des Analysekörpus

Sofern man keine literaturgeschichtliche Überblicksdarstellung anstrebt (und auch dann kaum), ist ein Selektionsakt der zu untersuchenden literarischen Texte unvermeidlich, wenn auch dadurch nicht weniger problematisch. Der Unvermeidlichkeit einer Auswahl, die letztlich immer zumindest teilweise subjektiv ist, kann man lediglich die größtmögliche Aufdeckung und Transparenz der Auswahlkriterien entgegensetzen (vgl. Engel 2007: 24).

Doch die Auswahl der Texte passiert nicht im luftleeren Raum. Neben den angesetzten Auswahlkriterien und dem „subjektiven Rest“ hängt die Selektion von weiteren Faktoren ab, und dies gilt in besonderem Maße, wenn man sich auf ein noch wenig untersuchtes Gebiet begibt und der Zugang zu den Texten durch Hindernisse wie eine wenig entwickelte Buchindustrie erschwert wird. Dante Liano hat darauf hingewiesen, dass die Auswahl der Akademiker immer auch in Verbindung mit existierenden Literaturkanons steht. Innerhalb des Feldes der neueren zentralamerikanischen Literatur identifiziert er mindestens drei Kanons (vgl. Liano 2010: 13).

Der erste ist derjenige der spanischen Verlagshäuser. Die Zeiten, in denen die Verlagszentren für zentralamerikanische Literatur in Mexiko, Buenos Aires oder Havanna zu finden waren, seien vorbei, so Liano. Aufgrund wirtschaftlicher Probleme mussten Verlage wie Sudamericana ihre Arbeit einstellen, woraufhin sich multinationale Unternehmen wie Planeta, Alfaguara oder Mondadori den Markt sicherten. Als Beispiele für zentralamerikanische Autoren, die von diesen Verlagshäusern publiziert und aufgebaut wurden, nennt er die Nicaraguaner Gioconda Belli und Sergio Ramírez, den Salvadorianer Horacio Castellanos Moya sowie den Guatemalteken Rodrigo Rey Rosa (vgl. auch Zavala 2008: 238).

Der zweite Kanon ist der akademische, und hier bezieht sich Liano vor allem auf die USA. Im Gefolge von John Beverley, der die Testimonialliteratur als Untersuchungsobjekt an US-amerikanischen Universitäten etablierte, wurde so etwa das *testimonio* von Rigoberta Menchú zur Kanonlektüre erklärt. Es erschienen Anthologien und Sammelbände mit dem entsprechenden Schwerpunkt, etwa *Testimonio. On the Politics of Truth* (Beverley 2004). Liano interpretiert diese Vorliebe folgendermaßen: „la academia favorece lo políticamente

correcto y [...] privilegia la literatura feminista y la literatura indígena, así como la novela histórica, relegando a un segundo plano a otro tipo de autores“ (Liano 2010: 14).¹⁹

Der dritte Kanon sei schließlich der „canon literario nacional“ (Liano 2010: 14). Denn der Kampf um Hegemonie im jeweiligen nationalen literarischen Feld habe in Zentralamerika Autoren etabliert, die nur selten mit denen von spanischen Verlagen publizierten oder von Akademikern untersuchten übereinstimmen würden. In Bezug auf Guatemala nennt Liano hier an erster Stelle „el caso de Marco Antonio Flores y seguidores, que ponen en la cúspide de la literatura guatemalteca al mismo Flores y descalifican a casi todos los que no pertenecen a su grupo“ (Liano 2010: 15). Diese Gruppe hätte durch ihre hegemoniale Stellung lange Zeit über Integration oder Ausschluss von Schriftstellern in den nationalen Kanon bestimmt. Dagegen sei Flores von der Verlagswelt und der Akademie weitgehend unbeachtet geblieben.²⁰

Somit wird deutlich, dass Auswahlverfahren nicht nur von bereits bestehenden Kanons beeinflusst werden, sondern sie auch gleichzeitig mitbegründen. Daher warnt Liano:

El estudioso, al escoger una obra para su estudio, debería tomar en consideración que el solo hecho de escoger esta o aquella obra de un autor implica la emisión de un juicio de valor: este autor vale la pena de ser estudiado. Se supone que los motivos son estrictamente literarios aunque a veces se tenga la sospecha que se escoge a un autor porque responde a los intereses académicos, a la tesis por demostrar y no porque reúna determinados requisitos literarios (Liano 2010: 15).

Lianos Verdacht ist sicherlich nicht unbegründet. Auch bei der für diese Arbeit getroffenen Auswahl haben nicht zuletzt thematische Aspekte eine Rolle gespielt. Meine zentrale Fragestellung ist auf die Darstellung urbaner Gewalt ausgerichtet, und somit kamen für die Untersuchung nur solche Texte in Frage, die sich überhaupt auf irgendeine Art und Weise mit urbaner Gewalt auseinandersetzen.²¹

Jedoch gründet diese Auswahl auf mehreren, um Nachvollziehbarkeit bemühten Kriterien. In der Anfangsphase dieser Arbeit war der Fokus noch nicht auf Guatemala ausgerichtet, so dass ich auch Werke aus anderen zentralamerikanischen Ländern gelesen habe. Bei der Sichtung der Primärliteratur hat sich schnell herausgestellt, dass die guatemaltekeische und auch die salvadorianische Literatur die für mein Vorhaben ergiebigsten Felder waren. Diese Arbeit konzentriert sich auf guatemaltekeische Prosatexte, da in diesen eine Auseinandersetzung mit urbaner Gewalt stattfindet und sich aufgrund der relativ hohen Anzahl von Texten die Vielfalt und die Möglichkeiten solcher Gewaltdarstellungen aufzeigen lassen.

19 Der Germanist Manfred Engel beklagt im Übrigen eine ähnliche Tendenz der „political correctness“ innerhalb seines Fachbereichs und spricht gar von einem „moral turn“ (Engel 2007: 32).

20 Zu Marco Antonio Flores siehe III.1.1. und III.1.2.

21 An dieser Stelle ist die zentralistische Verfasstheit des guatemaltekeischen Literaturbetriebs zu erwähnen, womit sich für meine Arbeit eine auf Guatemala-Stadt und dort entstandene Literatur begrenzte Perspektive ergibt. Natürlich leben auch außerhalb der Hauptstadt Schriftsteller, allerdings führt deren Weg zur Publikation (und somit der Zugang zu ihren Texten) beinahe unausweichlich über Guatemala-Stadt. Ein weiteres grundlegendes Kriterium ist im Übrigen die Sprache, denn aufgrund meiner Sprachkenntnisse konnte nur die spanischsprachige Literatur Guatemalas berücksichtigt werden (in Maya-Quiché-Sprachen verfasste Texte werden damit ausgeklammert).

Um mir einen Überblick über die zentralamerikanische Literaturproduktion zu verschaffen, waren mehrere Aufenthalte vor Ort notwendig. Neben einem Gastforscheraufenthalt am *Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas* der *Universidad de Costa Rica* habe ich im Rahmen von zwei Forschungsaufenthalten in El Salvador und Guatemala (insgesamt drei Monate) systematisch recherchiert und den Quellenbestand erschlossen, aus dem später die Textauswahl getroffen wurde. In Interviews mit Schriftstellern und Verlegern habe ich Informationen über Publikationen zusammengetragen und versucht, die Texte zu beschaffen, was aufgrund der unterentwickelten guatemalteckischen Buchindustrie schwierig war. Diese Forschungsarbeit, wie auch die Lektüre von rund hundert Romanen, Erzählungen und Kurzgeschichtensammlungen²² sowie die Sichtung der Sekundärliteratur, sind vor allem in Kapitel III. dieser Arbeit eingeflossen, in dem auch die Bedingungen für die Entstehung der hier untersuchten Texte skizziert werden.

Der Korpus dieser Arbeit besteht aus Romanen und Erzählungen, womit dramatische und poetische Texte von der Analyse ausgeschlossen werden.²³ Um ausreichend Raum für tiefgehende Analysen zu garantieren, habe ich die Zahl der Texte auf fünf begrenzt. Was den Zeitrahmen anbelangt, so setzt die Betrachtung Ende der 1990er Jahre an. Der älteste Text, *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito*, wurde erstmals 1998 in einer Tageszeitung abgedruckt und erschien 2008 in Buchform. 2006 wurde *Diccionario Esotérico* veröffentlicht und 2008 *Retrato de borracho con país*. Schließlich erschienen 2009 die beiden neuesten Romane, die hier behandelt werden, *Los jueces* und *Días amarillos*.

Die Vorstellung der Autoren sowie die Einordnung der untersuchten Texte in das jeweilige Gesamtwerk erfolgen in Kapitel III.2. Eduardo Juárez (*1966) (*Retrato*²⁴) ist der älteste der behandelten Autoren, allerdings hat er erst in den 2000er Jahren und damit verhältnismäßig spät angefangen zu schreiben und zu publizieren. Mit Julio Calvo Drago (*1969) (*Megadroide*), Javier Payeras (*1974) (*Días amarillos*) und Maurice Echeverría (*1976) (*Diccionario Esotérico*) werden drei Vertreter einer oft als Generation bezeichneten Gruppe (siehe III.1.3.) untersucht. Arnoldo Gálvez Suárez (*1982) (*Los jueces*) schließlich sticht unter den jüngsten Schriftstellern Guatemalas hervor, wie sich in Kapitel III.1.3. und III.1.4. zeigt.

Bezüglich dieser Auswahl fällt die Abwesenheit von Autorinnen auf. Dies liegt zunächst an der generell geringen Anzahl von Frauen in der guatemalteckischen Erzählliteratur (dies gilt nicht für die Poesie, wo das Geschlechterverhältnis ausgeglichener zu sein scheint). Zudem bewegen sich die wenigen Texte, die in den letzten Jahren von Frauen veröffentlicht wurden (etwa *Las flores* von Denise Phé-Funchal oder die Kurzgeschichten von Lorena Flores; siehe auch III.1.4.) in Bereichen, die man als *literatura femenina* charakterisieren kann. Es

22 Eine Zusammenstellung dieser von mir rezipierten, nicht direkt in der Arbeit erwähnten Primärliteratur findet sich im dritten Teil des Literaturverzeichnisses (XI.3.).

23 Während ich kaum auf neuere guatemalteckische Dramen gestoßen bin (zu der guatemalteckischen Theaterlandschaft in den 1990er Jahren siehe Méndez de Penedo 2000), gäbe es insbesondere im Bereich der Poesie eine relativ hohe Anzahl von interessanten jungen Autoren, deren Werk sich nicht nur auf die Frage der Gewaltdarstellung hin untersuchen ließe; zum Beispiel Alan Mills (*1979) und Julio Serrano (*1983).

24 An den Stellen dieser Arbeit, an denen die Romantitel oft genannt werden, kürze ich *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito* (*Megadroide*) und *Retrato de borracho con país* (*Retrato*) ab.

wäre sicherlich eine Untersuchung wert, warum die guatemaltekischen Schriftstellerinnen sich auf intime, private Probleme konzentrieren und die Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen zu meiden scheinen.²⁵

An dieser Stelle sei abschließend zu den Analysetexten zu bemerken, dass meine Auswahl in den Interviews und Diskussionen, die ich mit Schriftstellern, Verlegern und Akademikern in Guatemala geführt habe, weitgehend begrüßt wurde. Die Untersuchung neuerer und/oder von der Forschung noch kaum beachteter Texte wurde positiv aufgenommen. Dagegen waren die Reaktionen unter Fachkollegen in Deutschland, aber auch in Costa Rica,²⁶ bisweilen skeptisch. Hier wurde mir mehrmals empfohlen, mich auf etabliertere Autoren²⁷ zu stützen. In diesem Sinne hoffe ich mit der hier getroffenen Auswahl, die sicherlich auch auf persönlichen Kriterien basiert und daher anfechtbar ist, den Blick weg von bestehenden Kanons hin auf die neueste Literaturproduktion Guatemalas zu richten.²⁸

1.5. Struktur der Arbeit

Diese Arbeit gliedert sich in drei große Teile. Der erste dient der Kontextualisierung der untersuchten literarischen Texte und besteht aus zwei Kapiteln. In Kapitel II. („Urbane Gewalt in Guatemala-Stadt“) geht es zunächst darum, das weite Begriffsfeld, das sich in der sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gewalt in Zentralamerika herausgebildet hat, zu klären. Dabei arbeite ich das dieser Arbeit zugrundeliegende Konzept urbaner Gewalt heraus und spreche auch das Problem ihrer Messung an. Nach einem Rückblick auf die historische Entwicklung der Gewalt in Guatemala in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts komme ich auf die gegenwärtige Situation zu sprechen und beschreibe, was unter urbaner Gewalt in Guatemala-Stadt zu verstehen ist und welche Folgen diese hat. Auch Kapitel III. („Bedingungen und Tendenzen der guatemaltekischen Literatur“) richtet den Blick zunächst in die Vergangenheit und arbeitet die Bedingungen heraus, mit denen Literaturschaffende in Guatemala während und nach dem Krieg konfrontiert waren. Gleichzeitig werden die wichtigsten Tendenzen der Literatur selbst beschrieben, wobei einzelne Texte zur Veranschaulichung herangezogen werden. Ziel dieser Darstellung ist es, die Lage der guatemaltekischen Literatur gegen Ende der 1990er Jahre verständlich zu machen, denn zu diesem Zeitpunkt beginnen die hier untersuchten Autoren zu schreiben. Diese werden in Kapitel III.2. vorgestellt, und am Ende des dritten Kapitels werfe ich einen kurzen Blick auf die Entwicklung in anderen kulturellen Feldern Guatemalas.

25 Dieser Aspekt wird noch auffälliger, wenn man die Lage in El Salvador betrachtet, wo einige Prosaautorinnen durchaus gesellschaftspolitisch relevante Themen in ihren Texten ansprechen. Die Kurzgeschichten von Claudia Hernández zum Beispiel drehen sich um Themen wie Migration oder Gewalt, wobei ihre besondere Sprache hervorzuheben ist. Durch einen betont technischen Tonfall oder etwa eine äußerst lakonische Sprache wird hier Distanz zu und Schutz vor der erzählten Gewalt aufgebaut (siehe Haas 2011a, 2011b). Ein noch laufendes Forschungsprojekt zur Untersuchung der neueren *novela femenina centroamericana* ist das von Julie Marchio (2008).

26 Zu den Forschern der *Universidad de Costa Rica* hatte ich im Rahmen eines Gastforscheraufenthaltes Kontakt.

27 Zu einer Kritik an der Auswahl mancher Literaturwissenschaftler (insbesondere außerhalb der Region Zentralamerika), die sich auf „escritores estrellas“ konzentrieren, siehe Zavala (2008: 235f.).

28 Dass die hier getroffene Auswahl zumindest teilweise auch mit dem Leserinteresse in Guatemala übereinstimmt, zeigt sich in der geplanten Neuauflage von *Retrato de borracho con país*.

Der zweite Teil dieser Arbeit besteht aus fünf Kapiteln, die jeweils der Analyse und Interpretation eines literarischen Textes gewidmet sind (IV. bis VIII.). Die Reihenfolge der Kapitel ergibt sich dabei aus der Chronologie der Veröffentlichung und hat keine inhaltlichen Implikationen. Die Kapitel beginnen jeweils mit einem Überblick über Handlung und Struktur des Textes und vertiefen dann einige Aspekte der in den Texten erzählten Gewalt (zum Beispiel die Darstellung des medialen oder staatlichen Gewaltdiskurses oder die Gestaltung des urbanen Raumes), wobei in den meisten Kapiteln kurze theoretische Einschübe erfolgen.

Im dritten Teil dieser Arbeit werden in einer Synthese (Kapitel IX.) zunächst die Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Textarbeit zusammengefasst. Hier gehe ich auf die narrativen Techniken ein, derer sich die literarischen Texte bevorzugt bedienen, anschließend werden die spezifischen Strategien herausgearbeitet, die beim Erzählen von Gewalt zum Einsatz kommen. Dabei werden Bezüge zu dem im ersten Teil der Arbeit beschriebenen Kontext aufgezeigt und die beiden großen Teile der Arbeit zusammengeführt, d. h. die literarischen Strategien im Umgang mit urbaner Gewalt in ihrem gesellschaftlichen Kontext interpretiert. Da die inhaltlichen Schlussfolgerungen bereits weitgehend in diesem Synthesekapitel erfolgen, enthält Kapitel X. abschließend einige Überlegungen zur Einordnung der vorliegenden Arbeit innerhalb der drei zentralen Wissenschaftsstränge, mit denen sie in Dialog tritt: der literaturwissenschaftlichen Erforschung Zentralamerikas, der sozialwissenschaftlichen Untersuchung von Gewalt in Guatemala und Zentralamerika sowie der Gewaltforschung. Schließlich wird in den Schlussüberlegungen auch die unter Umständen provokant anmutende Formulierung aus dem Titel dieser Arbeit begründet, d. h. ich erläutere, inwiefern das Erzählen von Gewalt in der hier untersuchten Literatur auf verschiedenen Analyseebenen zu einem „Ende der Fiktion“ führt.

TEIL EINS: KONTEXTUALISIERUNG

II. Urbane Gewalt in Guatemala-Stadt

Um das Entstehungsumfeld der untersuchten literarischen Texte zu charakterisieren, müssen zunächst der politische und gesellschaftliche Kontext sowie das hier zugrundeliegende Konzept urbaner Gewalt beschrieben werden. Ziel dieses Kapitels ist keine lückenlose Betrachtung, sondern vielmehr eine zielgerichtete Charakterisierung des Umfeldes. Daher wird der Kontext hier auf eine Art und Weise konstruiert, die die urbane Gewalt in Guatemala in den Vordergrund stellt, ihre Ausprägungen und Facetten beschreibt und auf Dynamiken ihrer historischen Entwicklung eingeht. Zunächst werde ich das unübersichtliche Feld der Terminologien klären, das sich um das Phänomen der Gewalt in Guatemala in den letzten Jahren gebildet hat, und erläutern, warum ich den Begriff der urbanen Gewalt verwende sowie was ich darunter verstehe (II.1.1.). Ebenso strittig wie die Bezeichnung ist die Art der Messung dieser urbanen Gewalt; dieses Problem wird im Folgenden anhand von Homizidraten, Statistiken und Meinungsumfragen thematisiert (II.1.2.). Hierbei gehe ich auch auf die Bedeutung öffentlicher Diskurse bezüglich urbaner Gewalt ein. Da meines Erachtens das Phänomen der urbanen Gewalt in Guatemala mit solchen Messmethoden nicht ausreichend beleuchtet werden kann, blicke ich im zweiten Teil dieses Kapitels auf die jüngste Geschichte Guatemalas ab den 1960er Jahren und arbeite diejenigen Elemente heraus, die für das Verständnis der heutigen Gewalt im urbanen Raum bedeutsam sind. Nach einer Beschreibung der wichtigsten Entwicklungen und des Ausmaßes des Krieges (II.2.1.) sowie der Transition (II.2.2.) gehe ich auf die wirtschaftliche und politische Lage nach den Friedensabkommen ein (II.2.3.). Im letzten Drittel dieses Kapitels richtet sich der Blick noch genauer auf Guatemala-Stadt. Nach einer Topographie dieses urbanen Raumes (II.3.1.) folgt eine Charakterisierung der zentralen Gewaltphänomene, die Guatemala-Stadt in den letzten Jahren erlebt (II.3.2.) sowie, zum Abschluss, ein Blick auf die weitreichenden und diversen gesellschaftlichen Auswirkungen dieser Gewalt (II.3.3.).

II.1. Was ist und wie misst man urbane Gewalt?

II.1.1. Terminologie und Konzept

Bereits die Bezeichnung des Phänomens, das in Folge beschrieben wird, gestaltet sich als problematisch. Einige Autoren bezeichnen die Gewalt, die sich in Guatemala (wie auch in anderen lateinamerikanischen Ländern) an die politische Gewalt der 1970er bis 1980er Jahre anschließt, als „neue Gewalt“ (z. B. Holden 2009; Koonings & Kruijt 1999: 12). Diese Bezeichnung ist zunächst irreführend, da sie zu der Annahme führen kann, das Phänomen der Gewalt *an sich* sei neu. Den Verwendern geht es allerdings vielmehr darum, den neuen *Charakter* der Gewalt in Nachkriegszeiten zu bezeichnen. Da diese Gewalt diffuser

und schwerer greifbar erscheint, betonen sie den größten Unterschied zu den bis dahin wichtigen Gewaltformen, nämlich die Tatsache, dass sie nicht mehr politisch sei. Gemeint ist damit, dass die „neue Gewalt“ nicht in den Dienst von Ideologien gestellt wird, wie es oft bei den inner- und zwischenstaatlichen Auseinandersetzungen zur Zeit des Kalten Krieges der Fall war. Diese Bezeichnung und das behauptete Ende der politischen Gewalt sind aber problematisch, wenn nicht sogar gefährlich: „Obviar el factor político y la ideología permite mantener la impunidad y la responsabilidad del Estado y sus cuerpos de seguridad e instituciones“ (López García et al. 2009b: 23). So ermöglicht es das Konzept einer neuen, entpolitisierten Gewalt, den Staat aus der Verantwortung zu entlassen und die Schuld einer diffusen Masse von undefinierten Gewaltakteuren zuzuschreiben.

Ebenso problematisch ist es, von einer „Privatisierung der Gewalt“ (Molkentin 2002: 9) zu sprechen. Nur weil die Gewalt nach Beendigung des Krieges nicht mehr (vornehmlich) von staatlichen Akteuren ausgeht oder politisch begründet wird, ist die Nachkriegsgewalt in Guatemala nicht privat, sondern immer noch eine kollektive und öffentliche Erfahrung.

Kees Koonings und Dirk Kruijt versuchen ihrerseits, die Entwicklung der Gewalt in Lateinamerika mit dem eingestandenermaßen zynischen Begriff der „Demokratisierung der Gewalt“ zu fassen. Während der Einsatz von Gewalt früher der politischen Elite, der Polizei und dem Militär vorbehalten gewesen sei, hätten nun weite Teile der Bevölkerung Zugriff zu Waffen, und die Ausübung sowie die Erfahrung von Gewalt seien zu Massenphänomenen geworden (vgl. Koonings & Kruijt 1999: 15).

Daneben gibt es Bezeichnungen, die den alltäglichen Aspekt dieser Gewalt betonen. So sprechen Caroline Moser und Ailsa Winton von „everyday violence“ (Moser & Winton 2002: vi), Peter Waldmann von einer „Veralltäglichung von Gewalt“ (Waldmann 1997), Manolo Vela und Hugo Antonio Solares von „violencia común“ (Vela & Solares 2001: 238), Charles Call nennt das Phänomen „violent common crime“ (Call 2000: 7). Damit ist auch das Stichwort der Kriminalität gefallen, das die Zahl der Begrifflichkeiten noch erhöht. Gerade in der spanischsprachigen Debatte werden die Begriffe *delincuencia* und *violencia* oft synonym verwendet, wobei *violencia* als Bezeichnung für einen Komplex von Phänomenen verwendet wird, der auch nicht-gewaltsame Rechtsverstöße einschließt (vgl. Zepeda López et al. 2001: 191). Gewalt und Kriminalität sollten jedoch voneinander abgegrenzt werden: während Kriminalität das bezeichnet, was gegen das Gesetz verstößt (und somit etwas, was von der Gesetzgebung des jeweiligen Landes abhängt), versteht man unter Gewalt in der grundlegendsten aller Definitionen „eine Machttaktion, die zur absichtlichen körperlichen Verletzung anderer führt“ (Popitz 1986: 73).

Andere Autoren sprechen von „violencias“ im Plural (Zepeda López 2005 und die Beiträge in López García et al. 2009a), um sich so dem als massiv und komplex wahrgenommen Phänomen zu nähern. Wiederum andere betonen den sozialen Aspekt der Gewalt. So spricht José Miguel Cruz von einer Entwicklung von politischer Gewalt hin zu sozialer

Gewalt (vgl. Cruz 2003: 27). Auch Mario Lungo und Roxana Martel verwenden diese Bezeichnung, aber sie differenzieren: soziale Gewalt entsteht ihnen zufolge vornehmlich durch den Anstieg von Kriminalität und die „Herausbildung städtischer Angstgefühle“, diese wiederum durch die mediale Berichterstattung (Lungo & Martel 2004: 30). Diese Berücksichtigung der durch die Gewalt ausgelösten Angst ist entscheidend, denn letztere gehört zum Phänomen der urbanen Gewalt in Nachkriegszeiten wesentlich dazu.

Alle die genannten Begriffe erweisen sich bei näherem Hinsehen als unzureichend oder nicht ganz zutreffend. Behelfsmäßig verwende ich den Begriff der urbanen Gewalt, der das Gewaltphänomen an sich zwar zunächst nicht näher charakterisiert, es aber räumlich eingrenzt und gleichzeitig erlaubt, verschiedene Aspekte der Gewalt – Erscheinungsformen, Ausmaß, Folgen und Reaktionen – mit einzubeziehen.

Das dieser Arbeit zugrundeliegende Verständnis von urbaner Gewalt gründet auf den Ideen der Stadt-Anthropologin Caroline Moser. Sie geht von einer allgemeinen Definition aus, die Gewalt folgendermaßen versteht: „use of physical force, which causes hurt to others in order to impose one’s wishes“ (Moser 2004: 4). Dabei betont sie, dass die Verletzung körperlicher oder psychologischer Natur sein kann. Moser definiert dann Kriminalität als etwas, das dem Gesetz nach strafbar ist, und schließlich Gewaltkriminalität als eine Handlung, die physischen oder psychischen Schaden anrichtet und gegen das Gesetz verstößt (vgl. Moser 2004: 4f.). Ein wichtiger Bestandteil urbaner Gewalt ist Angst, und an dieser Stelle verweist Moser auf Koonings und Kruijt, die Angst als „the institutional, cultural and psychological repercussion of violence“ (Koonings & Kruijt 1999: 15) definieren.

Moser unterteilt urbane Gewalt in vier Kategorien: politische, institutionelle, wirtschaftliche und soziale Gewalt. Diese vier Kriterien versteht sie als Motivation für den Einsatz physischer Gewalt. In der folgenden Tabelle stellt sie mögliche Spielarten urbaner Gewalt zusammen.

Roadmap of categories, types and manifestations of violence in urban areas		
Category of violence	Types of violence by perpetrators and/or victims	Manifestations
Political	State and non-state violence	- Guerrilla conflict - Paramilitary conflict - Political assassinations - Armed conflict between political parties
Institutional	- Violence of state and other "informal" institutions - Including the private sector	- Extra-judicial killings by police - Physical or psychological abuse by health and education workers - State or community vigilante-directed social cleansing of gangs and street children - Lynching of suspected criminals by community members
Economic	- Organized crime - Business interests - Delinquents - Robbers	- Intimidation and violence as means of resolving economic disputes - Street theft, robbery and crime - Kidnapping - Armed robbery - Drug-trafficking - Car theft and other contraband activities - Small-arms dealing - Assaults including killing and rape in the course of economic crimes - Trafficking in prostitutes - Conflict over scarce resources
Economic/social	- Gangs - Street children (boys and girls) - Ethnic violence	- Territorial or identity-based "turf" violence; robbery; theft - Petty theft - Communal riots
Social	- Intimate partner violence inside the home - Sexual violence (including rape) in the public arena - Child abuse: boys and girls - Inter-generational conflict between parent and children - Gratuitous/routine daily violence	- Physical or psychological male-female abuse - Physical and sexual abuse, particularly prevalent in the case of stepfathers but also uncles - Physical and psychological abuse - Incivility in areas such as traffic, road rage, bar fights and street confrontations - Arguments that get out of control

Quelle: Moser (2004: 5).

Während diese Systematisierung einen guten Ausgangspunkt für die Analyse urbaner Gewalt liefert, sind andere, gewaltbegünstigende Faktoren nicht repräsentiert. Urbane Strukturen wie die geographische Beschaffenheit von Wohnsiedlungen, die Angewiesenheit auf und das Funktionieren des öffentlichen Transportes oder mangelnde Infrastruktur (etwa im Bereich der Wasser- und Stromversorgung) können das Auftreten direkter, physischer Ausprägungen von Gewalt fördern und beeinflussen somit das (Zusammen)Leben von Menschen im urbanen Raum in hohem Maße.

Viele der in der Tabelle genannten Gewaltarten treten selbstverständlich nicht nur im städtischen Raum auf. Allerdings werden sie dort oft durch das Zusammenleben vieler Menschen und die Anonymität, durch die Größe der Städte und durch das Ausmaß der Gewaltvorkommnisse verstärkt, womit eine Normalisierung oder Routinisierung der Gewalt im urbanen Raum einhergeht (vgl. Moser 2004: 6).

Für das Verständnis von urbaner Gewalt ist die Berücksichtigung der räumlichen Dimension von Bedeutung. Der Raum, in dem sich Stadtbewohner bewegen, ist in besonderem Maße von Gewalt geprägt:

In urban areas, spatial manifestations of violence are particularly important [...]. Cities – and their peripheries, where many of the urban poor reside – often contain unsafe spaces that reflect poor infrastructure or design, and where rape, robbery and violent crime exist. Unsafe spaces also include public transport, and isolated or unlit areas such as dark paths and lanes, isolated bus stops or public latrines. The need to commute long distances, and to work early in the morning or late at night – needs largely relating to the urban poor – exacerbate these spatial dangers (Moser 2004: 10).

Nicht nur sind verschiedene städtische Räume direkte Schauplätze von Gewalt, sondern der Raum wird durch diese Gewalt und vor allem durch die Angst vor derselben – d. h. durch verschiedene Arten von Vorsichtsmaßnahmen – mit gestaltet. Das nächstliegende Beispiel hierfür sind *gated communities*, also geschlossene Wohnviertel, in denen sich diejenigen, die es sich leisten können, von der Gefährdung abzuschotten versuchen.²⁹

Ein Aspekt, den Moser zwar andeutet, aber meines Erachtens nicht ausreichend betont, wird von der Soziologin und Kriminologin Rosa del Olmo angebracht. Ihr zufolge beinhaltet urbane Gewalt als konstitutives Element die „(in)seguridad ciudadana“ (del Olmo 2000: o. S.), wobei diese sich ebenfalls einer einfachen Definition entzieht. Von besonderer Bedeutung für das (Un)Sicherheitsempfinden einer Gesellschaft, so del Olmo, sei nicht nur die objektive Dimension der Gewalt, sondern eben auch die subjektive Dimension, d. h. die Wahrnehmung derselben. Dabei tragen die empfundene (diffuse) Unsicherheit und die (direkte) Angst vor Gewaltkriminalität in besonderem Maße zum Phänomen der urbanen Gewalt selbst bei. Denn diese beinhalten nicht nur Folgen für das „friedliche und solidarische“ (del Olmo 2000: o. S.; Übers. NH) Zusammenleben im urbanen Raum, sondern setzen eine Spirale der Gewalt in Gang, indem sie die Bürger dazu bringen, ein härteres und repressiveres staatliches Vorgehen gegen die Gewalt zu fordern und den Stellenwert der Menschenrechte als niedriger einzustufen (vgl. del Olmo 2000: o. S.).

Das dieser Arbeit zugrunde liegende Konzept von urbaner Gewalt umfasst also zunächst Ausprägungen von politisch, institutionell, wirtschaftlich und sozial motivierter Gewalt (nach Moser), bezieht darüber hinaus gewaltfördernde Strukturen im städtischen Raum ein sowie die durch urbane Gewalt ausgelöst und diese gleichzeitig mit-konstituierenden Gefühle von Unsicherheit und Angst. Nach dieser konzeptionellen Klärung stellt sich unmittelbar die Frage nach dem Ausmaß der urbanen Gewalt in Guatemala-Stadt.

II.1.2. Harte Zahlen, Diskurs und Wahrnehmung

Es wird allgemein behauptet, dass die Kriminalitätsrate in Guatemala in der Mitte der 1990er Jahre sprunghaft angestiegen sei. Einige Autoren sprechen von einer Erhöhung um 50% in den Jahren zwischen 1996 und 1998 (vgl. Call 2000: 9; Oettler 2004: 104). Zugleich beginnen Meinungsumfragen, eine gesteigerte Besorgnis bezüglich „neuer“ Ausdrucksformen von Gewalt zu verzeichnen (vgl. Cruz 2003: 29). Diesbezüglich stellt sich

29 Zu *gated communities* in Lateinamerika in Zusammenhang mit privatisierter Sicherheit siehe Arias (2009: 14).

allerdings die Frage, ob die Meinungsforscher in den Jahren davor überhaupt nach anderen Gewaltformen wie z. B. Gewaltkriminalität gefragt hatten. Ebenso könnte man vermuten, dass der Krieg in Guatemala andere Formen von Gewalt, die nicht politisch waren oder von staatlicher Seite ausgingen, überdeckt hatte. Dieser Argumentationslinie folgend wäre die Gewalt nach den Friedensschlüssen nicht (oder weniger stark) angestiegen, sondern lediglich sichtbarer geworden. Ähnlich argumentieren Lungo und Martel in Bezug auf die gesamte Region Zentralamerika. Zu Kriegszeiten, als die vorherrschende Gewaltform eine politische und staatlich institutionalisierte war, hätten sich andere Formen der Gewalt „in einem von Verteilungsungerechtigkeit und vorherrschender Repression aufgewühlten Umfeld“ (Lungo & Martel 2004: 27) verloren.

An dieser Stelle soll der Anstieg der Gewaltkriminalität in Guatemala nicht verneint oder seine Folgen geringgeschätzt werden. Es soll vielmehr darauf hingewiesen werden, dass die Zahlen mit Vorsicht zu betrachten sind und ihre Verwendung reflektiert werden muss. Das bei der Beschreibung von Gewalt oft durchscheinende Bedürfnis nach Zahlen und Messwerten erklärt Susana Rotker folgendermaßen: „Numbers are the first resource for communicating the experience of excessive social violence. Without them, one cannot believe the daily accounts of horror, but they quickly become hollow with repetition, like a worn-out song“ (Rotker 2002a: 8). Die Problematik dieser Tendenz, Gewalt und Kriminalität allein anhand von Statistiken fassen zu wollen, wird auch in folgendem Beispiel deutlich.

Um das Gewaltaufkommen in einem Land zu messen, wird oft auf Homizidraten zurückgegriffen, die im Allgemeinen Mord und Totschlag zusammenfassen. Diese Zahlen sind für Guatemala auch durchaus beeindruckend. Denn während der weltweite Durchschnitt gegen Ende der 1990er Jahre 8,8 und derjenige für Westeuropa 1,4 betrug, verzeichnete Guatemala ein Jahr nach den Friedensabkommen 70 Homizide pro 100.000 Einwohner (ab einem Wert von 10 spricht die WHO von einer Epidemie). Auch wenn diese Zahl in den darauffolgenden Jahren sank, so blieb sie mit 28 (2000) und 48 (2008) erschreckend hoch. Bemerkenswert ist der erneute starke Anstieg in den letzten Jahren und die Tatsache, dass der Wert in Guatemala-Stadt mit 108 (2006) noch bedeutend höher war. Innerhalb der Region wird Guatemala nur von El Salvador und Honduras (52 bzw. 58 in 2008) übertroffen und weltweit zudem von einigen afrikanischen Ländern, in denen Bürgerkriege herrschen (vgl. Cruz 2003: 29; PNUD 2004: 115, 2007: 23-26, 2009: 68f.).

Homizidraten als Indikator für das Gewaltniveau einer Gesellschaft heranzuziehen ist nicht unproblematisch. Verfechter dieser Raten greifen bisweilen auf das Argument zurück, diese seien deshalb aussagekräftig, weil nur wenige gewaltvolle Todesfälle den entsprechenden Behörden nicht gemeldet würden (z. B. Seffer & Zinecker 2010b; Seligson 2001: 278; PNUD 2009: 67). Dieses Argument ist gerade in Guatemala mehr als fragwürdig, da man nicht davon ausgehen kann, dass alle Tötungsdelikte angezeigt werden (vgl. Moser & Winton 2002: 6). Abgesehen davon, dass Statistiken an sich vorsichtig zu behandeln sind

(da sie z. B. geographische Unterschiede verwischen³⁰), nennt Moser ein weiteres Argument: „Such statistics are notoriously unreliable due to under-reporting, difficulties in interpretation and lack of reliability of data“ (Moser 2004: 7). Darüber hinaus kritisiert sie das Heranziehen von Homizidraten als Beleg für ein hohes Gewaltaufkommen in einer Gesellschaft: „Not only does the homicide rate disregard non-fatal violence (and within this, non-physical violence), but it also generally includes both intentional and unintentional violent deaths. For instance, it often includes car accidents“ (Moser 2004: 7). Homizidraten sind also nicht unbedingt als absolute Aussagen an sich interessant, sondern als grobe Anhaltspunkte sowie in ihrer Wirkung, die sie auf den gesellschaftlichen Diskurs über das Problem ausüben.³¹

Die Problematik der Homizidraten verdeutlicht exemplarisch, dass das „reale“³² Ausmaß der Gewaltkriminalität aufgrund lückenhafter, verzerrender oder sich widersprechender Statistiken kaum zu ermitteln ist. Daher wird oft auf Umfragen zurückgegriffen, die Auskunft über die gesellschaftliche Wahrnehmung des Problems geben. Es wurde bereits angedeutet, dass zeitgleich zu den Kriminalitätsstatistiken nach den Friedensabkommen in Guatemala auch diejenigen Umfragewerte gestiegen sind, die Angst und Unsicherheit bezüglich des Gewaltaufkommens ausdrücken. Etwa ein Jahrzehnt nach dem Ende des Krieges empfanden 66% der befragten Guatemalteken die „inseguridad ciudadana“ als größtes Problem (die wirtschaftliche Lage wurde dagegen „nur“ von 27% an erster Stelle genannt). Direkt nach der Kriminalität befragt, gaben 76% an, diese als große Bedrohung zu empfinden (vgl. Cruz 2003: 29f.; PNUD 2009: 205).

An dieser Stelle muss betont werden, dass solche gesellschaftlichen Auffassungen und Reaktionen auf das Ausmaß der Gewalt nicht unbedingt nur als direkte Folge der kriminellen Gewalttaten zu verstehen sind, sondern ebenso sehr als Folge des öffentlichen Diskurses bezüglich derselben. Dies erklärt Anika Oettler:

Wer die grundsätzliche Einsicht, dass Wirklichkeit gesellschaftlich konstruiert ist [...] ernst nimmt, fragt weniger nach dem tatsächlichen Ausmaß der öffentlichen Unsicherheit als vielmehr nach der Interdependenz von medialen Inszenierungen, lebensweltlichen Kommentierungen und politischen Vorstrukturierungen von gewaltvermittelter Wirklichkeit. Weder die Angst vor Gewaltkriminalität noch das Gefühl, sich in Sicherheit wiegen zu können, verweisen unmittelbar auf das faktische Gewaltniveau in einer Gesellschaft. Ganz im Gegenteil: das (Un-)Sicherheitsempfinden speist sich aus einem Arsenal an Deutungen und Zuschnitten der Wirklichkeit, die in medialen, politischen, wissenschaftlichen und alltäglichen Diskursräumen zirkulieren (Oettler 2009: 71).

30 Siehe dazu die Darstellung des Gewaltaufkommens in Guatemala nach Regionen in PNUD (2007: 26f.).

31 Siehe hierzu die Studie von Sebastian Huhn (2011) zur diskursiven Konstruktion der Kriminalitätsproblematik in Costa Rica.

32 Siehe Fußnote 13. Der Auffassung von Realität als sozialem Konstrukt folgend haben Huhn, Oettler und Peetz betont, dass das, was in einer bestimmten Gesellschaft als Gewaltkriminalität verstanden wird, einem historischen und kulturellen Wandel unterliegt (vgl. Huhn et al. 2007: 79-81).

Öffentliche Diskurse gehen aus sozialen Prozessen hervor und prägen diese gleichzeitig mit. Sie werden dabei sowohl innerhalb der politischen und juristischen Sphäre als auch in den Massenmedien gebildet. Letztere tragen entscheidend dazu bei, auf welche Art ein gesellschaftliches Problem debattiert wird (oder eben auch nicht): „Media do not only produce and distribute concepts of violence, they create groups: the groups of victims and perpetrators, the groups which combat crime, and the groups which are targeted“ (Huhn et al. 2006a: 8).

Damit wird die Bedeutung folgender Beobachtung klar: Nachrichten von kriminellen und gewalttätigen Ereignissen finden sich in Guatemala jeden Tag auf den Titelseiten der wichtigsten Tageszeitungen, und so wird der Eindruck einer allgegenwärtigen Gefahrensituation geschaffen. Besonders die Titelbilder der Tageszeitungen, die auf den Straßen und öffentlichen Plätzen zum Verkauf angeboten werden, sind von Bedeutung; die Bilder sind für jedermann sichtbar, auch für Analphabeten.³³ Darüber hinaus werden die Nachrichten aus der Tagespresse in zahlreichen Radiosendungen weiterverwendet. In Guatemala stehen im Fokus der Medien die Themenfelder *maras*, Lynchjustiz und (para)staatliche Gewalt in Zusammenhang mit organisiertem Verbrechen (vgl. Huhn et al. 2005: 189f., 2006a: 7-9, 2007: 84; Zepeda López et al. 2001: 194-195).

Die Art der Gewaltberichterstattung innerhalb der guatemaltekischen Medienlandschaft wird von dem Anthropologen Julián López folgendermaßen beschrieben:

La actitud de los medios de comunicación de presentar descarnadamente la violencia y el daño ha venido creciendo [...] a lo largo de los últimos años: se apreciaba en los programas televisivos de bomberos voluntarios o en noticiarios donde, por ejemplo, los accidentes de tráfico eran fotografiados y grabados con un realismo morboso [...] hasta el punto de que la MINUGUA [Misión de las Naciones Unidas para Guatemala] había advertido a los medios sobre la necesidad de autocensura en la manera de presentar estos casos [...] Pero lejos de tener en cuenta estas advertencias, esta manera de presentar la [sic] noticias se ha recrudecido en los últimos años con la aparición sobre todo de diarios populares y de sitios web dedicados a narrar gráficamente noticias locales y con la proliferación de teléfonos celulares que permiten fotografiar y compartir las escenas más crudas (López García 2009: 293).

López spricht von einem „Spektakel“ der Gewalt, welches das Publikum miteinbezieht, das das Geschehen kommentiert. Eine Folge dieser Art der Darstellung sei die Normalisierung der Gewaltereignisse (vgl. López García 2009: 293-295).

Was die durch den öffentlichen und medialen Diskurs beeinflusste Wahrnehmung von Gewalt anbelangt, so ist in erster Linie zu bemerken, dass die Gewalt in der Nachkriegszeit, im Vergleich zu der Gewalt in Kriegszeiten, in ihrem Ausmaß als gesteigert und in ihrem Charakter als unvorhersehbarer wahrgenommen wird. Als Beispiel hierfür zitieren López et al. die Kolumnistin einer guatemaltekischen Tageszeitung (*Prensa Libre*, 12.12.2008): „Nunca antes ni en los días más oscuros del conflicto, habíamos visto los actuales niveles de

33 In Guatemala waren 1990 38,9% der Bevölkerung Analphabeten, im Jahr 2000 waren es noch 31,4% (PNUD 2004: 128).

violencia. En la guerra por lo menos la articulaba una lógica, un código, ciertas normas“ (López García et al. 2009b: 11). José Miguel Cruz erklärt diese Wahrnehmung damit, dass die von autoritären Militärherrschern und anderen Kriegsparteien ausgehende Gewalt zu weniger Unsicherheitsempfinden geführt habe, weil man „instinktiv“ gewusst habe, welcher gesellschaftliche und politische Bereich Gefahren bergen konnte und diese dementsprechend habe meiden können. Die Nachkriegsgewalt jedoch werde als diffuser wahrgenommen (vgl. Cruz 2003: 30, zu den psychologischen Hintergründen Yerushalmi 1998).

Dieser Glaube, man hätte sich während des Krieges nur politisch richtig verhalten müssen, um der Gefahr zu entgehen, ist angesichts der Massaker des guatemaltekischen Krieges (siehe II.2.1.) erstaunlich. Dabei muss man allerdings beachten, dass Letztere vornehmlich in ländlichen Gegenden verübt wurden, während viele Meinungsumfragen sich auf die Hauptstadt beziehen. Darüber hinaus erklärt Oettler den Widerspruch durch die „Übermacht der gegenwärtigen Bedrohung durch kriminelle Gewalt“ (Oettler 2005: 231). Die wahrgenommene Unübersichtlichkeit der Gewaltkriminalität, die empfundene Tätervielfalt sowie die räumliche und zeitliche Ubiquität der Gewalt steigern das Unsicherheitsempfinden erheblich:

Es una violencia extensa, cruel, confusa cuando las fuentes no son identificables, con muchas aristas, diferentes dimensiones, diversos efectos, que se ha incrustado en todos los intersticios de la sociedad. El desborde es más palpable porque involucra a todos los sectores sociales y a la vida cotidiana de todo el país (López García et al. 2009b: 13).

Es bleibt an dieser Stelle zusammenzufassen, dass die urbane Gewalt in Guatemala, unabhängig von ihrem schwer messbaren realen Ausmaß, als „schlimmer“ wahrgenommen wird und schwerer greifbar bzw. einsehbar erscheint (vgl. McIlwaine & Moser 2001: 8). Die unübersehbare, massive Präsenz und der gleichzeitig schwer verständliche Charakter der urbanen Gewalt stellen die Menschen vor die Herausforderung, einen Umgang mit ihr zu finden.

Um zu einem besseren Verständnis der urbanen Gewalt und ihrer Wahrnehmung zu gelangen, blicke ich in Folge zurück auf die Gewalt in der guatemaltekischen Geschichte seit 1960. Diese Retrospektive soll den Kontext der gegenwärtigen urbanen Gewalt um ihre historische Dimension ergänzen. Der Fokus richtet sich dabei auf die Hauptstadt, wo die Gewaltgeschehen oft von denen aus dem Rest des Landes differierten, und die dennoch auf unterschiedliche Art von der Gesamtsituation mitgeprägt wurde.

II.2. Der Krieg, sein Ende und das Andauern der Gewalt

II.2.1. Konflikt und Krieg

Es ist nicht einfach den Zeitpunkt festzulegen, mit dem die Betrachtung derjenigen Phase der guatemaltekischen Geschichte einsetzt, die allgemein als Bürgerkrieg bezeichnet wird. Berücksichtigt man die Ursachen des Konfliktes, so könnte man bis in die Kolonialzeit zurückgehen, da viele der Gründe, die zum Ausbruch führten, historisch angelegt sind.³⁴ Allgemein wird das Jahr 1960 als Kriegsbeginn angesehen (z. B. Dunkerley 1988; Jonas 1981; Mahoney 2001), wobei viele historische Betrachtungen bereits mit dem Jahr 1954 einsetzen; dem Jahr, in dem der US-amerikanische Geheimdienst in Guatemala einen Putsch anstieß, der den demokratisch gewählten Präsidenten Jacobo Árbenz stürzte. Dieser hatte den Versuch einer Agrarreform unternommen, in dessen Zuge u. a. die *United Fruit Company* enteignet worden war (vgl. Friedman 2010). Im November 1960 rebellierte eine Gruppe von jungen Offizieren erfolglos gegen die Militärführung, was vielfach als Ausgangspunkt des Krieges interpretiert wird. Andererseits spricht einiges dafür, das Jahr 1962 als Beginn des Konfliktes anzusetzen, denn in diesem Jahr trat die Guerilla-Gruppierung MR-13, der auch einige Mitglieder des gescheiterten Aufstands angehörten, aktiv in Erscheinung (vgl. Kraft 2010: 211; Torres Rivas 2007: 62f.). Das Jahr 1962 bietet sich auch aus der Perspektive von Guatemala-Stadt als Ausgangspunkt an. Aufgrund der hohen Unzufriedenheit angesichts der politischen und sozialen Lage erlebte die Hauptstadt im März und April 1962 massive Unruhen, die zu einer politischen Krise führten und die Regierung unter Miguel Ydígoras Fuentes beinahe zum Sturz gebracht hätten. Angeführt wurden die Proteste von Studenten, die den Rücktritt von Ydígoras und sozioökonomische Reformen forderten. In diesen Unruhen tauchen auch erstmals Namen späterer Guerillaführer auf, wie die von Luis Turcios Lima oder Marco Antonio Yon Sosa. In den traditionellen Sektoren der Gesellschaft sorgten die Aufständischen, die zeitweise ganze Stadtviertel kontrollierten, für Angst (vgl. Pinto Soria 2010: 180-184).

Nicht nur zum Zeitpunkt des Beginns, sondern auch zur Bezeichnung und somit zum Charakter des Konfliktes gibt es verschiedene Positionen. Während der Konflikt vom Ausland aus stets als Krieg bezeichnet wurde, vermied das guatemaltekische Militär den Kriegsbegriff und sprach von *alzamiento armado* und *contrainsurgencia* (siehe z. B. Gramajo Morales 2003). Die Berichte der CEH und des REMHI-Projektes (siehe II.2.2.) verwenden abwechselnd *conflicto armado interno* und *enfrentamiento armado* (CEH 1999; ODHAG 1998a-d). Häufig stößt man auch auf die Bezeichnungen *guerra interna* oder *guerra civil / civil war* (z. B. Sieder 1998). Diese Bezeichnungen sind allerdings nicht ganz zutreffend:

Es handelte sich bei dem 36-jährigen guatemaltekischen „Bürgerkrieg“ nicht nur um den Kampf zweier oder mehrerer Parteien um die Vorherrschaft in einem Territorium. Die Periode der »bewaffneten Auseinandersetzung« begann nicht erst

34 Zu den Hintergründen des Krieges im 20. Jh. siehe z. B. Guerra Borges (1994), Adams (1994).

seit der Entstehung erster Guerillaverbände in den 1960er Jahren, sondern hatte in der antikommunistischen Politik der 1950er Jahre entscheidende Vorläufer. Die »bewaffnete Auseinandersetzung« durchlief mehrere Phasen und gipfelte in der Massakrierung unzähliger *comunidades* (Oettler 2004: 345).

Ähnlich argumentiert der guatemaltekeische Historiker Edelberto Torres Rivas: „Aquí no hubo guerra civil, sino dos momentos guerrilleros y 36 años de represión“ (Torres Rivas 2007: 114). Die Vielfalt der Bezeichnungen und ihre uneinheitliche Verwendung sind im Übrigen ein Beleg für den unabgeschlossenen Charakter dieses Kapitels der guatemaltekeischen Geschichte.

An dieser Stelle ist es nicht notwendig, den Kriegsverlauf³⁵ detailliert nachzuzeichnen, sondern es sollen diejenigen Aspekte hervorgehoben werden, die für die gesellschaftliche Situation in der Nachkriegszeit und für die kollektive Erinnerung an den Krieg von Bedeutung sind. Im Lauf der Jahrzehnte standen sich verschiedene Militärregierungen³⁶ auf der einen Seite und die Guerilla auf der anderen Seite gegenüber, wobei Letztere nicht als einheitliche Gruppe gesehen werden kann. Grob einteilen lässt sich der Krieg in Guatemala in zwei Phasen, die sich in ihrer Gewaltdynamik unterscheiden und den urbanen Raum auf unterschiedliche Art und Weise betreffen.

In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren entstanden oder reorganisierten sich mehrere politisch aktive Gewerkschaften. Gleichzeitig näherte sich die Leitung des guatemaltekeischen Militärs der wirtschaftlich starken Oberschicht an. In diesen Jahren, die als erste Phase des Krieges betrachtet werden können, zeichnete sich das Kriegsgeschehen (vor allem im urbanen Raum) durch blutige Repressionen durch Polizeikräfte aus. Hunderte von Gewerkschaftlern, Studenten, Journalisten und Aktivisten wurden ermordet. In dieser Phase nahmen die USA als politischer Akteur offen Einfluss auf den guatemaltekeischen Konflikt; dies vor dem Hintergrund ihres Kampfes gegen die Ausbreitung des Kommunismus (vgl. Kraft 2010; Rojas Bolaños 1994: 121-141).

Die zweite Phase, die in etwa den Jahren 1974 bis 1986 entspricht, zeichnet sich durch eine Abfolge von autoritären Militärregierungen und der Verlagerung des Krieges in den ländlichen Raum aus. Nach einer Phase der Repression erstarkten die Guerilla-Verbände zwischen 1978 und 1982 und schlossen sich in der *Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca* (URNG) zusammen. Zu Beginn der 1980er Jahre stellten sich viele *comunidades indígenas* auf die Seite der Guerilla, wobei sie jedoch nicht zu den Waffen griffen (vgl. Benítez Manaut 2001: 388; Torres Rivas 2007: 65, 113f.). Diese Unterstützung ist Torres Rivas zufolge von großer Bedeutung „porque planteó la reivindicación étnico-nacional y, en realidad, constituyó la mayor revuelta indígena desde la era de la conquista“ (Torres Rivas 2007: 114). Eine andere Interpretation der Geschehen betont dagegen den

35 Zum Kriegsverlauf siehe Aguilera (1998), Kruijt (1996: 29-44), Rojas Bolaños (1994).

36 Übersichten über die politisch-militärischen Machthaber in Guatemala ab 1931 finden sich bei Blanco (2007: 295), Kruijt (1999: 56f.) und Torres Rivas (2007: 49); siehe auch Schirmer (2002).

Zwangscharakter dieser Kriegsbeteiligung sowie die fatalen Folgen für die indigene Bevölkerung (z. B. Le Bot 1995; Stoll 1993).

Besonders bedeutend für diese zweite Phase und insgesamt für die Erinnerung an den guatemalteken Krieg ist die militärische Strategie der *tierra arrasada*. Dabei wurden in mehr als 600 Massakern, vor allem im westlichen Hochland, indigene Dörfer zerstört und ihre Bewohner getötet. Es kam zu Massenvergewaltigungen, Folter und unbeschreiblichen Grausamkeiten. Dieses militärische Vorgehen löste einen riesigen Flüchtlingsstrom aus, im Zuge dessen viele Menschen die Grenze nach Mexiko überquerten oder sich in den Randvierteln der Hauptstadt ansiedelten. Zusätzlich wurden die sozialen und kulturellen Strukturen unzähliger *comunidades indígenas* zerstört, so dass auch von einem Ethnozid³⁷ gesprochen wird (vgl. CEH 1999: 24-36; Oettler 2004: 18; Schirmer 2001; Torres Rivas 2007: 114).

Die Massaker an der indigenen Bevölkerung haben sich nicht nur aufgrund ihrer Grausamkeit in die kollektive Erinnerung eingeschrieben, sondern auch deshalb, weil Opfer und Täter teilweise der gleichen *comunidad* angehörten:

...entre los daños más drásticos del enfrentamiento se cuentan aquéllos que fueron consecuencias de haber obligado a amplios sectores de la población a convertirse en cómplices forzados de la violencia, en especial por su participación en las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC), estructuras paramilitares creadas por el Ejército en casi toda la República, a partir de 1981. [Se han] conocido centenares de casos en que los civiles fueron obligados por el Ejército, bajo la amenaza de las armas, a violar mujeres, torturar, mutilar cadáveres y matar. En estos casos, el recurso a la extrema crueldad fue utilizado por el Estado como medio de disgregación social (CEH 1999: 27).

Eine weitere Praktik des guatemalteken Militärs war die der *desaparición forzada*, der Tausende von Menschen zum Opfer fielen. Damit in Verbindung stehen auch die *escuadrones de la muerte*, von denen in den 1960er und 1970er Jahren etwa 35 Gruppen existierten, und deren selektive Gewalt in Form von Morden vor allem Guatemala-Stadt betraf (vgl. Argueta 2011: 214f.; Rojas Bolaños 1994: 122).

Insgesamt wird die Zahl der Todesopfer des Krieges auf 200.000 geschätzt, wovon 83% der indigenen Bevölkerung angehörten. Was die Kriegsflüchtlinge anbelangt, so nennt Torres Rivas eine halbe Million, andere Autoren sogar eine Million, wobei davon etwa 150.000-200.000 die Grenze nach Mexiko überquerten.³⁸ Die anderen waren vornehmlich Binnenflüchtlinge und migrierten in Provinzhauptstädte, in die Hauptstadt oder suchten Arbeit auf den Plantagen an der Pazifikküste (vgl. CEH 1999: 17-35; Torres Rivas 2007: 114; Winschuh 2008: 426).

37 Zu der Unterscheidung von Genozid und Ethnozid in Bezug auf Guatemala siehe Oettler (2006), Sanford (2008).

38 Viele dieser Flüchtlinge blieben bis zur Mitte der 1990er Jahre in Mexiko. Zu der Flüchtlingsthematik siehe die ethnologische Studie von Stolen (2007) und Casasfranco Roldán (2001).

Auch wenn die schlimmsten Massaker also nicht direkt in Guatemala-Stadt verübt wurden, so ist dennoch deutlich geworden, dass der urbane Raum von der Kriegsgewalt nicht verschont blieb. Nach der militärischen Repression von politischen Gegnern in den 1960er und 1970er Jahren waren es in den späten 1970er und 1980er Jahren vor allem die großen Ströme von traumatisierten Kriegsflüchtlingen, die sich in der Hauptstadt niederließen und damit den urbanen Raum veränderten.

II.2.2. Transition, Friedensverhandlungen und Vergangenheitspolitik

Auch wenn die guatemaltekeische Guerilla nie in der Lage war, den Regierungstruppen ernsthaft gefährlich zu werden, so konnte sie dennoch einen Sieg des Militärs über viele Jahre hinweg verhindern. Im Jahr 1983 wurde in einem militärinternen Putsch der Machthaber Efraín Ríos Montt gestürzt, was als Ausgangspunkt der politischen Transition gilt. Andere Faktoren, wie die militärische Pattsituation, internationale Veränderungen (das Ende des Kalten Krieges und Demokratisierungen in anderen lateinamerikanischen Ländern), die schwierige wirtschaftliche Lage und Bemühungen von internationalen Organisationen (etwa der UNO) und kirchlichen Akteuren trugen zu dem politischen Wandel bei und führten zur Aufnahme von Friedensverhandlungen. Diese beginnende politische Veränderung inmitten der noch andauernden kriegesischen Aktionen ist im Übrigen charakteristisch für die Transitionen in Zentralamerika (vgl. Aguilera 1998: 116-124; Blanco & Zapato 2007: 295-298).

Im Jahr 1984 wurde eine verfassungsgebende Versammlung gewählt, womit der Prozess der Demokratisierung seinen Anfang nahm. Die neue Verfassung des Jahres 1985 führte zwar demokratische Grundprinzipien ein; dennoch blieb die Gesellschaft militarisiert in dem Sinne, dass die Rolle und die Macht des Militärs nicht grundlegend verändert wurden. 1984 und 1985 fanden Präsidentschaftswahlen statt, die sich erstmals wieder an demokratischen Richtlinien messen ließen, und in denen Christdemokraten und damit Mitglieder aus dem Lager der zivilen Opposition gewannen (vgl. Cruz 2003: 23; Oettler 2004: 72; Torres Rivas 2007: 120).

In den Friedensverhandlungen, die sich über neun Jahre erstrecken sollten und während denen die Kriegshandlungen weitergingen, standen sich ab Oktober 1987 die Regierung und die URNG gegenüber. 1991 unterzeichneten die Parteien ein Abkommen, in dem der Weg für die Verhandlungen festgelegt wurde. Hier wurden auch die inhaltlichen Punkte bestimmt, über die verhandelt werden sollte, wobei die Demokratisierung und der Umgang mit Menschenrechtsverletzungen an erster Stelle standen. Anfang 1994 wurde ein Abkommen unterzeichnet, das die Einsetzung einer Wahrheitskommission beschloss.³⁹ Die *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (CEH) nahm ihre Arbeit 1997 auf. Bereits zuvor hatte das Projekt zur *Recuperación de la Memoria Histórica* (REMHI) mit der Dokumentation von Menschenrechtsverletzungen begonnen. Dieses kirchliche Projekt arbeitete komplementär

39 Zu dem Begriff „Wahrheitskommission“ siehe Oettler (2004: 14f.).

zur CEH und war von längerer Dauer. Im Dezember 1996 wurden nach zehnjährigen Verhandlungen die Friedensabkommen unterzeichnet und der Krieg offiziell beendet.⁴⁰ Einige Tage zuvor war ein Amnestiegesetz unterzeichnet worden, das für die folgenden Jahre die Praxis der Straffreiheit implementierte und die Ahndung von Menschenrechtsverletzungen erschwerte (vgl. Jonas 2000; Oettler 2004: 11-18, 78-161).

In mehreren der insgesamt 13 Friedensabkommen ging es um angestrebte Reformen im Justizsektor sowie im Bereich von Polizei und Militär. Einzelne Schritte zur Reorganisation des Militärs bestanden etwa in der Senkung der Zahl der Militärangehörigen um insgesamt ein Drittel, der Kürzung des Budgets und der Stärkung der zivilen Kontrolle über das Militär. Es wurden Programme zur Wiedereingliederung der demobilisierten Militärangehörigen in die Zivilgesellschaft geplant. Konservative Schätzungen gehen von 14.000 Soldaten, 500 Guerilleros und beinahe 280.000 PAC-Mitgliedern aus, die in den 1990er Jahren demobilisiert wurden. Insgesamt wurden die Reformmaßnahmen in Bezug auf das Militär jedoch nur schleppend und zudem unvollständig ausgeführt (vgl. Call 2000: 13; Schirmer 1998; Sieder 2003).

Im April 1998 wurde der REMHI-Abschlussbericht in der Kathedrale von Guatemala-Stadt vorgestellt.⁴¹ Er enthielt Tausende von Zeugenaussagen, die von den im Krieg erlebten Grausamkeiten berichteten. Bei der Vorstellung des Berichts ging es vorrangig um Wahrheit und Versöhnung und weniger um eine institutionelle Schuldzuweisung. So war hier den Opfern die Gelegenheit gegeben worden, Zeugenaussagen abzulegen, allerdings „handelte es sich dabei um einen Prozess, der weitgehend ohne die Täter (als Kollektive und Individuen) stattfand“ (Oettler 2004: 313). Nur 48 Stunden nach der öffentlichen Präsentation des Berichts wurde Bischof Juan Gerardi, von dessen Diözese das REMHI-Projekt durchgeführt worden war, ermordet (vgl. Oettler 2004: 213-218).⁴²

Die CEH stellte ihren Abschlussbericht Anfang 1999 im Nationaltheater in Guatemala-Stadt vor. Dort hatte sich eine große Menschenmenge eingefunden, unter ihnen Vertreter von Regierung, Kongress, Militär, Kirche und internationalen Organisationen. Der Vorsitzende der Kommission nannte in seiner Rede konkrete Zahlen und betonte, dass der Staat für 93% der Todesopfer verantwortlich sei. Er machte ebenso deutlich, dass die Hauptleidtragende die Maya-Bevölkerung war; die Militärführung hatte sie als Verbündete der Guerilla angesehen und damit zum Ziel ihrer Angriffe gemacht. Die Vorstellung des Berichts und die Verwendung des Genozid-Begriffs lösten großes Aufsehen und eine öffentliche Debatte aus, da große Teile der städtischen Gesellschaft bis dahin nichts vom Ausmaß der Kriegsverbrechen gewusst hatten (vgl. Oettler 2004: 224-231).

40 Einen Zeitplan und inhaltliche Details zu den einzelnen Abkommen finden sich bei Bran Pardo (1998).

41 Siehe ODHAG (1998a-d); genaueres zu den Berichten beider Kommissionen bei Oettler (2004: 156-159).

42 In seiner Monographie über den Mord an Gerardi zeigt der Journalist Francisco Goldman die diskursive Verschiebung auf, mit der dieser Akt politischer Gewalt in den darauffolgenden Jahren verstärkt als Gewaltkriminalität dargestellt wurde (vgl. Goldman 2007). Zu einer literarischen Verarbeitung dieses Stoffes siehe den Roman *Insensatez* (2005) des Salvadorianers Horacio Castellanos Moya. Siehe auch Fußnote 156.

II.2.3. Die Situation nach den Friedensabkommen

Die Friedensabkommen wurden in Guatemala nicht von einer solch hoffnungsvollen Erwartung und Euphorie begleitet, wie das etwa mit dem Sieg der Sandinisten in Nicaragua (1979) oder dem Ende des Krieges in El Salvador (1992) der Fall war (vgl. Escudos 2005: 139; Lungo & Martel 2004: 33). Dies mag auch daran liegen, dass offensichtlich grundlegende Kriegsursachen – wie Armut, soziale Ungleichheit und Exklusion weiter Teile der Bevölkerung – weiter bestanden und nun zusätzlich Kriegslasten hinzukamen: eine hohe Anzahl von Waffen⁴³ in der Gesellschaft, eine militarisierte Gesellschaftsstruktur, tausende demobilisierte Soldaten und Guerilleros sowie schwache staatliche Institutionen. Die Friedensabkommen hatten zwar eine Reihe von institutionellen und strukturellen Reformen mit sich gebracht, allerdings fand kein *peacebuilding* auf breiter gesellschaftlicher Ebene statt.⁴⁴ Versteht man unter Frieden mehr als nur die Abwesenheit von Krieg,⁴⁵ kann man Guatemala in der Nachkriegszeit keineswegs als friedlich bezeichnen: „el final de la guerra llevó a la paz política pero no a la paz social“ (Cruz 2003: 49) (vgl. Azpurú 2007; Moser & Winton 2002: 22; Oettler 2004: 315).

Die Erträge des begrenzten Wirtschaftswachstums der 1990er Jahre wurden nach neoliberalen Prinzipien verteilt und verstärkten somit die Ungleichheit in der guatemaltekischen Gesellschaft. Gegen Ende des Jahrtausends lebten 45,8% der guatemaltekischen Bevölkerung unter der Armutsgrenze (vgl. PNUD 2003: 33). Die hohe Arbeitslosigkeit führte zu einem Anstieg der Beschäftigten im informellen Sektor. Diese „informalidad urbana“ (Torres Rivas 1994b: 178), unter der sowohl eine wirtschaftliche Bedingung als auch ein sozialer Lebensumstand zu verstehen ist, gewann so vor allem auch in Guatemala-Stadt stark an Bedeutung (vgl. Torres Rivas 2007: 181-185; Levenson 1989: 6; Offit 2011: 69).

Eine weitere Folge der wirtschaftlichen Lage wird in den bedeutenden Migrationsströmen sichtbar, in denen Hunderttausende Guatemalteken Richtung Norden, vor allem in die USA, aufbrachen. Diese Arbeitsmigranten sind ebenso als Vertriebene zu sehen wie die Flüchtlinge aus Kriegszeiten, denn oft blieb ihnen angesichts der wirtschaftlichen Lage und ihrer Exklusionsmechanismen keine andere Möglichkeit als die der Migration. Die Zahl der in den USA lebenden Guatemalteken wird im Jahr 2007 mit 1,23 Millionen, etwa 10% der Gesamtbevölkerung, angegeben (vgl. INSTRAW 2007: 61; Torres Rivas 2007: 179; Winschuh 2008: 423).

Auf staatlicher und institutioneller Ebene wurde zunächst Anfang 1997 die neue *Policía Nacional Civil* gegründet. Wie sich jedoch herausstellte, garantierte die nominelle Trennung vom Oberkommando des Militärs noch nicht die zivile Ausrichtung der neuen Polizei.

43 Siehe hierzu Cruz (2005).

44 Die unzureichenden Reformen erklären sich auch dadurch, dass man in der guatemaltekischen Transition (wie auch in El Salvador und Nicaragua und im Gegensatz zu den Ländern des *Cono Sur*) nicht auf Erfahrungen in der eigenen Geschichte zurückgreifen konnte. Vielmehr stellten die Demokratisierungsprozesse der 1990er Jahre in allen drei zentralamerikanischen Ländern den ersten ernsthaften Versuch der Umsetzung demokratischer Prinzipien dar (bis auf das kurze demokratische Zwischenspiel in Guatemala, das mit dem Putsch 1954 beendet wurde) (vgl. Cruz 2003: 21-48).

45 Einem solchen Verständnis folgt z. B. Heidrun Zinecker in ihrer Ursachenstudie zur Nachkriegsgewalt in Guatemala (Zinecker 2006: 1).

Die Institution war von Anfang an von strukturellen Mängeln durchzogen, die sich auch in Korruption und der Unfähigkeit der Kriminalitätseinhegung zeigten. Hinzu kommt, dass die meisten Polizisten nur über geringe Schulbildung verfügten und die Gehälter äußerst niedrig waren (und bis heute sind). Der militärische Charakter und das Auftreten (wie etwa das Leben in Polizeikasernen oder das Patrouillieren in größeren Gruppen und auf Pickups) hat dazu geführt, großes Misstrauen gegenüber der Polizei innerhalb der Bevölkerung aufrecht zu erhalten (vgl. Call 2000: 18-24; Sequén-Mónchez 2001: 134-172).

Das guatemaltekische Justizsystem wird ab Mitte der 1990er Jahre und bis heute durch Probleme wie fehlende Unabhängigkeit, Ineffizienz und Korruption bestimmt.⁴⁶ So überrascht es nicht, dass 1997 51% der Befragten in einer Umfrage angaben, kein Vertrauen in das Justizsystem zu haben (vgl. Call 2000: 43). Was die zu Kriegszeiten begangenen Menschenrechtsverbrechen anbelangt, so führte das bereits erwähnte Amnestiegesetz zu vorherrschender Strafflosigkeit.⁴⁷ Diese betrifft jedoch auch in Nachkriegszeiten begangene Verbrechen. Mängel und Ineffizienz in der polizeilichen Ermittlungsarbeit gehen einher mit gravierenden Problemen bei der Strafverfolgung. Die große Mehrheit der Verbrechen (99,75% in 2009) bleibt ungestraft oder wird, falls Polizisten involviert sind, vertuscht (vgl. CICIG 2010: 3). Um den Justizapparat zu stärken und Reformen anzustoßen haben die UNO und die guatemaltekische Regierung 2006 ein Abkommen unterzeichnet, mit der die *Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala* (CICIG) ins Leben gerufen wurde. Die ab 2007 operierende, internationale und unabhängige Organisation soll die Staatsanwaltschaft und die Polizei in Guatemala dabei unterstützen, diejenigen Verbrechen aufzuklären, die von Mitgliedern geheimer und illegaler Sicherheitsapparate begangen wurden. Ziel ist es, Verbindungen des organisierten Verbrechens zu Staatsfunktionären zu identifizieren und die Aufklärung und Rechtsprechung in einigen besonders komplexen Fällen⁴⁸ zu unterstützen (vgl. Call 2000: 33-53; CICIG o. J.; Thale 2010: 60f.).

Nach dieser Skizzierung der allgemeinen wirtschaftlichen und politischen Situation seit den Friedensabkommen richtet sich der Blick im letzten Drittel dieses Kapitels auf Guatemala-Stadt und die dort auftretenden und verhandelten Ausprägungen urbaner Gewalt.

46 Eines von vielen Beispielen hierfür ist die Justizfarce gegen den Verleger Raúl Figueroa Sartí (siehe Fußnote 75), der in seinem Verlag F&G u. a. die spanische Version der Studie von Victoria Sanford (2008) über den Genozid in Guatemala oder auch den kompletten, 12-bändigen Bericht der CEH veröffentlicht hatte.

47 Erst in den letzten Jahren wurden einige Urteile in diesem Bereich gefällt. 2009 wurde ein ehemaliger Militärangehöriger zu 150 Jahren Haft wegen sechsfacher *desaparición forzada* verurteilt; 2011 stand erstmals einer hochrangiger Militär wegen Beteiligung am Genozid vor Gericht (vgl. Galeano 2011; Herrera 2009). Dass dies allerdings nur erste, kleine Schritte sind wird belegt durch die Tatsache, dass der ehemalige General Otto Pérez Molina, dem Menschenrechtsorganisationen eine direkte Beteiligung am Genozid vorwerfen, als Kandidat in den Präsidentschaftswahlen 2011 antreten konnte. Dass Pérez Molina, der den Genozid an sich leugnet, die Wahlen sogar gewann, weist zusätzlich auf den geringen Stellenwert hin, welcher der Aufarbeitung der Vergangenheit in der guatemaltekischen Gesellschaft zukommt (vgl. Guatemala Human Rights Commission 2011; Rodríguez Pellecer 2011).

48 Die CICIG ermittelte z. B. im Fall des Todes des Anwalts Rodrigo Rosenberg, der Auftragsmörder auf sich selbst ansetzte und per Videobotschaft verbreiten ließ, der guatemaltekische Präsident Álvaro Colom hätte ihn ermordet. Besonders interessant ist in diesem Fall, wie der letztendlich emotional motivierte Selbstmord durch seine Inszenierung als politischer Mord zu einer massiven öffentlichen Debatte über mögliche Verstrickungen der Regierung und politisch-staatliche Gewalt geführt hat. Zu den Hintergründen siehe Rey Rosa (2011a).

II.3. Urbane Gewalt im gegenwärtigen Kontext

II.3.1. Topographie von Guatemala-Stadt

Present-day Guatemala City is neither an ancient nor a beautiful metropolis. Aesthetically, Guatemala City has been set apart from the rural interior because the capital (in contrast to a lush countryside) has long been a gray and ugly city –beaten down by earthquakes, unplanned development, and violence. Its narrow, congested streets, with their squat architecture, sprawling developments, and shortage of public space, bespeak an itinerant life that has produced many –but maintained few–monuments, memorials, and museums (O'Neill 2010: 147).

Diese Einschätzung von Guatemala-Stadt, die sicherlich vor dem Hintergrund der Erwartungshaltung zu lesen sind, mit der Reisende nach Guatemala oder Lateinamerika kommen, ist dennoch nicht unzutreffend. So sind etwa der Mangel an öffentlichen Plätzen und die stetige unkontrollierte Ausdehnung der Stadt nicht von der Hand zu weisen.

Während Guatemala-Stadt nur selten direkt als Kriegsschauplatz fungierte, veränderte der Krieg die Stadt dennoch stark aufgrund der zahlreichen Flüchtlinge, die durch Massaker aus ihren *comunidades* vertrieben wurden. Auch das Erdbeben des Jahres 1976 verstärkte die Land-Stadt-Migration. So verdoppelte sich die Bevölkerung der Hauptstadt zwischen 1973 und 1987 von 890.000 auf 1,6 Millionen. Die Stadt wuchs unkontrolliert, es entstanden ärmliche Siedlungen in den Randgebieten, ohne jegliche Infrastruktur. Seit den 1970er Jahren gibt es in vielen Stadtteilen große Probleme bei der Wasser- und Stromversorgung sowie der Organisation des öffentlichen Transportes. Ein Viertel der mittlerweile knapp drei Millionen Bewohner der Hauptstadt und ihres Ballungsgebietes lebt heute in prekären Behausungen, die oft auf besetzten Grundstücken errichtet wurden (vgl. INE 2006; O'Neill 2010: 149; Thomas et al. 2011: 5f.).

Wie im gesamten Land setzt sich auch die Bevölkerung von Guatemala-Stadt aus *indígenas* und *ladinos* zusammen.⁴⁹ Während die indigene Bevölkerung insgesamt die Mehrheit (58%) darstellt, ist ihr Anteil an der Bevölkerung der Hauptstadt geringer. Viele der existierenden Probleme in den marginalen Stadtvierteln haben auch damit zu tun, dass die indigene Bevölkerung bei ihrer Migration in die Stadt mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Die Entwurzelung aus der Herkunftsgesellschaft, das fehlende soziale Umfeld, die sprachlich bedingte sowie die wirtschaftliche Ausgrenzung erschweren die Integration in die städtische Gesellschaft (vgl. Lungo & Martel 2004: 36; Wyrwinski 2010: 36). Dazu kommt ein in der guatemalteken Gesellschaft seit Jahrhunderten existierender Rassismus:

⁴⁹ Die Bezeichnung *indígena* entspricht einer ethnischen bzw. linguistischen Kategorisierung und umfasst Angehörige von mindestens 21 Maya-Sprachgruppen sowie der Xinca und Garífuna. Die Selbstzuschreibung *ladino* ergibt sich aus der Abgrenzung von den *indígenas* und entspricht also eher einer Definition *ex negativo*, als dass sie mit einem positiven, identitätsstiftenden Inhalt gefüllt wäre (vgl. Barrios Ruiz 2000; Oettler 2004: 27-29; Torres Rivas 1994b: 183). Diese Zweiteilung soll hier nur als Anhaltspunkt dienen; die Realität ist natürlich weitaus komplexer. Siehe hierzu auch Morales (1999: 21-93).

Hinter der Diskriminierung der indigenen Bevölkerung [...] verbirgt sich ein biologischer Rassismus, der sich durch alle sozialen Schichten zieht. Obwohl die ethnische Teilung Guatemalas wesentlich eine kulturelle ist, wird das Konzept der biologischen Abstammung tradiert. Diese besitzt – zusammen mit einer Form des kulturellen Rassismus – eine große Bedeutung für die alltägliche Praxis (Oettler 2004: 29f.).

Der Rassismus der *ladinos* und der kleinen weißen Oberschicht gegenüber der indigenen Mehrheitsbevölkerung liegt dabei in der Angst vor einer möglichen „venganza indígena“ (Vela 2001: 77) begründet.

Guatemala-Stadt ist nicht vergleichbar mit *Megacities* wie Mexiko-Stadt oder Rio de Janeiro.⁵⁰ Viele Teile der Stadt, besonders an der Peripherie, sind ländlich geprägt, was auf den ungeplanten Wachstum der Stadt und die fehlende Infrastruktur zurückzuführen ist. Die sogenannten *asentamientos*, d. h. Besiedlungen von Berghängen, Schluchten oder gerodeten Geländen, sind in besonderem Maße durch Erdrutsche oder Überschwemmungen bedroht. Im Jahr 2003 gab es ca. 200 *asentamientos precarios* in Guatemala-Stadt, in denen etwa 230.000 Menschen lebten. In diesen Siedlungen treten durch den unstrukturierten Wachstum neben der geoklimatischen Anfälligkeit auch verstärkt Probleme wie Umweltverschmutzung, hohe Arbeitslosigkeit und Verarmung auf (vgl. ASIES 2003: 1-8).⁵¹

Bei der Beschreibung moderner Städte insbesondere in Lateinamerika fällt häufig das Stichwort der Segregation. Darunter versteht man zunächst „the geographical distribution of the traditional markers of poverty“ (Koonings & Kruijt 2007: 12). Hinzu kommt die soziale Markierung von Stadtvierteln als „go“ and „no-go“-areas“ (Koonings & Kruijt 2007: 12). In Guatemala-Stadt allerdings lassen sich die einzelnen Viertel nicht immer eindeutig einer bestimmten sozialen Schicht zuordnen: „Segregation is more of an ideology than a lived reality in Guatemala City“ (Thomas et al. 2011: 3). So vermischen sich in einigen Stadtvierteln die untere und mittlere Schicht; an anderen Stellen reichen Armensiedlungen bis unmittelbar an Reichenviertel heran, wie etwa in der *Zona 12*. Guatemala-Stadt ist in 25 Zonen eingeteilt, wobei die *Zona 1* dem historischen Stadtzentrum entspricht. Dort sind an zwei Seiten des *Parque Central* die Kathedrale und der ehemalige Präsidentenpalast *Palacio Nacional* angesiedelt, der heute u. a. das Kulturministerium beherbergt. Die politische und wirtschaftliche Elite hat diese Zone, die seit einigen Jahren als besonders gefährlich gilt, längst aufgegeben.⁵² Stattdessen hat sie sich in die südlicheren Zonen 10 und 14-16 zurückgezogen, wo streng bewachte Wohnanlagen und teure Einkaufszentren entstanden sind. Eines der neuen Zentren der Stadt ist die *Zona 10* oder *Zona Viva*, die von Hotels, teuren Boutiquen, Bars und Clubs geprägt ist (vgl. Levenson 2011: 26-35; Thomas et al. 2011: 15f.).

50 Zu den „megaciudades latinoamericanas“ siehe García Canclini (2004).

51 Auf eine weitere Folge des rapiden urbanen Wachstums weist Martín-Barbero hin (wobei er sich auf lateinamerikanische Städte im Allgemeinen bezieht): „...la borradora de la memoria que produce una urbanización racionalizadamente salvaje. El flujo tecnológico [...] devalúa la memoria cultural hasta justificar su arrasamiento. Y sin referentes a los que asir su reconocimiento los ciudadanos sienten una inseguridad mucho más honda que la que viene de la agresión directa de los delincuentes, una inseguridad que es *angustia cultural* y *pauperización psíquica*, la fuente más secreta y cierta de la agresividad de todos“ (Martín-Barbero 2004b: 75, Hervorh. i. O.).

52 Zu den neuesten Entwicklungen in der *Zona 1* und der Privatisierung des öffentlichen Raumes siehe Véliz (2011).

Guatemala-Stadt ist ein fragmentiertes Territorium, das von wirtschaftlichen und sozialen Gräben durchzogen wird. Rosa del Olmo teilt die Bewohner von Guatemala-Stadt in „la población excluida y la población enjaulada“ (del Olmo 2000: o. S.) und verdeutlicht damit nicht nur den enormen Einfluss der Situation urbaner Gewalt auf das Leben der Stadtbe-wohner, sondern auch die Alternativlosigkeit: ein freies und von Gewalt unberührtes Leben scheint hier nicht möglich zu sein. Die urbane Gewalt bestimmt in ihrer mannigfachen Ausprägung und mit der Macht des ihr zugehörigen öffentlichen Diskurses das Leben *aller* Bewohner von Guatemala-Stadt.

II.3.2. Formen urbaner Gewalt in Guatemala-Stadt

Urbane Gewalt wird in Guatemala-Stadt um die Jahrtausendwende in einer Vielfalt von Erscheinungsformen sichtbar. Seit den 1990er Jahren haben sich zum Beispiel Entführun-gen oder bewaffnete Überfälle auf Banken und Kraftfahrzeuge stark vermehrt. Mehr als je-der Zehnte ist 2008 in Guatemala Opfer eines bewaffneten Überfalls geworden. Ebenfalls zugenommen haben Formen organisierter Kriminalität, etwa im Bereich der Geldwäsche, des Organ- und Menschenhandels. Zu den am meisten untersuchten und diskutierten Phänomenen gehören die *maras*, *linchamientos* und, in geringerem Maße, *feminicidios*. An-dere Gewaltformen, wie etwa die Häufung von Morden an Busfahrern⁵³, sind bisher kaum untersucht worden (vgl. Banco Mundial 2010: 5; Call 2000: 9; PNUD 2007/2008: 12f.; Vela & Solares 2001: 232).

Es gehören aber auch solche Formen zur urbanen Gewalt, die auf den ersten Blick als dem privaten Bereich zugehörig erscheinen, etwa familiäre bzw. häusliche Gewalt. Denn diese führt zu einer Erosion des sozialen Kapitals⁵⁴ und fördert damit wiederum das Auftre-ten anderer Gewaltformen. Die starke Verbreitung sozialer Gewalt im familiären Umfeld, d. h. physischer, sexueller und psychischer Missbrauch, oft in Verbindung mit Alkohol-und Drogenkonsum, ist dabei unabhängig von wirtschaftlichen, geographischen oder eth-nischen Faktoren (vgl. McIlwaine & Moser 2001: 4f.).

Ein anderes Gewaltphänomen, das sich in den letzten Jahren verstärkt zu haben scheint, ist das der sogenannten *limpieza social*. Im Jahr 2000 wurden in und um Guatemala-Stadt eine Reihe von Leichen gefunden, die Zeichen von Folter zeigten, einige waren geköpft worden. Beinahe alle Opfer waren junge, tätowierte Männer, so dass Beobachter eine Säuberungsak-tion gegen die *maras* als Ursache für die Morde vermuteten. Direkt konnte nicht bewiesen werden, dass es sich um staatliche Gewalt handelte, und es ist leicht, die Toten als Opfer von Bandenkriegen abzutun (vgl. Moser & Winton 2002: 12). Ein Bericht von Amnesty International aus dem Jahr 2009 dokumentiert eine Reihe von Morden, die nicht aufgeklärt

53 Allein in 2009 sind mehr als hundert Fahrer des öffentlichen Busnahverkehrs getötet worden, weil sie sich geweigert haben, Schutz-gelder zu bezahlen (vgl. López García et al. 2009b: 13). Diese Schutzgelder, die aus der Gegenperspektive „renta“ genannt werden, stellen eine bedeutende Einnahmequelle u. a. für *mareros* dar. Auf verschiedenen Routen in Guatemala-Stadt müssen die Busfahrer den *maras* jedes Mal „Steuern“ zahlen, wenn sie an einer bestimmten Stelle vorbeifahren (vgl. Savenije 2009a: 328).

54 Soziales Kapital wird definiert als „rules, norms, obligations, reciprocity, and trust embedded in social relations, social structures, and societies institutional arrangements that enable its members to achieve their individual and community objectives“ (Narayan 1997: 20, zitiert nach Moser & Winton 2002: 35).

wurden und in denen Mitglieder der guatemaltekischen Polizei verwickelt gewesen sein sollen (vgl. Amnesty International 2009). In ihrem Jahresbericht 2011 geht auch die CICIG auf mehrere derartige Fälle ein (vgl. CICIG 2011: 16f.). Die ersten Studien zu dem Phänomen hat Claudia Samayoa verfasst; sie hat zahlreiche Morde an Personen dokumentiert, die sie „stigmatisierten“ gesellschaftlichen Gruppen zurechnet, wie etwa Jugendliche, die als *mareros* gelten, *campesinos*, die sich zuvor organisiert hatten, um ihre Rechte durchzusetzen, Menschenrechtsaktivisten, Straßenkinder oder Prostituierte. Samayoa meidet den Begriff der *limpieza social* und versteht unter *ejecuciones extrajudiciales* solche Tötungsdelikte, die mit „autorización, apoyo o aquiescencia“ (Samayoa 2007: 9) der staatlichen Autoritäten verübt wurden. Aufgrund des fehlenden staatlichen Aufklärungswillens könnte man allerdings die Mehrheit der in Guatemala begangenen Morde zu dieser Kategorie rechnen, was dazu führt, dass sie verschwimmt (vgl. Samayoa 2007, 2009).

Einer der zentralen Hintergründe der Gewaltsituation in Guatemala ist der internationale Drogenhandel: „Central America has the misfortune of being placed between drug supply and drug demand“ (UNODC 2007: 25). So ist die Region in den letzten Jahren zu einer bedeutenden Drogen-Transportroute geworden. 90% des Kokains in den USA hat den Weg über Zentralamerika und Mexiko genommen. Dabei wird das Drogengeschäft weitgehend von kolumbianischen und mexikanischen Kartellen organisiert. Im Jahr 2009 wurde im guatemaltekischen *departamento* El Petén ein Ausbildungslager des mexikanischen Kartells *Los Zetas* entdeckt; 2010 und 2011 hat der guatemaltekische Präsident Álvaro Colom dort den Belagerungszustand verhängen und einräumen müssen, dass der Staat die Kontrolle über dieses größte guatemaltekische *departamento* verloren hat (vgl. Elías 2010, 2011; Ordaz 2011). Einige Studien sehen das zunehmende Drogengeschäft in der zentralamerikanischen Region als *die* zentrale Ursache für das hohe Gewaltaufkommen der letzten Jahre. Mit dem gestiegenen Drogenhandel gehen eine Reihe von Gewaltphänomenen einher wie Beschaffungskriminalität und die Gewalt, die in Auseinandersetzungen um Handelsterritorien, Schulden usw. entsteht (vgl. Banco Mundial 2010: 38-48; Equipo de Investigación 2010; PNUD 2007/2008: 18-26).

In Folge werde ich auf drei Gewaltphänomene – *maras*, *linchamientos* und *feminicidios* – genauer eingehen, wissend, dass dies mindestens zwei Probleme mit sich bringt: erstens führt diese Auswahl zu einer Vernachlässigung und damit *invisibilización* anderer Formen von Gewalt; zweitens besteht die Gefahr, ungewollt zu einer Stereotypisierung dieser Gewaltformen beizutragen und sie als „typisch guatemaltekisch“ darzustellen.⁵⁵ Da die genannten Phänomene jedoch auch im öffentlichen Diskurs und in der Wahrnehmung der Gewalt in Guatemala eine zentrale Rolle einnehmen, werden sie hier dennoch separat und detailliert beschrieben.

55 Ein Beispiel für eine solche Stereotypenbildung wäre folgende Aussage bezüglich der Lynchjustiz in Guatemala: „los linchamientos públicos constituyen probablemente la particularidad más importante de la violencia de posguerra en Guatemala. [...] En su mayoría, estos linchamientos se presentan en áreas de poblaciones indígenas y surgen como un tipo de violencia de la comunidad para castigar a sospechosos de actos de delincuencia“ (Cruz 2003: 30f.).

Maras

Unter den Begriffen *maras* und *pandillas* wird oft ein breites Spektrum von Gruppen zusammengefasst, die von harmlosen Jugendbanden bis zum organisierten Verbrechen reichen. Entlang dieses Spektrums bewegen sich auch der öffentliche Diskurs und die mittlerweile umfangreiche Forschung zum Thema (siehe I.2.). So gibt es Untersuchungen, die sich auf die kriminellen Aktivitäten der *maras* und die von ihnen ausgehende Gefahr konzentrieren (z. B. Arana 2005); andere definieren die *maras* als „fábrica de identidad“ (Rocha 2008) oder als „social movements“ (Moser & Winton 2002: 30). Das Phänomen ist vielschichtig, betrifft die zentralamerikanischen Länder in unterschiedlichem Maße und hat in den letzten 20 bis 30 Jahren bedeutende Veränderungen durchlebt. Die einzelnen Banden unterscheiden sich sowohl in ihrem Organisationsgrad als auch in ihren Regeln und ihrer „Ästhetik“. Besonders bekannt wurden in den vergangenen Jahren die *Mara Salvatrucha* (MS, auch *Mara 13*) und die *Mara 18* (vgl. Demoscopía S.A. 2007; PNUD 2009: 106f.).

Ein Problem bei der Beschreibung ergibt sich aus der Existenz zahlreicher hartnäckiger Mythen rund um die *maras*, angefangen mit der Etymologie ihrer Bezeichnung.⁵⁶ Einen Versuch der Dekonstruktion solcher Schemata unternehmen Caroline Moser und Ailsa Winton (2002). So weisen sie zunächst darauf hin, dass nicht alle Banden mit Wirtschaftskriminalität in Verbindung zu setzen sind. Außerdem sind nicht alle Bandenmitglieder gewalttätig, und schon gar nicht alle Jugendlichen; genauso wenig verstoßen alle Aktivitäten der *maras* gegen das Gesetz. *Maras* sind hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, ein männliches Phänomen. Schließlich treten nicht alle Jugendlichen den *maras* mit kriminellen Absichten bei, sondern oft aus einem Zusammenspiel von sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Motiven heraus (vgl. Moser & Winton 2002: 25-28).

In Guatemala können die Vorläufer der *maras* bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zurückverfolgt werden, aber es war in den Jahren 1985/1986, als sie sichtbarer wurden und den Namen *maras* erhielten; beides aufgrund einer starken Thematisierung in den Medien im Zuge einer Reihe gewalttätiger Vorfälle in Guatemala-Stadt. Die zu dem Zeitpunkt existierenden Gruppen trugen Namen wie „Los Guerreros“, „La Plaza“, „La Five“ oder „La 33“, und es handelte sich um lokale Gruppen von Jugendlichen, die sich in ihrem Viertel zusammengefunden hatten und zunächst auch nur dort agierten. Ihre kriminellen Handlungen bestanden zu dieser Zeit vornehmlich aus Beschaffungskriminalität, und ihr zunehmend gewalttätiges Verhalten erklärt sich zumindest teilweise als Reaktion auf das ihnen entgegengebrachte gewalttätige Auftreten der Polizei und des Militärs zu Anfang der 1980er Jahre (vgl. Merino 2001: 138-140, 196f.; Levenson 1989).

56 Die Versuche, die Herkunft des Wortes zu erklären, zeugen bisweilen von viel Phantasie. Viele Studien greifen auf die Killer-Ameisen-These zurück, der zufolge die *maras* in Analogie zu einem aggressiven Ameisenheer namens *Marabunta* benannt wurden, welches durch einen Horrorfilm in den 1950er Jahren bekannt wurde (Martín Álvarez et al. 2007: 104; Merino 2001; Zinecker 2006: 8). Ein Angehöriger einer evangelikalen Freikirche in Guatemala glaubt an eine andere Herkunft, die wohl in gewissen Kreisen in Guatemala in den 1980er Jahren zirkulierte: „el término mara es hindú y significa muerte del alma“ (zitiert in Levenson 1989: 15). In El Salvador und auch in Guatemala bedeutet *mara* zunächst einfach „gente, pueblo, chusma“ (nach dem Wörterbuch der Real Academia Española, www.rae.es); vgl. Savenije (2009a: 303).

Die öffentliche Berichterstattung in Guatemala beschrieb die *maras* ab der Mitte der 1980er Jahre als Problem und brachte sie stets mit Gewalttaten in Verbindung:

La inseguridad ciudadana ha sido y sigue siendo en Guatemala uno de los problemas más graves de gobernabilidad. La aparición de las maras como agentes de esa inseguridad sirve al gobierno de ocasión perfecta para desviar la atención pública del centro del problema—“el clamor del hambre y el empobrecimiento de un pueblo cuyos salarios no alcanzan ni para cubrir las necesidades básicas”—y enfocarla en esos “grupos terribles”, clones de grupos de delincuentes foráneos y causa de la mayor parte de los males que acosan a la sociedad. Los medios de comunicación se prestan para ello (Merino 2001: 141; dieser zitiert aus *El Gráfico* vom 05.09.1985).

Merino stellt eine klare Verbindung her zwischen den Regierenden und den Massenmedien. In seiner Untersuchung zeigt er auf, wie das von der guatemaltekischen Polizei propagierte Bild der *mareros* Eingang in die Medien fand. Dort wurde von Anfang an die Frage nach den Hintergründen, also etwa den sozialen und wirtschaftlichen Lebensbedingungen der Bandenmitglieder, außer Acht gelassen. Stattdessen wurden die *mareros* als Schuldige einer Reihe von Verbrechen erklärt, wie etwa Morden, Entführungen, bewaffneten Überfällen und sexuellen Übergriffen (vgl. Merino 2001: 142f.).

Neben der medialen Konstruktion dieses Bildes wurden die *maras* in Guatemala von der politischen Elite für ihre Zwecke benutzt, zum Beispiel im Zuge der Unruhen, die im Jahr 2000 in Guatemala-Stadt wegen einer Erhöhung der Busfahrttarife ausbrachen. Die *maras* randalierten in diesen Tagen scheinbar ungestört vor den Augen der Fernsehkameras; ein Journalist kam dabei ums Leben. Der damalige Bürgermeister der Hauptstadt gehörte der Oppositionspartei an; Merino wies nach, dass die *mareros* mit der Zusicherung der Straffreiheit von Mittelsmännern der regierenden Partei beauftragt worden waren, Unruhe zu stiften und zu zerstören. Abgesehen von diesem konkreten Ereignis lassen sich zahlreiche andere Beispiele dafür finden, wie die *maras* vom Militär, der Polizei und vom organisierten Verbrechen für ihre Zwecke missbraucht wurden, etwa als Drogendealer oder Auftragsmörder (vgl. Merino 2001: 147-154).

Was die Anzahl der *mareros* in Guatemala in den 2000er Jahren anbelangt, so variieren die Angaben stark (wie auch für die anderen Länder Zentralamerikas) und reichen von 14.000 bis 200.000 (vgl. Peetz 2004: 57). Die in den frühen Studien von Levenson und Merino untersuchten Banden haben sich ab den 1990er Jahren stark verändert. Dabei werden oft zwei zentrale Gründe für diese Entwicklung angeführt, auf die ich in Folge zu sprechen komme: die Deportationen von Bandenmitgliedern aus den USA und die Politiken der „harten Hand“ zur Bekämpfung der Bandenkriminalität in Zentralamerika.

Die heute bekannten *MS 13* und *Mara 18* haben ihren Ursprung in Los Angeles und sind nach dortigen Straßen (ihrem jeweiligen Versammlungsort) benannt. Aus den USA deportierte Mitglieder dieser Banden stießen in ihren zentralamerikanischen Herkunftsländern

(oder vielmehr in dem Heimatland ihrer Eltern) auf bereits bestehende Gruppierungen, mit denen sie sich vermischten.

...cuando llegaron los pandilleros del Norte ya existían grupos juveniles en la región, sobre todo en las zonas marginales de las grandes ciudades. Sin embargo, el comportamiento, el modo de vestirse y relacionarse y su visión sobre qué es una pandilla resultaron atractivos, y progresivamente los jóvenes asimilaron y adoptaron el nuevo modelo. Las pandillas barriales autónomas se transformaron paulatinamente en grupos locales (clikas) pertenecientes a redes que cruzan las fronteras nacionales, que en su conjunto forman pandillas de carácter transnacional conocidas como la Mara Salvatrucha y el Barrio 18 (Savenije 2009a: 301).

Die aus den USA Ausgewiesenen stellen aber nur einen geringen Anteil der zentralamerikanischen *mareros* dar (vgl. Savenije 2009a: 302-304).

Von staatlicher Seite aus wurde das *mara*-Problem weitgehend repressiv angegangen. Die Politiken der harten Hand in Zentralamerika haben die *maras* auf verschiedene Art beeinflusst. Die Regierungen in Guatemala, El Salvador und Honduras haben den *mareros* den Krieg erklärt, Männer lediglich aufgrund ihrer Tätowierungen verhaftet und teilweise schon öffentliche Versammlungen ab drei Personen unter Strafe gestellt. In Guatemala wurde 2003 der *Plan Escoba*⁵⁷ angeordnet, der allerdings in keinerlei Hinsicht erfolgreich war. In Folge der *mano dura*-Politik in den drei genannten zentralamerikanischen Ländern wurden die Hierarchien innerhalb der *maras* strenger und die transnationalen Verbindungen sowie diejenigen zum organisierten Verbrechen stärker:

La caza y encarcelamiento masivo de jóvenes supuestamente pandilleros [...] han tenido consecuencias adversas y no previstas. La represión no solamente promovió el fortalecimiento de la estructura organizacional de las pandillas, sino también propició [...] que las pandillas se vieran implicadas en más delitos, más extensos y más graves; fenómeno que se podría llamar la profesionalización del actuar delictivo pandilleril (Savenije 2009a: 301f.).

Nicht zuletzt in den Gefängnissen⁵⁸ haben sich die *maras* reorganisiert. Oftmals wurden in den Gefängnissen die Mitglieder der verschiedenen *maras* räumlich voneinander getrennt, was den „*esprit de corps*“ (Savenije 2009a: 323, Hervorh. i. O.) noch verstärkte und eine Art Arbeitsteilung ermöglichte. Nachdem sich die *maras* derart professionalisiert haben, wurden sie in den letzten Jahren v. a. mit internationalem Drogenhandel, Banküberfällen, Entführungen und Schutzgelderpressung in Verbindung gebracht. Diese gesteigerten Ak-

57 Es ist bemerkenswert, dass die Bezeichnung für diese politische Maßnahme im Vergleich zu der honduranischen „Operación Libertad“ (2002) und der salvadorianischen „Mano Dura“ (2003) noch stärker auf den Gedanken der Säuberung und Entfernung von unerwünschten, schmutzigen Elementen (Personen) anspielt.

58 Die Situation in den zentralamerikanischen Haftanstalten hat sich als Folge der Politiken der harten Hand noch verschärft, da diese die Zahl der Insassen erhöht und die Haftbedingungen verschlechtert haben. Insgesamt verfügen zentralamerikanische Haftanstalten kaum über Programme zur Rehabilitation oder (Weiter-)Bildung, sondern dienen aktuell vielmehr als „escuela de graduación de las maras“ (Banco Mundial 2010: 71). Vielfach sind es die Häftlinge und nicht die Gefängnisleiter, die über die Arbeitstätigkeit der Insassen bestimmen und sie organisieren. Das Gewaltniveau in den Gefängnissen ist allgemein sehr hoch und die Haftanstalten überbevölkert. Eine UNODC-Studie (2007) geht davon aus, dass 61% (2005) der Gefängnisinsassen in Guatemala noch auf ihr Gerichtsverfahren warten (vgl. Banco Mundial 2010: 71, 110; UNODC 2007: 33).

tivitäten im Bereich des organisierten Verbrechens sind u. a. darauf zurückzuführen, dass den Bandenmitgliedern durch die Anti-*mara*-Politiken legale Einkommensmöglichkeiten weitgehend verwehrt wurden (vgl. Cruz 2007a: 133-140; Peetz 2004: 80f.; Savenije 2009a: 317-332).

Ein zentraler Aspekt für das Verständnis des *mara*-Phänomens ist der öffentliche Diskurs über die Banden.⁵⁹ Wie Kristina Pirker zutreffend bemerkt, stellen die *mareros* oder *homies*⁶⁰ eines der Gesichter der urbanen Gewalt in Zentralamerika dar: „Rostro en el sentido literal porque las noticias amarillistas sobre jóvenes provenientes de los barrios populares, tatuados y drogados realizando actos violentos [...] han creado un estereotipo que contribuye a que el sentimiento de inseguridad tenga un blanco concreto“ (Pirker 2004: 134f.). Die *maras* werden in Zentralamerika vielfach als die größte Sicherheitsbedrohung wahrgenommen. Im öffentlichen Diskurs beschuldigt man sie aller möglicher Verbrechen und schafft einen regelrechten Mythos des Bösen und Bedrohlichen im Sinne einer „marafobia“ (Huhn et al. 2005: 191). Bereits in den Umfragen, die Merino in den 1990er Jahren in Guatemala durchführte, wird deutlich, dass die *mareros* dem vorherrschenden Stereotyp zufolge kriminelle, asoziale Jugendliche sind, die aus armen und zerrütteten Familien stammen, kaum Bildung genossen haben und eingesperrt gehören. Dabei gab ein Großteil der Befragten an, die Informationen über die *maras* aus der Presse, dem Fernsehen und dem Radio erhalten zu haben (vgl. Merino 2001: 116-121).

Linchamientos

In Guatemala wurden in den 1990er Jahren verstärkt Fälle von Lynchjustiz⁶¹ registriert. Diese wird definiert als „eine Form kollektiver Gewalt, die – angeleitet oder nicht angeleitet – in einem Umfeld von Straflosigkeit auf die Bestrafung vermeintlicher Delinquenten ausgerichtet zu sein scheint“ (Oettler 2005: 229f.). Die MINUGUA hat für die Jahre 1996 bis 2001 421 Fälle von Lynchjustiz gezählt, bei denen 215 Menschen starben; es wird jedoch davon ausgegangen, dass die Dunkelziffer weit höher ist (vgl. MINUGUA 2002: 7).

Unterschiedliche Erklärungsansätze dieser Form von Selbstjustiz nennen als Ursachen die Kontinuität der Gewalt in Guatemala, die Art der im Krieg begangenen Massaker oder die mangelhafte Leistung des Staates auf dem Gebiet der Rechtsprechung. Das Phänomen der Lynchjustiz ist deshalb so schwierig zu fassen, weil es kollektiv ist und sich in ihm die Grenzen zwischen Tätern und Opfern verwischen. Darüber hinaus unterscheiden sich *linchamientos* in ihrem Auslöser, ihrer Art und ihrem Verlauf; sie sind zum Beispiel manchmal spontan und manchmal geplant (siehe Beispiele bei Mendoza 2003: 99f.).

Da die meisten Fälle von Lynchjustiz in den 1990er Jahren in denjenigen guatemalteki-

59 Zur Entwicklung dieses Diskurses, der um die *maras* herum ein zunehmendes Bedrohungsszenario aufbaut, siehe Huhn (2006) und Marroquín Parducci (2007).

60 Die Bezeichnung *marero* wurde von außen geprägt; die Bandenmitglieder bezeichnen sich selbst als *homies* oder *homeboys* (vgl. Marroquín Parducci 2007: 67).

61 Zu Übersetzungsschwierigkeiten des Begriffs *linchamiento* siehe Oettler (2005: 229f.).

schen *departamentos* vorkamen, deren Bevölkerung mehrheitlich indigen ist, wurde in einer Reihe von Studien eine Verbindung zur indigenen Bevölkerung oder zum *derecho consuetudinario* (dem indigenen Gewohnheitsrecht) hergestellt, wobei aber weder Belege noch zufriedenstellende Erklärungen hierfür geliefert wurden. In den vergangenen Jahren gab es zunehmend Lynchfälle in anderen Regionen Guatemalas, etwa in der Hauptstadt oder im Osten des Landes (vgl. López García & Juárez 2009; Mendoza 2003: 91-108; Oettler 2005: 235).

Die guatemalteckischen Medien begannen gegen Ende der 1990er Jahre mit Berichten über Vorkommen von Lynchjustiz. Anika Oettler hat die entsprechenden öffentlichen Diskurse analysiert und ausgemacht, dass zunächst auf eine Schilderung der Hintergründe oder die Frage nach den zugrundeliegenden Ursachen verzichtet wurde. Die Diskussion trage „paternalistische Züge“ (Oettler 2005: 234) und habe die Debatte auf Lynchjustiz als indigenes Phänomen verengt. Lynchjustiz habe jedoch, so Oettler, „verschiedene Gesichter“ und sei „in einem sozialen Kontext situiert, der durch einen Anstieg von Kriminalitätsfurcht und durch ein Patchwork von (Un-)Sicherheiten charakterisiert ist“ (Oettler 2005: 245).

Die meisten Fälle von Lynchjustiz hat es in den 1990er Jahren dort gegeben, wo die staatliche Repression während des Krieges am stärksten war, wo also die meisten Massaker an der Bevölkerung verübt wurden. Man kann die *linchamientos* also als Hinterlassenschaft des Staatsterrors und als Ausdruck eines gesellschaftlichen Traumas interpretieren. Dafür spricht die Tatsache, dass in vielen Fällen die Anführer ehemalige PAC-Mitglieder sind, und dass die Praxis, die Opfer mit Benzin zu übergießen und anzuzünden, in vielen PAC-Massakern durchgeführt wurde. Auch wenn die heutige Lynchjustiz als Folge vergangener staatlicher Gewalt verstanden wird, so werden die *linchamientos* heute von „ciudadanos comunes y corrientes“ (Mendoza 2003: 101) ausgeführt, die meist von einer kleinen Gruppe von Männern angestachelt werden. Die meisten Teilnehmer sind dabei Zuschauer, Zeugen und damit Komplizen (vgl. Godoy 2002: 641-657; Mendoza 2003: 92-101).

Während Lynchfälle in den Medien oft als unkontrollierter, zorniger Ausbruch einer Masse dargestellt werden, wird dem widersprechend in vielen Fällen das Opfer zunächst mehrere Tage lang festgehalten, während eine kollektive Debatte und Abstimmung stattfinden und mehr Menschen herbeigetrommelt werden (vgl. Godoy 2004: 636; Mendoza 2003: 105). Der Rückgriff auf Lynchjustiz kann also als Versuch einer Gemeinschaft interpretiert werden, als bedroht empfundene Werte wieder herzustellen oder zu bestärken. So sieht es auch die Soziologin Angelina Godoy, die von „purposeful, powerful, and deeply political acts“ (Godoy 2004: 621) spricht, die ihr zufolge weniger als Reaktion auf konkrete Fälle von Kriminalität, sondern auf ein allgemeines gesellschaftliches Unsicherheitsempfinden zu verstehen sind. In diesem Sinne kann Lynchjustiz als Teilaspekt urbaner Gewalt verstanden werden, da sie innerhalb des Spektrums von Gewalterleben und Angst vor Gewalt zumindest als Handlungsoption – auch im urbanen Raum – besteht.

Feminicidios

In den Jahren seit den Friedensabkommen, besonders seit dem Jahr 2000, sind in Guatemala Tausende von Frauen vergewaltigt, gefoltert und brutal ermordet worden. Im Jahr 2002 waren es 163, 2005 665 und 2009 847 tote Frauen.⁶² Die meisten dieser Frauen waren zwischen 16 und 30 Jahre alt, und die meisten Morde ereigneten sich in der Hauptstadt. Die getöteten Frauen gehörten unterschiedlichen sozialen Gruppen an; unter ihnen waren Schülerinnen und Studentinnen, Hausfrauen und Arbeiterinnen, Prostituierte und *mareras* (vgl. Camus 2009: 355; Hollain 2010; Huffschnid 2006: 72-76; Sanford 2008: 16).

Was unterscheidet diese Morde von „gewöhnlichen“ Morden oder Morden an Männern? Was legitimiert also die Existenz der eigenständigen Kategorie des Frauenmordes? Der Begriff des *feminicidio* ist ein politischer. Denn er beinhaltet nicht nur die Benennung einer Straftat – der Mord an einer Frau durch einen Mann aufgrund der Tatsache, dass sie eine Frau ist –, sondern gleichzeitig auch den Aspekt der Straflosigkeit, d. h. die gesellschaftliche und staatliche Weigerung oder Unterlassung, in dem Mordfall zu ermitteln und den Täter zu bestrafen: „la impunidad, el silencio y la indiferencia son parte del feminicidio“ (Sanford 2008: 62). So wurde von den 527 in 2004 registrierten Fällen nur bei zweien eine Ermittlung der Staatsanwaltschaft eingeleitet (vgl. Camus 2009: 356; García 2005; Huffschnid 2006: 77-83; Sanford 2008: 62-64).

Ab dem Jahr 2003 wurden *feminicidios* in Guatemala öffentlich wahrgenommen und die Medien begannen mit ihrer Berichterstattung. Allerdings kann hier nicht von einem „medialen Aufbauschen“ (wie etwa bei den *maras*) die Rede sein, das Gegenteil ist der Fall. Im Jahr 2008 wurde der *feminicidio* immerhin als eigenständige Straftat in Guatemala gesetzlich festgeschrieben; bisher wurden aber von staatlicher Seite keine ernsthaften Anstrengungen zur Aufklärung der Fälle oder zur Prävention unternommen. Innerhalb der CICIG wurde 2011 eine Abteilung gegründet, die sich in erster Linie mit der Aufklärung und Strafverfolgung von *feminicidios* und anderen Formen von Gewalt gegen Frauen beschäftigen soll (vgl. CICIG 2011: 11; Hollain 2010; Huffschnid 2006: 77).⁶³

II.3.3. Gesellschaftliche Auswirkungen urbaner Gewalt

Während die bisher beschriebenen Gewaltphänomene auch als Folgen der gesamtgesellschaftlichen Situation zu sehen sind, werde ich nun auf einige Aspekte eingehen, die man – direkt oder indirekt – als Auswirkungen der Gewaltlage interpretieren kann: Unsicherheitsempfinden und Angst, Demokratieverständnis und Autoritarismus, Privatisierung der Sicherheit sowie den starken Anstieg der Religiosität.

62 In der mexikanischen Grenzstadt Ciudad Juárez, die wegen einer Welle von *feminicidios* in die Schlagzeilen geraten ist, wurden ab der Mitte der 1990er Jahre etwa 400 Fälle gezählt, also weit weniger als in Guatemala (vgl. Huffschnid 2006: 72). Vgl. auch Fußnote 156.

63 Auch was die wissenschaftliche Untersuchung der *feminicidios* anbelangt, so hat das Thema weit weniger Interesse hervorgerufen als etwa *maras* oder Lynchjustiz.

In einer von 2004 bis 2007 in Guatemala-Stadt durchgeführten Studie des PNUD gaben durchschnittlich 60% der Befragten die vorherrschende Unsicherheit als das größte Problem an, womit diese Antwort Probleme wie Arbeitslosigkeit, hohe Lebenshaltungskosten oder die Mängel in Gesundheits- und Bildungssystemen weit übertraf (vgl. PNUD 2007: 48). Eine 2001 veröffentlichte Studie der UNESCO in Guatemala weist auf das vorherrschende Gefühl von Unsicherheit hin und bringt dieses mit den Massenmedien in Verbindung:

Los medios de comunicación destacan diariamente la situación de inseguridad que vive el país y trasladan la preocupación razonable de que la ciudadanía sea víctima de hechos delictivos de diversa naturaleza. [...] Se evidencia una constante retroalimentación entre la sensación de inseguridad de las y los guatemaltecos y la creencia de la misma, que (por falta de un análisis más profundo y propositivo) es reforzada por dirigentes sociales y por la forma de manejo que los medios de comunicación social hacen del tema. De hecho son los medios de comunicación quienes con una total carencia de análisis y la forma casuista de plantear los problemas magnifican y, por este medio, fomentan la sensación de inseguridad (Zepeda López et al. 2001: 191f.).

Das starke Unsicherheitsempfinden führt zu Angst, die als kollektives Gefühl nicht nur das Individuum, sondern die gesamte Gesellschaft betrifft: „fear is always an individually experienced, socially constructed, and culturally shared experience“ (Reguillo 2002: 192). Einige Autoren gehen so weit, Guatemala als „Kultur der Angst“ (Torres Rivas 1995: 27) oder „society of fear“ (Koonings & Kruijt 1999: 2) zu bezeichnen. Die Ursachen hierfür seien in der langjährigen Erfahrung von Gewalt, Repression und Willkür angelegt, die zunächst zu einem verstärkten Unsicherheitsempfinden geführt habe, aus der heraus sich schließlich die Angst ergebe (vgl. Koonings & Kruijt 1999: 2-6).

Ein starkes Angst- und Unsicherheitsempfinden ist nicht nur per se (d. h. für die Betroffenen) problematisch, sondern hat zusätzlich Auswirkungen auf die politische Kultur und das Verständnis von Demokratie: „la inseguridad convence a muchos ciudadanos de la necesidad de restringir ciertas libertades civiles –e incluso políticas– ganadas en la democratización“ (Cruz 2000: 138). So wird aufgrund der Unsicherheit vielfach ein härteres Eingreifen des Staates verlangt, etwa in Form der Militarisierung der Polizeikräfte, der Durchsetzung der Todesstrafe⁶⁴ oder einer autoritären politischen Herrschaftsform. Der Anteil der Guatemalteken, die einen Militärputsch als legitime Antwort auf hohe Kriminalitätsraten ansehen, lag zwischen 2004 und 2008 jeweils bei rund 50%. Zusätzlich steigen das Misstrauen gegenüber staatlichen Institutionen und das allgemeine Misstrauen gegenüber Mitmenschen,⁶⁵ während die soziale und politische Partizipation sinkt (vgl. Banco Mundial 2010: vi; Camus 2009: 358; Cruz 2000: 132-143, 2003: 50; Nolte 2000).⁶⁶

64 Die Todesstrafe wurde in Guatemala zuletzt im Jahr 2000 durchgeführt, aber auch in den darauffolgenden Jahren noch verhängt. Eine Gesetzesinitiative zur Abschaffung der Todesstrafe war nicht erfolgreich (vgl. Keppeler 2010).

65 In einer Umfrage des Latinobarómetro gaben 84,5% (2001) der Befragten in Guatemala an, ihren Mitmenschen generell nicht zu vertrauen (www.latinobarometro.org, 25.10.2011).

66 Zu den Auswirkungen der urbanen Gewalt auf die „ciudadanía“ siehe Lungo & Martel (2004).

Die privilegierte Position des Gewaltthemas im öffentlichen Diskurs führt darüber hinaus zu einer Vernachlässigung anderer gesellschaftlicher Themen, wie etwa der Bekämpfung von Armut, Ungleichheit, Unterernährung und Korruption. Kriminelle werden von großen Teilen der Gesellschaft als Hauptschuldige an der schwierigen Situation seit den Friedensabkommen angesehen. Somit wird in einigen, eigentlich zentralen Aufgabenbereichen von der staatlichen Verantwortung abgelenkt (vgl. Huhn et al. 2007: 84; Zepeda López et al. 2001: 190).

Ein Bereich, aus dem der Staat sich bereits weitgehend zurückgezogen hat, ist derjenige der Sicherheit. Eines der größten Probleme der „Proliferation der privaten Sicherheit“ (Argueta 2011) liegt darin, dass der Staat die Verantwortung in diesem Bereich abtritt und dem Privatsektor die Aufgabe überträgt, für die Sicherheit der Bevölkerung zu sorgen. Dies führt dazu, dass der Schutz der physischen Sicherheit vom Einkommen abhängig wird. Der Sektor der privaten Sicherheit in Guatemala ist ab den 1990er Jahren stark gewachsen. So stieg die Zahl der Sicherheitsfirmen von 144 in 2001 auf 289 in 2008. Im Jahr 2007 arbeiteten in Guatemala 106.700 Menschen in diesem Bereich; zum gleichen Zeitpunkt gab es lediglich 20.300 Polizisten. Oft werden diese Firmen von ehemaligen Militär- oder Polizeiangehörigen geleitet, während die Mitarbeiter aus indigenen und/oder ländlichen *comunidades* kommen. Die Ausbildung und das Waffentraining der Sicherheitsleute sind vielfach mangelhaft, die Arbeitszeiten lang und die Bezahlung schlecht. Die Angestellten dieser Firmen werden oft selbst zu Gewalttätern und somit zur Bedrohung (vgl. Argueta 2011: 87-98).

Neben der hohen Anzahl privater Sicherheitsfirmen sind an dieser Stelle nicht-kommerzielle Formen privatisierter Sicherheit zu nennen, wie die *Consejos Vecinales*, *Comités Vecinales de Seguridad* o. Ä. Darunter sind Gruppen von Bewohnern eines Viertels zu verstehen, die sich zum Schutz derselben zusammenschließen. 2010 gab es 134 solcher Gruppierungen in und um die Hauptstadt Guatemalas (vgl. Argueta 2011: 117-130).

Nicht direkt als Folge urbaner Gewalt, aber als Ausdruck einer Gesellschaft in Krise, die nach Schutzräumen und Gemeinschaft sucht, kann man den Anstieg der Religiosität in Guatemala interpretieren.⁶⁷ Besonders Freikirchen, aber auch nativistische und esoterische Gruppen aus dem Bereich der *New Age* Bewegung, wurden in den letzten Jahren immer populärer. Die Konvertierungsraten zu katholisch-charismatischen und evangelikalen Pfingstkirchen⁶⁸ sind in Guatemala ab den 1980er Jahren so stark angestiegen wie in keinem anderen Land Lateinamerikas. Protestantische Freikirchen haben den traditionellen Katholizismus, zu dem sich zu Beginn der 1970er Jahre noch 90% der Guatemalteken bekannten, mittlerweile abgelöst. Der Katholizismus seinerseits hat sich gewandelt und sich vielfach der „Doktrin [der] Pfingstkirchen“ (Althoff 2005: 1f.) angenähert. Im Jahr 2006 wurden 60% der Guatemalteken als Angehörige evangelikaler oder charismatischer Kirchen gezählt (vgl. Althoff 2005: 1; O'Neill 2010: 11).

67 Jesús Martín-Barbero spricht in einem Artikel (2004a) zum angstbesetzten urbanen Raum Bogotás von dem Wunsch vieler Stadtbewohner, neue Formen der Gemeinschaft aufzusuchen. Er interpretiert diesen Drang als Reaktion auf die „angustia que acarrea la erosión de la sociedad que da forma a la ciudad“ (Martín-Barbero 2004a: 295). Die kollektiv gelebte Religiosität z. B. in evangelikalen Freikirchen kann man in diesem Zusammenhang betrachten.

68 Zu den einzelnen Typen von Kirchen im Protestantismus in Zentralamerika siehe Schäfer (2008: 486).

Bereits in den 1980er Jahren hatte sich in Guatemala eine große Neopfingstbewegung gebildet, die auch dadurch an Einfluss gewann, dass sie sich der Menschenrechtspolitik der katholischen Kirche widersetzte und eigene politische Ziele verfolgte. In letzter Zeit sind innerhalb des Protestantismus evangelikale Kirchen gewachsen, d. h. konservativere und zum Fundamentalismus hin tendierende Strömungen, die sich vom linksliberalen Protestantismus elementar unterscheiden. Die großen evangelikalen Kirchen in Guatemala gleichen Wirtschaftsunternehmen. *El Shaddai* beispielsweise hat über 25.000 Mitglieder, das größte Kirchengebäude fasst 6.000 Personen und zur Kirche gehört eine Medienabteilung, die Radio- und Fernsehprogramme gestaltet sowie Bücher und Aufnahmen von Predigten vermarktet. Der Evangelikalismus zieht sich in Guatemala quer durch die Bevölkerungsschichten und legt Wert auf folgende Elemente: „personal conversion, evangelization, belief in the Bible’s authority, and the understanding that Jesus Christ’s crucifixion was a sacrifice made in behalf of humanity’s fallen nature“ (O’Neill 2010: 9). Da dem Glauben vieler evangelikaler Freikirchen zufolge das Weltende naht, erlegen sie ihren Mitgliedern als Vorbereitung unterschiedliche Verhaltensregeln auf, wie den Verzicht auf Alkohol, Tabak und Glücksspiele, häufigen Kirchgang, Engagement in der Gemeinde und Gehorsam gegenüber den Leitern (vgl. O’Neill 2010: xvi, 2011: 165f.; Schäfer 2008: 487-500).

Auch wenn die soziale Referenz der evangelikalen Freikirchen tendenziell die Kleinfamilie ist, so haben sie aufgrund ihrer starken Verbreitung, ihrer strikten Doktrin und ihrer politischen Tendenz zum Neoliberalismus auch einen indirekten Einfluss auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen. Kevin O’Neill hat dies in seiner anthropologischen Untersuchung für Guatemala-Stadt belegt und zieht folgendes Fazit:

...the practice of Christian citizenship provides an increasing number of Guatemalans with a deep sense of meaning while also limiting the avenues through which they can act [...] The more Christian citizens link themselves to the fate of the nation –praying and fasting a new Guatemala into existence– the less time, energy, and interest they have for participating in more traditional roles of citizenship [...] such as community organizing, public demonstrations, and voter registration campaigns (O’Neill 2010: 200f.).

Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass die Zugehörigkeit zu einer solchen Kirche auch die politische Entscheidungsfindung beeinflusst.⁶⁹

Die Auswirkungen urbaner Gewalt in Guatemala-Stadt sind also vielfältig und enorm in ihrem Ausmaß. Viele Stadtbewohner ziehen sich aus dem öffentlichen Leben und in den privaten Bereich zurück, meiden nach Möglichkeit den öffentlichen Transport, bewegen sich bevorzugt in bewachten Einkaufszentren oder verbarrikadieren sich in *gated communities*. Das interpersonelle Misstrauen ist groß und gleichzeitig kann ein Anstieg der Religiosität vermerkt werden, wovon in erster Linie evangelikale Freikirchen profitieren.

69 Dieser bisher nur unzureichend untersuchte Einfluss der evangelikalen Kirchengliederung auf das Agieren der politischen Elite in Guatemala steht im Mittelpunkt des Forschungsprojekts von Maren Bjune (2011).

Die Unsicherheit im urbanen Raum führt zu „Gegenstrategien“ (Stanley 2006: 8), die die Gewalt einhegen sollen, aber indirekt wiederum zu ihrer Verbreitung beitragen, wie etwa Formen von Selbstjustiz oder die zunehmende Segregation der Städte, die die Ungleichheit noch spürbarer macht und somit wiederum Gewaltkriminalität hervorruft.

Wenn ich in der folgenden Arbeit also den Begriff der urbanen Gewalt verwende, so deshalb, weil er verschiedene Formen, Facetten und Folgen von Gewalt zu fassen vermag und das Phänomen auf den hier relevanten Raum von Guatemala-Stadt eingrenzt. Unter urbaner Gewalt ist zunächst physische Gewalt zu verstehen, die sich aus politischen, institutionellen, wirtschaftlichen und sozialen Gründen heraus motiviert. Es gehören aber auch urbane Strukturen dazu, die Gewalt zulassen oder fördern, wie prekäre Wohnbedingungen, Infrastrukturmängel und eingeschränkte oder mit Problemen verbundene Bewegungsmöglichkeiten. Daher ist die räumliche Dimension urbaner Gewalt von großer Bedeutung. Schließlich gehört zu meinem Verständnis von urbaner Gewalt ein kollektives Gefühl der Angst, das sich einerseits aus dem öffentlichen Diskurs über die Bedrohung durch Gewaltkriminalität ergibt, und das andererseits das Phänomen auch wieder mit prägt.

Ich hatte betont, dass eine Messung durch Homizidraten und Meinungsumfragen kein ausreichendes Verständnis urbaner Gewalt ermöglicht. Daher habe ich die historische Entwicklung verschiedener Gewaltformen in Guatemala nachgezeichnet, die teilweise bis heute wirken. Der Blick war dabei auf die Hauptstadt gerichtet, wo der Krieg einen essentiell anderen Charakter hatte als auf dem Land. Einen Schwerpunkt habe ich auf die Aufarbeitung der Kriegsverbrechen und die Erinnerung an den Krieg sowie auf das Problem der anhaltenden Strafflosigkeit (sowohl in Bezug auf vergangene wie auch auf gegenwärtige Verbrechen) gelegt.

Was man bei der weiteren Lektüre ebenfalls stets beachten sollte, ist die Art, wie urbane Gewalt in Guatemala in den letzten Jahren empfunden wird, nämlich als gestiegen im Ausmaß, diffus, unvorhersehbar, allgegenwärtig und schwer verständlich. Derartige gesellschaftliche Vorstellungen hängen nicht nur von der Gewalt an sich ab, sondern werden ebenso stark vom Diskurs über dieselbe geprägt. Daher ist die Art der Gewaltthematisierung in den guatemaltekenischen Medien wichtig, wo bestimmte Gewaltphänomene privilegiert und andere invisibilisiert werden, wo die Darstellung von Gewalt oftmals zu einem Spektakel inszeniert und mit stereotypen Bildern hantiert wird.

In meinem Überblick bin ich insbesondere auf drei Ausprägungen urbaner Gewalt eingegangen, nämlich *maras*, *feminicidios* und *linchamientos*. Es wird sich zeigen, ob und wie die teils massive Thematisierung dieser Phänomene im öffentlichen Diskurs und die dort dominierenden Vorstellungen sich in den literarischen Texten wieder finden.

III. Bedingungen und Tendenzen der guatemaltekischen Literatur

Nach der Darstellung des gesellschaftlichen und politischen Kontextes soll nun das literarische Feld skizziert werden, in dem die hier untersuchten Erzählungen und Romane entstanden sind. Dazu beschreibe ich die historische Entwicklung der guatemaltekischen Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie ihr Umfeld. Diese Darstellung zielt nicht auf Vollständigkeit ab, sondern soll dazu dienen, zentrale Tendenzen und Bedingungen der Literaturproduktion in Guatemala herauszuarbeiten, die zum Verständnis der hier besprochenen neuen Literatur notwendig sind. Die Untersuchung gliedert sich zunächst in vier zeitliche Abschnitte:⁷⁰ die Literatur, die während des Krieges entstanden ist (III.1.1.), diejenige der Transition (III.1.2.) und die der unmittelbaren Nachkriegszeit, d. h. der späten 1990er Jahre (III.1.3.) sowie der 2000er Jahre (III.1.4.). Diese Phasen können nicht scharf voneinander getrennt werden, so dass sich immer wieder zeitliche Überlappungen ergeben und einzelne Autoren in mehreren Abschnitten relevant sind. Anschließend werden die Autoren der in dieser Arbeit untersuchten Werke vorgestellt (III.2.). Am Ende dieses Kapitels gebe ich in einem Exkurs einen Ausblick auf Entwicklungen in anderen kulturellen Feldern, insbesondere dem des guatemaltekischen Films (III.3.).

III.1. Die guatemaltekische Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

III.1.1. Die Literatur des Krieges

Die Auseinandersetzung mit der politischen und gesellschaftlichen Situation drängte sich der guatemaltekischen Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts regelrecht auf. Der Konflikt zwischen rechtskonservativen Mächten, die die ungleichen Zustände aufrechterhalten wollten, und linksrevolutionären Kräften, die eine gesellschaftliche Veränderung und Umverteilung anstrebten, stellte Intellektuelle und Literaturschaffende vor große Herausforderungen. Für den guatemaltekischen Schriftsteller und Kritiker Arturo Arias sah sich die Literatur in einem Widerspruch gefangen: „la obligación de hablar de un drama histórico que se desarrolla simultáneamente a ella, y cuyo desenlace está lejos de ser predecible. [...] No poder hablar, no poder dejar de hablar“ (Arias 1990: 9). Dass sich in dieser Situation viele Texte tatsächlich mit der politischen und sozialen Lage auseinandersetzten, kann man mit Barbara Dröscher folgendermaßen interpretieren: da unter den oppressiven Militärregierungen kein kritischer öffentlicher Diskurs auf breiter gesellschaftlicher Ebene stattfinden konnte, habe die Literatur diese Rolle übernommen (vgl. Dröscher 2000: 13). Auch Dante Liano hat der Literatur dieser Jahrzehnte eine solche „función vicaria“ zugeschrieben (vgl. Liano 1992).

⁷⁰ Dieses Einteilung ist in erster Linie anhand von politischen Entwicklungen und Ereignissen erfolgt und richtet sich weniger nach innerliterarischen Kriterien. Eine derartige Periodisierung der guatemaltekischen Literatur aus den Werken heraus steht im Übrigen noch aus, setzt einen größeren zeitlichen Abstand voraus und ist Aufgabe der Literaturgeschichtsschreibung.

Die wichtigste direkte Auswirkung der politischen Situation auf das literarische Schaffen ist sicherlich das Exil. Die Intervention der CIA in Guatemala im Jahr 1954 und die sich daran anschließende Verfolgung von Intellektuellen und Künstlern hatte zahlreiche Autoren dazu bewogen, das Land zu verlassen. Zu jenem Zeitpunkt bereits etablierte Autoren (Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Illescas, Augusto Monterroso, Mario Monteforte Toledo) hatten größtenteils Mexiko für ihr Exil gewählt, während jüngere, zum Teil noch unveröffentlichte Autoren, sich vermehrt nach El Salvador wandten. Diese jungen guatemaltekischen Schriftsteller trafen in El Salvador auf Gleichgesinnte rund um Roque Dalton, der eine Gruppe anführte, zu der unter anderen auch Manlio Argueta, Roberto Armijo und José Roberto Cea gehörten. Der Guatemalteke Otto René Castillo wurde schnell zum ideologischen Anführer seiner Generation. Später trafen diese jungen Autoren in Mexiko auf die dort bereits seit 1954 exilierten Autoren (vgl. Arias 1990: 13f.; Barrientos Tecún 1991: 25; Hernández 1996: 130).

Somit verlagerte sich das literarische Leben in den 1970er und 1980er Jahren teilweise aus Guatemala heraus. Arias erkennt in diesem erzwungenen politischen Exil nicht nur Negatives:

Dicha situación permitió que los escritores centroamericanos pudieran adquirir conciencia de su oficio y profundizar las técnicas de su arte. El exilio permitió [...] el contacto con otros escritores, con otras opiniones al respecto de la literatura, permitió entrar en juego con otros marcos culturales y referenciales (Arias 1990: 14).

Die politische Situation trug also dazu bei, dass sich die guatemaltekische Literatur emanzipierte, von alten Mustern und Weltmodellen löste und zunehmend verschiedene Stimmen und „sociolectos“ (Arias 1990: 22) integrierte.

Allgemein lässt sich für die 1970er Jahre ein Anstieg nicht nur in der Anzahl der Veröffentlichungen, sondern auch eine Steigerung der literarischen Qualität feststellen, sowohl in Guatemala wie auch im restlichen Zentralamerika. Im Vergleich zu ihren literarischen Vorgängern zeichnen sich die Texte der 1970er Jahre dadurch aus, dass sie sich von alles erklärenden Weltmodellen verabschieden, eine Vielzahl von Stimmen integrieren und die simplifizierenden literarischen Erzählstrategien des *indigenismo* und *criollismo* (etwa die ausschließliche Verwendung allwissender Erzähler in der ersten Person oder die mangelhafte Strukturierung der Handlung) überwinden. Dennoch halten die guatemaltekischen Autoren in den 1970er und 1980er Jahren an der Thematisierung politischer und ideologischer Fragen fest, was sie mit ihren Vorgängern verbindet (vgl. Arias 1990: 9-15, 1998b: 1).

1974 starb der Literaturnobelpreisträger und Übervater der nationalen Literatur des 20. Jahrhunderts, Miguel Ángel Asturias. Im Jahr 1976 erschien in Mexiko der Roman *Los compañeros* von Marco Antonio Flores (*1937), der von herausragender Bedeutung für die guatemaltekische Literatur der 1970er und 1980er Jahre sein würde. Nachdem Flores mehrere Jahre auf Seiten der Guerilla gekämpft hatte, hatte er sich vom bewaffneten

Widerstand abgewandt und seine Erlebnisse in dieser „novela de la guerrilla“ (Chacón 2007: 177) verarbeitet, wobei die Sicht auf die Linke von Enttäuschung und Wut gezeichnet ist (vgl. Albizúrez Palma 1990: 30; Chacón 2007: 177f.).

Flores' Roman gilt als Gründungstext der *nueva novela guatemalteca*. In seiner Nachfolge sind zwei Romane von Arturo Arias (*1950), *Después de las bombas* (1979) und *Itzam Na* (1981), zu nennen sowie *Los demonios salvajes* (1978) von Mario Roberto Morales (*1947). Diese Texte setzen sich mit den Militärregierungen und ihren Unterdrückungsmechanismen auseinander, beschreiben politische Prozesse der Bewusstseinswerdung und Auflehnung. Die Erneuerung erfolgt dabei nicht nur auf thematischer Ebene (erstmalig werden Sexualität, Drogen und Alkoholismus behandelt), sondern vor allem auch auf der sprachlichen. Die Texte sind oft satirisch und durch den Gebrauch von Jargon- und jugendsprachlichen Elementen innovativ (vgl. Chacón 2007: 38f., 177f., 310-312; Contreras 2004).

1978 gründete eine Gruppe guatemaltekischer Autoren – darunter Max Araujo (*1950), Víctor Muñoz (*1950), Dante Liano (*1948), Franz Galich (1951-2007) und Adolfo Méndez Vides (*1956) – die Herausberggemeinschaft RIN78, unter deren Siegel in den folgenden Jahren zahlreiche Werke veröffentlicht wurden.⁷¹ In den 1980er Jahren entwickelte sich das literarische Leben in Guatemala trotz widriger Umstände weiter und es entstanden vereinzelt Initiativen zur Förderung der nationalen Literatur (vgl. Barrientos Tecún 1991: 39ff.; Araujo 2000b: 207-211).

1985 erschien der Roman *El tiempo principia en Xibalbá* des im Vorjahr vom Militär verschleppten und ermordeten indigenen Schriftstellers Luis de Lión (1940-1984). Obwohl der Text bereits 1972 den Literaturpreis der *Juegos Florales Centroamericanos de Quetzaltenango* gewonnen hatte, wurde er erst Jahre später veröffentlicht. Es gibt in diesem Text keinen klaren Handlungsverlauf oder deutlich herausgearbeitete Figuren. Stattdessen werden eine Vielzahl an Stimmen, ein Kollektiv, aus dem keine einzelnen Individuen hervorstechen sowie eine an Oralität angelehnte polyphone Erzählweise implementiert. Die Zeit verläuft zyklisch und der Raum der Erzählung bildet eine *comunidad*. Auf Spanisch verfasst, gilt der Roman dennoch als Ausdruck einer aufkommenden Maya-Erzählliteratur (vgl. de Lión 2003; Arias 1995: 30-36).

Auf die Gründung der Editorial Cultura, eines staatlichen Verlages innerhalb des Kulturministeriums, im Jahr 1986, folgten in den Jahren 1987 und 1988 zwei Schriftstellerkongresse in Guatemala-Stadt (*Congreso de Escritores Guatemaltecos* und *Congreso Centroamericano de Escritores*). 1988 wurde der *Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias* ins Leben gerufen. Trotz dieser zaghaften Entwicklungen waren die Bedingungen für die Autoren in dieser Zeit alles andere als günstig. In seiner umfassenden Analyse weist Barrientos Tecún (1991) auf die unterschiedlichen Faktoren hin, die das literarische Leben in Guatemala erschwerten, und deren Ursprung ihm zufolge in der schwierigen wirtschaftlichen

71 Etwa die von Lucrecia Méndez de Penedo erstmals 1980 herausgegebene Anthologie *Joven narrativa guatemalteca*.

Situation liegt. Die allgemeine Unterentwicklung hemmte notgedrungen auch die weitere Entwicklung des kulturellen Sektors. Kein guatemaltekischer Schriftsteller konnte von seiner Tätigkeit leben; das Schreiben wurde zu einer Feierabend- und Wochenendtätigkeit. Dazu kam ein fast gänzlich fehlendes Fehlen von Verlagen (es gab stattdessen nur Druckereien) und die mangelnde Unterstützung von Seiten des Staates. Defizite im Bildungsbereich und hohe Analphabetismusraten schränkten darüber hinaus den Kreis der potentiellen Leser enorm ein. All dies führte zu einem literarischen Leben, das sich nicht professionalisieren konnte. Letztendlich wurden viele Autoren nur in ihrem Freundeskreis und ihrem direkten Umfeld rezipiert, der Wirkungsradius war entsprechend eingeschränkt. Auch was das Preiswesen anbelangt, ist das Resultat von Barrientos' Studie pessimistisch. Der einzige nennenswerte Literaturpreis war in jener Zeit derjenige, der im Rahmen der seit 1917 abgehaltenen *Juegos Florales Centroamericanos de Quetzaltenango* verliehen wurde (vgl. Araujo 2000b: 207-211, 2000a; Barrientos Tecún 1991: 7, 58-78, 151).

Bezüglich der Literatur, die während des Krieges in Guatemala entstanden ist, muss schließlich das *testimonio* erwähnt werden, das in den 1970er und 1980er Jahren von erheblicher Bedeutung war. Hier soll nicht näher auf diese Gattung⁷² eingegangen werden, es werden lediglich einige Beispiele genannt. 1980 erschien in Havanna erstmals *Los días de la selva* von Mario Payeras (1940-1995), das auf Tagebuchaufzeichnungen des Autors basiert. Darin setzt sich Payeras mit seinen Erfahrungen des bewaffneten Kampfes in einer guatemaltekischen Guerillagruppierung auseinander. Anfang der 1980er Jahre wurde das bisher bekannteste zentralamerikanische *testimonio* veröffentlicht, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* von Elizabeth Burgos, das in den folgenden Jahren zahlreiche Debatten bezüglich seiner Gattungszugehörigkeit und seines Wahrheitsanspruchs generierte. Auch Mario Roberto Morales bewegte sich mit einigen seiner Romane im Bereich der Zeugnisliteratur. 1986 erschien *El esplendor de la pirámide* und 1994 *Señores bajo los árboles*, das von Massakern an der indigenen Bevölkerung handelt, die sowohl von Seiten des Militärs als auch der Guerilla verübt wurden (vgl. Chacón 2007: 310-312). Versuche der Begriffsfindung wie „novelas testimoniales“ (Morales 1997: 36) oder „testinovela“ (Mackenbach 2001b: o. S.) verdeutlichen, dass sich bereits zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen mit der Gattung beschäftigt und ihren hybriden Charakter zwischen literarischem Text und Zeugnisdokument mit Anspruch auf wahrheitsgetreue Wiedergabe der Realität hinterfragt haben (siehe auch I.2.).

III.1.2. Die Literatur der Transition: die Übergangsgeneration

Während die späten 1980er und frühen 1990er Jahre für Guatemala auf politischer Ebene die Transition einleiteten, lässt sich auf literarischer Ebene zunächst kein radikaler Bruch feststellen. Eine gewisse Kontinuität ergab sich dadurch, dass einige der Autoren der 1970er und 1980er Jahre auch weiterhin publizierten; es kamen aber neue Namen und Themen hinzu. In Folge sollen literarische Tendenzen der 1980er und 1990er Jahre skizziert werden.

72 Eine vielfach herangezogene Definition des *testimonio* ist diejenige von Beverley (1989: 12f.).

Dante Liano, einer der Mitbegründer der RIN78-Gruppe, hatte Guatemala bereits 1980 Richtung Italien verlassen. Dennoch machte er auch in Guatemala auf sich aufmerksam, zunächst durch seine Kurzgeschichten (*Jornadas y otros cuentos*, 1978, *La vida insensata*, 1987). 1989 erschien sein erster Roman *El lugar de su quietud*, zwei Jahre später erhielt er als einer der ersten Preisträger den *Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias*. Sein Roman *El hombre de Montserrat*, der bereits in den 1980er Jahren als Manuskript in Guatemala zirkulierte, erschien 1994 in Mexiko, in Guatemala hingegen erst 2005 bei Piedra Santa (vgl. Mejía 2006). Der Roman spielt im Guatemala der 1980er Jahre und ist sowohl eine *novela negra* vor dem Hintergrund des Krieges als auch, mittels eines bestechenden schwarzen Humors, eine Parodie dieser Gattung. Die Handlung wird durch einen mysteriösen Todesfall ausgelöst, der aber im Laufe des Romans in den Hintergrund rückt und erst Jahre später aufgeklärt wird, als der Ermittler García bereits jegliches Interesse daran verloren hat. Dem Roman gelingt durch die Kontrastierung der politischen Gewalt auf der einen Seite und des schwerfälligen, bisweilen lächerlichen Protagonisten auf der anderen Seite eine einprägsame Darstellung des Lebens in Guatemala-Stadt zu Kriegszeiten.

Erwähnenswert ist ein weiterer Text von Dante Liano, der Roman *El misterio de San Andrés*, erschienen erstmals 1996 in Mexiko (Editorial Praxis), später auch in Barcelona (2006, Roca Editorial). Der Text handelt von einem Massaker in einer *comunidad*. Durch die parallele Erzählung der Leben zweier Protagonisten, dem *indio* Benito und dem *ladino* Roberto, werden die tiefgreifenden ethnischen Konflikte und sozialen Ungleichheiten Guatemalas thematisiert. Valeria Grinberg Pla (2001) liest den Roman als *nueva novela histórica* und stellt damit eine Verbindung her zu anderen zentral- und lateinamerikanischen Texten der 1990er Jahre, die sich auf neuartige Art und Weise der Vergangenheit annehmen (siehe auch Mackenbach 2001a).

Auch der bereits aus dem Umfeld der RIN78-Gruppe bekannte Dichter, Essayist und Romanautor Méndez Vides publizierte weitere Texte in verschiedenen literarischen Gattungen. Sein in Nicaragua veröffentlichter Roman *Las catacumbas* (1987) war in Guatemala unbeachtet geblieben obwohl er den *Premio Latinoamericano de Novela Nueva Nicaragua* gewonnen hatte. Nach jeweils einem Kurzgeschichten- und einem Gedichtband (*El paraíso perdido*, 1990, *Babel o las batallas*, 1997) erschien 1998 sein Roman *Las murallas*, der sich mit lateinamerikanischen Migranten in den USA beschäftigt. Die Handlung spielt zu Kriegszeiten und dreht sich um einen namenlosen Protagonisten und einen gewissen Rodrigo, zwei Guatemalteken, die sich auf ihrem Weg nach New York anfreunden. Mit der Zeit macht sich Misstrauen in ihrem Verhältnis breit und sie entfremden sich voneinander. In seinem Text gelingt es dem Autor, einen kritischen Blick auf das Zusammenleben unter Migranten zu werfen und die vielfältigen sozialen Folgen der Migration zu thematisieren. Der Roman wurde mit dem *Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo* ausgezeichnet. In seinen neuesten Publikationen wendet sich Méndez Vides der politischen und privaten Vergangenheit zu. Der Roman *La lluvia* (2007) dreht sich um eine Verschwö-

rung gegen den guatemaltekischen Präsidenten Árbenz; die in *El tercer patio* (2007) enthaltenen Kurzgeschichten handeln von familiären Konflikten und sind meist in Antigua angesiedelt, wo der Autor aufgewachsen ist.

Marco Antonio Flores, der einstige Erneuerer des guatemaltekischen Romans in den 1970er Jahren, kehrte 1993 aus dem mexikanischen Exil nach Guatemala zurück. Im selben Jahr erschien nach *Los compañeros* sein zweiter Roman *En el filo*, welcher das Thema des Guerillawiderstandes und des Scheiterns der linksrevolutionären Bewegungen aufgreift. *Los muchachos de antes* (1996) kann als letzter Teil einer Guerilla-Trilogie des Autors gelesen werden. Flores erhielt im Jahr 2006 (reichlich spät und zudem für sein dramatisches Werk und nicht seine Romane) den *Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias*. Allein die Titel seiner Romane und Gedichtbände – *La derrota*, *Crónica de los años de fuego*, *Los muchachos de antes*, *Las batallas perdidas* – machen mehr als deutlich, dass der Schwerpunkt seiner Literatur auf der Vergangenheit Guatemalas, dem revolutionären Kampf und dessen Scheitern liegt (vgl. Chacón 2007: 177f.; O. A. 2006).

Víctor Muñoz (*1950) ist ein weiterer bis heute aktiver RIN78-Autor. Zunächst publizierte er vor allem Kurzgeschichten, etwa in den Bänden *Lo que yo quiero es que se detenga el tren* (1983) und *Instructivo breve para matar al perro* (1985). Der Roman *Todos queremos de todo* (1995) erzählt aus der Perspektive eines Freundes die Karriere des korrupten und opportunistischen Politikers Erasmo. Der Text überzeugt dabei durch seine spezielle Komik, die sich aus den naiven, dümmlichen Beschreibungen des Erzählers ergibt, der Erasmo nie für seine Handlungen verurteilt. Sie gewinnt an Kraft dadurch, dass nach dem Verlassen die konsternierte Einsicht in die Gewissenlosigkeit der beschriebenen Politikerklasse erfolgt. 1998 erhielt Muñoz den *Premio de Novela Mario Monteforte Toledo* für *Sara sonríe de último* (2001). In den letzten Jahren erschienen sowohl neue Kurzgeschichtenbände – *Cuatro relatos de terror y otras historias fieles* (2001), *Posdata: Ya no regreso* (2006), *Las amistades inconvenientes* (2010) – als auch die Erzählung *Collado ante las irreparables ofensas de la vida* (2004), die Muñoz' typische, subtile Komik bezeugt, die sich oft aus der Mittelmäßigkeit seiner Figuren ergibt, welche er dennoch nie abwertet. Es dominieren in diesen Texten Themen wie das Leben in der Großstadt, gewaltbestimmte familiäre Beziehungen und bisweilen der Einfluss evangelikaler Freikirchen. Trotz einiger Neuauflagen in den letzten Jahren, wie *Instructivo breve para matar al perro y Otros relatos sobre la atribulada vida de Bernardo Santos* (2007) und die Anthologie *Cuentos* (2010), ist Muñoz' Werk bisher von der Kritik zu Unrecht völlig missachtet worden (vgl. Aceituno 2006; Chacón 2007: 316f.).

Arturo Arias war nach den beiden erwähnten Romanen aus den Jahren 1979 und 1981 zweimal mit dem *Premio Casa de las Américas* ausgezeichnet worden. In den 1980er Jahren entstand im mexikanischen Exil der Roman *Jaguar en llamas* (1989), der sich um die gewaltgeprägte Geschichte Guatemalas von der präkolonialen Zeit bis ins 20. Jahrhundert dreht. Während *Los caminos de Paxil* (1991) aus der Sicht einer indigenen *comunidad* die Ausbeutung durch eine US-amerikanische Ölfirma thematisiert, handelt es sich bei

Cascabel (1998) um eine Art Thriller, der einen CIA-Agenten, einen entführten australischen Banker, die Guerilla und die guatemalteckische Oberschicht verstrickt. Arias' neuester Roman *Sopa de caracol* (2003) stellt eine radikale Dekonstruktion der ehemaligen militanten Linken dar. Der Protagonist lädt Freunde zum Essen ein und erzählt während der verschiedenen Gänge des Gerichts, die den Roman auch gleichzeitig in Kapitel einteilen, seine Geschichte als „Revolutionär“. Durch die Figur des Protagonisten, der ideologische Motive bei seinem Engagement nicht einmal erwähnt, sondern diverse Romanzen in den Mittelpunkt stellt und sich scheinheilig vor wirklichen Einsätzen zu drücken versucht, wird die revolutionäre Bewegung demaskiert und am Ende des Romans in einer apokalyptisch-orgiastischen Szene degradiert. Arias, der 2008 den *Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias* erhielt, hat sich nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Literaturkritiker und Verfasser von Studien zur zentralamerikanischen Literatur einen Namen gemacht.

In den 1980er und verstärkt in den 1990er Jahren tauchte ein neuer Name auf, der die guatemalteckische Literatur bis heute entscheidend prägt. Rodrigo Rey Rosa (*1958) stammt aus einer gutsituierten Familie und hatte Guatemala Ende der 1970er Jahre verlassen, um zunächst in New York Film zu studieren. 1980 lernte er in einem Literaturworkshop in Tanger, Marokko, den Schriftsteller Paul Bowles kennen, der seine weiteren literarischen Schritte entscheidend beeinflussen sollte. Bowles übersetzte Rey Rosas erste Kurzgeschichten ins Englische und vermittelte ihn an den US-amerikanischen Verlag City Lights. 1985 erschien dort *The Beggar's Knife*, 1989 *Dust on her Tongue* und 1991 *The Pelcari Project* (vgl. Bowles 1990; Gray 2007: 161-165).

Der spanische Verlag Seix Barral wurde hierdurch auf Rey Rosa aufmerksam und veröffentlichte zunächst 1992 die Kurzgeschichtensammlung *El cuchillo del mendigo. El agua quieta* (auf deutsch waren die Geschichten bereits 1990 unter dem Titel *Der Sohn des Hexenmeisters* erschienen). Gemeinsam sind diesen Erzählungen namenlose Protagonisten, die gegen übermächtige und unerklärliche Kräfte aus der Natur ankämpfen. Der Tod ist allgegenwärtig und wird durch seltsame Male und Kratzer auf der Haut angedeutet, durch Alpträume und durch den Wind, der ihn oft anzukündigen scheint. Symbole wie Spiegel und Landkarten weisen immer wieder darauf hin, dass sich die Figuren, die manchmal nicht wissen, ob sie tot sind oder noch leben, auf einer nicht endenden Suche befinden. Einige der Kurzgeschichten (wie auch der spätere Roman *La orilla africana*, 1999) sind in Tanger angesiedelt, wo der Autor in den 1980er Jahren lebte. So etwa die titelgebende Geschichte *El cuchillo del mendigo*, die mit einem vorausdeutenden Alptraum beginnt. Der Protagonist verspürt Angst und hegt Todesgedanken. Die Gewalt hält Einzug in Gestalt eines Bettlers, von dem man zunächst nicht sicher sein kann, ob er existiert oder dem Drogenrausch des Protagonisten entsprungen ist. Dieser überlebt den ersten Angriff des Bettlers, doch nach einem kurzen Krankenhausaufenthalt trifft er ihn wieder, und diesmal gibt es kein Entkommen. Der gewaltsame Tod scheint unausweichlich.

Ebenfalls 1992 und auch bei Seix Barral erschienen die in einem Band zusammengefassten Erzählungen *Cárcel de árboles* (von Bowles ins Englische übersetzt: *The Pelcari Project*, 1997) und *El salvador de buques*. Vor allem erstere Erzählung bietet zahlreiche Interpretationsebenen und ist von einer bemerkenswerten Vielschichtigkeit. Vordergründig dreht sich die Handlung um ein geheimes Lager im Dschungel, in dem Ärzte Experimente an Menschen vornehmen, indem sie deren Sprachzentrum im Gehirn manipulieren. Zunächst werden die Zusammenhänge zwischen Bewusstsein und Sprache thematisiert, dann auch diejenigen zwischen semantischen, phonetischen und schriftlichen Zeichen, zwischen Denken also und Schreiben. Somit wird der Akt des literarischen Schreibens in den Blick genommen. Literatur ermöglicht erst Verständnis, Sinnggebung und Erinnerung an Dinge, die sonst vergessen würden. Man kann die Geschichte zusätzlich als Allegorie eines allmächtigen Staatsapparates lesen, der die Menschen unterdrückt, sie in Unwissen und Unbildung hält und in unmenschlichen Bedingungen leben lässt. Schließlich scheint auch die Thematik des Exils durch, denn dem Protagonisten ist es erst möglich zu schreiben und selbstbestimmt zu handeln, als er aus dem Lager flieht. Die paratextuelle Signatur der Geschichte lässt im Übrigen darauf schließen, dass Rey Rosa den Text während der Zeit seines Exils in Tanger verfasst hat.

1994 publiziert Seix Barral die Erzählung *Lo que soñó Sebastián*, die später auch nach einem Drehbuch des Autors verfilmt wurde. Die Handlung ist im guatemaltekischen Dschungel angesiedelt und dreht sich um den Protagonisten Sebastián, der sich dorthin zurückzieht und versucht, in der Natur zu überleben. Hervorzuheben ist, dass der Text verstärkt mit onirischen Elementen spielt.

1996 erscheint bei Alfaguara Rey Rosas erster Roman *El cojo bueno*. Er erzählt von einer Entführung, die unaufgeklärt und ungestraft bleibt. Hintergrund des Gewaltverbrechens bildet Guatemala, wo Strafflosigkeit, eine scheinbare Gleichgültigkeit gegenüber Verbrechen, aber auch ein Klima der anhaltenden Gewalt und Angst herrschen. Die Entführung selbst hat jedoch keinerlei politischen Hintergrund, sondern die Verbrecher suchen sich ihr Opfer im Bekanntenkreis. Nachdem die Entführung und die Lösegeldübergabe gescheitert sind, verlässt das Opfer Juan Luis das Land. Aber auch in Tanger, wo er schließlich landet, kann er der Gewalt seines Heimatlandes und den langen Fäden, die diese spannt, nicht ganz entkommen. Er kehrt schließlich zurück, um Antworten zu finden. Es kommt sogar zu einem Treffen mit einem der Entführer, wobei Juan Luis vor die Entscheidung gestellt wird, sich zu rächen oder nicht. Er beschließt, sich nicht zu rächen, und in diesem Sinne könnte der Roman als Plädoyer für eine Versöhnung der guatemaltekischen Gesellschaft gelesen werden. Jedoch bemerkt Werner Mackenbach zu Recht, dass „[n]icht die Einsicht in die Notwendigkeit gesellschaftlicher Aussöhnung [...] das Motiv der Entscheidung [ist], sondern die Müdigkeit des Opfers“ (Mackenbach 2000: o. S.).

Rey Rosas Roman *Que me maten si...* (1997) spielt zur Zeit der guatemaltekischen Friedensabkommen. Hierin werden unterschiedliche Personentypen gezeichnet: Unwissende, die erst spät von den Massakern an der indigenen Bevölkerung erfahren und bei denen ein

Bewusstwerdungsprozess einsetzt; die konservativen und uneinsichtigen Machthaber, die versuchen, ungestraft davonzukommen; diejenigen die, unterstützt von Freunden aus dem Ausland, Menschenrechtsverletzungen ans Licht bringen wollen; und schließlich solche, für die der Frieden nichts verändert, da sie sich auch weiterhin ihren Lebensunterhalt mit Drogenhandel und Auftragsmorden verdienen. Diese gesellschaftlichen Gruppen stehen unversöhnt nebeneinander und ihr Verhältnis ist von großem Misstrauen geprägt. Am Ende bleibt die pessimistische Einsicht in die Vergeblichkeit des Kampfes um Wahrheit und Gerechtigkeit. Die fragmentarisierte und traumatisierte Gesellschaft lässt (noch) keine Aufklärung zu; alle, die sich für die Aufklärung eingesetzt hatten, sind am Ende tot.

Die in *Ningún lugar sagrado* (1998) enthaltenen Kurzgeschichten sind in New York angesiedelt. In der Kurzgeschichte, die dem Band seinen Namen verleiht, geht es um einen exilierten Guatemalteken, der eine Psychologin aufsucht und in den Therapiegesprächen von der vergangenen Gewalt in Guatemala berichtet sowie davon, dass sich nichts verändert habe nach den Friedensabkommen. Er leidet unter Angstanfällen und fühlt sich selbst in New York beobachtet und verfolgt. Die Kurzgeschichte thematisiert die Kriegsgewalt, die anhaltende Ungerechtigkeit und Straflosigkeit in Guatemala sowie die angstbesetzte Traumatisierung derjenigen, die ihr Land verlassen haben.

Der Roman *Piedras encantadas* erschien erstmals 2001 bei Seix Barral und ein Jahr später unter dem Titel *Noche de piedras* auch in Guatemala. Ein Autounfall, bei dem ein Kind verletzt wird, löst eine Kette von Ereignissen aus. Der Fahrer des Unfallwagens versucht, seine Verantwortung mit Hilfe eines obskuren Anwalts zu vertuschen und einen Angestellten zu beschuldigen, gleichzeitig haben auch die Adoptiveltern des Kindes einiges zu verbergen. Ein Ermittler möchte durch Informanten von der Straße klären, ob es sich um einen Mordanschlag handelt, und das Opfer selbst flieht aus dem Krankenhaus und schließt sich am Ende eine Bande von Straßenkindern an.

2006 erschien der Roman *Caballeriza*, in welchem ein *alter ego* des Autors bei Recherchen für einen Roman zum Gefangenen wird. Interessant sind hier vor allem die literarischen Strategien, die dem Erzählten Authentizität verleihen sollen. Die Kurzgeschichten aus *Otro zoo* (2007) sind geographisch und thematisch nicht unbedingt an Guatemala festzumachen. Es sind universelle Geschichten, die sich vor allem um Vaterschaft drehen und um die Angst davor, Kinder resp. Eltern zu verlieren.

In dem Roman *El material humano* (2009) tritt erneut ein *alter ego* des Autors auf, der sich für ein kürzlich wiederentdecktes Archiv der guatemaltekischen Polizei interessiert. In diesem wurden über Jahrzehnte hinweg detaillierte Akten zu unerwünschten Personen oder Gegnern des Staates angelegt. Der Protagonist erhält die Erlaubnis, bestimmte Dokumente einzusehen und besucht täglich das Archiv, wobei er Notizen macht. Über einen Anruf erhält er unvermittelt den dringenden Rat, das Archiv bis auf Weiteres nicht wieder aufzusuchen. Er nimmt Kontakt auf zum Sohn des ehemaligen Leiters des Archivs, Benedicto Tun.

Während der Protagonist vergeblich versucht, bestimmte Personen im Umfeld des Archivs zu erreichen, wird er gleichzeitig mit der bereits einige Jahre zurückliegenden Entführungsgeschichte seiner Mutter konfrontiert. Obwohl er am Ende glaubt, den damaligen Drahtzieher identifiziert zu haben, unternimmt er nichts. Die Angst um seine Tochter wächst und er fühlt sich bedroht. Die Lektüre des Romans ist teilweise ermüdend, da über lange Passagen nichts weiter passiert, als dass Rey Rosa weiter Akten wälzt oder sich mit seiner Partnerin streitet. Dies verstärkt die Thematik der Mühsamkeit oder gar Vergeblichkeit, mit der derjenige in Guatemala konfrontiert wird, der sich auf die Suche nach der historischen Wahrheit begibt. Eine Frage, die den Protagonisten beschäftigt, ist die moralische Integrität von Benedicto Tun, der jahrzehntlang die gewaltsam ausgeübte Macht des guatemaltekischen Staatsapparates dokumentiert hat. Der Roman scheint am Ende einfach auszulaufen, ohne dass die Handlung einen deutlichen Schlusspunkt erreicht, ebenso wie in Guatemala die Suche nach den Tätern der Kriegsverbrechen ergebnislos verläuft (vgl. Haas 2010a).

Bei Alfaguara erschien zuletzt der Roman *Severina* (2011). Rey Rosas Texte wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt und es ist hervorzuheben, dass dem Autor der Weg in die internationale Verlagslandschaft über den Umweg der Übersetzung ins Englische gelungen ist. Erst nach der Publikation durch internationale Verlage wurde Rey Rosa auch in Guatemala bekannter. Innerhalb der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wurde Rey Rosa verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit geschenkt.⁷³ In Bezug auf sein Gesamtwerk werden von den Kritikern seine nüchterne und gleichzeitig exakte, eindringliche Sprache gelobt.⁷⁴ 2004 wurde ihm der *Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias* verliehen (vgl. Liano 2010: 14; Chacón 2007: 378f.).

III.1.3. Die Nachkriegszeit: Stillstand und Innovation

Wie gestalten sich die Publikationsbedingungen und das Verlagswesen zum Zeitpunkt der Friedensabkommen in Guatemala? Bereits 1987 hatte Ana María Cofiño in Antigua den Verlag und Buchladen Del Pensativo gegründet, der zu einem Ort des Austauschs zwischen Autoren wurde und im Laufe der Jahre eine Reihe guatemaltekischer Texte veröffentlichte. In Guatemala-Stadt entstand 1993 der Verlag F&G Editores, der sich vor allem im Bereich der Aufarbeitung der guatemaltekischen Geschichte und der *memoria* engagierte.⁷⁵ Unter

73 Etwa Cortez (2010), Leyva (2005), Mackenbach & Ortiz Wallner (2008), Ortiz Wallner (2002, 2003), Pérez Medina (2005). Angesichts der Fokussierung zahlreicher Literaturwissenschaftler (vor allem außerhalb Guatemalas, siehe Fußnote 27) auf Rey Rosas Werk ist eine gesonderte Erklärung angebracht, warum keiner seiner Texte in dieser Arbeit untersucht wird. Zunächst bewegt sich sein Werk inhaltlich außerhalb des hier untersuchten Themenfeldes, auch wenn Gewalt im Allgemeinen (vornehmlich politische, staatliche) durchaus vorkommt. Darüber hinaus spricht einiges dafür, den Autor als globalen Schriftsteller zu bezeichnen und nicht als guatemaltekischen. Schließlich ist sein literarisches Werk verhältnismäßig gut erforscht, was angesichts der Notwendigkeit, den Analysekorpus dieser Arbeit nicht ausufern zu lassen, ebenfalls eine Rolle gespielt hat. Dennoch erfolgen an einigen geeigneten Stellen Querverweise auf Texte von Rey Rosa.

74 Etwa Baixeras (2009), Cholet (2003), Cuadrado (1999), Donoso (2009), Guerrero (2002).

75 Die Bemühungen auf diesem Gebiet sind nicht nur auf positive Gegenreaktionen gestoßen und haben 2009 zu einer Justizfarce geführt, in dessen Verlauf der Verlagsleiter Raúl Figueroa Sartí zu einem Jahr Haft auf Bewährung und einer Geldstrafe verurteilt wurde. Grund für den Prozess war eine Anklage von Mardo Escobar, der selbst einen Kurzgeschichtenband in diesem Verlag veröffentlicht hatte und mittlerweile ausgerechnet bei dem Gericht arbeitete, das Figueroa anklagte. Escobar hatte Figueroa eigene Fotos zur Publikation angeboten und eingewilligt, eines davon für den Buchdeckel eines von F&G publizierten Romans zu verwenden. Im Prozess lautet die Anklage nun, Figueroa habe das Foto ohne Erlaubnis benutzt. Obwohl Escobar seine Anschuldigung zurücknahm, blieb die Anklage erhalten und Figueroa wurde verurteilt. Die zahlreichen empörten Reaktionen aus der literarischen Welt waren eindeutig in ihrer Aussage: die Justizposse sollte der Einschüchterung dienen und Figueroa von der weiteren Publikation kritischer und dokumentarischer Texte zur guatemaltekischen Vergangenheit und begangenen Menschenrechtsverletzungen abhalten. Vgl.

den Veröffentlichungen literarischer Texten aus Guatemala und Zentralamerika (etwa von Marco Antonio Flores, Rafael Menjívar Ochoa) und Essays zur guatemaltekischen Kultur ist die Herausgabe von *Guatemala – Memoria del Silencio* hervorzuheben, dem vollständigen Bericht der guatemaltekischen Wahrheitskommission in zwölf Bänden. 1994 wurde der Verlag Magna Terra Editores gegründet, der sich zum größten der guatemaltekischen Nachkriegszeit entwickelt hat. Unter den mehr als tausend veröffentlichten Titeln machen literarische Texte jedoch nur einen geringen Teil aus. Neben der Herausgabe der gleichnamigen Zeitschrift (2000-2008) verleiht der Verlag den *Premio Nacional de Novela Corta Luis de León*. 1998 entstand Letra Negra Editores, wo seitdem etwa 180 Titel von 90 Autoren veröffentlicht wurden. Schließlich sind noch die Verlage Oscar de León Palacios, der u. a. guatemaltekische Poesie publiziert, und Artemis Edinter, dessen Schwerpunkt auf Ratgebern, Unterhaltungsliteratur und Kinderbüchern liegt, zu erwähnen (vgl. Artemis Edinter Libros o. J.; Botran 2010; F&G Editores 2008; Guinea Diez 2009; Letra Negra Editores o. J.; Magna Terra 2008; Oquendo 2010; Sequén-Mónchez 2003).

Trotz der Neugründungen bedeutete dieser „gewonnene Freiraum“ (so Rodrigo Rey Rosa in einem Interview, Schneider 2001: 3) lediglich eine leichte Verbesserung der Lage im Vergleich zu Kriegszeiten und fürwahr kein positives Umfeld für Literaturschaffende. Besonders jüngeren Autoren boten die strukturellen und institutionellen Bedingungen in Guatemala kaum Möglichkeiten, ihre Texte zu veröffentlichen (vgl. Arias 1998b: 273).

Die notwendigen Räume zur Kulturproduktion mussten also erst geschaffen werden. In dem noch durch den langen Krieg erstarrten kulturellen Leben kam es in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre zu einem Ausbruch „schöpferischer Euphorie“, die „zahlreiche kulturelle Projekte aus dem Boden sprießen“ ließ (Hermenau 2008b). Vorreiter waren die Rockmusiker, die auf ihren Konzerten im Zentrum von Guatemala-Stadt vor allem junge Menschen versammelten.⁷⁶ Manche Musiker vertonten Gedichte von jungen Autoren, die Poeten betraten selbst die Bühne und trugen ihre Texte vor. Im Dezember 1996 entstand in einem alten Gebäude im Zentrum von Guatemala-Stadt die *Casa Bizarra*, ein Treffpunkt für Künstler aller Richtungen, unter ihnen der Dichter Simón Pedroza (*1972), der Maler José Osorio (*1972), die Schriftsteller Javier Payeras (*1974), Maurice Echeverría (*1976) und Ronald Flores (*1973), der Dichter und Maler Alejandro Marré (*1978) sowie die Performance-Künstlerin Regina José Galindo (*1974). Payeras bezeichnet diese Gruppe im Nachhinein als „la primera verdadera generación emergente de artistas desde hacía muchas décadas“ (Payeras 2007a). In der *Casa Bizarra* wurden Konzerte und Ausstellungen veranstaltet sowie Lesungen, die Happenings glichen und für Aufmerksamkeit in einem ansonsten festgefahrenen Kulturbetrieb sorgten. Sie trugen Namen wie *Sala del suicidio mental* oder *Malas noticias para pequeñas sociedades*. Die Gruppe der *Casa Bizarra* musste bereits Anfang 1998 aus finanziellen Gründen das Gebäude wieder räumen und nahm nun

Cofiño (2009), Escudos (2009), Flores (2009), Hernández (2009), Núñez Handal (2009), Phé-Funchal (2009).

76 Einen Überblick über die Entwicklung der Rockmusik in Guatemala liefern Escobar & Rendón (2003).

verstärkt den öffentlichen Raum in Anspruch. Es wurden zahlreiche Videoinstallationen, öffentliche Lesungen und Performances veranstaltet, die auf Partizipation und Aktivierung der als apathisch wahrgenommenen Nachkriegsgesellschaft abzielten. Besonders bekannt wurde Regina José Galindo mit ihren Performances. Sie ließ sich etwa im Stadtzentrum aus einem Fenster heraus aufhängen und verlas dabei kurze Texte, die man aufgrund des städtischen Lärms nicht verstehen konnte, woraufhin sie die Papierschnipsel auf die Passanten fallen ließ (*Le voy a gritar al viento*, 1998); in eine Plastikfolie eingewickelt ließ sie sich von der Müllabfuhr abtransportieren und auf eine Müllhalde legen, auf der zuvor abgetriebene Föten oder getötete Neugeborene aufgefunden worden waren (vgl. Osorio 2006; Hermenau 2008b; Hernández 2010; Payeras 2004, 2007a; Valdés Pedroni 1998; Vargas 2010b; Véliz 2009).

Nach dem Ende der *Casa Bizarra* waren dieselben Künstler an der Organisation des *Festival de Arte Urbano* (erstmals 1998) beteiligt, aus dem sich im Jahr 2000 das *Festival Octubre-azul* entwickelte. Eine Grundidee der Festival-Organisatoren bestand darin, alle künstlerischen Ausdrucksformen und Initiativen zu berücksichtigen und niemanden auszuschließen. Die Menschen sollten auf die Straße gehen, den öffentlichen Raum nutzen um Kunst zu produzieren und zu erleben. Payeras erinnert daran, dass *Octubreazul* unter den traditionellen Vertretern des Kulturbetriebs sowie bei „puristas de la cultura oficial“ (Payeras 2007a) auf Ablehnung stieß (vgl. Cazali 2003b; Payeras 2004, 2007a; Valdés Pedroni 1998; Vargas 2010b; Véliz 2009).

Im Rahmen der *Casa Bizarra* war auch eine Verlagsinitiative ins Leben gerufen worden, die Editorial Mundo Bizarro (später Ediciones Bizarras). Hier wurden Titel von Simón Pedroza (*Poema Bizarro*) und Javier Payeras (*Ausencia es un ¼ vacío*) veröffentlicht, aber auch *libros-objeto* wie etwa *Terrorismo moral y ético* (Marré et al. 1999) oder *Automática 9 mm* (Payeras & Pedroza 2001) (vgl. Cazali 2003b: 50; Serrano 2010b).

Zu Beginn des Jahres 1998 wurde von einer Gruppe rund um Estuardo Prado (*1971) die Editorial X gegründet. Ihr Gründungsmanifest wurde in der nicht mehr existierenden *Revista Anomia* abgedruckt (heute ist es auf verschiedenen Internetseiten zugänglich). Zunächst „bedanken“ sich die Verfasser bei den Verlagen, den „escritores nacionales“ und den Organisatoren von Literaturwettbewerben und -preisen für ihre Ignoranz gegenüber der jungen Generation und die Fokussierung auf ältere, gesetzte Autoren. Sie beklagen die praktisch nicht-existenten Publikationsmöglichkeiten für junge Schriftsteller und geben die Gründung eines eigenen Verlages bekannt:

La editorial X estará dedicada a publicar obras de personas desconocidas que a pesar de no mostrar ningún apego a las normas académicas, muestre alguna innovación extraña, sin importar que tan extraña sea o que caiga entre lo patológico; puesto que lo enfermizo en la literatura es nuestro deleite (Manifiesto de la Editorial X 2010).

Das Manifest ist unterschrieben mit „X“, woher der Name des Verlages und der entsprechenden Gruppe von Autoren herrührt. Teilweise werden diese Autoren auch als *Generación X* bezeichnet, hierbei handelt es sich allerdings um eine Zuschreibung von außen. Dagegen haben die Mitglieder der Gruppe selbst – zu ihr zählen vor allem Estuardo Prado, Maurice Echeverría, Javier Payeras und Ronald Flores – stets die Unterschiede zwischen ihren Werken betont.

Aussagekräftig bezüglich des Selbstverständnisses dieser Gruppe ist ein Artikel von Echeverría, in dem er der Frage nach der Existenz der jungen Literatur im Guatemala der 1990er Jahre nachgeht. Er verwendet zunächst den Begriff der „literatura de posguerra“, stellt allerdings gleich klar, dass es sich hier nicht um eine Bezeichnung handelt, die sich aus den Themen der jungen Literatur ableite, sondern lediglich um eine chronologische Verortung. Dann fragt sich Echeverría, ob es Merkmale gäbe, die die jungen Autoren von ihren unmittelbaren Vorgängern – hier nennt er Méndez Vides und Rey Rosa – unterscheide.

Podemos decir en primer instancia que un espíritu de renuncia (muy generacional, muy de nuestra generación), rampante y reacio, nos define. Traemos encima toda una carga de desencanto, de cinismo, y quizá de mediocridad. Hemos decidido renunciar a las metanarrativas, a los grandes proyectos, a las utopías capciosas [...] Hemos renunciado, verbigracia, a ser actores políticos, siquiera en el sentido convencional del término. [...] El desencanto político es frecuente sin duda, y ya no queremos escribir, por decir algo, sobre la guerra, pues, entre otras cosas, nunca vivimos la guerra y quedamos por fortuna más o menos exentos de ella (Echeverría 2000a: 42).

Neben dieser gemeinsamen politischen Einstellung erkennt Echeverría eine weitere Gemeinsamkeit auf thematischer Ebene:

A todo esto hay que agregar la urbe, el tema de la urbe. [...] muchos comenzamos ahora a vivir la urbe y a emplear la cosmovisión de la calle, a sentirnos acera, cuarto y muro, cigarro blando y denso, lapso y esquina, polvo apenas. [...] La urbe – directa o indirectamente, como realidad o como sensación, como tópico o como sentencia – es vital en ciertos escritores, en algunos de los poetas de hoy, tal el caso de Simón Pedroza y el mío [...], de Payeras y otros (Echeverría 2000a: 43).

Am Ende des Artikels geht er auf den Aspekt der Homogenität innerhalb der Gruppe ein. Existiert eine tiefere Verbindung zwischen den literarischen Werken der einzelnen Autoren, oder handelt es sich nicht doch eher um isolierte Versuche? Echeverría behauptet letzteres: „No existe en verdad esa honda conexión, esa marea de nexos que podría permitirnos hablar de un movimiento, de una generación, de un sitio escritural“ (Echeverría 2000a: 43).

Die Texte der jungen Autoren stießen bei ihren Vorgängern auf nur wenig Begeisterung. Stellvertretend soll hier Marco Antonio Flores, der einstige Begründer der *nueva novela guatemalteca*, zu Wort kommen.

Hablan de sí mismos, que es la única realidad que conocen. Para meterse en los intrincados meandros de la sociedad, de cómo está estructurada, hay que estudiar leyes del desarrollo, sociología e historia para poder hacer un análisis novelístico del mundo en el cual se vive, pero éstos no lo hacen y lo peor es que no les interesa. Sólo les interesa su bacha, los tragos, el reventón, un par de traídas fáciles y sus cuates. Es el mundo en el cual se mueve la actual literatura guatemalteca (Martínez 2008: o. S.).

Flores' Kritik zielt also in erster Linie auf die Themen der jüngsten Literatur ab, die sich seiner Meinung nach nicht ausreichend mit der Vergangenheit des Landes beschäftigt. Die Aussage zeugt von einem tiefen Misstrauen und Unverständnis zwischen den Generationen.

Die Veröffentlichungen der Editorial X fallen zunächst durch ihre graphische Gestaltung auf: „Aparecimos publicando nuestros libros de forma artesanal, con faltas de ortografía, llenos de palabrotas, con referencias políticamente incorrectas y donde la idea de literatura nacional, con mayúsculas, nos importaba poco“, so Payeras in einem Interview (Flores 2006a). Doch es sind nicht die in der Tat häufigen Schreibfehler, die den Ausschlag für die Bewertung dieser Initiative geben sollten, sondern vielmehr ihr Anspruch, jungen Autoren, die im offiziellen Kulturbetrieb keine Chance hatten, die Möglichkeit zur Publikation zu geben. Dieser Anspruch konnte letztlich umgesetzt werden, und zwar auf kreative und für die guatemalteckische Nachkriegsgesellschaft innovative Art und Weise.

Neben der bereits erwähnten *Revista Anomia* veröffentlichte die Editorial X in den darauffolgenden Jahren etwa 15 Titel. Zu den frühen Publikationen zählen *Este cuerpo aquí (antidiario I)* (1998) von Maurice Echeverría und die Anthologie *Hijas de Shakti* (Quiñónez 1998), die ausschließlich Kurzgeschichten von Schriftstellerinnen enthält. Nach einem Gedichtband von Payeras (*La hora de la rabia*, 1999) erschien im selben Jahr *Vicio-nes del exceso* von Estuardo Prado selbst. Diese Kurzgeschichten stehen symptomatisch für das Werk Prados; es geht hier genau um das, was der Titel verspricht, nämlich Exzesse, Perversionen und Gewalttaten im Drogenrausch.

Viele Titel der Editorial X erschienen in der Reihe mit dem bezeichnenden Titel *después del fin del mundo*,⁷⁷ der auf apokalyptische Vorstellungen rund um die Jahrtausendwende anspielt. Diese Werke sind von auffallend kleinem Format (ca. 10 x 15 cm) und zeichnen sich durch ihre künstlerische Gestaltung aus. Oft sind zwischen den einzelnen Texten graphische Darstellungen des Autors selbst (etwa in *Por el suelo* von Julio Hernández Córdón) oder anderer Mitglieder der Gruppe eingefügt. Auch die außerhalb dieser Serie veröffentlichten Werke⁷⁸ fallen durch ihr Format sowie die Papier- und Schriftwahl auf. In *Vicio-nes del exceso* (1999) sind die Seiten von hinten nach vorne angeordnet; bei *El retorno del cangrejo parte cuatro* (2001) sind die Art der graphischen Darstellung und die

77 Estuardo Prado: *El libro negro* (2000); Maurice Echeverría: *Tres cuentos para una muerte* (2000); Javier Payeras: (...) *y once relatos breves* (2000); Ronald Flores: *El cuarto jinete* (2000); Julio Hernández Córdón: *Por el suelo* (2000); Byron Quiñónez: *Seis cuentos para fumar* (2001); Jacinta Escudos: *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* (2002) (die einzige nicht-guatemalteckische Publikation); Francisco Alejandro Méndez: *Crónicas suburbanas* (2002).

78 Julio Calvo Drago: *El retorno del cangrejo parte cuatro* (2001); Estuardo Prado: *Los amos de la noche* (2001); Maurice Echeverría: *Encierro y divagación en tres espacios y un anexo* (2001); Javier Payeras: *Raktas* (2001).

eingefügten Illustrationen hervorzuheben; *Realucinatex* (2001) wurde auf einen schmalen Papierstreifen gedruckt, der aufgerollt in einer 35mm-Filmdose Platz fand und einem Medikamentendöschen ähneln sollte.

Wie ist das Phänomen Editorial X innerhalb der neueren guatemaltekischen Literatur einzuordnen? Rey Rosa weist zu Recht darauf hin, dass die Bewegungen *Octubreazul* und Editorial X aus der Mittelschicht heraus entstanden sind und keineswegs als Massenbewegung verstanden werden dürfen. Ihre avantgardistischen, eher an Europa oder den USA als an Guatemala ausgerichteten Aktionen, beschränkten sich auf den urbanen Raum (vgl. Schneider 2001). Susan Hermenau hebt in ihrer Studie hervor, dass die Editorial X „kulturelle Begegnungsorte“ geschaffen und „neuartige kulturelle Praktiken“ erprobt habe (Hermenau 2008a: 88).

Von Bedeutung für die Nachwirkung der Editorial X ist auch die Biographie ihres Gründers Estuardo Prado, der seit dem Jahr 2003 nicht mehr gesehen wurde. Prado wird – nicht nur von seinen ehemaligen Weggefährten – im Nachhinein praktisch zu einer mythischen Figur verklärt. Sogar im ansonsten nüchtern gehaltenen *Diccionario de Autores y Críticos Literarios de Guatemala* wird über Prado vermerkt: „En la actualidad, su localización es un misterio“ (Méndez 2010c). Das ungeklärte Schicksal Prados und die begrenzte Anzahl seiner Publikationen, die darüber hinaus heute kaum noch aufzufinden sind, erlauben es in der Gegenwart, nicht nur seine Person und sein Werk, sondern die gesamte Editorial X und ihre künstlerischen Vorschläge zu einem urbanen Mythos zu erheben.⁷⁹

Die meisten Ursprungsmitglieder der Editorial X haben in den darauffolgenden Jahren weiter geschrieben und publiziert. Echeverría ist heute vor allem im Bereich der Poesie und der journalistischen Kolumnen tätig, während Payeras in zahlreichen Gattungen publiziert und im kulturpolitischen Bereich aktiv ist. Auch Calvo Drago schreibt weiterhin und veröffentlicht seine Texte in erster Linie auf seiner Homepage.

Die restlichen Autoren aus dem Umfeld der Editorial X weisen heute wenig Gemeinsamkeiten auf. Ronald Flores hat zwar zahlreiche Werke publiziert, jedoch bleibt hier die literarische Qualität auf der Strecke. Über die oft positive Bewertung seiner Texte durch seine Schriftstellerkollegen kann man sich nur wundern, wenn man einen seiner Romane (etwa *The señores of Xiblablá*, 2004, *Stripthesis*, 2004, *Último silencio*, 2004, *Un paseo en primavera*, 2007) tatsächlich liest.⁸⁰ Daneben versucht sich Flores auch als Kritiker. So hat

79 Sergio Valdés Pedroni und Javier Payeras begannen um das Jahr 2005 mit der Arbeit an einem Dokumentarfilm mit dem Titel *DEEP - ¿Dónde está Estuardo Prado?* Dieser Film sollte aus mehr oder weniger ernst gemeinten Interviews mit Menschen aus dem kulturellen Leben bestehen, die man zum Verbleib von Prado befragte. Der Film wurde nie fertig gestellt, aber Vania Vargas griff die Idee auf und befragte zum Beispiel Julio Roberto Prado, Javier Payeras und Julio Serrano. Letzterer bezeichnet Prado als Kultfigur: „han circulado rumores que lo mueven en el espacio del mito, que si se volvió evangélico, que si proxeneta, que si vive rosadito y saludable, que si fue abducido por una nave extraterrestre [...]“. Esta mezcla entre personaje-escritor y su obra generó el culto“ (Vargas 2010a). Vargas selbst spricht mit einem Augenzwinkern von dieser Erhebung ins Mythische: „el final [de la Editorial X], el día que Estuardo Prado cumplió el ciclo de su transgresión y emprendió la retirada, de la que, como Quetzalcoatl prometió regresar, sin que hasta estas alturas se sepa desde dónde observa o no“ (Vargas 2010b). Prado taucht sogar in *Diccionario Esotérico* (2006: 211) als literarische Figur auf. – Im Dezember 2011 vermeldete *El Periódico* die Rückkehr von Estuardo Prado anlässlich der Vorstellung seines neuen Werks *Los amos de la noche (Reload)* (vgl. Oquendo 2011). Inwieweit diese Rückkehr die Mythenbildung rund um das Phänomen X beeinflussen wird, bleibt abzuwarten.

80 Besonders negativ hervorzuheben ist der Roman *El informante nativo* (2007), der von dem Jungen Viernes handelt, der mit seinen Eltern vom Land in die Stadt zieht. Sein Vater baut eine Hütte in einer Randsiedlung, die Eltern arbeiten hart und bekommen sieben

er die Essays *Maíz y Palabra* (1998) zum Werk von Miguel Ángel Asturias und *Signos de fuego* (2007) sowie *La sonrisa irónica* (2005) zur guatemaltekischen Literatur des späten 20. Jahrhunderts publiziert. Er unterhält einen Internetblog, in dem er Rezensionen postet; allerdings entsteht der Eindruck, dass er nur solche Bücher kommentiert, die er positiv bewertet, denn negative oder kritisch reflektierte Kommentare sucht man vergeblich.

Auch Francisco Alejandro Méndez (*1964) hatte Kurzgeschichten in der Editorial X veröffentlicht (*Crónicas suburbanas*, 2002). Im selben Jahr erschien in Costa Rica *Completamente Inmaculada*, ein Roman im Stil eines Roadmovies, in dem der Protagonist unermüdlich nach seiner großen Liebe namens Inmaculada sucht und dabei nostalgisch an seine Jugend zurückdenkt. Méndez' Anthologie *Reinventario de ficciones. Catálogo marginal de bestias, crímenes y peatones* (2006) enthält alle vorher publizierten Kurzgeschichten des Autors. Er ist der Herausgeber des *Diccionario de Autores y Críticos Literarios de Guatemala*, welches nicht nur bio-bibliographische Angaben zur guatemaltekischen Literatur enthält, sondern diese zudem in einer frei zugänglichen Datenbank im Internet zur Verfügung stellt (vgl. Méndez 2010a).

Nach seiner ersten Veröffentlichung bei der Editorial X (*Seis cuentos para fumar*, 2001) dauerte es einige Jahre, bis Byron Quiñónez (*1969) wieder publizierte. Sein erster Roman *El perro en llamas* erschien 2008 bei der Editorial Cultura. Auch sein nächster Roman ist der Gattung der *novela negra* zuzuordnen und stellt gewissermaßen eine Fortsetzung des ersten dar. *Aquí es siempre de noche* erhielt 2009 den *Premio de Novela Corta Luis de León* und wurde von Magna Terra veröffentlicht (vgl. Natareno 2009).

Erst innerhalb der letzten Jahre hat sich also gezeigt, bei welchen X-Autoren es sich lohnt, die literarische Laufbahn weiter zu verfolgen. Vania Vargas (2011b) betont, dass die Mehrzahl dieser Autoren in den darauffolgenden Jahren weiter publizierten und mit Literaturpreisen ausgezeichnet wurde. Vargas hat 2010 eine gesamte Ausgabe der von ihr herausgegebenen Zeitschrift *Luna Park* einem Rückblick auf das Phänomen X gewidmet. In zahlreichen Artikeln und Rezensionen blicken vor allem Autoren der jüngsten Generation auf das Ende der 1990er Jahre zurück und beschreiben die Bedeutung der X-Autoren für ihre eigene sowie für die guatemaltekische Literatur.⁸¹

weitere Kinder. Viernes geht auf eine katholische Schule und später zur Universität. Sein Vater stirbt bei einem Arbeitsunfall, einer seiner Brüder schließt sich einer *mara* an, ein anderer wird kriminell und zum Mörder, ein weiterer handelt in Mexiko mit Drogen, die Schwester wird Prostituierte, es gibt sogar noch einen Bruder, der auf seinem Weg als illegaler Migrant in die USA in der mexikanischen Wüste stirbt. Flores greift in seinem Roman so gut wie alle gesellschaftlichen Probleme der Gegenwart auf: Landflucht, Armut und niedrige Löhne, *maras*, Kriminalität, das schlechte Bildungssystem, illegale Migration in die USA, Drogenhandel, Prostitution, usw. Allerdings tut er dies auf eine oberflächliche, simplifizierende, stellenweise sogar sexistische und rassistische Art. Der Roman versucht, ein umfassendes Bild der ethnischen und sozialen Ungerechtigkeit in der guatemaltekischen Gesellschaft zu liefern. Dies passiert über eingefügte Bausteine, Diskurse von Studenten, die unterschiedliche Standpunkte bezüglich der „Indio-Problematik“ vertreten. Dabei greift der Roman selbst immer wieder auf rassistische Vorurteile und Stereotype zurück, was die Lektüre nahezu unerträglich macht.

81 So etwa Vargas: „más que refrescar el ámbito literario nacional, llegaron a trastocarlo con una estética urbana, que veía su influencia directa en el cine pulp, que hablaba con desenfado de la violencia, el sexo, las drogas, y todas las experiencias que derivaban de ellos. Esa era parte de su línea editorial, y fueron fieles a ella hasta el final“ (Vargas 2010b). Darüber hinaus spricht sie von einem „quiebre que dejó en la literatura nacional“ (Vargas 2010b). Auch die Kunsthistorikerin und Kuratorin Rosina Cazali äußert sich: „En Guatemala, pocos se aventuran a imprimir libros. Muchos menos al saber que no es buen negocio. No obstante, el motivo de semejante cruzada fue la urgencia misma de publicar aquello impubblicable, por incorrecto y por ser la voz de su propia generación. [...] La estética respondía a los contenidos y viceversa. Y si Estuardo Prado no ponía límites en la escritura de los textos, si no había reglas o censura, los diseños de Villacinda acompañaron y se nutrieron de todas sus intenciones; cero cursilería“ (Cazali 2010). In einem 2011 erschienenen Zeitungsartikel spricht Byron Quiñónez von einem „parteaguas en la narrativa contemporánea

Dabei muss man diese durchweg positiven Bewertungen ebenso relativieren wie die radikale Ablehnung der X-Autoren durch manche ältere Schriftsteller.

III.1.4. Die 2000er Jahre

Wie sehen die Bedingungen für die Literaturproduktion nach dem Ende der Editorial X aus? Wenn diese Bewegung auch für Innovation und positive Veränderungen sorgte, so revolutionierte sie dennoch nicht das gesamte literarische Feld. Hört man Meinungen zur Lage der guatemaltekischen Literatur und ihres Umfeldes in den letzten Jahren, so fällt auf, dass diese weit auseinander liegen und generationsbedingt zu sein scheinen. Die älteren Autoren sehen die Lage weit pessimistischer als die jungen, die sich weiterhin ihre Möglichkeiten selbst erschaffen. Das Verhältnis der Generationen untereinander ist von auf Unkenntnis beruhender Ablehnung bestimmt.⁸²

Was die Publikationsmöglichkeiten in Zentralamerika im Allgemeinen anbelangt, so äußerten sich die Schriftsteller Dante Liano, Jacinta Escudos und Anacristina Rossi in einem Interview (Grinberg Pla & Mackenbach 2002) kritisch. Sie beanstandeten vor allem die mangelnde Förderung des regionalen Austauschs durch die Verlage. Wenn es einem Schriftsteller gelinge, einen Verlag zu finden, der sein Werk publiziere, dann seien die Auflagen niedrig und die Verbreitung schlecht. Die geringe Größe des zentralamerikanischen Literaturmarktes erlaube es nicht einmal den Autoren von erfolgreichen Publikationen ansatzweise von den Erträgen zu leben.

Was das guatemaltekische Verlagswesen anbelangt, so gab es zu Beginn des neuen Jahrtausends einige Veränderungen. Der bereits seit 1947 bestehende Verlag Piedra Santa, dessen Schwerpunkt auf der Herausgabe von didaktischen Materialien liegt, publizierte nun auch verstärkt zentralamerikanische Autoren, etwa in der Reihe *Mar de tinta*. Seit 2004 findet jährlich die *Feria Internacional del Libro de Guatemala* statt, die von einer Gruppe von Verlegern ausgerichtet wird und stark auf den Verkauf von Büchern abzielt. Auf staatlicher Ebene ist die dem Kulturministerium zugehörige Editorial Cultura zu nennen, die vor allem diejenige Literatur fördern möchte „que refleje la realidad histórica del país y coadyuve al fortalecimiento de los Acuerdos de Paz“ (Torres 2010: o. S.). Hier wurden seit Anfang der 2000er Jahre knapp einhundert Texte mit einer Auflage von je tausend Exemplaren veröffentlicht, wobei der Schwerpunkt auf Essays und Gedichtbänden sowie auf älteren Werken liegt. Neben dieser unzureichenden staatlichen und privaten Förderung des

guatemalteca“ (Vargas 2011b), und die Kritikerin Anabella Acevedo Leal bemerkt: „La Editorial X fue fundamental, no sólo como medio de publicación de actores de un nuevo movimiento cultural sino también como gesto, como actitud“ (Vargas 2011b). Siehe auch die restlichen Beiträge der 29. Ausgabe von *Luna Park*, v. a. Alvarado (2010), Hermenau (2010), Méndez Salinas (2010), Serano (2010a), Vargas (2010c, 2010d).

82 Dies wird besonders deutlich in den Interviews, die Carol Zardetto 2010 mit einigen guatemaltekischen Autoren führte. So beklagt sich etwa Mario Roberto Morales (*1947): „ahora, los artistas y escritores han sido contaminados por el neoliberalismo cultural y viven sumidos en preocupaciones que tienen que ver más con modas literarias y artísticas y con mecanismos para ubicarse en el mercado de bienes simbólicos, que con la preocupación por la calidad estética de su obra“ (Zardetto 2010d: o. S.). Denise Phé-Funchal (*1977) schlägt dagegen versöhnliche Töne an und sieht die Schuld für das intergenerationelle Schweigen auf beiden Seiten (vgl. Zardetto 2010b). Siehe auch die Interviews mit Javier Payeras (Zardetto 2010f), Alan Mills (Zardetto 2010e), Pablo Bromo (Zardetto 2010a) und Gerardo Guinea Diez (Zardetto 2010c).

Literaturbetriebes muss auf die hohe Analphabetismusrate⁸³ hingewiesen werden, die das potentielle Lesepublikum neben ökonomischen Aspekten und Problemen des Zugangs zusätzlich verringert (vgl. Piedra Santa o. J.; Torres Rivas 1994b: 193).

Hinzu kommt das grundlegende Problem der wenig entwickelten Literaturkritik. Barrientos Tecún hatte bereits 1991 auf das Problem hingewiesen, und seit seiner Analyse hat sich diesbezüglich wenig verändert. Die wenigen Buchbesprechungen, die sich etwa in der Tagespresse finden, sind beinahe ausschließlich von Schriftstellern verfasst, was bisweilen zu fehlender Distanz und Neutralität führt.⁸⁴ Maurice Echeverría bezeichnet diese Situation in einem Interview als „inzestuös“ (O. A. 2004). Neben vereinzelt Ausnahmen (etwa von Kritikern wie Arturo Arias und Francisco Alejandro Méndez) finden sich in der Presse in der Rubrik Kultur lediglich Ankündigungen von Veröffentlichungen oder Lesungen. Dies bestätigt der Schriftsteller und Politologe Alexander Sequén-Mónchez:

Uno de los mayores defectos de nuestra literatura es su temor a la crítica. De ahí que algunos espacios culturales de la prensa nacional prefieran publicar *comentarios refritos* a textos que den cuenta de un posicionamiento con relación a un libro o a un escritor. Lamentablemente, la entrevista breve e insulsa ha sustituido al comentario crítico. Esto incide en una ausencia –y en un resquemor mostrado hasta por los más jóvenes– al debate, a la discusión de pareceres. Hay una incapacidad explícita en el medio para la elaboración de argumentos (Sequén-Mónchez 2003: 28f.).

Diese mangelhafte Literaturkritik und der geringe Dialog unter den Schriftstellern gehen einher mit einer marginalisierten Stellung der Zentralamerikaner innerhalb des lateinamerikanischen Kontextes. Arturo Arias sieht es folgendermaßen: ohne Kritik, ohne Dialog und ohne Austausch gebe es auch die Literatur nicht. Er betont dabei, dass das Problem nicht in der Literatur selbst begründet liegt, sondern in seiner ungerechtfertigten Nicht-Beachtung (vgl. Arias 1998b: 314).

In der jüngsten Generation guatemalteckischer Autoren und Künstler fällt die Bewertung der Lage weniger pessimistisch aus. Im Gefolge der Editorial X sind in den letzten Jahren mehrere interessante Verlagsgründungen hervorzuheben. Ende 2007 gründete der Dichter und Verleger Julio Serrano (*1983) den Internetverlag Libros Mínimos als „aparato de difusión de la literatura centroamericana“ (Serrano o. J.). Auf der Internetseite des Verlages können literarische Texte unter *Creative Commons*-Lizenz heruntergeladen werden. Serrano schlägt damit neue Wege ein, die nach der Skizzierung der schwierigen Publikationsmöglichkeiten in Guatemala konsequent scheinen. Auch mit der Veröffentlichung seiner eigenen Texte reflektiert er Zusammenhänge zwischen Autorschaft, Urheberrecht, Publikationsform und Vertrieb. So erschienen die einzelnen Texte seiner poetischen Anthologie *Trans 2.0* (2009) gleichzeitig auf fünfzig Blogs verschiedener Autoren. Eine zentrale Webseite führt

83 Siehe Fußnote 33.

84 Beispiele: Arturo Monterroso und Ronald Flores besprechen Dante Liano (Monterroso 2005; Flores 2007b); Javier Payeras und Méndez Vides besprechen Rodrigo Rey Rosa (Payeras 2009b; Méndez Vides 2009), usw.

über Links zu den Blogs und verleitet den Leser dazu, dort weiter zu lesen, womit sich die traditionellen Grenzen des Werkes auflösen.

Ende 2009 entstand Catafixia Editorial, ein Verlagsprojekt, das sich auf Poesie konzentriert. Auch hier liegt der Beweggrund der Initiatoren Carmen Lucía Alvarado (*1985) und Luis Méndez Salinas (*1986) in der bisherigen Verlagsstruktur Guatemalas, die oftmals den literarischen Austausch verhindert und kaum junge Autoren zulässt. Catafixia veröffentlicht jeweils vier Texte zusammen als *combo*, darunter zwei von guatemaltekeischen und zwei von Autoren eines anderen lateinamerikanischen Landes. Die graphische und künstlerische Gestaltung der Bücher ist von hoher Qualität, womit die Versuche der Editorial X gewissermaßen professionalisiert wurden. Ebenfalls 2009 wurde der Verlag Mata-Mata von dem in Guatemala lebenden Argentinier Leandro Asoli ins Leben gerufen; der vom Dichter Pablo Bromo gegründete Verlag Vueltegato veröffentlicht vor allem Lyrik. Sämtliche dieser Verlagsgründungen gehen auf junge, meist in den 1980er Jahren geborene Initiatoren zurück. Obwohl sich einige von ihnen auf Poesie spezialisiert haben, nehmen sie Einfluss auf das gesamte literarische Leben. So wurde Guatemala im Bereich der alternativen Verlage stärker mit anderen lateinamerikanischen Ländern vernetzt. Sowohl Catafixia als auch Mata-Mata bemühen sich um die parallele Veröffentlichung von guatemaltekeischen sowie zentral- und lateinamerikanischen Autoren, um so den Austausch zu verbessern und die weitere Verbreitung der Bücher zu ermöglichen (vgl. O. A. 2011; Asoli 2009; Catafixia Editorial o. J.; Vueltegato Editores o. J.).⁸⁵

III.2. Autoren der Korpustexte

Eduardo Juárez wurde 1966 in Guatemala geboren. Im Alter von zehn Jahren überquerte er mit seiner Familie ohne Papiere die Grenze zwischen Mexiko und den USA. Seine Kindheit und Jugend in Kalifornien waren geprägt von der Erfahrung von Armut, Marginalität und Ausgrenzung. Nach dem Tod seiner Mutter kehrte er 1993 nach Guatemala zurück und arbeitet aktuell als Englischlehrer. Er hat einige Drehbücher für Film und Theater geschrieben wie etwa *Despedida de soltero* (2005), den Monolog *El hijo de la cultura* (2005) und *A un dios con cariño* (2007) (vgl. Méndez 2010b; Vargas 2011a). Erstmals publiziert

85 Dieses literarische Panorama abschließend müssen noch einige Autoren genannt werden, die zeitgleich mit den hier untersuchten Schriftstellern publizieren, aber aus unterschiedlichen Gründen nicht in den Korpus aufgenommen wurden. In den Texten von Javier Mosquera Saravia (*1961) (Kurzgeschichten: *Angélica en la ventana*, 2004, *Laberintos y rompecabezas*, 2005; Roman: *Espirales*, 2009) spielen politische oder soziale Konflikte Guatemalas nur dann eine Rolle, wenn sie die persönlichen Schicksalswege seiner Figuren streifen; zentral sind dagegen Themen wie unerwiderte Liebe oder die Angst des Schriftstellers vor dem Scheitern. Carol Zardetto (*1956) gewann 2004 als erste weibliche Preisträgerin den *Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo* für ihren bisher einzigen Roman *Con pasión absoluta*, in dem über das Erzählen einer Familiengeschichte die neuere Geschichte Guatemalas skizziert wird. 2009 erschien ihr Kurzgeschichtenband *El discurso del loco. Cuentos del tarot*. Eduardo Halfon (*1971) wurde in Guatemala geboren und ist polnisch-jüdischen Ursprungs. Er hat viele Jahre außerhalb Guatemalas gelebt und seine Texte liefern nur wenige Anhaltspunkte, die ihn der guatemaltekeischen Literatur zurechnen könnten. Thematisch bewegt sich sein Werk (etwa die Erzählungen *Esto no es una pipa*, *Saturno*, 2003, *El ángel literario*, 2004 oder die Kurzgeschichten aus *El boxeador polaco*, 2008) oft um Fragen der Identität. Die Protagonisten, meist Literaten oder andere Künstler, suchen nach ihren familiären Wurzeln und nach den Gründen ihres kreativen Drangs. Viele seiner lesenswerten Texte sind auch bezüglich der Frage der Gattungszugehörigkeit interessant; sie kombinieren fiktive mit autobiographischen Elementen. Zuletzt erschien der Roman *La pirueta* (2010). Denise Phé-Funchal (*1977) publizierte 2007 ihren ersten Roman *Las Flores* bei F&G. Der historische Roman beschreibt gestörte Familienbeziehungen und Machtspiele zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lorena Flores (*1974) hat drei Bände mit Kurzgeschichten veröffentlicht (*Retrato anónimo*, 2002, *Desnudo reposo*, 2005, *Simplemente una invitada* 2007), die sich vornehmlich um die weibliche Identitätsfindung drehen; die Protagonistinnen sind oft unglückliche, kranke, einsame junge Frauen.

hat Juárez im Jahr 2005. Seine Kurzgeschichtensammlung *Mariposas del vértigo* erschien bei Letra Negra. Diesen Geschichten ist gemeinsam, dass sie nicht den geringsten Anlass zur Hoffnung bieten, sondern die Figuren in ihrer totalen Misere belassen. Handlungsorte sind oft überfüllte Stadtbusse oder armselige Spelunken. Was die Charaktere anbelangt, so sind die weiblichen Figuren durchweg Prostituierte oder alte Frauen, es gibt hier weder Mütter noch Ehefrauen oder Freundinnen. Die Eltern sind entweder abwesend oder sie schlagen und missbrauchen ihre Kinder.

Zwei Jahre später erschien im gleichen Verlag ein weiterer Band mit Kurzgeschichten unter dem Titel *Serenatas al hastío* (2007). Thematisch besteht eine gewisse Kontinuität zu den ersten Kurzgeschichten, wobei die Themen hier jedoch zugespitzt werden. Die Stadt kommt als Raum der Gewalt ins Spiel, sie erfährt an vielen Stellen eine Personifizierung und wird mit starken Metaphern umschrieben: „La zona uno era una horrible enfermedad. El centro de la ciudad estaba ardiendo en fiebre. Los semáforos colapsaban como los síntomas de un cáncer urbano terminal“ (Juárez 2007: 74). In diesen Geschichten wird verstärkt die Gewaltkriminalität im urbanen Raum thematisiert. Weitere Kurzgeschichten von Eduardo Juárez erschienen 2006 in der Zeitschrift *La Ermita* der *Universidad de San Carlos* sowie 2008 in der Anthologie *Sin casaca* (Mills 2008).

2008 veröffentlichte Juárez seinen ersten Roman *Retrato de borracho con país* im Verlag Palo de Hormigo. Der Roman, der in der vorliegenden Arbeit behandelt wird (VI.), zeichnet das armselige Leben von Seleno in seinem marginalisierten Umfeld, aus dem er nicht auszubrechen vermag. Parallel zum Porträt des *borracho* Seleno wird ein *retrato* des Landes Guatemala gezeichnet, das von der Kontinuität von Armut und Gewalt sowie der Einsicht in die Ausweglosigkeit geprägt ist.

Zuletzt erschien 2010 der Roman *Exposición de atrocidades* im guatemaltekischen Letra Negra-Verlag. Die Handlung dreht sich um drei Kunststudenten, die sich selbst Goya, Bauhaus und Popart nennen. Sie träumen von künstlerischen Höhenflügen, ihre Realität sieht dabei aber radikal anders aus. Ihre pseudo-philosophischen Gespräche finden in schäbigen *cantinas* statt, in denen sie den Großteil ihrer Zeit verbringen und sich betrinken. Sie lassen sich mit armseligen Prostituierten ein, die sie als ihre Musen ansehen. Sie beschließen, eine *exposición de atrocidades* zu organisieren, die im *Palacio Nacional* stattfinden soll, dem ehemaligen politischen Machtzentrum und gegenwärtigen Sitz des Kulturministeriums. Der Roman dekonstruiert den offiziellen Kulturbetrieb und den Verkauf von Kunstobjekten als Konsumware ebenso wie die Möchtegern-Bohème.

Über das Werk von Eduardo Juárez gibt es bisher keine wissenschaftlichen Untersuchungen und auch nur wenige Rezensionen. Diese stellen den extrem realistischen Tonfall seiner Texte in den Vordergrund: „Situaciones y personajes que parecen recortados de la ciudad, tan verosímiles, tan bien definidos que es difícil no reconocerlos en cualquier parte“, so Payeras (2006b) zu *Mariposas del vértigo*. Juárez' zweite Publikation bezeichnet Payeras

als eine „radiografía de la Guatemala contemporánea“ (Payeras 2008c: o. S.). Für Ronald Flores ist Juárez „el más preciso cronista de la realidad social“ (Flores 2008b: o. S.) und für Lorena Flores sind sowohl der Schriftsteller als auch sein Werk „exageradamente real“ (Flores 2007a: o. S.). Bis auf diese Kommentare seiner guatemaltekischen Schriftstellerkollegen finden sich zwei Interviews mit Juárez im Internet (Flores 2007a; Maldonado & Andaverde o. J.). Eduardo Juárez ist bisher außerhalb eines kleinen Kreises von Literaturinteressierten völlig unbekannt. Er lässt sich weder von seiner Generation, noch von seiner Thematik her mit anderen guatemaltekischen Autoren in Verbindung bringen, was unter Umständen zu seiner bisherigen Missachtung durch Kritiker und Akademiker beigetragen hat.

Julio Calvo Drago wurde 1969 in Guatemala geboren und hat Architektur, Werbewesen und Literatur studiert. Er ist im Bereich von Graphik- und elektronischem Design tätig, hat mehrere Preise für seine Werbeanzeigen erhalten und arbeitet aktuell beim *Diario de Centroamérica*. 1998 gewann er mit seiner Erzählung *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito* den *Premio Nacional de Cuento y Relato Bancafé-El Periódico*. Als Buch veröffentlicht wurde der Text in einer leicht überarbeiteten Version im Jahr 2008 von der Editorial Cultura. Die Erzählung, die in der vorliegenden Arbeit detailliert besprochen wird (IV.), ist nicht nur wegen ihres experimentellen Charakters von Interesse, sondern auch deshalb, weil sie sich explizit mit Gewalt und der Frage ihrer Darstellung auseinandersetzt.

2001 veröffentlichte Calvo Drago *El retorno del cangrejo parte cuatro* (Editorial X). Dabei handelt es sich um eine Sammlung von experimentellen, oft parodistischen Texten, die die unterschiedlichsten Themen behandeln und darüber hinaus durch ihre kreative graphische Gestaltung auffallen. Dieser Aspekt lässt sich im gesamten Werk des Autors beobachten.

Kurzgeschichten von Calvo Drago sind in der Anthologie *Historias de la pequeña biblioteca* (Centro PEN Guatemala 2007) enthalten sowie in *De verdad, fue así...*, einer in Brasilien erschienen Sammlung von Geschichten für Kinder (Coedición Latinoamericana 2009). Weitere Texte stellt der Autor auf seiner Webseite (www.hypertexta.com) zur Verfügung, die er seit Mai 2010 unterhält. Sowohl *El retorno del cangrejo parte cuatro* als auch *Megadroide* stehen dort frei zum Download zur Verfügung, wobei besonders das erstgenannte Werk stark überarbeitet wurde. Darüber hinaus finden sich auf der Webseite die beiden Bücher *Cero coma Cero* und *La vuelta al CD en 13 tracks*, in denen sich wiederum der experimentelle Charakter von Calvo Dragos Literatur manifestiert. Es handelt sich um Sammlungen von kurzen Texten (Kurzgeschichten, Gedichte, Palindrome, Fabeln usw.), durch die sich gemeinsame Motive, Personen oder Orte ziehen. Referenzen sind, wie bereits in früheren Werken, den Bereichen der Computer- und *Science Fiction*-Kultur entnommen, aber auch den Sagen des griechischen Altertums. Bisher gibt es keine wissenschaftlichen Untersuchungen zu Calvo Dragos Literatur, lediglich knappe Rezensionen.⁸⁶

⁸⁶ Zu *El retorno del cangrejo parte cuatro* siehe Alvarado (2010) sowie Flores (2006b), der den experimentellen Charakter des Textes betont. Zu *Megadroide* siehe Flores (2008a) und Arana (2008), der in seiner Rezension auf die außerliterarischen Referenzen des Textes eingeht. Cordero (2008) betont, dass Titel und Aufmachung des Buches dazu verleiten würden, es als „producto cultural pop“ und als leichte Lektüre zu betrachten; dies sei aber ein Trugschluss.

Javier Payeras (*1974) ist derzeit einer der produktivsten guatemaltekischen Schriftsteller, der sich zudem zwischen verschiedenen literarischen Gattungen hin und her bewegt. So gehören zu seinen Veröffentlichungen Kurzgeschichten, Erzählungen, Romane, Gedichte, Essays, Rezensionen, Kolumnen und Blogbeiträge; er hat eine Vielzahl an unveröffentlichten Manuskripten verfasst, die sich unterschiedlichen Textsorten zuordnen lassen. Payeras ist aufgrund seiner vielen Buchvorstellungen und anderer organisatorischer Aktivitäten aus dem kulturellen Leben Guatemalas kaum wegzudenken, so dass ihn manche als „leyenda urbana en el ámbito cultural de Guatemala“ bezeichnen (Quiñónez 2009b: o. S.). Er hat Literatur und Philosophie studiert und arbeitet derzeit im Projekt CREA des guatemaltekischen Kulturministeriums, das im Bereich der Kunst- und Kulturförderung tätig ist. Gegen Ende der 1990er Jahre bewegte er sich im Umfeld der Künstler der *Casa Bizarra*; er gehört mit Estuardo Prado und Maurice Echeverría zu den Gründungsmitgliedern der Editorial X. Einige seiner Werke sind heute nicht mehr erhältlich, so etwa *Artificial* (2000), *Terrorismo moral y ético* (2000), *El lenguaje es la superficie de otro lenguaje* (2001) oder *Automática 9 mm* (2001) (vgl. Chacón 2007: 345).

Zu seinen frühen Publikationen gehören die Gedichtbände *Ausencia es ¼ vacío* (1997) und *La hora de la rabia* (1999). Diese Gedichte drehen sich vornehmlich um die identitäre Verortung dieser ersten Künstler- und Schriftstellergeneration der guatemaltekischen Nachkriegszeit, wie es der folgende Auszug verdeutlicht:

Somos el cuchillo sangriento
bajo la pelota radiante.
Unos charlatanes condecorados,
unos condones rotos,
unos zapatos sucios, [...]
la uretra de América,
somos los escombros
somos la herencia
somos la postguerra (Payeras 1999: o. S.).

Seine ersten Kurzgeschichten veröffentlichte Payeras im Jahr 2000 in der Editorial X und unter dem Titel (...) *y once relatos breves*. Die meisten thematisieren das (Über)Leben in der Großstadt, so auch die letzte und längste Erzählung *Oculto en el costado*. In einen Bus, der durch das nächtliche Guatemala-Stadt fährt, steigt ein Mann ein, der den anderen Fahrgästen verdächtig erscheint. Angst macht sich breit, denn man vermutet in ihm einen *marero*. Unter seinem Sitz bildet sich eine Blutlache. Einige Fahrgäste greifen ihn unvermittelt an und treten ihn zu Tode. Als sie seinen Körper auf den Gehweg werfen bemerken sie, dass er unter seiner Jacke eine abgetrennte Frauenhand versteckt hatte. Die Kurzgeschichte schafft eine Atmosphäre von großer Anspannung und Angst, aufgrund derer die Fahrgäste dazu gebracht werden, einen Mann anzugreifen und zu töten, obwohl sie nicht in direkter Gefahr

schweben: „todos en un momento determinado podemos ser asesinos o redentores según las circunstancias o la impertinencia, la ciudad nos otorga precisamente ese espacio artificial donde la violencia no es un agregado sino una forma de sobrevivir“ (Payeras 2000: o. S.). Dieses Zitat spielt auf den urbanen Raum an, der derart gewaltdominiert ist, dass letztlich nur noch der Zufall entscheidet, ob man zum Opfer oder zum Täter wird.

Payeras' Text *Raktas* (Editorial X, 2001) bewegt sich an der Grenze zwischen Prosa und Poesie und handelt von einem Wesen namens Raktas, das die Apokalypse beobachtet. Mit *Soledadbrother* erschien 2003 bei der Editorial Cultura eine Gedichtsammlung, die auf wohlwollende Kritik gestoßen ist (vgl. Bromo 2010). Magna Terra Editores veröffentlichte vier Erzähltexte von Payeras, zunächst *Ruido de fondo* (2003), in dem der urbane Raum im Zentrum der Auseinandersetzung steht (diese Erzählung wird in Kapitel VIII. kurz angesprochen). *Afuera* (2006) handelt von der Kindheit eines guatemalteken Jungen, der einsam und vaterlos aufwächst. 2009 erschien unter dem Titel *Días amarillos* der mit 95 Seiten längste Erzähltext des Autors; dieser Text wird in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht (VIII.). *Ruido de fondo* und *Días amarillos* sind die ersten beiden Titel einer Triologie, deren letzter Teil mit dem Titel *Limbo* 2011 erschien.⁸⁷

Bei *Post-its de luz sucia* (2009) handelt es sich um eine Sammlung von kurzen, notizenähnlichen Texten in Prosa. Payeras ist darüber hinaus Verfasser zahlreicher Rezensionen und Essays zu zentral- und lateinamerikanischer Literatur. Einige davon erschienen unter dem bezeichnenden Titel *Lecturas menores* (2008); in ihnen diskutiert Payeras das Kafka'sche Konzept der „kleinen Literatur“ und überträgt es auf den lateinamerikanischen und guatemalteken Kontext. Die Auswahl der Autoren, die Payeras in diesem Essayband anspricht, geben Aufschluss über seine Referenzen und Einflüsse: Neben Federico García Lorca und den guatemalteken „Klassikern“ Luis Cardoza y Aragón und Enrique Gómez Carrillo trifft man hier auf Untersuchungen zu John Fante, Chuck Palahniuk und Bret Easton Ellis.

Es lohnt sich, an dieser Stelle näher auf einige von Payeras' unveröffentlichten Werken einzugehen. Dies sind größtenteils parodisierende Texte, in denen seine dem Kultur- und Literaturbetrieb gegenüber kritische Grundhaltung deutlich wird. Bei *Raúl Eneldo Chávez. La gran novela guatemalteca: diarios* handelt es sich um die Rezension eines fiktiven Tagebuchromans des ebenso fiktiven Poeten und Widerstandskämpfers Raúl Eneldo Chávez. Die Rezension enthält angebliche Zitate aus Chávez' Werk, die das Stereotyp des dichtenenden, utopiegläubigen Guerilleros ad absurdum führen:

87 Dieser Roman konnte bis zur Fertigstellung der vorliegenden Arbeit nicht mehr beschafft werden. Aus einer Rezension lassen sich jedoch einige Informationen über seinen Inhalt ziehen: *Limbo* erzählt von einem Guatemalteken, der sich durch die Hauptstadt bewegt und dabei eine degenerative Entwicklung durchläuft. Erneut steht hier der urbane Raum im Fokus der Erzählung, und mit ihm seine Bewohner: Polizisten, *mareros*, *evangélicos*, Prostituierte und informelle Händler; auch die Bus-Symbolik scheint wieder vorzukommen (vgl. Méndez Vides 2011). Die noch ausstehende Analyse des Romans müsste u. a. danach fragen, welche Bedeutung der Tatsache zukommt, dass sich die Handlung ausgerechnet an einem Wahlsonntag abspielt.

Comienzo a sentir que la lucha armada no corresponde a mis intereses poéticos (...), la vida tiene que ser algo más que caminar todo el día en esta selva de mierda (...), tengo los pies hinchados de caminar, además los indios no me entienden y creo que me odian sólo por ser canche (Página 125) (Payeras 2007: o. S., Hervorh. i. O.).

Diese angeblichen Zitate werden umrahmt von fingierten Interpretationen, deren Sprache an pseudointellektuelle wissenschaftliche Literaturkritik erinnert und diese damit dekonstruiert:

Este tipo de comentarios anticipaban la disidencia absoluta de su yo-poético ante los ideales revolucionarios guatemaltecos. Nikittin y Harnecker, entonces tan celebrados, lo motivaron a la lectura de textos clásicos de pensamiento latinoamericano: *María* de Jorge Isaacs y el tomo 1 y 2 de las obras de Caridad Bravo Adams (Payeras 2007: o. S.).

Die fiktive Rezension endet mit dem Hinweis, dass dieser bedeutende guatemaltekeische Roman soeben von der spanischen Editorial Planeta veröffentlicht worden sei. Payeras hatte den Text ursprünglich im Blog der Buchhandlung Sophos gepostet, wo er nicht als Parodie erkannt wurde und zahlreiche interessierte Nachfragen hervorrief.

Ähnlich verfährt der Text mit dem Titel *Proyecto “Qué me mirás cerote”*, der Parodie eines Projektantrages:

“Qué me mirás cerote” dentro de la visión *“la mejor defensa es el ataque”*, es un proyecto que busca abordar el *issue* de la violencia en nuestro país proponiendo que es importante armar y entrenar el ataque a la sociedad civil, antes de que ésta sea atacada por delincuentes y miembros del crimen organizado (Payeras 2007: o. S.).

In diesem Projekt sollen die Teilnehmer lernen, sich gegen gewalttätige Angreifer zu wehren. Zwischen den Zeilen widersetzt sich der Text der entwürdigenden Behandlung durch gemeinnützige Projekte, etwa von ausländischen Nichtregierungsorganisationen, die sich durch mangelndes Verständnis der realen Probleme ihrer „Opfer“ auszeichnen.

Zwei „gefälschte“ Zeitungsartikel, *Buscan a electrodrogadictos en cuartos de hoteles* (21.12.2008) und *Perros violadores siembran el terror en barrios del centro histórico* (o. J.) sind vor dem Hintergrund der Sensationspresse in Guatemala zu lesen, deren reißerische Schlagzeilen sich oft mit schockierenden Formen von Gewalt- und Drogenexzessen befassen. Der erste Text berichtet von einer neuen Form der Sucht nach elektrischem Strom, während der zweite von einer Gruppe vergewaltigender Hunden erzählt. Zu diesem Vorfall werden einige Anwohner befragt (die Namen von realen Personen aus dem guatemaltekeischen Kulturleben tragen), die scharfe Maßnahmen zur Einhegung dieser Plage fordern, womit Ideen der sozialen „Säuberung“ parodiert werden.

Auch zum literarischen Werk von Javier Payeras gibt es bisher keine wissenschaftlichen Untersuchungen.

Maurice Echeverría wurde 1976 in Guatemala geboren und kommt aus einer gutsituierten Familie. Nach einem Literaturstudium an der *Universidad Rafael Landívar* hat er als Kolumnist in verschiedenen Tageszeitungen und freiberuflich gearbeitet. Er hat Texte in mehreren literarischen Gattungen publiziert, vor allem Gedichte und Kurzgeschichten, Erzählungen und Romane, fiktive Tagebücher, journalistische Texte und Blogeinträge. Daneben ist er Verfasser zahlreicher Blogs⁸⁸ und hat sich in dem Spielfilm *La casa de enfrente* (2003, Regie: Elías Jiménez) als Schauspieler versucht (vgl. Chacón 2007: 153f.).

Zu den ersten Publikationen von Echeverría zählt die Kurzgeschichte *Casa*, die 1998 in der Zeitschrift *Anomia* erschien. In der Editorial X publizierte er die Erzählung *Este cuerpo aquí (antidiario I)* (1998), ein fiktives Tagebuch, dessen Verfasser seinen oft ereignislosen Alltag, den Wunsch zu schreiben, einen Schwangerschaftsabbruch der Freundin usw. beschreibt, sowie die sehr lyrische Erzählung *La ciudad de los ahogados* (1999). Die Kurzgeschichten *Tres cuentos para una muerte* (2000) erschienen in der Reihe *después del fin del mundo*. Die drei Geschichten sind nach dem jeweiligen Ort benannt, an dem sie sich abspielen – *Ascensor*, *Automóvil*, *Café* – und beschreiben gewalttätige, tödliche Szenen der Großstadt. Die letzte Publikation Echeverrias in der Editorial X ist der Gedichtband *Encierro y divagación en tres espacios y un anexo* (2001).

Weitere Kurzgeschichten erschienen 2001 bei Magna Terra unter dem Titel *Sala de espera* (auch diejenigen aus *Tres cuentos para una muerte* sind darin enthalten). Hier sind erneut die Handlungsräume von großer Bedeutung, im Gegensatz zu den Figuren, die meist nur mit dem Anfangsbuchstaben ihres Vornamens eingeführt und nicht weiter ausgebaut werden. Eine Ausnahme bildet *el niño atrofiado*, eine Figur, die in mehreren Geschichten auftaucht und scheinbar grundlos mordet; Herkunft und Motive dieser Figur bleiben unklar.

Der kurze Roman *Labios* erschien 2003 (Magna Terra) und wurde mit dem *Premio de Novela Corta Luis de Lión* ausgezeichnet. Hier wird ein weiteres zentrales Themenfeld des Autors (neben der Gewalt) behandelt: das der Erotik und der Sexualität. Die Handlung dreht sich um ein lesbisches Paar, dessen Beziehung von Eifersucht, Angst und Rachegefühlen bestimmt wird. Wiedergegeben wird die Geschichte von einem autodiegetischen Erzähler, der von Beginn an eine voyeuristisch-pornographische Erzählhaltung einnimmt.

Zahlreiche Kurzgeschichten von Echeverría sind in Anthologien und Zeitschriften erschienen, etwa *Ascensor* in der Anthologie *Los centroamericanos* (Mejía 2002) und *Hospital* in der Anthologie *Pequeñas resistencias* (Jaramillo Levi 2003). Die Geschichte *Aneurisma* ist in der guatemalteckischen Zeitschrift *Magna Terra* (2001) abgedruckt worden. Echeverría hat zweimal die *Juegos Florales de Quetzaltenango* gewonnen, 2003 mit der Kurzgeschichte

88 *Buscando a Syd* ist der einzige von Echeverrias unzähligen Blogs, der auch wirklich einen solchen darstellt und kurze Einträge des Schriftstellers enthält; er wird laufend aktualisiert. *La cueva* und *Los tarados* sind abgeschlossene Blogs, in denen ursprünglich in der Zeitung *El Quetzalteco* veröffentlichte Kolumnen zur Verfügung gestellt wurden; ersterer dreht sich um das Thema Kino. Auf *Memo* bietet Echeverría seine Dienste als freiberuflicher Journalist an; auf *Las páginas vulgares* hat er viele dieser journalistischen Texte veröffentlicht, auf *Salvario* Rezensionen und weitere Kolumnen. Die Blogs *Zona Tres*, *Setenta y dos ángeles tullidos*, *La oreja en tu mano*, *Los poemas de Saffron Lane*, *La glándula infinita* und *Es sólo sangre* enthalten einzelne Gedichte sowie *Tres menos cuarto* Kurzgeschichten. Der einzige Blog, der seinen Namen trägt (<http://maurice-echeverria.blogspot.com/>) wurde dagegen von einer Gruppe von Studenten gegründet.

Cábala para principiantes und 2005 mit *La píldora del día después*. Auch seine Gedichte haben mehrere Preise gewonnen, etwa den der *Fundación Myrna Mack* oder den *Premio Federico García Lorca*, verliehen vom spanischen Kulturzentrum in Guatemala (vgl. Chacón 2007: 153f.; Sandoval 2006: o. S.).

2006 erschien schließlich Echeverría's längster Roman *Diccionario Esotérico*, für den er im Vorjahr als damals jüngster Preisträger den *Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo* erhalten hatte. Der Roman, der in der vorliegenden Arbeit behandelt wird (V.), hat bisher nur wenige Rezensionen und keine wissenschaftliche Auseinandersetzung hervorgebracht. Zuletzt publizierte Echeverría den Gedichtband *Los falsos millonarios* (2010). Darüber hinaus betätigt er sich gelegentlich als Literaturkritiker; so hat er etwa zu Payeras' Roman *Días amarillos* und zu *Los jueces* von Arnoldo Gálvez Suárez Rezensionen verfasst.

Arnoldo Gálvez Suárez wurde 1982 in Guatemala geboren. Er studierte Journalismus und Kommunikationswissenschaften und arbeitete als Fernsehproduzent sowie als Journalist. Er hat ein Drehbuch für einen Kurzfilm geschrieben, der sich mit der guatemalteken Jugend zum Zeitpunkt der Friedensabkommen beschäftigt, und diesen auch mitproduziert (vgl. Navas Dangel 2009; MacDonald 2009).

Seine erste Veröffentlichung entspricht dem Kurzgeschichtenband *El tercer perfil* (2005). Diese 26 Geschichten lassen sich in zwei Typen aufteilen: die längeren handeln von außergewöhnlichen Persönlichkeiten oder Ereignissen und sind von erstaunlicher Qualität für ein Erstlingswerk und angesichts des jungen Alters des Autors. Die kürzeren Geschichten, *viñetas* ähnelnd und meist nur ein bis zwei Seiten lang, zeichnen von Angst und Gewalt durchsetzte Bilder. In ihnen taucht das monsterähnliche Wesen des *Eleazarpardo* auf, das einem Alptraum entsprungen scheint und mit Tod und Verfolgung einhergeht.

Diesen Rekurs auf phantastische Erzählstrategien gibt Gálvez Suárez allerdings schon bei seinem nächsten Werk wieder auf. Der Roman *Los jueces*, der in dieser Arbeit untersucht wird (VII.), gewann 2009 den *Premio Mario Monteforte Toledo* und wurde anschließend bei Letra Negra veröffentlicht. In *Los jueces* geht es um die Ereignisse, die sich an einem Tag innerhalb eines städtischen Randviertels abspielen. Der Vergewaltiger einer jungen Frau wird von den Anwohnern gestellt und es setzt eine Debatte darüber ein, wie mit ihm umzugehen sei, wie also Gerechtigkeit geübt werden kann. Neben diesem zentralen Geschehen werden im Roman zahlreiche Spielarten urbaner Gewalt sichtbar. Während seine Kurzgeschichten wenig rezensiert wurden, erhielt Gálvez' erster Roman verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit. Dennoch sind bisher nur Rezensionen und Interviews mit dem Autor erschienen und keine wissenschaftliche Untersuchung seines Werkes.

III.3. Exkurs: Benachbarte kulturelle Felder

Wie die Literatur waren andere kulturelle Bereiche von den politisch-gesellschaftlichen Problemen in Guatemala betroffen und wurden durch diese in ihrer Entwicklung stark gehemmt. Sowohl in seiner Film- als auch in seiner Kunstszenen blieb Guatemala vom Rest Lateinamerikas isoliert und von außen weitgehend unsichtbar. Dazu kamen die zuvor beschriebenen großen Mängel im Bereich von Kultureinrichtungen, Kunstförderung und Kulturkritik (vgl. Cazali 2003b; Cuevas Molina 1997/1998; Torres 2008).

Wie bereits im Zusammenhang mit dem literarischen Feld erwähnt (III.1.3.) öffneten sich in der Nachkriegszeit neue Räume, die von Malern, Musikern, Performancekünstlern, Dichtern und Tänzern gemeinsam erobert wurden, so dass die einzelnen künstlerischen Ausdrucksformen zahlreiche Querverbindungen aufzeigen. Immer wieder tauchen Namen von Schriftstellern in Aktivitäten des Kunstfeldes auf, Lesungen sind kaum von Performances zu unterscheiden und Kulturhäuser sind gleichzeitig kleine Verlage. Neben der Überwindung dieser traditionellen Grenzen zeigt sich, dass man sich in Guatemala seit den 1990er Jahren verstärkt neuen, innovativen Ausdrucksformen wie Performances, Installationen oder Videoprojektionen zugewandt hat (vgl. Cazali 2003a; Torres 2008: 704).

Was das Kino anbelangt, so beschreibt María Lourdes Cortés in ihrer Darstellung zum Film in Zentralamerika (2005) die Schwierigkeiten, mit denen Filmschaffende aus der Region zu kämpfen haben. Zusätzlich zu den Beeinträchtigungen durch die politischen Konflikte mussten diese stets „mit den perfekten Bildern des [US-]amerikanischen Kinos konkurrieren“ (Cortés 2008: 643). Darüber hinaus hat keiner der Staaten der Region Unterstützung oder Interesse für die Entwicklung des audiovisuellen Feldes gezeigt. So kommt sie zu dem Ergebnis, dass es in der Region keine Filmindustrie gäbe, und dass dies in besonderem Maße für Guatemala gelte (vgl. Cortés 2008: 644). Auch Luis Urrutia spricht von der Nichtexistenz eines „proyecto de cine nacional“ (Urrutia 2003: 97).

Bis vor wenigen Jahren konnte man guatemalteckische Spielfilme in der Tat an einer Hand abzählen. Erwähnenswert sind *El silencio de Neto* (1994) von Luis Argueta, der die Kindheit des Jungen Neto im Jahr 1954 schildert. Die politischen Konfliktlinien, die in Guatemala in jenem Jahr aufbrechen, ziehen sich quer durch Netos Familie. Im Jahr 2003 erschien *La casa de enfrente* von Elías Jiménez, in dem es um einen Korruptionsfall in einem Ministerium geht. Der Film spielt zu großen Teilen in einem Bordell und beinhaltet explizite Sexszenen, die in Guatemala für Furore sorgten (vgl. Contreras 2005).

Allerdings hat sich in den letzten Jahren im Bereich des guatemalteckischen Filmes durchaus etwas getan. Besonders interessant sind die Spielfilme von Julio Hernández Córdón, der sich auch im Umfeld der Editorial X bewegt hatte. *Gasolina* (2008) handelt von drei Jugendlichen und ihrem eintönigen, von Gewalt durchzogenen Alltag. Die Charaktere, die sich äußerlich kaum unterscheiden und nicht weiter individualisiert werden, stehen stellvertretend für die gehobene Mittelschicht Guatemalas und für deren Jugend, die unter Lan-

geweile, Perspektivlosigkeit und mangelnder Kommunikation leidet. Letztere ist sowohl räumlicher (zwischen den Stadtteilen) als auch generationeller Art (zwischen ihnen und ihren Eltern). Die strukturbedingte Gewalt, der diese Jugendlichen ausgesetzt sind, kulminiert in einem Akt konkreter Gewalt: Nachdem es ihnen gelungen ist, Benzin zu stehlen, um mit dem Auto ein paar Runden gegen die Langeweile zu drehen, überfahren die Jugendlichen einen Mann, der ganz plötzlich auftaucht, wie aus einer anderen Welt – er gehört der indigenen Bevölkerung an und spricht eine andere Sprache. Die Jungen übergießen den Mann mit Benzin, zünden ihn an und fahren weiter. Die Frau des Opfers verschwindet in der Dunkelheit der Nacht, ohne sich auch nur verbal gegen die Jugendlichen zu behaupten. Der Film ist sparsam im Einsatz seiner Mittel; so wurde beispielsweise auf eine aufwendige Beleuchtung und auf Audioeffekte verzichtet. Es gibt keine Orts- oder Zeitsprünge und die Kamera begleitet die Jugendlichen ununterbrochen über die gesamte Dauer des Films. Durch die Art der Kameraführung bleibt stets eine Distanz zwischen dem Zuschauer und den Darstellenden bestehen, die in der Szene des Autounfalls größtmöglich wird. Der Film ist nicht mit Musik unterlegt, lediglich während des Abspanns wird ein Lied eingespielt, was die vorherige Stille noch deutlicher werden lässt. Die Stimmen der Darsteller sind leise und ihre Worte unverständlich; ihr Jargon wäre wohl auch nur guatemaltekischen Jugendlichen bis auf das letzte Wort verständlich. Finanziert wurde der Film durch eine Auktion, für die mehr als 30 Künstler eines ihrer Werke gespendet hatten. *Gasolina* hat mehrere Preise gewonnen, etwa in San Sebastián beim 55. Internationalen Filmfestival den Preis für den besten lateinamerikanischen Film (vgl. O. A. 2008a; Rubio 2007; Siekavizza 2007).

Der zweite Spielfilm von Hernández Córdón mit dem Titel *Marimbas del infierno* lief 2010 in guatemaltekischen Kinosälen. Auch für diesen Film hatte der Regisseur ungewöhnliche Wege zur Finanzierung einschlagen müssen. Mit der Projektidee hatte er sich bei den Organisatoren eines chilenischen Filmfestivals um Förderung beworben und konnte das Projekt nach der Finanzierungszusage drehen (vgl. García 2009). Es geht im Film um den arbeitslosen Marimba-Spieler Don Alfonso, der sich vor einer Erpresserbande verstecken muss. Da Marimba-Musik⁸⁹ nicht mehr gefragt ist, musste er sich von seinen Musikerkollegen trennen und außer seinem Instrument ist ihm nichts mehr geblieben. Von seinem Neffen Chiquilín wird er überredet, neue musikalische Wege einzuschlagen, und lässt sich mit einem ebenfalls arbeitslosen, in die Jahre gekommenen Metal-Sänger ein, der sich vom Satanisten zum überzeugten *evangélico* gewandelt hat. Die neue Band namens *Marimbas del infierno* startet daraufhin den Versuch der musikalischen Verschmelzung von Marimba und Metal – des alten und des neuen Guatemala –, doch sie scheitern an fehlenden Auftraggebern. Der Film ist nicht nur wegen seiner raffinierten Komik gelungen, sondern vor allem auch wegen der intelligenten Metapher, durch die die gescheiterte Versöhnung oder Integration der fragmentierten guatemaltekischen Gesellschaft thematisiert wird; beide Projekte schlagen

89 Im Instrument der Marimba und der damit gespielten Musik vermischen sich afrikanische Elemente mit solchen der *ladino*-Kultur und verschiedener Maya-Ethnien. Zur Geschichte der Marimba-Musik in Verbindung mit politischer Gewalt siehe Dietrich (2002); vgl. auch Stöckli (2010: 355-363).

aufgrund mangelnden Interesses und fehlender Unterstützung fehl. Darüber hinaus ist die hybride Genrezugehörigkeit von Interesse, denn der Film ist im Bereich zwischen Fiktion und Dokumentation angesiedelt; genauer gesagt handelt es sich um einen fingierten Dokumentarfilm. Der Film beginnt mit einer Interview-artigen Szene, in der Don Alfonso zu seiner aktuellen Situation als arbeitsloser *Marimbista* befragt wird. Anschließend begleitet die Kamera den Protagonisten und es wird der Eindruck geschaffen, es handle sich um einen Dokumentarfilm. Die einzelnen Figuren spielen sich selbst, und der Metal-Sänger Blacko wird von guatemaltekischen Zuschauern als ehemalige Rocklegende erkannt. Jedoch hatte der Regisseur Hernández Córdón die Beteiligten zu diesem Projekt überredet, um dann einen Film darüber drehen zu können; das zentrale Geschehen der Dokumentation ist also eine Fiktion. Entscheidend ist das Resultat, nämlich dass der Zuschauer die Grenzen zwischen Realität und Fiktion vergisst. Der Film hinterlässt den Eindruck, dass Fiktion nicht mehr notwendig ist in einem Land, in dem die Realität diese ohnehin (an Gewalt, aber auch an Absurdität) übertrifft.

Im Jahr 2010 ließ sich ein regelrechter Boom des guatemaltekischen Films verzeichnen. Auf der 13. Ausgabe des zentralamerikanischen Filmfestivals *Ícaro* wurden elf guatemaltekische Spielfilme vorgestellt, darunter *Marimbas del infierno* und *Toque de queda* von Elías Jiménez und Ray Figueroa, die den Film auf ihrer Webseite unter folgendem Motto bewerben: „En Guatemala la violencia es contagiosa y todos estamos infectados“.⁹⁰ Die Handlung spielt sich in einer *colonia* von Guatemala-Stadt ab, in der die Angst umgeht. Eine Reihe zusammenhangloser Ereignisse führt dazu, dass die Bewohner sich zunehmend unsicherer fühlen und sich bewaffnen. Auch wenn die Symbolik des Films bisweilen überdeutlich ist und die Spezialeffekte vor allem während des apokalyptischen Schlussteils des Films, in dem die *colonia* von Zombies angegriffen wird, zu wünschen übrig lassen, so ist dem Film dennoch anzurechnen, dass er sich mit der Thematik der Gewaltkriminalität und ihrer Auswirkungen kritisch auseinandersetzt und sich dabei dennoch an ein breites Publikum zu wenden vermag.

Das Festival *Ícaro* dokumentierte auch verstärkte Aktivitäten im Bereich der Video-Produktion. Bis vor einigen Jahren hatten in diesem Bereich dokumentarische Werke dominiert, die gesellschaftspolitisch relevante und kritisch-alternative Themenkomplexe ansprachen. Durch die Unterstützung von ausländischen Nichtregierungsorganisationen waren ab Mitte der 1990er Jahre didaktische oder um Aufklärungs- und Erinnerungsarbeit bemühte Dokumentarfilme entstanden, die sich mit Themen wie Menschenrechtsverbrechen oder Migrationsbewegungen beschäftigten (vgl. Cortés 2008: 653). Im Rahmen des Festival *Ícaro* wurde nun deutlich, dass sich die jüngere Generation von Filmschaffenden in Guatemala von diesem „Diktat der politischen Korrektheit“ emanzipiert hat und im Bereich der künstlerischen, experimentellen Videoproduktion zahlreiche sehenswerte Werke entstanden sind.⁹¹

90 www.toquedequeda.com.gt/sinopsis (29.11.2011).

91 Etwa *Vidas Ambulantes* (2010) des Kollektivs *Arte Cuatro Caminos* (Alejandro España, Alejandro Somoza und Julio Serrano), einsehbar auf der Webseite des Kollektivs (www.artecuatrocaminos.com).

Um die zentralen Ergebnisse dieses Kapitels zusammenzufassen, so wurde zunächst aufgezeigt, dass sich die Literatur zu Kriegszeiten durchaus mit der gesellschaftspolitischen Lage auseinandersetzte. Dadurch, dass viele guatemaltekische Schriftsteller die 1970er und 1980er Jahre im Exil verbrachten und in Kontakt mit anderen lateinamerikanischen Autoren traten, konnte sich ihre Literatur weiterentwickeln. Die Schreib- und Publikationsbedingungen waren in der 1980er Jahren allerdings weiterhin ungünstig, was eine Professionalisierung des literarischen Feldes weitgehend verhindert.

Was die während der Transition schreibende Übergangsgeneration betrifft, so widmete sich Marco Antonio Flores weiterhin dem Thema des linksrevolutionären Widerstands. Víctor Muñoz' Texte hingegen richten den Blick auf die Mittelmäßigkeit und die oft unfreiwillige Komik zwischenmenschlicher Kommunikation. Mit Dante Liano und Rodrigo Rey Rosa prägen schließlich zwei Schriftsteller die 1990er Jahre, die sich vornehmlich im Ausland aufhalten und dort stärker rezipiert werden als in Guatemala. Während es bei Liano oft um politische Gewalt geht und er sich wie Muñoz durch seine Komik auszeichnet, ist Rey Rosas Thematik breiter und seine Texte zeichnen sich durch eine präzise Handhabung der Sprache aus.

In dem festgefahrenen Literaturbetrieb der Nachkriegszeit wurden in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre neue Räume geschaffen – konkrete Räume im Stadtzentrum, abstrakte Räume der Ausdrucks- und Publikationsmöglichkeiten. Es wurden Festivals im historischen Stadtzentrum organisiert, die auf die Partizipation der Stadtbewohner abzielten. Dort traten auch Maurice Echeverría, Javier Payeras und Julio Calvo Drago erstmals auf die literarische Bühne. Die von der 1998 gegründeten Editorial X veröffentlichten Werke stießen auf Ablehnung bei der Vorgängergeneration. Viele dieser Texte thematisieren den urbanen Raum und die Publikationen zeichnen sich durch ihre innovative graphische Gestaltung aus. Die nachträgliche Mythisierung der Editorial X und ihres Gründers Prado geht einher mit einem großen Einfluss auf die jüngeren Schriftsteller, die in den vergangenen Jahren selbst kleine Verlage gründeten. Trotz dieser Neugründungen, die auf die Zugänglichkeit der Bücher und den Austausch innerhalb Lateinamerikas setzen, bleibt mit der unterentwickelten Literaturkritik eines der größten Probleme des guatemaltekischen Literaturbetriebs bestehen.

Über die Autoren der hier behandelten Texte bleibt zu sagen, dass sie verschiedenen Generationen angehören, wobei Gálvez Suárez bei weitem der Jüngste ist. Payeras und Echeverría gehören dem gleichen Umfeld an; beide charakterisieren sich auch dadurch, dass sie viel Lyrik verfassen. Calvo Drago und Juárez bewegen sich beide am Rande des Literaturbetriebs; ansonsten verbindet die beiden nur wenig. Ausmaß und Ausrichtung ihres literarischen Gesamtwerkes sind bei den fünf Autoren unterschiedlich; gemeinsam ist ihnen, dass ihr Werk bisher nicht wissenschaftlich untersucht worden ist.

TEIL ZWEI: TEXTANALYSEN UND -INTERPRETATIONEN

IV. *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito*

Die Erzählung *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito* von Julio Calvo Drago ist gegen Ende der 1990er Jahre entstanden. 1998 gewann der Text den *Premio Nacional de Cuento y Relato Bancafé-el Periódico*, woraufhin er am 24.01.1999 erstmals in einer Beilage des *Periódico* veröffentlicht wurde. In Buchform erschien die Erzählung erst im Jahr 2008 bei der Editorial Cultura.⁹² Der Autor gibt an, für diese Publikation Änderungen am Text vorgenommen zu haben, dessen Länge in dieser Ausgabe 34 Seiten beträgt. Bis auf sprachliche Korrekturen ist eine nachträglich hinzugefügte Einleitung zu nennen, die auf das Jahr 2002 datiert ist. Erwähnenswert ist das ungewöhnliche Format der Publikation (21 cm breit, 14 cm hoch). Auch die aufwendige graphische Gestaltung, für die der Autor selbst verantwortlich ist, fällt ins Auge. Auf diese gehe ich in Folge ein (IV.1.), bevor ich die Handlung und die Ebenen der Erzählungen beschreibe (IV.2.). Anschließend analysiere ich sprachliche Unterschiede (IV.3.) und inhaltliche Parallelen (IV.4.) zwischen den beiden Erzählebenen, um dann die Erzählinstanz (IV.5.) und den Tonfall (IV.6.) zu diskutieren. Nach der Untersuchung der Legitimation von Gewaltdarstellungen in der Erzählung (IV.7.) folgen einige abschließende Bemerkungen.

IV.1. Graphische Gestaltungselemente

Das Titelbild von *Megadroide* zeigt eine Spielzeug-Action-Figur in Form eines Roboters, dem der Kopf fehlt. Der Schriftzug „Identity here“ steht neben einem leeren Feld, in dem sich normalerweise der Kopf befinden würde. Somit wird das Thema der Identität(ssuche) aufgeworfen. Auf der folgenden bedruckten Seite wird dieses Spiel weitergeführt:



Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito (2008: 3)

⁹² Alle Zitate in diesem Kapitel stammen, falls nicht explizit anders angegeben, aus dieser Ausgabe; es wird in Folge nur die Seitenzahl in Klammern angegeben.

Dem Roboter werden nun als mögliche Identitäten die Köpfe verschiedener Personen und Figuren angeboten, darunter Brigitte Bardot, die Mona Lisa, ein Teddybär, Pablo Picasso, die Jungfrau Maria, der Weihnachtsmann, der richtige bzw. wahrscheinliche Kopf des Roboters sowie zwei leere Felder mit den Inschriften „Todas las anteriores“ und „Ninguna de las anteriores“. Indem auf derart verschiedene reale, historische und fiktive Figuren verwiesen wird, wird ein breiter Horizont von kulturellen Referenzen eröffnet. Gleichzeitig wird der Leser aktiviert und aufgefordert, sich an dem Spiel der Identitätssuche zu beteiligen. Darüber hinaus wird in den beiden letztgenannten Möglichkeiten der leeren Köpfe bereits eine gewisse Komik ersichtlich. Der Roboter kann nicht alle genannten Identitäten gleichzeitig besitzen (auch wenn er ein *Transformer* ist; dazu später mehr), und so wird seine Identitätssuche ad absurdum geführt.

Die graphische Gestaltung des Buches erinnert an Comics wie z. B. japanische Manga. Auf dem schmalen Buchrücken steht in japanischen Schriftzeichen das Wort „Megadroide“. Auch innerhalb des Buches sind die einzelnen Textseiten auffällig gestaltet. Die Seitenzahlen werden jeweils begleitet von japanischen Schriftzeichen und der Abbildung eines Roboter-Bauelementes, das auf jeder Seite wechselt. Zwischen den einzelnen Paratexten und dem eigentlichen Haupttext sind Abbildungen von größeren Roboterelementen eingefügt, deren Funktion in einer komplizierten, technischen und von englischen Begriffen durchsetzten Sprache erklärt wird. Auf den letzten Buchseiten (74-90) finden sich darüber hinaus von der Erzählung unabhängige graphische Darstellungen aus der Hand des Autors, die Bild- und Textelemente enthalten, welche an Comicstrips erinnern. All dies erweckt eine bestimmte Erwartungshaltung beim Leser, der sich zu diesem Zeitpunkt einen Comic oder *graphic novel* erwartet. Diese Gestaltungselemente waren in der ursprünglichen Fassung des Textes noch nicht vorhanden; der Autor muss sie also als bedeutend empfunden haben, da er sie nachträglich hinzugefügt hat.

IV.2. Handlung und Ebenen der Erzählung

Wie es der Titel ankündigt, dreht sich die Erzählung um einen Kampf zwischen dem *Transformer*-Roboter Megadroide Morfo-99 und dem Samurai Maldito. Die Gründe für den Kampf oder der Ursprung ihrer gegenseitigen Hassgefühle werden allerdings zu keinem Zeitpunkt erläutert. Beide Hauptfiguren scheinen sich aus dem Willen zur Vernichtung des anderen heraus zu definieren. Auf diese Art und Weise legitimieren sie ihre Existenz und den Einsatz extremer Gewalt.

Die Erzählung setzt in medias res ein und hat ein offenes Ende. Sie bewegt sich im Verlauf der Geschichte entlang des andauernden Konflikts, der zwischen den beiden Protagonisten ausgetragen wird. Strukturiert wird sie einerseits durch aufeinanderfolgende Verwandlungen des Protagonisten Megadroide Morfo-99, der, wie es sein Name andeutet, 99 verschiedene Formen annehmen kann (dabei wird nach jeder Transformation behauptet, er habe nun seine wahre Identität angenommen). Doch es gibt im Text nicht nur eine, sondern

zwei Ebenen der Erzählung: (a) die des besagten Kampfes zwischen dem Megadroide und dem Samuray, und (b) eine Ebene, die sich in einem realitätsnah gestalteten Guatemala abspielt, wo verschiedene Szenen des Alltagslebens geschildert werden. Die beiden Ebenen alternieren im Lauf der Erzählung folgendermaßen: a b a b a b a.⁹³ Insgesamt gibt es also sechs Ebenenwechsel, die es sich lohnt, genauer zu analysieren.

Die Erzählung setzt auf der Ebene (a) ein mit einer Kampfszene zwischen dem Megadroide, gerade in Form des *street fighter* Ryu, und dem Samuray. Von letzterem bedrängt, beginnt der Megadroide mit seiner Verwandlung:

Suspendido en el aire, el Megadroide adopta la posición fetal, cruza los brazos, se lleva las palmas a los hombros para darle campo de acción a su eje centro-horizontal y comienza a transformarse:

los omóplatos se desplazan hacia fuera,
la espalda cervical se corre hacia abajo,
las aletas se doblan hacia dentro,
motor compresiona con freno,
pectorales giran noventa grados,
timón vira a la derecha,
contensores axiales emergen,
freno se hunde hasta el fondo,
bus se parquea,
ayudante cobra los pasajes,
¡servidos los de Palín!

El bus para. Baja más gente que la que sube y, por fin, por un momento, la sardinera le da un poco de respiro a la ley física aquella de que dos (o más) cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio. Gracias a Dios, porque ya de Palín en adelante comienza el calor. Y el tramo hasta Escuintla va a seguir siendo lento hasta el día que inauguren la nueva carretera (20f., graphische Setzung i. O.).

Bereits durch die graphische Anordnung wird eine Veränderung angedeutet, indem die fortlaufende Prosa durch versöhnliche Textstücke unterbrochen wird. Auf diese Weise erfolgt ein Rhythmuswechsel, der die Leseraufmerksamkeit auf diese Stelle lenkt. Inhaltlich werden die einzelnen Schritte der Verwandlung des Megadroide genau beschrieben. Jedoch verwandelt sich der *Transformer* nicht in eine andere Kampffigur, wie zu erwarten gewesen wäre. Seine Transformation wird angehalten und stattdessen erfolgt ein Wechsel der Ebene: Die Erzählung springt über zu einem Bus, der durch Guatemala fährt und gerade angehalten hat, um Fahrgäste ein- und aussteigen zu lassen (b). Der Übergang zwischen den beiden Ebenen ist fließend, da die versöhnlichen Textstücke den Wechsel inhaltlich nur langsam vollziehen. Darüber hinaus enthält der unterwartete Dreh in der Handlung auch eine gewisse Komik.

93 Obwohl die Erzählung auf der Ebene (a) einsetzt und dort auch wieder aufhört, werden die beiden Ebenen nicht hierarchisiert, wie dies etwa in *Días amarillos* der Fall ist (siehe Kap. VIII.). Die Ebene (b) findet also nicht innerhalb der Ebene (a) statt, sondern parallel zu ihr und ist ihr somit gleichgestellt. Dies trägt zur Widersprüchlichkeit der Erzählinstanz bei (siehe IV.5.).

Über mehrere Seiten wird nun erzählt, wie zwei Clowns in den Bus einsteigen, um die Fahrgäste mit ihren Späßen zu unterhalten und etwas Geld zu verdienen. Doch als sie plötzlich Waffen ziehen stellt sich heraus, dass es sich um einen Überfall handelt. Mit Pistolen bedroht, müssen die Fahrgäste ihre Wertsachen abgeben:

De ese modo, conforme pasa el payaso, cada señor, cada señora, cada señorita, cada joven
se quita el anillo,
suelta la pulsera,
saca su billetera,
entrega el bolso,
despliega la coraza,
pasa el monedero,
extiende el escudo,
entrega el efectivo,
ajusta los brazos
desdobla las manos
extrae la *katana* láser de su funda y
¡KIAAAA!, de un sablazo le parte un cachete en dos al Samuray...
(24f., graphische Setzung i. O.).

An dieser Stelle erfolgt ein erneuter Ebenenwechsel: Die Erzählung dreht sich nun wieder um den Kampf zwischen Megadroide und Samuray (a). Die Kampfhandlungen scheinen in Zwischenzeit, also während der Erzählung der Ereignisse im Bus, weitergelaufen zu sein. Der Megadroide kämpft nun in Form der *Geisha-asesina* Miyuki gegen den Samuray. Dann wechselt die Erzählung durch dasselbe Verfahren, wie eben dargestellt, erneut die Ebene (29), und man befindet sich unvermittelt in einer *colonia* am Rande von Guatemala-Stadt, wo sich zwei Arbeitskollegen gerade voneinander verabschieden, als sie von einem aggressiven Nachbarn mit einer Waffe bedroht werden (b). Einige Seiten später (36) und zurück auf der Ebene (a) nimmt der Megadroide die Gestalt einer furchterregenden *ciberbestia* an, bevor die Erzählung wieder überspringt (45) zu einem Kind, das gelangweilt den Fernseher ausschaltet und in den Garten geht, um dort zu spielen (b). Nach einem letzten Ebenenwechsel (48f.) nimmt der Megadroide die Form des Samuray an und der Kampf geht weiter (a). Der wahre Samuray zeigt sich von dieser neuen Erscheinungsform beeindruckt und der Megadroide verspricht ihm weitere Überraschungen in seinen noch bleibenden 95 Verwandlungsformen.

Die Zahl 99 im Namen des Megadroide symbolisiert die unendliche Zahl an Formen, die er annehmen kann. In allen diesen kämpft er weiter gegen das Böse, denn, wie es in der Einleitung angekündigt wurde, ist er „supuestamente el bueno“ und der Samuray „supuestamente el malo“ (11). Diese Formulierungen machen deutlich, dass Gut und Böse nicht eindeutig zuzuordnen sind und überdies durch den andauernden und brutalen Charakter des Kampfes längst an Bedeutung verloren haben. Durch die offene Gestaltung des Textanfangs

und -endes wird klar, dass der gewaltsame Kampf unendlich ist: Der Text beginnt mit „/para poder asestarle un golpe“ (17) und endet mit „extender los brazos y adoptar posición de/“ (51); der erste und der letzte Satz bleiben somit unvollständig. Der Kampf hat gewissermaßen vor dem Einsetzen der Erzählung begonnen und wird nach ihrer Beendigung weitergeführt. Die Makrostruktur der Erzählung suggeriert eine Kontinuität der Handlung über die Grenzen der Erzählung hinaus. Es kommt innerhalb der Erzählung nicht zu einer Entscheidung; es gibt also keinen Gewinner und keinen Verlierer. Der gewalttätige Kampf wird in einer Endlosschleife fortgeführt. Es herrscht Unwissen über seine Ursachen oder den Auslöser. Klar ist nur, dass die gewalttätige Auseinandersetzung die Existenzgrundlage der beiden Protagonisten ist. Auch auf der Ebene (b) ist der gewaltvolle Inhalt der einzelnen Szenen die einzige Verbindung zwischen den Sequenzen; einen linearen und aufbauenden Handlungsverlauf gibt es nicht. Die Gewaltszenen werden in einer unbegründeten und als endlos dargestellten Abfolge aneinandergereiht.

IV.3. Kontrastierung der Ebenen durch die sprachliche Gestaltung

Die beiden Erzählebenen sind auf den ersten Blick völlig unterschiedlich gestaltet. Wie ich in Folge aufzeigen werde, wirkt die Ebene (a) zunächst „fiktionaler“ als die Ebene (b). Sowohl durch diesen Unterschied wie auch durch die Ebenenwechsel begibt sich die Erzählung in ein metafiktionales Spiel und wirft gleichzeitig die Frage nach ihrer Referentialität auf.⁹⁴

Die sprachliche Gestaltung der Ebene (a) zeichnet sich zunächst durch zahlreiche Zitate und Referenzen aus den Bereichen Popkultur und Unterhaltungsmedien aus. Die meisten dieser intertextuellen Bezüge stammen aus Videospielen, *Science Fiction* und japanischen Comics (Manga und Anime). So verweist zum Beispiel die Figur des Megadroide auf die Spielzeug-Action-Figuren *Transformers*, bei denen es sich um Roboter handelt, die sich etwa in Flugzeuge oder Autos umwandeln lassen. Der Samuray und die Geisha Miyuki sind japanischen Anime-Figuren nachempfunden, und die Figur des Ryu ist dem Videospiel *Street Fighter* entnommen. Darüber hinaus gibt es zahlreiche direkte Verweise auf Spiele wie *Mortal Combat* und Filme wie *Star Wars*, auf Computer, Nintendo und Fernsehen, etc. Führt man sich Entstehungszeitpunkt und -umfeld der Erzählung vor Augen, so wird ihr innovativer Charakter deutlich.⁹⁵ Gegen Ende der 1990er Jahre waren Videospiele, Science Fiction und japanische Trickfilme innerhalb der guatemalteckischen Literatur etwas unerhört Neues. Zusätzlich zu diesen intertextuellen Einschüben werden fachsprachliche Elemente aus der Informatik verwendet, die zum Beispiel Programmiersprachen oder binären Codes nachempfunden sind. In den Text werden durch *HTML-tags* markierte Bausteine eingefügt wie etwa „<techno_death.exe>“ (18) oder „<infoton.reassemble_samuray_maldito.hggolem.exe/>“ (19), die immer auch inhaltliche

94 Als Hintergrund zu diesem Punkt siehe die Ausführungen zu Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung in narrativen Texten von Bauer & Sander (2004).

95 So argumentieren auch die Jurymitglieder des Wettbewerbs *Bancafé-elPeriódico* in ihrer Begründung für den ersten Platz (O. A. 2008b: 55f.).

Hinweise für das Verständnis der Handlung beinhalten. Manchmal ziehen diese sich über mehrere Zeilen: „procesa el *input* en microsegundos/ <Código de conexión://922309YL44f3939223AFUFG2829864076AXKYL09987484FHF>/ <Código de acceso://0110101110101101101101111100000001010100011011>/processing“ (20). Diese Elemente sind auch deshalb interessant, weil Programmiersprachen die Eigenschaft besitzen, Befehle abzugeben. Der Befehlshaber bleibt hier im Text allerdings unsichtbar; die Macht bleibt im Hintergrund verborgen (siehe auch IV.5.).

Zusätzlich wird auf der Ebene (a) eine Ästhetik des Videospiele geschaffen. Dies lässt sich beispielhaft an einer der ersten Szenen verdeutlichen, in denen der Megadroide (hier in Gestalt von Ryu) gegen den Samurai kämpft:

Ryu se pone de pie inmediatamente y, poseído de una furia que le desorbita los ojos, concentrando todo el poder de que puede hacer acopio en los nudillos de una mano, profiere un grito ensordecedor y revienta la mandíbula del Samurai de un poderoso puñetazo. Toma, maldito. Que la *katana* abandone tu mano, dé vueltas en el aire y ensarte su filo en aquella roca. Tú, estréllate contra el suelo. Que tu cuerpo y sangre golpeen la tierra con estrepitoso Dolby Stereo Surround (17).

Im ersten Satz dieses Zitates berichtet der Erzähler von außen und bleibt zunächst neutral. Über einen Einschub von erlebter Rede wechselt dann die Perspektive und der Erzähler spricht in einem Befehlston zu Ryu; ähnlich wie ein Spieler, der seine Figur kontrolliert, ihre Handlungen bestimmt und Macht über sie besitzt. Auch die Erwähnung des *Sounds* im letzten Satz verweist auf ein Videospiel. An anderen Textstellen werden onomatopoetische Wörter, die Geräusche (Schläge, Explosionen...) imitieren, eingebaut, wie etwa „¡PAM! ¡PAM! ¡PAM!“ (17) oder „¡FFFFFFFHH! ¡PAW! [...] ¡BUUUUUUMMMMMM!“ (18). Diese erinnern an Textblöcke aus Comics oder Videospielen, die eingeblendet werden, wenn ein Spieler einen Treffer landet. Am Ende der Erzählung werden während einer Kampfszene sogar Punkte für besonders gut gesetzte Schläge verteilt (49f.).

Neben intertextuellen Bezügen, Programmiersprache und Videospieleästhetik ist als weiterer Aspekt bezüglich der Sprache die Verwendung von registrierten Markennamen wie „Bio-tronik“ oder „HgGolem“ (18) zu nennen. Die Sprache der Ebene (a) zeugt also von Kreativität und Innovation; aufgrund ihrer konstruierten Syntax, ihrer graphischen Anordnung und ihrer onomatopoetischen Ausdrücke könnte man sie sogar als lyrisch charakterisieren. Vor allem betont sie aber durch diese Techniken den fiktionalen Charakter der Erzählung auf der Ebene (a).

Auf der Ebene (b) dagegen wird gänzlich auf derartige Elemente verzichtet. Hier werden die Ereignisse realitätsnah in Bezug auf das guatemaltekeische Alltagsleben geschildert. Dies trifft zum Beispiel auf die Raumgestaltung zu; besonders deutlich wird die intendierte Illusionsbildung aber in der Sprache, die von *guatemaltequismos* und lokalen Redewendungen durchzogen ist. Ein Beispiel hierfür ist die Szene, in der die beiden Clowns den Bus

überfallen (21-24). Ihre Dialoge werden in einer Sprache geschildert, die umgangssprachlichen Charakters ist und Elemente populären Humors enthält. Auch in dem folgenden Dialog, der in einer guatemaltekischen *colonia* zwischen zwei Arbeitskollegen geführt wird, häufen sich Alltagssprachliche Floskeln:

“Muy bien, **ingeniero**. Cuente conmigo. Déjeme preparar los materiales y **yo le estoy dando una llamadita** el próximo jueves **para confirmarle** cuándo puedo empezar a dar los cursos de capacitación.”

“Entonces espero su llamada, **licenciado**.”

“**Cómo no**. ¿Va con prisa o entra a la casa a tomarse un cafecito?”

“**Fíjese que sí voy algo preciso**. Por eso ni apago el carro. Gracias de todos modos.”

“**Bueno, no le quito más su tiempo**. Gracias por traerme a la casa.”

“De nada, licenciado. **Me saluda a su esposa**” (29f., Hervorh. NH).

Die hervorgehobenen Ausdrücke sind für guatemaltekische Leser als lokaltypisch erkennbar; ebenso die Tendenz, andere Personen mit ihrer Berufsbezeichnung anzusprechen („ingeniero“, „licenciado“). Die beiden Sprecher werden in diesem Dialog nicht individualisiert, sondern drücken sich anhand von Gemeinplätzen und einer formelhaften Sprache aus.

Während die Ebene (a) die Illusion der Fiktion also durch ihre besondere sprachliche Gestaltung durchbricht, wird diese Illusionsbildung auf der Ebene (b) durch eine realitätsnahe Darstellung unterstützt. Auf der Ebene (a) werden für den Leser bekannte, aber auch eindeutig fiktionale Spiele und Medien evoziert. Die Ebene (b) verweist hingegen eindeutig auf das außerliterarische Guatemala. Somit verfügen die Ebenen über völlig unterschiedliche Arten von Referentialität, zwischen denen zudem häufig hin- und hergewechselt wird. Der Sinn dieses metafiktionalen Spiels wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, worin die inhaltliche Kontinuität zwischen den beiden Ebenen besteht, nämlich der Dominanz, Allgegenwart und Akzeptanz der Gewalt.

IV.4. Kontinuität und Ubiquität der Gewalt

Dass der Kampf zwischen Megadroide und Samuray ein reines Gewaltspektakel ist, wurde bereits angedeutet. Doch auch die Szenen der „fiktiven guatemaltekischen Realität“ (b) sind immer von Gewalt dominiert. Es handeln dort namenlose Durchschnittsmenschen, die in gewaltvolle Geschehen verstrickt werden. Indem die Gewalt sich über die beiden Erzählebenen erstreckt und indem sie einerseits als spektakulärer Kampf, andererseits als alltägliches Ereignis dargestellt wird, wird sie allgegenwärtig und praktisch universell. Dies werde ich in Folge anhand einiger Beispiele aus beiden Ebenen belegen.

Die Erzählung setzt ein mit einer Kampfszene auf der Ebene (a):

Toma, maldito. [...] estréllate contra el suelo. Que tu cuerpo y sangre golpeen la tierra [...]. Te clavaría la rodilla en la boca del estómago y luego te ensartaría los dedos de una mano en el cuello, mientras que con la otra te martillo la nariz, los dientes y la cara a puros puñetazos, ¡PAM! ¡PAM! ¡PAM!, hasta deformarte el rostro. Reconstruírtelo. O más bien desconstruírtelo. Porque yo soy tu muerte (17f.).

Der Megadroide (in Form von Ryu) steigert sich hier in eine Gewaltphantasie hinein, in der er sich die brutale Zerstörung seines Feindes, des Samuray, äußerst anschaulich ausmalt. Solche aggressiven Kampfszenen finden aber eben nicht nur auf der Ebene (a) zwischen Megadroide und Samuray statt. In einer Szene auf der Ebene (b) sitzen zwei Arbeitskollegen in einem Wagen und wollen sich gerade voneinander verabschieden, als unvermittelt ein aggressiver Nachbar auftaucht und sie bedroht:

“¡Narcos hijos de la gran puta! ¡Malditos! ¡Váyanse de mi casa o les quiebro el culo!”, grita Rambo, mostrándoles el cañón del arma. [...]

“¡Pero si yo vivo aquí, señor! Tranquilícese.” [...]

“A mí nadie me va a decir que me tranquilice”, contesta Rambo y ¡POOM!, golpea la mano del ingeniero con la empuñadura de la pistola (33).

Zunächst tritt Rambo (zu dieser Figur später mehr) lediglich durch seine Sprache gewalttätig auf, doch dann greift er einen der beiden Männer an und schlägt ihn mit dem Knauf seiner Pistole. Die beiden Beispiele verdeutlichen stellvertretend für zahlreiche andere, dass die Gewalt auf beiden Ebenen der Erzählung präsent ist. Sie ist noch mehr als das, denn sie agiert als verbindendes Element der beiden Ebenen, die sonst in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang stehen. Die Gewalt hält die erzählte(n) Welt(en) zusammen.

Ein weiteres Beispiel veranschaulicht, wie die Gewalt anhält, auch wenn die Handlung von einer Ebene zur anderen springt. In der folgenden Szene wird eine Transformation des Megadroide unterbrochen und die Erzählung dreht sich unvermittelt um Fernsehprogramme. Jemand zappt von einem Kanal zum nächsten, wobei alle Fernsehsendungen einen gewalttätigen Inhalt haben:

La ciberbestia, con el tamaño de cinco osos, ojos de lobo, dientes de piraña y garras de tigre, sólo emite un fuerte rugido en respuesta. Se trata de la nueva transformación del Megadroide Morfo-99: Hiperfuria, la bestia carnífera, su verdadera iden/

¡Este capítulo ya lo vi! ¡ZAP!

/cinco molestos vapulean, linchan y le prenden fuego a presunto delincuente/

¡ZAP!

/yección letal tiene tres compuestos: el primero anestesia al condenado a muerte, de modo que este pierda el conocimiento/

¡ZAP!

/gan con las manos en alto! ¡Los tenemos rodea/

¡ZAP!

/blemas extremos requieren soluciones extre/

¡No hay nada en la tele!/OFF> (44f., graphische Setzung i. O.).

Gleichzeitig zum Wechsel erfolgt hier eine Verschiebung zwischen den Ebenen, denn die Ebene (a) tritt hier als Kapitel eines Fernsehprogramms auf der Ebene (b) auf. Es gibt kein Entkommen vor der (hier medialen) Gewalt, denn alle Sender berichten von ihr. Genauer gesagt, sie berichten von verschiedenen Arten des Umgangs mit Gewalt, von Lynchjustiz, der Todesstrafe, einem Polizeieinsatz und populistischen politischen Diskursen. Die zap-pende Person entpuppt sich im weiteren Verlauf als Junge, der von dem Fernsehprogramm und seinen Videospielen gelangweilt ist. Er geht hinaus in den Garten und findet seine Schleuder. Als eine Katze auftaucht, verfolgt und schießt er auf sie. Mit seinem Spielzeug-Laserschwert geht er auf die Pflanzen los, die seine Mutter im Garten angebaut hat, und dann auf den alten Schäferhund der Familie. Mitten in diesem aggressiven und wütenden Spiel erfolgt ein Wechsel zum Samuray und Megadroide (44-48). Auf diese Weise wird die alltägliche, soziale Gewalt eng verwoben mit der medialen und durch ihre Referenzen globalen Gewalt.

Die motivische Verbindung (nämlich die Gewalt) zwischen den beiden Ebenen wird durch ihren sprachlich und ästhetisch kontrastierenden Charakter noch verstärkt. Das metafiktionale Spiel, auf das sich die Erzählung einlässt, betont, dass der Unterschied zwischen Fiktion und Realität an Interesse verloren hat. Hier sei auf die Überlegungen des Philosophen Vilém Flusser bezüglich „technischer Bilder“ verwiesen, unter denen er z. B. Photographien, Video- oder Computerbilder versteht.⁹⁶ Ein Folge der aktuellen Übermacht der technischen Bilder sieht Flusser darin, dass es „jeden Sinn verloren [hat], zwischen Eingebildetem und [...] nicht Eingebildetem, zwischen Fiktivem und »Realem« unterscheiden zu wollen“ (Flusser 1985: 35). Ihm zufolge haben die Unterscheidungsmerkmale „wahr/falsch“, „echt/künstlich“ oder „wirklich/scheinbar“ (Flusser 1985: 35) keine Relevanz mehr angesichts dieser technischen Bilder, die es vom Betrachter verlangen, aus der Summe der Punkte, die das Bild zusammensetzen, zu abstrahieren und sich die Bedeutung des Bildes durch „Einbildungskraft“ (Flusser 1985: 32) zu erschaffen. Für diese Erzählung bedeutet das, dass die Frage, ob der Megadroide fiktional(er) ist oder nicht, irrelevant ist. Die Frage seiner Existenz wird nicht gestellt. Von Bedeutung ist lediglich die Gewalt, die sich in ihrer Dominanz über die Entscheidung zwischen Fiktion und Realität hinwegsetzt und sie obsolet macht.

96 Laut Flusser sind technische Bilder von anderer Art als traditionelle Bilder, da sie „auf Texten beruhen, aus diesen hervorgegangen sind und nicht eigentliche Flächen darstellen, sondern aus Punktelementen zusammengesetzte Mosaiken“ (Flusser 1985: 9). Technische Bilder seien, so Flusser, „völlig neuartige Medien [...], auch wenn sie in vielerlei Hinsicht an traditionelle Bilder erinnern mögen“, da sie nämlich „etwas völlig anderes als die traditionellen Bilder »bedeuten«“ (Flusser 1985: 11). Die Fähigkeit, „aus dem durch Abstraktion in Punktelemente zerfallenen Universum ins Konkrete zurückzuschreiten“, nennt Flusser „Einbilden“ (Flusser 1985: 32), und durch dieses Einbilden entstehen die Bilder erst für den Betrachter.

IV.5. Wer hat die Macht?

Die Identifizierung der Erzählinstanz in *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito* ist mit einigen Schwierigkeiten verbunden, da sich in ihr Widersprüche auftun. In einigen der bisher zitierten Textstellen kam bereits eine Erzählinstanz zum Vorschein, die, obwohl scheinbar heterodiegetisch, manchmal greifbar zu werden scheint in Form eines Spielers oder Programmierers, der im Hintergrund die Fäden zieht und Befehle abgibt. In manchen Szenen wechselt die Fokalisierung innerhalb weniger Zeilen, wie etwa in folgendem Beispiel: „Pero no. Ya que estoy de pie, mejor corro hacia el arma. En ella reside todo tu poder. El androide se acerca a la espada, la toma en sus manos e intenta extraerla de la roca, pero no puede“ (18). Durch den Wechsel und die Austauschbarkeit der Perspektiven werden die Identifizierung eines Spielers mit seiner Figur sowie das völlige Eintauchen und Versunken-sein ins Spiel angedeutet. Auch in der Zeitgestaltung zeigt sich übrigens der Spielcharakter des Textes. Der Verlauf der Zeit spielt keine bedeutende Rolle und es gibt kaum zeitliche Angaben. Dass sie verläuft, erkennt man am andauernden Kampf zwischen den beiden Protagonisten, doch sie wird nicht in den Mittelpunkt gestellt. Im Gegenteil: Sie scheint in den Hintergrund zu rücken, so als ob sie vergessen würde. Während des Spiels setzt der Ablauf der Zeit für den konzentrierten Spieler praktisch aus resp. verliert komplett an Bedeutung.

Zurück zur Erzählinstanz: Von ihr werden ebenfalls die stets unerwarteten Wechsel zwischen den beiden Erzählebenen eingeleitet, womit ihre Bestimmungsmacht betont wird. Dabei tritt die Erzählinstanz mit dem fortschreitenden Verlauf der Handlung verstärkt auktorial auf und scheint sich in eine Erzählerfigur zu verwandeln: „Después de ver la casa de nuestros sueños [...], regresamos a la acción. Como recordarán, el Samuray Maldito cayó al fondo del abismo“ (38). Dieser auktoriale Erzähler bleibt präsent, indem er zum Beispiel Wertungen abgibt („la pobre planta“, 47) oder in der ersten Person Plural spricht („Nuestra pequeña máquina de hacer la guerra“, 48).

Diese „kleine Kriegsmaschine“ meint den Jungen, der am Ende der Erzählung auftaucht und gerade gelangweilt seinen Fernseher ausschaltet. Er geht hinaus in den Garten und beginnt zu spielen, und während des Spiels findet wieder ein Ebenenwechsel statt, hin zum Megadroide. Dies könnte man als Anlass dazu nehmen, das Kind als Erzähler der gesamten Geschichte zu identifizieren. Dazu passt die Tatsache, dass die gesamte Erzählung von den Textbausteinen „<ON“ (17) und „OFF>“ (51) eingerahmt wird, so als ob jemand (der Junge?) seinen Fernseher an- und ausschalten würde. Diesem Ansatz zufolge würde alles Erzählte dem entsprechen, was der Junge im Fernsehen sieht.⁹⁷

Allerdings widersprechen die Ereignisse auf der Ebene (b) dieser Interpretation, denn sie sind nicht vereinbar mit dem Gedanken einer Fernsehsendung. Der Überfall auf den Bus und der Streit zwischen den Nachbarn wären aufgrund ihres Inhalt und ihrer Darstellung für ein Fernsehprogramm undenkbar. Und schließlich rahmen die Textbausteine „<ON“

97 So verstehen es auch einige Rezensenten der Erzählung, siehe García Escobar (2008), Monterroso (2008).

und „OFF>“ auch den Jungen selbst mit ein, der den Fernseher ausschaltet, was die Jung-e-gleich-Erzähler-These widerlegt.

Demnach bleibt unklar, wer sich hinter dieser mal mehr, mal weniger greifbaren Erzählinstanz verbirgt und wer die Befehle abgibt. Eine unbekannte Instanz agiert im Hintergrund und gibt dem Megadroide Anweisungen, wann und in wen er sich verwandeln soll, denn als Roboter muss er von jemandem gesteuert werden. Ein fast unsichtbarer, aber mächtiger Programmierer bestimmt über die Kampfhandlungen und ist somit der direkte Auslöser und Verantwortliche für die Gewalttaten. Damit wird der Aspekt der Machtdemonstration, die jeglicher Gewalthandlung inhärent ist, verdeutlicht.

IV.6. Gewalt und Komik

Ein zentraler Aspekt der sprachlichen Gestaltung der Erzählung ist die Komik,⁹⁸ die bei der Darstellung von gewaltvollen Inhalten erkennbar wird. So etwa in folgendem Beispiel, in dem der Megadroide in Form der *ciberbestia* gegen den Samuray kämpft und ihn soeben in einen Abgrund befördert hat:

Sus colmillos, húmedos a causa de la baba apestosa, vibran con el rugido bestial. Llega al fondo del barranco, busca al Samuray, lo encuentra, se le acerca, lo huele, emite otro rugido, escupe saliva, abre las fauces, acerca el hocico... La situación se pone aquí tan tensa, que es mejor ir a un corte comercial.

Después de ver la casa de nuestros sueños en Prados del Alto (precio), descargar manualmente nuestra libido con el *generationsex* de las Spice Girls y descubrir que las mujeres de no sé que tribu africana se atavían con colmillos de elefante incrustados en las mejillas para alejar malos espíritus y exploradores pervertidos, según se puede leer en el nuevo número de la International Pornographic, regresamos a la acción. Como recordarán, el Samuray Maldito cayó al fondo del abismo... (38)

Die Kampfszene wird durch eine Werbepause unterbrochen, als sie zu gewalttätig zu werden droht. Die einzelnen Werbefilme kontrastieren durch ihre friedvoll-utopischen, frivolen oder exotischen Inhalte mit der unterbrochenen Kampfszene, woraus sich der komische Effekt ergibt. Darüber hinaus dienen der *Cliffhanger* und die Werbepause, die erneut einer medialen Erzählweise entsprechen, auch der Spannungssteigerung.

Ein weiteres Beispiel für die Ironie des Textes ist die Beschreibung von Rambo López, des oben bereits erwähnten, aggressiven Nachbarn. Allein sein Name beinhaltet durch die Kombination eines Superhelden-Vornamen mit einem Durchschnitts-Nachnamen bereits eine gewisse Komik. Er wird dann als „justiciero de la muerte“ (31) betitelt und mit folgendem Profil beschrieben, das wie ein Lebenslauf aufgezogen wird:

98 Die Begriffe „Humor“ und „Komik“ verwende ich basierend auf der Differenzierung, die Horst Turk (1995) getroffen hat. „Humor“ meint „eine Einstellung oder Haltung, die es gestattet, mit Widrigkeiten zu leben. Humor ist eine Sache der Gemütsverfassung“ (Turk 1995: 300). Als Komik dagegen soll hier „eine Weise der Darstellung“ (Turk 1995: 301) gelten. Bis auf feststehende Begriffe wie „schwarzer Humor“ verwende ich in Folge die Begriffe gemäß dieser Unterscheidung (wobei sie selbstverständlich eng zusammenhängen und nicht immer klar voneinander zu trennen sind).

- Nacido en algún pueblo del interior.
- Estudiante de promedio regular en algún internado católico del país.
- Víctima de acoso psicológico por parte de sus compañeros de estudios, que solían molestarlo con motes como *indio*, *sapo* y otros que aludían a su estatura baja, complexión llena y piel morena.
- Filosofía:
 - Chafa y cura, comida segura.
 - El comunismo es el demonio
 - Este país sólo con mano dura se compone. [...]
- Militar graduado con honores. [...]
- Dueño de una casa grande en colonia de clase media baja y de tres o cuatro carros último modelo... (31f., graphische Setzung i. O.).

Rambo López ist also eine Art guatemalteckischer Superheld, dessen Eigenschaften auf einen typischen oder zumindest stereotypen Guatemalteken der Mittelschicht verweisen. Die Komik besteht in der Aufzählung und Häufung dieser Eigenschaften, aus dem im Namen der Figur enthaltenen Widerspruch sowie aus dem Kontrast zwischen Anlass des Konflikts (nichtig) und Rambos Reaktion (extrem bis hin zu grotesk).

IV.7. Die Legitimation der Darstellung von Gewalt

Die Erzählung *Megadroides Morfo-99 contra el Samuray Maldito* spricht unter anderem den gewalttätigen Inhalt mancher Videospiele und Fernsehsendungen an. Die Art der graphischen Gestaltung lenkt die Lesererwartung in Richtung Comics, Fernsehen und Videospiele. Darüber hinaus taucht ein Kind auf, das nach dem Konsum solcher medialer Inhalte selbst aggressiv wird. Die Vermutung liegt also nahe, dass es sich bei diesem Text um eine Kritik an derartigen medialen Produkten handeln könnte. Der Zusammenhang zwischen gewalttätigem Verhalten von Jugendlichen und dem Konsum von solchen Gewaltfiktionen wird von manchen Vertretern der Medienwirkungsforschung behauptet.⁹⁹ Ein Rezensent der Erzählung sieht denn auch eine solche Kritik in der Erzählung angelegt: „un mensaje, se adivina, contra la enajenación que producen estas series televisivas en la mente de los niños y cuyos efectos buscan la destrucción por la destrucción y el daño mismos“ (García Escobar 2008: 63).

Diese Interpretation greift meines Erachtens zu kurz. Im Text ist keinerlei Kritik an Videospielen oder Fernsehsendungen erkennbar und es geht auch nicht in erster Linie um die durch ihren Konsum möglicherweise resultierende Aggression.¹⁰⁰ Denn was der Rezensent hier übersieht, ist das, was der Junge *nach* dem Konsum von gewalttätigen medialen Inhalten und *vor* seinem Gewaltausbruch im Garten erlebt. Er verlässt sein Kinderzimmer,

99 Siehe Forschungsstand (l.1.).

100 Andererseits handelt es sich hier keineswegs um eine Verteidigungsschrift für gewaltpropagierende Medien. Dass diese kritikwürdige Aspekte beinhalten, ist dem Autor durchaus klar. So erklärt er in der Einleitung, die Geschichte spiele „en un clima de violencia extrema y tecnología cibernética para morboso deleite de las masas adictas a los medios de comunicación“ (11). Die morbide Freude am Gewaltkonsum wird also abgelehnt.

lauscht an der Tür seines älteren Bruders und bekommt mit, wie dieser vor seinen Freunden mit einer Schlägerei prahlt, an der er beteiligt war. Der Junge geht weiter durch das Haus und erlebt einen Streit zwischen seinen Eltern mit, in dem der Vater die Mutter schlägt. Diese gewalttätigen familiären Szenen, denen der Junge ausgesetzt wird, verdeutlichen, dass die Gewalt in der Erzählung über Videospiele und Fernsehsendungen hinausgeht und in der familiären Alltagswelt präsent ist. Solche Medien bilden hier lediglich *einen* Bereich, an dem Gewalt auftaucht und in dem sie verhandelt wird. Bei der Erzählung handelt es sich also vielmehr um eine Kritik an der allgegenwärtigen Präsenz und unhinterfragten Akzeptanz der Gewalt in der guatemaltekischen Gesellschaft. Der Autor bestätigt dies in der Einleitung, die er seiner Erzählung nachträglich vorangestellt hat (vielleicht weil die expliziten Gewaltdarstellungen kritisiert worden waren?): „*Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito* es una parodia que aparentemente celebra (pero realmente denuncia) la violencia porque sí, la injustificada pasión por el puñetazo nace del qué fregados“ (12). Die Intention wird klar: Es geht nicht um ein Zelebrieren der Gewalt, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern um eine Kritik an dem massiven Einsatz derselben. Verbindet man schließlich die eingangs angesprochene Problematik der Identitätssuche mit der Tatsache, dass die gewaltbestimmte guatemaltekische Realität hier als eindeutiger Bezugspunkt der literarischen Fiktion zu sehen ist, so kann man die Erzählung als Auseinandersetzung mit der Frage verstehen, wie es sich in einem solchen Gewalt ausübenden und akzeptierenden Umfeld leben lässt und wie man sich selbst innerhalb dieser Gewaltwelt definiert und positioniert.

Die unterschiedlichen, innovativen Darstellungsarten von Gewalt und ihre gleichzeitige metafiktionale Hinterfragung führen dazu, dass man dieser Erzählung ein Gelingen ihrer Gewaltpolitik bescheinigen kann. Auf einer Ebene der Erzählung (a) wird die Gewalt durch die sprachliche und ästhetische Nachahmung von solchen Medien wiedergegeben, denen oft ein Zelebrieren der Gewalt unterstellt wird. Auf der anderen Ebene (b) wird die guatemaltekische Wirklichkeit als eine Welt dargestellt, in der Gewalt allgegenwärtig und als Handlungsoption gesellschaftlich akzeptiert ist. Zusätzlich kommt auf dieser Ebene (b) Komik in der Beschreibung v. a. der Gewalttäter zum Einsatz, welche sowohl ein Verlassen der Aggressoren wie auch die Einsicht in die Nichtigkeit der gewaltauslösenden Gründe und in die Absurdität der allgegenwärtigen Gewalt mit sich bringt. Schließlich belegt die Erzählung die Irrelevanz der Unterscheidung zwischen fiktiver und realer Gewalt angesichts ihrer Allgegenwart und Dominanz.

V. *Diccionario Esotérico*

Diccionario Esotérico, der bisher einzige längere Roman von Maurice Echeverría, erschien 2006. Der Roman hat 368 Seiten, die sich in drei große Teile gliedern, die wiederum in Kapitel eingeteilt sind. Damit ist er bei weitem der längste veröffentlichte Roman aus der Feder derjenigen Generation, der Echeverría angehört. Auch unter anderen Gesichtspunkten kann man den Roman als ambitionierter als andere ansehen, wobei zu klären ist, inwieweit diese hohen Ansprüche auch umgesetzt werden können.

Dreh- und Angelpunkt dieses Romans ist die Figur des Ich-Erzählers und Protagonisten Daniel, dessen Analyse wesentlich ist für die Interpretation des Gesamttextes. Daher werde ich nach einer kurzen Darstellung der Handlung (V.1.) ausführlich auf die Problematik eingehen, die sich aus der Beschaffenheit der Erzählerfigur ergibt (V.2.1. & V.2.2.), insbesondere auch in Kombination mit der Erzählung von übernatürlichen Elementen (V.2.3.). Anschließend werde ich den urbanen Raum als Gewalt-Raum untersuchen (V.3.) und die Bewohner dieses Raumes (V.4.), bevor ich die Themen der Angst (V.5.) sowie der Religion und Esoterik (V.6.) anspreche. Auf eine kurze Analyse einiger sprachlicher Merkmale (V.7.) folgen abschließende Bemerkungen zur Bewertung des Romans.

V.1. Handlung

Die Handlung von *Diccionario Esotérico* ist komplex und die Erzählung von zahlreichen Anachronien bestimmt. In Folge stelle ich die *histoire* stark verkürzt und den drei großen Teilen des Romans entsprechend dar.

Daniel, der Protagonist und Ich-Erzähler des Romans, lebt in Guatemala-Stadt. Von seiner Freundin Carmen verlassen, verfällt er in Wahnvorstellungen, die ihn zu der Überzeugung führen, Carmen sei eine Hexe, die es auf ihn abgesehen habe. Er beschließt, sie zu töten. Nachdem er ihre Leiche im Wald vergraben hat, empfindet er Trauer und Enttäuschung und bereut den Mord. Daniel möchte Carmen nun durch ein magisches Ritual wiederbeleben. Von seinem Freund Flavio hatte er bereits zuvor Kenntnisse aus dem Bereich der Esoterik und der Magie erlernt. Den Vorbereitungen dieses Rituals fallen mehrere Menschen zum Opfer und Daniel stellt sich zunehmend als skrupelloser Wahnsinniger heraus. Der Wiederbelebungsversuch schlägt fehl, Daniel verliert dabei das Bewusstsein und kann sich anschließend nicht mehr an die Ereignisse erinnern. Carmens Leiche ist verschwunden.

Daniel fühlt sich gescheitert und verfällt ins Delirium. Überzeugt davon, dass er bald sterben wird, wendet er sich an einen Bekannten namens Abraham, der einer evangelikalen Freikirche angehört. Dieser möchte ihn dazu bringen, sich Gott zuzuwenden. Daniel wird

von Abraham und dessen Männern gefoltert, bis er sich bekehrt. Später landet er in einem öffentlichen Krankenhaus und dann auf der Straße, wo er drogenabhängig wird und mit Klebstoff-abhängigen Kindern (*Pegamenteros*¹⁰¹) zusammenlebt.

Nach einem unbestimmbaren Zeitraum beschließt Daniel, die Stadt zu verlassen und im Wald zu leben. Er erklärt sich zum Anführer einer Gruppe ehemaliger *Pegamenteros* und gründet eine Armee, um sich an Abraham und seinen Anhängern zu rächen. Daniels magische Kräfte wachsen. Seine Armee aus *Pegamenteros* kollaboriert mit Mitgliedern verschiedener *maras*. Um seine Streitkräfte zusätzlich zu vergrößern, erschafft Daniel künstliche Wesen, die darauf abgerichtet werden, Mitglieder von evangelikalen Freikirchen umzubringen. Es folgen Hunderte von Morden und Bombenattentaten auf die Kirchen. Die Öffentlichkeit reagiert panisch, die Menschen verlassen ihre Häuser nicht mehr. Daniels Armee zieht in die Stadt ein, mordet, vergewaltigt und foltert. Als Daniel bemerkt, dass seine magischen Kräfte schwinden, gerät er in Panik. In seinem Heer bricht ein Aufstand aus; viele desertieren, die restlichen überwältigen Daniel. Dieser kann sich jedoch retten und wird von einem letzten treuen Anhänger in ein Versteck gebracht. Bevor er das Land heimlich in Richtung Mexiko verlassen kann, wird er von einer Menschenmenge erkannt und gelyncht.

V.2. Das Erzählen von Gewalt und die Auswirkungen von Gewalt auf die Erzählung

Der Erzähler Daniel entpuppt sich im Verlauf der Handlung als sadistischer Massenmörder. Darüber hinaus vermittelt er immer stärker den Eindruck von Unzuverlässigkeit, so dass die ausschließliche Vermittlung von Informationen aus seiner Perspektive zum Problem wird. Es handelt sich hier also um einen autodiegetischen Erzähler, bei dem die Identifizierung und das Vertrauen dem Leser schwerfallen. In Folge werde ich dieses narratologische Phänomen der Unzuverlässigkeit¹⁰² genau untersuchen, wobei ich auf Ansgar Nünning (1998) Konzept von *unreliable narration* zurückgreife.¹⁰³

Die Grundhaltung eines Lesers von Fiktion besteht darin, dem Erzähler eingangs grundsätzlich zu vertrauen. Damit er hiervon abrückt und an der Erzählinstanz zu zweifeln beginnt, bedarf es einer Reihe von Bedingungen. Solche Kriterien von Unzuverlässigkeit teilt Nünning in zwei Kategorien ein: erstens textimmanente Signale und zweitens solche, die

101 Hinsichtlich der Groß- resp. Kleinschreibung von Begriffen wie *Pegamenteros*, *mareros* usw. halte ich mich in diesem Kapitel an die jeweilige Schreibung im Roman. Alle direkten Zitate in diesem Kapitel stammen, falls nicht explizit anders angegeben, aus der bisher einzigen Ausgabe des Romans bei Norma, 2006.

102 Oftmals werden in diesem Zusammenhang die Bezeichnungen „unglaublich“, „unzuverlässig“ und „unreliable“ synonym oder undifferenziert verwendet. Ich habe mich hier für den Begriff der Unzuverlässigkeit entschieden, da er sich für eine Beschreibung des Phänomens im Fall dieses Romanes am besten eignet.

103 Einen Überblick über die theoretischen Diskussionen rund um das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens seit der Einführung des Begriffs durch Wayne C. Booth (1961) liefern Müller (2005) und Nünning (1998). Nünning's Konzept ziehe ich heran, da er sich vom vagen Begriff des impliziten Autors distanziert, das bis dahin stets in Verbindung mit unzuverlässigen Erzählern gebracht wurde (vgl. Nünning 1998: 9). Stattdessen betont Nünning, dass es sich nicht um ein rein textimmanentes Phänomen handelt, „sondern um ein relationales bzw. interaktionales, bei dem die Informationen und Strukturen des Textes und das von Rezipienten an den Text herangetragene Weltwissen und Werte- und Normensystem gleichermaßen zu berücksichtigen ist“ (Nünning 1998: 23). Anstelle des impliziten Autors bringt Nünning also den realen Leser ins Spiel: „Das bedeutet, daß ein Erzähler nicht an sich unglaubwürdig ‚ist‘, sondern daß es sich dabei um eine Feststellung des Betrachters handelt, die historisch, kulturell und letztlich sogar individuell stark variieren kann. [...] Ob ein Erzähler als unglaubwürdig eingestuft wird oder nicht, hängt somit nicht von der Distanz zwischen seinen Werten und Normen und denen des *implied author* ab, sondern davon, inwiefern die Weltsicht des Erzählers mit dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten zu vereinbaren ist“ (Nünning 1998: 25).

einen kontextuellen Bezugsrahmen bilden. Für erstere Kategorie nennt Nünning zahlreiche Beispiele, darunter die folgenden, für diesen Fall besonders interessanten: „explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses“, „Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seine Erklärungen und Interpretationen des Geschehens“, „verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv“, „syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit“, „eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken“ (Nünning 1998: 27f.). Diese Merkmale haben eine „Signalwirkung“, d. h. sie können den Leser zu ersten Zweifeln veranlassen; allerdings nur dann, wenn sich auch im außertextuellen Bereich Gründe für den Zweifel finden lassen. Daher kommt die zweite Kategorie ins Spiel, d. h. „die Frage der extratextuellen Referenz auf das Wirklichkeitsmodell oder den Normalitätsbegriff einer Gesellschaft“ (Nünning 1998: 29). Hier liefert Nünning wiederum mehrere Beispiele, aus denen ich nur die hier relevanten zitiere: „allgemeines Weltwissen“, „das jeweilige historische Wirklichkeitsmodell“ sowie „moralische und ethische Maßstäbe“ (Nünning 1998: 31).

Um den Nutzen von Nünnings Konzept für die Interpretation von *Diccionario Esotérico* zu verdeutlichen, werde ich zunächst textimmanente Unzuverlässigkeitssignale anführen, wobei es sich vor allem um Aspekte der Erzählerrede handelt. Anschließend werde ich ausführlich auf die Problematik bezüglich der Werte- und Normensysteme eingehen, die vom Protagonisten vertreten und demonstriert werden. In einem dritten Schritt geht es dann um die Frage der Konsistenz der erzählten Welt. Dabei werde ich auch diskutieren, welche Konsequenzen die Unzuverlässigkeit in Verbindung mit Gewaltdarstellungen mit sich bringt.

V.2.1. Die Infragestellung der Erzählerrede

Zahlreiche der von Nünning aufgeführten textimmanenten Signale für Unzuverlässigkeit lassen sich durch eine Analyse der Erzählerrede in *Diccionario Esotérico* belegen. Wie bereits erwähnt handelt es sich hier um einen autodiegetischen Erzähler, dessen Darstellung sich um seine eigene Person, seine Erlebnisse und Taten, dreht. Doch im Lauf dieser Erzählung zeigt sich, dass Daniel manchmal selbst unsicher ist, ob das Erzählte der Wahrheit entspricht oder nicht („interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses“¹⁰⁴): „Mientras esperaba la orden en la ventanilla, se me acercó un niño dramapobre, le cedí un par de monedas. O a lo mejor no; a lo mejor le dije, con arrogante desdén: ‘Patojo sucio’“ (26). Der Erzähler unterbricht hier seine Schilderung einer Begegnung mit einem bettelnden Kind und revidiert seine erste Aussage. Ob er dem Kind ein paar Münzen gegeben oder es beschimpft hat, bleibt unklar. So wird gleich auf den ersten Seiten des Romans der Erzähler als Vertrauensperson in Frage gestellt.

104 Für die jeweils entsprechenden Begrifflichkeiten Nünnings, die hier und in Folge in Klammern stehen, siehe Nünning (1998: 27f., Hervorh. i. O.).

Seine Funktion als Erzähler wird von Daniel offen thematisiert („*autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit*“): „su familia la desheredó. Pero eso lo contaré más adelante. ¿Por qué no ahora? Mejor ahora“ (56). Hier macht der Erzähler einen unentschlossenen, nicht unbedingt souveränen Eindruck. An einigen Stellen werden die Spaltung in ein erzählendes und ein erlebendes Ich sowie der Wissensvorsprung des erzählenden Ichs verdeutlicht: „De lo siguiente no me enteré sino hasta mucho tiempo después“ (140). Jedoch wird an keiner Stelle des Romans erkennbar, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Bedingungen das erzählende Ich Daniel seine Geschichte erzählt. Zwischen den beiden Ichs muss eine erhebliche zeitliche Distanz bestehen, da die erzählten Ereignisse sich über eine lange Zeitdauer erstrecken. Die Unklarheit darüber, in welcher Situation die Erzählung stattfindet, trägt weiter dazu bei, die Erzählinstanz anzuzweifeln.

Hinzu kommt, dass Daniel sich an gewisse Ereignisse nicht erinnern kann, oder dies zumindest vorgibt („*eingestandene Erinnerungslücken*“). So gibt es ausgerechnet an einem entscheidenden Punkt der Handlung eine Leerstelle, nämlich der Erzählung des magischen Rituals, in dem Carmens Leiche wiederbelebt werden soll. Was bei dem Experiment passiert, erfährt der Leser nicht, da Daniel vorgibt, es selbst nicht zu wissen. Er sei während des Rituals in Ohnmacht gefallen und unbestimmte Zeit später wieder aufgewacht. Graphisch wird die Stelle durch einige Leerzeilen und *** markiert (150).¹⁰⁵

Darüber hinaus ist Daniel eindeutig geisteskrank und sich dessen auch bewusst („*Hinweise auf kognitive Einschränkungen*“): „De [mi] infancia proscrita emanan todas mis enfermedades, y aún las que están por venir“ (74). Auch wenn er die Ursachen zunächst in seine Kindheit und die Schuld somit seinen Eltern zuschiebt, gibt er zu: „A esas alturas del partido, yo ya estaba loco“ (81).

Bei der Erzählung von magischen Ereignissen bemüht sich Daniel besonders um das Vertrauen des Lesers. Er selbst glaubt an diese Vorgänge und bekräftigt ihren wahren Charakter und ihre Existenz („*explizite Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit, z. B. emphatische Bekräftigung*“): „Sólo puedo decir que estoy diciendo la verdad“ (101). Dieses Insistieren macht ihn jedoch erst recht verdächtig, vor allem weil andere Figuren im Roman Zweifel bekunden und die Ereignisse als übernatürlich bewerten.

Schließlich fällt Daniel als Erzähler zwischenzeitlich komplett aus. Als er auf der Straße landet und drogenabhängig wird, muss vorübergehend ein neutraler Erzähler einspringen, der Daniel begleitet und über seine Taten berichtet, wobei er Einsicht in Daniels Innenwelt besitzt (200-208). Als Daniel eines Tages unter Drogeneinfluss sein Spiegelbild in einem Autofenster erblickt, erkennt er sich selbst und kommt wieder zu sich, womit er auch die Erzählung wieder übernimmt.

¹⁰⁵ In *Los jueces* gibt es ebenfalls eine Leerstelle an einem zentralen Punkt der Erzählung: die Vergewaltigung einer jungen Frau wird „übersprungen“. Hier lässt sich die Informationslücke allerdings durch den Charakter des Ausgesparten legitimieren und führt nicht zu Zweifeln an der Erzählinstanz (siehe Kap. VII.).

V.2.2. Ethische Probleme bei der Bewertung des Erzählers

Zusätzlich zu den Zweifeln an Daniels Verlässlichkeit als Erzähler kommt seine Persönlichkeit: Er stellt sich zunehmend als menschenverachtender, gewaltverherrlichender, skrupelloser und narzisstischer Massenmörder heraus. Somit widerspricht er auf eklatante Weise dem, was Nünning als „moralische und ethische Maßstäbe“ bezeichnet, „die in ihrer Gesamtheit das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem konstituieren“ (Nünning 1998: 30). In Folge werde ich Unzuverlässigkeitsmerkmale aufzeigen, die auf der Ebene des kontextuellen Bezugsrahmens liegen. Wie sich zeigen wird, ergibt sich durch Daniels Wesen und seine Taten ein Problem bei der Bewertung des Romans. Einerseits verdeutlicht die Figur Daniels beispielhaft, wie Gewalt und Macht miteinander einhergehen. Die Tatsache aber, dass ein solcher Mensch die machtvolle Position des Erzählers innehat, trägt zur Affirmation der gewaltvollen Strukturen und Verhaltensweisen bei, statt sie eindeutig zu kritisieren.

Daniels negative Charaktereigenschaften sind zahlreich. Für seine Mitmenschen empfindet er in der Regel Abscheu. Ein paar Männer, die auf der Straße herumlungern und Bier trinken, bezeichnet er als „desperdiciados“ (14); sie erregen Ekel in ihm (21). Sogar bettelnde Kinder verachtet er. Für diese prägt er sogar einen eigenen Begriff, den des „niñodramapobre“ (26), in dem seine außerordentliche Arroganz zutage tritt: Daniel verabscheut nicht nur die Kinder wegen ihrer Armut, sondern auch die angebliche Dramatisierung ihrer Situation. Doch die armen Kinder sind überall und Daniel kann ihren Anblick nicht verhindern.

Da mucho asco la cantidad de niños circulando por allí, impunemente [...], revolviendo el aire con su menuda y terca respiración. Habría que matarlos a todos, como perros. Y luego, quizá, darlos de comer a tantos indios que tienen hambre, ¿no es verdad...? Porque ellos sólo sirven para robar aire. Cada niño, cada niñodramapobre, es un poco menos de aire en esta ciudad contaminada (209).

Daniel kann zweifellos als Misanthrop bezeichnet werden, denn neben Kindern und den meisten Frauen verachtet er auch alle Angehörigen der indigenen Bevölkerung. Sein Rassismus kommt in zahlreichen Textpassagen zum Vorschein (z. B. 111, 335). Daniel ist davon überzeugt, dass die Lage der indigenen Bevölkerung in Guatemala selbst verschuldet und dass diese grundsätzlich zu einer Auflehnung unfähig sei. Dass er die indigene Bevölkerung nicht nur verachtet, sondern die Ungleichheit der Ethnien befürwortet und sogar genießt, kommt auf extreme Art in folgendem Beispiel zum Vorschein:

Una de las sensaciones más benéficas que yo he gozado en vida es: estar en el aeropuerto de Guatemala; mientras un indio me lustra los zapatos; con un boleto en la bolsa de la chaqueta (GUATEMALA CITY MIAMI INTL LONDON LHR AMSTERDAM); con la certeza de que pronto habré cruzado el océano... (55).

Daniel erzählt hier von seiner Jugend, während der er mit seiner damaligen Freundin Didi oft nach Europa reiste. Die Verheißungen eines Europaaufenthaltes werden für Daniel

durch das Bewusstsein verstärkt, dass er sich in Guatemala in einer privilegierten Position befindet und ihm Möglichkeiten offenstehen, die sich für den „indio“, der sich seinen Lebensunterhalt als Schuhputzer verdient, niemals ergeben werden (und zwar vor allem die Möglichkeit, das Land zu verlassen). Obwohl es für Daniel also eindeutige ethnische Unterschiede gibt, die für ihn auch ihre Berechtigung haben, möchte er selbst nicht als Angehöriger der weißen Oberschicht, also als „canche“, bezeichnet werden: „No me gusta que me digan ‘canche’. Así le llaman los indios a los rubios: ‘canches’. No me gusta que los indios me dirijan la palabra“ (122). An einer anderen Stelle verurteilt er diese Bezeichnung absurderweise als entwürdigend und rassistisch (75).

Der Logik seiner Misanthropie zufolge empfindet Daniel besondere Verachtung für indigene Frauen, die als Hausangestellte arbeiten. Als seine Freundin Carmen eine Bedienstete einstellt, zwingt Daniel diese in Carmens Abwesenheit zum Geschlechtsverkehr (34). Marta scheint sich zunächst nicht zu wehren, doch nach einiger Zeit kündigt sie und verlässt das Haus. Daniel führt dies nun nicht auf den sexuellen Missbrauch zurück, sondern auf ein vermeintlich ewiges und ursprüngliches Schuldgefühl der indigenen Bevölkerung, die hier mit der arbeitenden Schicht gleichgestellt werden: „En las Clases Trabajadoras es muy frecuente encontrar esta suerte de culpa originaria, que ha durado desde siempre, y desde mucho antes que vinieran los españoles“ (36).

Ab und zu erzählt Daniel von seiner Kindheit oder Jugend, und hier liegen ihm zufolge die Ursprünge mancher Verhaltensweisen (74). Als Heranwachsender war er mit Didi befreundet, einem Mädchen aus einer reichen Familie:

De la manera más inevitable, fuimos pasando de un amor adolescente al más pagano de los amores. Me parece que teníamos quince y dieciséis años cuando perdimos la virginidad. Nos queríamos, sin duda. Nos quitaron la virginidad cinco hombres un día que estábamos en un parque. Nos dieron una buena violada (54).

Die Lesererwartung wird brutal getäuscht: statt der erwarteten Schilderung einer Jugendliebe berichtet Daniel von einer mehrfachen Vergewaltigung, einer „buena violada“ – das beschönigende Oxymoron verstärkt den Schockeffekt. Hier bleibt im Übrigen unklar, ob nur Didi oder ob beide vergewaltigt wurden; diese Unklarheit führt zu zusätzlichen Zweifeln an Daniels Erzählung.

Nach der Vergewaltigung wird Didi von ihren Eltern nach Europa geschickt, und in den darauffolgenden Jahren reisen Didi und Daniel um die Welt, nach Amsterdam und Miami, nehmen Drogen und verkaufen sie, feiern Orgien und drehen Pornofilme (55-60). Die Sexualität zwischen den beiden ist von Brutalität geprägt (54), und Daniel scheint in den folgenden Jahren nur noch aus gewaltbestimmter Sexualität Erregung zu beziehen, so etwa in seiner Beziehung zu Carmen (22) oder auch später, als er sich aus seinem aus drogenabhängigen Kindern bestehenden Heer Mädchen aussucht, die ihm „favores sexuales“ (224) erbringen müssen.

Zeitweise ist Daniel in psychiatrischer Behandlung, wobei er sich nicht auf seinen Therapeuten einlässt und ständig versucht, ihn zu hintergehen. Dennoch hält er einige Zeit an diesen Besuchen fest, da sie ihn in seinem Narzissmus bestätigen: „Me encantaba entrar por la puerta del edificio [...], saludar al tipo de la recepción [...] y así sentir que mi dolor tenía un sentido profesional, psiquiátrico“ (75). Später sucht er dann eine Selbsthilfegruppe nach der anderen auf, um von seinen Problemen zu berichten und Zuhörer zu finden: „Hay grupos para todo tipo de personas: ‘Alcohólicos Anónimos’, ‘Neuróticos Anónimos’, ‘Narcómanos Anónimos’, ‘Sexólicos Anónimos’, ‘Comedores Compulsivos’, y un resto de variantes. Yo las probé todas“ (79f.). Schließlich landet Daniel bei den „Codependientes Anónimos“ (81), einer Gruppe, in der die Mitglieder sich von ihren Problemen erzählen und anschließend von den anderen analysiert und beraten werden. Laut Daniel geht es dabei darum, sich gegenseitig zu demütigen und zu schwächen.

Daniel schwankt zwischen manischen und depressiven Phasen, zwischen hysterischen Angstzuständen und Momenten völliger Lethargie und Passivität. Diese Zustände traten bereits während seiner Beziehung zu Didi auf:

Didi se durmió. El cuarto. La lámpara. Yo me preguntaba cómo iba a tolerarla, de qué manera iba a sublimar todo eso que me pasaba. [...] Los cigarros se habían acabado. El cuarto. La lámpara. Buscar cigarros en las gavetas vacías. Buscar un manual de sobrevivencia en las gavetas vacías. Buscar un pequeño ángel púrpura en las gavetas vacías. Registrar mil veces. Acostarse en la cama a masticar fibras inaudibles, momentos inútiles, enlatados, en mi personalidad. Sólo había una salida, pero estaba en mi dolor (60).

In solchen Momenten gerät Daniel in Panik und verharrt in endlosen Gedankenschleifen, die sich um ihn selbst und seine Probleme drehen. Die Angstzustände führen zu Schlaflosigkeit und einige Male sogar dazu, dass Daniel sich selbst verletzt (25, 58).

Um den weiteren Verlauf von Daniels mentaler Entwicklung zu beschreiben, ist seine Freundschaft mit Flavio von großer Bedeutung. Flavio ist ein Gelehrter in den Gebieten der Esoterik und der Magie, der abgeschottet in einer riesigen Villa wohnt und an einem Buch schreibt, das den Titel „*Diccionario Esotérico*“ (44) trägt. Daniel ist fasziniert von Flavio und lässt sich durch dessen Rhetorik beeindrucken. Seine Bewunderung entwickelt sich zu grenzenloser Loyalität und regelrechter Anbetung (46). Flavio lehrt Daniel „a desarrollar [sus] amplitudes paranormales“ (48), und zusammen reisen die beiden nach London, wo sie in einer geheimen Bibliothek studieren (49-52). Carmen kritisiert Daniels Freundschaft zu Flavio und die Tatsache, dass Daniel so viel Zeit mit ihm verbringt. Als sie ihn schließlich verlässt beginnt Daniel zu glauben, dass sie eine Hexe aus dem 17. Jahrhundert sei, die zurückgekommen sei, um seine Seele zu rauben (74). Weder sein Psychiater noch die Mitglieder der zahlreichen Selbsthilfegruppen gehen auf Daniels fixe Idee ein, bis er bei den *Codependientes* Pinzón kennenlernt, einen ehemaligen Mitarbeiter des militärischen Geheimdienstes, „un experto en [...] desaparecer gente“ (140). Pinzón hat sofort Verständnis

für Daniel und überzeugt ihn von der Notwendigkeit, Carmen zu verbrennen. Gemeinsam schmieden sie Pläne und besorgen Benzin.

Doch dann verläuft alles anders als geplant. Carmen sucht Daniels Wohnung auf, um ihre letzten Habseligkeiten abzuholen. Die beiden beginnen einen Streit, und Daniel lässt mit Hilfe seiner von Flavio erlernten telekinetischen Fähigkeiten einen schweren Uhrenschränk auf Carmen fallen. Ihre Leiche vergräbt er anschließend im Wald. Dies war wohl nicht Daniels erster Mord, denn später erwähnt er beiläufig, dass er als Kind seine Großmutter umgebracht hatte, da diese ihn mit ihrem Gerede von Geistern und Gespenstern erschreckte (227f.). Man kann auch vermuten, dass er Schuld ist am Tod seiner Eltern, denn er möchte sich dazu nicht äußern: „Mis dos padres murieron; no diré cómo“ (199).

Nach Carmens Tod verspürt Daniel Trauer und Enttäuschung. Er bereut die Tat, weil er Carmen gerne wieder bei sich hätte (und nicht etwa aus ethischen Gründen). Er verlässt die Hauptstadt und fährt nach Quetzaltenango, wo er sein Hotelzimmer tagelang nicht verlässt. Er spielt ununterbrochen Playstation und hat nach einigen Tagen eine Erleuchtung, in der Gott zu ihm spricht. Daraufhin trifft Daniel die Entscheidung, Carmen wieder zum Leben zu erwecken (103-105). Er glaubt jedoch, dass seine magischen Fähigkeiten für eine solche Wiederauferstehung noch nicht ausreichen. Der erste Teil seines „Plan Lázaro“ (97) besteht deshalb darin, sich Flavios „*Diccionario Esotérico*“ zu besorgen, da er darin alle notwendigen Anleitungen vermutet. Nach Carmens Tod hatte Daniel alle seine negativen Gefühle auf seinen ehemaligen Lehrmeister projiziert:

...yo había desarrollado una forma de odio hacia Flavio el Cátaro, de alguna manera lo culpaba por todo aquello que había sucedido, y lo repudiaba pues habían sido sus lecciones de magia las culpables [...] de mi crimen. [...] También había desarrollado yo una cierta envidia hacia Flavio –celos profesionales, digamos–. Ahora quería ser un mago mejor que él, y la sola manera de conseguir esto, era matándolo (124).

Er fasst also den Entschluss, Flavio zu töten. Doch zuvor beginnt er mit den ersten vorbereitenden Experimenten. Er versucht, tote oder verwelkte Pflanzen wieder zum Leben zu erwecken, was ihm gelingt (107). Dann besorgt er sich Tiere, zunächst Hühner und Kaninchen, später auch Hunde, die er tötet, um sie dann wieder zum Leben zu erwecken; auch dies funktioniert nach zahlreichen Versuchen (107-114). Bei seinen Streifzügen durch die Stadt auf der Suche nach Straßenhunden fallen ihm schließlich die *Pegamenteros* auf. Er entführt einige von ihnen und bringt sie in seine Wohnung, wobei er sie zwar in seinen magischen Experimenten benutzen, aber nicht töten will. Dennoch gibt es nachher einige Tote, da die *Pegamenteros* aufeinander losgegangen sind. Die Leichen vergräbt Daniel im Wald und die restlichen Kinder setzt er dort aus.

Schließlich bringt Daniel Flavio um und besorgt sich das geheime Buch. Dieser Mord löst in ihm Schuldgefühle aus: „yo era un despreciable y miserable asesino“ (127). Er schiebt sie jedoch rasch beiseite und geht zum nächsten Schritt in seinem Plan über, der darin besteht,

Miguel, das Kind von Didi und ihrem Freund JR, zu rauben. Dieses Kind hält Daniel nämlich für einen Engel, und so soll sein unschuldiges Blut in dem Wiederbelebungsritual zum Einsatz kommen. Um an Miguel zu kommen, tötet Daniel Didi und JR. Das Kind bringt er in seine Wohnung und holt dann Carmens Leiche, die er für das Ritual benötigt. Minutiös bereitet Daniel alles für das Ritual vor. Er verfällt in einen Trancezustand und dann in Ohnmacht. Als er wieder aufwacht, ist er mit Blut bedeckt; die Leichen von Carmen und Miguel sind verschwunden.

Daniel fühlt sich gescheitert und verfällt in einen lethargischen und depressiven Zustand. Er verbringt ganze Tage im Bett und verlässt seine Wohnung nicht mehr, da er den Kontakt zu anderen Menschen nicht erträgt (155). Doch dann gehen ihm die Zigaretten aus und er geht aus dem Haus, um welche zu kaufen. Als er zurückkommt, ist die Decke über seinem Bett eingestürzt und zwischen den Trümmern liegt eine riesige Raupe. Mit der Zeit gewöhnt er sich an ihren Anblick und gewinnt langsam die Überzeugung, dass es sich bei der Raupe um Carmen handle, die sich im falschen Körper wieder materialisiert habe (163-169). Daniel leidet unter zunehmender Paranoia und auch unter körperlichen Schmerzen. Schließlich wendet er sich hilfesuchend an Abraham, den Vorstehenden einer evangelikalen Freikirche. Die Folter, der Daniel in Folge von Abraham und seinen Männern unterzogen wird, wird später zum Anlass seines Rachefeldzugs. Denn nach einem Aufenthalt in einem Krankenhaus und einer Phase, in der Daniel auf der Straße lebt, beschließt er in den Wald zu ziehen und sich zum Anführer der *Pegamenteros* zu machen. Von da an nimmt die Spirale des Wahnsinns und der Gewalt endgültig ihren Lauf.

Daniel erklärt Carmens Grab zur Kultstätte und die Rache gegen Abraham und die *evangélicos* zum Antrieb seiner Armee. Er möchte sich nicht unbedingt wegen der Folter an Abraham rächen, sondern weil dieser in seine Wohnung eingebrochen war und seitdem die Raupe (alias Carmen) verschwunden ist. Nach Daniels Auffassung sind also Abraham und seine Männer, und in Erweiterung alle *evangélicos* (später sogar alle Christen), Schuld an Carmens Tod. Daniel bringt immer mehr *Pegamenteros* aus der Stadt in den Wald, wo sie einer Entziehungskur unterzogen, körperlich trainiert und indoktriniert werden. Seine Armee beschreibt Daniel folgendermaßen:

El Ejército Trismegisto es un frente de guerra cuyo fin inmediato es combatir las iniquidades feudalizantes de la dictadura religiosa, principalmente cristiana, que ha sometido a Guatemala desde hace más de cinco siglos y ha tomado ahora un nuevo impulso con el ascenso vertiginoso de las comunidades protestantes. Es un movimiento armado de conciencia nacional compuesto principalmente por elementos específicos de un segmento preciso del lumpen-proletariado urbano, los llamados Pegamenteros. A partir de hoy, es una fuerza activa militar, con grados e insignias, organización y mística revolucionaria, enfocada en formar tropas destinadas a la lucha contra los abusos de la espiritualidad judeocristiana (225).

Diese Beschreibung parodiert die ideologie- und utopiebesetzte Rhetorik des linken Guerillakampfes und macht Daniels fortgeschrittene Geisteskrankheit sowie seinen Größenwahn deutlich.

Neben der Rekrutierung von „Kindersoldaten“ erweitert Daniel die Kraft seiner Armee auch durch magisches Training. Er hat Visionen und ist davon überzeugt, dass er sich an zwei Orten gleichzeitig befinden und Krankheiten heilen kann (230f.). Seine Untergebenen behandelt er mit Härte und zunehmender Aggressivität. Alle seine Handlungen empfindet Daniel dabei nicht nur als völlig legitim, er ist sogar davon überzeugt, ein altruistischer Wohltäter zu sein (229). Er hält lange und wirre Reden vor seinen *Patojos*¹⁰⁶, in denen er seine Weltanschauung erklärt (236-238). Er vermutet zwar, dass sie ihn nicht wirklich verstehen, doch da sie ihn weiterhin enthusiastisch unterstützen, findet er das unwichtig. Als sich jedoch Fälle von Kritikern und beharrlichen Christen mehren, die ihrem Glauben nicht abschwören wollen, beschließt Daniel, Flavios ehemalige Villa in ein Gefängnis für Abtrünnige zu verwandeln. Die grausamen Vorgänge in dieser „Prisión Paracelso“ (239) entlarven Daniel endgültig als Sadisten, der Freude am Leiden und an den Schmerzen anderer verspürt. Er ist zum Herrn über Tod und Leben geworden, zum skrupellosen Massenmörder, der seine ehemaligen Soldaten wegen ihres Festhaltens am Glauben für nicht lebenswert erachtet.

Als seine Armee schließlich in Guatemala-Stadt Einzug hält, triumphiert Daniel und spricht zu seinen Soldaten:

“Camaradas”, comienzo diciendo. “Hemos triunfado. Aquí estamos. Mil cosas con-fabularon para detener nuestro camino, y sin embargo aquí estamos. El eje protes-tante está condenado al fracaso. [...] Nosotros llevamos en la mano la sagrada piedra de la verdad. Con esa piedra derribaremos al enemigo. [...] Luchen, compañeros. Suyas son las joyas y mujeres de los cristianos. [...] Asesinen. Exterminen. Destru-yan. Arruinen. Devasten. Arrasen. Saqueen... (318).

Der Kriegsherr Daniel animiert seine Soldaten dazu, Verbrechen zu begehen. Doch dann wird ihm sein „enorme, [...] hermoso ego“ (295) zum Verhängnis. Denn Daniel hatte eine Gruppe von ehemaligen Freunden gebeten, einen Dokumentarfilm über sein „proyecto“ (323) zu drehen. Als diese ihn verraten, wird das Lager im Wald mit Flugzeugen und Panzern der guatemalteckischen Armee angegriffen, und gleichzeitig desertieren viele *Patojos*. Für Daniel bedeutet dies das Ende seines Planes, er spricht sogar von einem „destronamiento“ (338), vom Ende der Geschichte und der Utopien (338). Er möchte sein Leben beenden und lässt sich in einen reißenden Fluss fallen, da er die Augen nicht mehr vor seinem Scheitern verschließen kann. Als er aufwacht und bemerkt, dass er gerettet und in Sicherheit gebracht worden ist, verfällt er erneut in Lethargie. Sein letzter Diener Blake überredet ihn zur Flucht nach Mexiko und besorgt gefälschte Pässe. Daniel möchte sich vor der Ausreise von

106 *Patojo* bedeutet in Guatemala „niño, muchacho“ (vgl. www.rae.es, 09.12.2011); Daniel bezeichnet damit die ehemaligen *Pegamenteros*, die ihm nun als Soldaten dienen.

Guatemala-Stadt verabschieden und macht einen Spaziergang. Dabei kommt er bei den *Codependientes* vorbei, und wieder ist es seine Geltungssucht, die ihn ins Verderben stürzt. Er betritt den Sitzungsraum und erzählt den Anwesenden seine Geschichte, angefangen mit Carmens Tod, bis zum Ende. Dabei entgeht ihm, dass sich einer der Anwesenden heimlich entfernt und eine Menschenmasse zusammentrommelt, die Daniel am Ende lyncht.

Diese ausführliche Beschreibung von Daniels Charakterzügen und Handlungen war notwendig um zu verdeutlichen, vor welche moralischen Probleme der Leser von *Diccionario Esotérico* gestellt wird. Im Verlauf des Romans erfolgen eben keine Annäherung und Identifikation, sondern immer stärkere Zweifel und eine Distanzierung vom Protagonisten. Darüber hinaus nimmt der Roman keine eindeutige Kritik an Daniels Taten und Auffassungen vor, wie etwa der folgenden:

Flavio [me explicó] que no era apropiado utilizar la telequinesia para hacer daño a otras personas –un consejo que, lo diré de una vez, no supe ni me interesó nunca seguir– [...] yo no estaba de acuerdo con Flavio. El poder está allí, independiente de toda ética. Lo usan los buenos, lo usan los malos. Es así (94).

Wer Macht besitzt, darf sie also ausüben, unabhängig vom Zweck und den eingesetzten Mitteln, ohne moralische oder ethische Bedenken. Daniels Meinungen werden keine alternativen Ideen entgegengestellt, und so ist es der gewalttätige Despot, der das letzte Wort behält. Auch die Lynchszenen am Ende des Romans bedeuten keine Herabsetzung, denn Daniel erhebt sich über die Menschenmasse die ihn angezündet hat und steigt mit Hilfe des Engels Miguel in den Himmel auf (367f.). In diesem Sinne verdeutlicht der Roman gewalttätiges Verhalten und Strukturen, um sie dann unangefochten stehen zu lassen. Kritik an der Gewalt sucht man vergeblich, im Gegenteil scheint der Roman sie mit Daniel zu verherrlichen.

Die bisher aufgeführten Charaktereigenschaften des Erzählers führen aufgrund ihres Kontrastes zu vorherrschenden Werten und Normen vermutlich bei der Mehrzahl von Lesern zu Ablehnung und Zweifeln an der Erzählerinstanz.¹⁰⁷ Zusätzlich dazu beginnt der Erzähler aber auch immer stärker, an der Stabilität und Konsistenz des erzählten Weltmodells zu rütteln. Wie ich in Folge aufzeigen werde, geschieht dies durch die Darstellung von übernatürlichen Elementen und ihrer Bewertung durch Daniel und durch andere Figuren.

V.2.3. Die Inkonsistenz der erzählten Welt

Diccionario Esotérico ist von übernatürlichen Elementen durchzogen, wie etwa den *Vöröks*. Einige Nebenfiguren im Roman wundern sich stark über diese Wesen, denn sie sind nicht mit den für sie geltenden Regeln der Realität vereinbar. Daniel seinerseits glaubt an die übernatürlichen Geschehnisse und akzeptiert ihre Existenz. Er bezeichnet sie zwar als Magie, aber sie sind für ihn dennoch grundsätzlich möglich. Allerdings ist bereits ersichtlich

107 Siehe hierzu die Unterscheidung zwischen *estranging* und *bonding unreliability* bei Phelan (2007).

geworden, dass Daniel als Erzähler unzuverlässig ist. Ein derart „destabilisierte[r] Erzähler“ (Durst 2007: 185) ist die Grundlage der phantastischen Literatur.¹⁰⁸

Bevor ich den Einzug des Übernatürlichen und die Annäherung des Romans an die Phantastik nachzeichne, muss darauf hingewiesen werden, dass das Übernatürliche hier immer in Bezug zur Gewalt steht. Genauer gesagt sind oftmals die *Ursprünge* der Gewalt im übernatürlichen Bereich zu suchen. Das Übernatürliche nimmt dabei nach und nach Einzug und scheint sich parallel zur Gewalt in seinem Ausmaß zu steigern.

Das erste Indiz für übernatürliche Vorgänge findet sich gleich zu Beginn des Romans. Daniel besucht seine ehemalige Freundin Didi, die vor kurzem ein Kind bekommen hat. Eigentlich findet er Kleinkinder unerträglich, doch der Anblick von Miguel versetzt ihn in Verzückung:

Me asomé a la cuna, y poco faltó para que me cayera. Era difícil creerlo, pero Didi había concebido un ángel. [...] Se sabe que los ángeles provocan este efecto en los seres humanos: su ternura es tan magnífica y pura, su mera presencia arranca lágrimas a los más cínicos (18).

Man könnte zunächst annehmen, dass die Bezeichnung des Kindes als Engel metaphorisch gemeint ist und dass Daniel sich über seine eigenen Gefühle der Rührung und Zärtlichkeit wundert. Kurz darauf stellt sich jedoch heraus, dass Daniel in Miguel einen wirklichen Engel, also ein übernatürliches Wesen, zu sehen glaubt. Als Daniel auf der Straße mit einigen Männern in Streit gerät und diese auf ihn einschlagen wollen, wird er von dem herbeifliegenden Engel Miguel gerettet. Daniel kommentiert dieses Ereignis folgendermaßen:

...el episodio sobrenatural en casa de Didi –el bebé/ángel Miguel defendiéndome de aquellos borrachos histéricos– fue determinante y aumentó sensiblemente mi fascinación por lo desconocido. Le relaté esto a Flavio el Cátaro. Platicamos al respecto. Dijo que él había visto muchos casos semejantes (45f.).

Daniel behauptet also, sich an die übernatürliche Existenz des Engels zu gewöhnen, während Flavio das Ganze nicht einmal wundert. Was die Verbindung von Übernatürlichem und Gewalt anbelangt, so führt die Existenz des Engels hier noch dazu, Daniel vor einer Gewalterfahrung zu beschützen.

Der nächste bedeutende übernatürliche Vorgang ereignet sich in London, wo Daniel Folgendes beobachtet: „Afuera, sobre el río, una criatura estaba volando. No un pájaro. Una criatura: un demonio, una cosa. Y soltaba toda clase de interjecciones bestiales. La verdad me asusté un poco, pero ni Flavio el Cátaro, ni el chofer, daban muestras de terror, estaban tranquilos“ (50). Der Anblick des fliegenden Wesens erschreckt Daniel also nicht wegen

108 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die Studie von Uwe Durst (2007) zum Phantastischen in der Literatur. Durst stellt in seiner Definition des Phantastischen zunächst fest, dass die „fiktionsexterne Wirklichkeit [...] als literarische Größe disqualifiziert“ ist (Durst 2007: 79). Ob etwas als phantastisch gedeutet wird oder nicht, lässt sich also nicht daran erkennen, ob z. B. die Naturgesetze gebrochen werden. Dagegen hängt das Phantastische von innerliterarischen Regeln ab, die das jeweilige System der erzählten Welt betreffen. Die „Basis phantastischer Literatur“ ist die „Destabilisierung des Erzählers [...] insofern seine Autorität üblicherweise die realitätssystemische Kohärenz garantiert“ (Durst 2007: 198). Laut Durst sind „Unschlüssigkeiten über die Gesetze der erzählten Welt [...] das Genremerkmal, die strukturelle Dominante phantastischer Literatur“ (Durst 2007: 45).

seiner Existenz an sich, sondern wegen seines dämonenhaften Charakters und seiner böseartigen Ausrufe.

In Folge erlernt Daniel Kenntnisse aus dem Bereich der Esoterik und der Magie, wobei diese zunächst theoretischer Natur sind. Als er dann mit der praktischen Umsetzung beginnt, finden die angeblichen magischen Vorgänge in seiner Wohnung statt und Daniel ist der einzige Zeuge. Seine Glaubwürdigkeit ist aber bereits in Frage gestellt. Ob die magischen Rituale in der Romanwirklichkeit stattfinden oder nur in Daniels Vorstellung, bleibt also zunächst unklar. Doch dann, nach Carmens Tod und während Daniel tagelang die Decke über seinem Bett anstarrt, beginnt er dort seltsame Flecken zu erkennen. Zunächst vermutet er ganz rational einen Wasserschaden in der darüber liegenden Wohnung, doch dann „erkennt“ er in den Flecken eine „subdivinidad“, die ihm rät, das Haus zu verlassen (152-155). Bei seiner Rückkehr ist die Decke eingestürzt.

El domicilio estaba anegado en polvo. Experimenté un cierto temor. Caminé tosiendo un poco. Había sucedido lo siguiente: el techo se había desplomado. [...] De no haber ido a comprar los cigarros, habría muerto. Pero lo que en verdad me causaba pismo en ese momento era más bien el animal, criatura, organismo o lo que fuere, que había caído sobre mi cama. Así es. Algo había caído sobre mi cama. El techo había cedido bajo su peso. [...] Y era esta criatura –especie de oruga gigante– la que había mojado el techo, pues su piel era muy acuosa, secretaba constantemente un líquido transparente (aunque más que nada amarillo, negriamarillo) por todos sus lados (157).

Daniel wundert sich zwar über die Raupe, allerdings eher wegen ihres unvermuteten Auftauchens als wegen ihrer Existenz an sich. Er erklärt sich die Wasserflecken ganz logisch durch die Flüssigkeiten, die sie ausscheidet. Eine Nachbarin kommentiert das Loch in der Decke (die Raupe hat Daniel vor ihrem Blick versteckt), so dass der Vorgang an sich für den Leser bestätigt wird (165). Von Daniel herbeigerufen kann schließlich auch Pinzón die Raupe sehen: „He llamado a Pinzón, a efecto de que venga a ver la Oruga. Pinzón se ha sorprendido muchísimo“ (164). Pinzóns Reaktion bestärkt die Zugehörigkeit des Textes zur Phantastik.

Während Daniel von Anfang an positive Gefühle für die Raupe entwickelt (157f.), erwecken die detaillierten Beschreibungen ihres Äußeren beim Leser eher Ekel:

He visto y observado a la Oruga durante largas horas. Me han dejado perplejo sus ronroneos cíclicos [...] y sus secreciones. Hablemos de sus secreciones. Las tiene a lo largo y ancho de su cuerpo. [...] Cada cuatro horas su temperatura desciende cinco grados al tiempo que se intensifica la secreción del líquido negriamarillo. [...] La Oruga no tiene pelos, vellos, pestañas, ni ojos, genitales, antenas, alas, ni escamas, ni da señales claras de ser inteligente o de ser muy ilustrada (161-163).

Neben der unerklärlichen Existenz dieses spezifischen Wesens ist eine Raupe an sich bereits ein Tier, das tendenziell eher Abscheu erregt.¹⁰⁹ Hier handelt es sich darüber hinaus um

109 Zum Ekel verschiedenen tierischen Lebensformen gegenüber siehe auch Flusser (2002: 14f.).

eine überdimensional große Raupe, die seltsame Laute von sich gibt und eine ekelerregende gelblich-schwarze Flüssigkeit absondert. Dass Daniel die Raupe fürsorglich pflegt, führt auf der Seite des Lesers zumindest zu Unverständnis.

Im weiteren Verlauf des Romans häufen sich dann Gewaltgeschehen übernatürlichen Ursprungs. Auf der Suche nach Tieren, die er in seinen Experimenten benutzen kann, begibt sich Daniel in ein Viertel, das von *mareros* kontrolliert wird. Dabei gerät er in einen Streit mit zwei jungen *mareros*, die sofort die restlichen Bandenmitglieder herbeirufen.

En un segundo, estaba yo rodeado de una veintena de trece mareros y niños adultos, menudos hijos de la gran puta, vibrando de resentimiento, y acosándome. Me daban todos los insultos posibles en su jerga despreciable. [...] Me salvó un antiguo conjuro árabe que mi memoria pudo al fin adivinar. Lo dije en voz alta, en cinco segundos suspendidos y técnicos que transcurrieron de un modo menos inverosímil y menos real que el resto de segundos de la eternidad. No sé de qué manera exacta me protegió el conjuro, pero el diminuto líder marero chifló y de inmediato todos los críos se apartaron (109f.).

Die *mareros* stellen also für Daniel keine Gefahr dar, da er sie mit seinen übernatürlichen Fähigkeiten außer Gefecht setzen kann. Erstmals wendet Daniel also jetzt auch Magie in der Öffentlichkeit an. Im Nachhinein bezeichnet er Situationen wie diese lapidar als „encuentros urbanos desagradables“ (111). Daniel weiß in diesem Fall selbst nicht genau, wie seine Zauberformel funktioniert, aber sie ist wirksam und rettet ihn erneut, wie schon der Engel Miguel, aus einer bedrohlichen Situation.

Diese übernatürlichen Kräfte kommen später auch Daniels Heer zugute. Er beschreibt die Armee folgendermaßen: „Somos guerreros del siglo XXI, y a nuestra disposición tenemos dos armas victoriosas, dos recursos poderosísimos: primero, el terrorismo; segundo, la magia. El nuestro es un ejército de magos terroristas“ (238). Die terroristische Gewaltausübung durch die Soldaten wird also noch durch deren magische Fähigkeiten verstärkt. Zusätzlich dazu erschafft Daniel die *Vorrks*, die in seinem Kampf gegen die *evangélicos* eine zentrale Rolle einnehmen. Er stellt einen Hundetrainer ein, um die *Vorrks* abzurichten: „casi se muere del susto cuando entendió que no eran perros los que tenía que amaestrar, sino unos animales raros, viscosillos, y satánicos. Cuando mira que no son perros sino demonios (así les llama: ‘demonios’) echa a correr por toda la cárcel, irracionalmente“ (295f.). Daniel bezeichnet den Hundetrainer, der in den *Vorrks* übernatürliche Wesen sieht, als irrational, und verdreht somit die Paradigmen akzeptierter Realität und davon Abweichendem (innerhalb der fiktionalen Welt). Daniels Auffassung zufolge kann er die *Vorrks* deshalb erschaffen, weil er über außergewöhnliche Fähigkeiten verfügt, andere Menschen hingegen seien zu gewöhnlich, um das Wesen der *Vorrks* zu verstehen. So möchte er zum Beispiel die *mareros*, mit denen er zu diesem Zeitpunkt schon zusammenarbeitet, aus dem *Vorrks*-Projekt heraushalten: „dudo que sus comprimidos cerebros puedan asimilar la mera existencia de estas

criaturas paranormales“ (288). Auch in dem folgendem Textausschnitt versucht Daniel, durch seine verkehrte Logik Glaubwürdigkeit zu erlangen:

Los Vorrks son criaturas abisales y raras, pero domesticables. A estas alturas podríamos estar creando –los gobiernos, los estados– Vorrks en masa. Ello nunca ha sucedido. Los Vorrks nunca han transgredido las esferas subterráneas de la magia. En lugar de utilizar los Vorrks, la ciencia ha dado un salto directo a la clonación, tan éticamente dudosa (288f.).

Daniel verbindet hier die entgegengesetzten Sphären der Naturwissenschaft und der Magie. Die Massenproduktion von künstlichen Wesen wie den *Vorrks* sei eigentlich kein Problem, aber anstatt diese Möglichkeit zu nutzen, habe man sich auf das zweifelhafte Verfahren des Klonens verlegt. Die Pointe besteht hier darin, dass Daniel bei den *Vorrks* an sich keinerlei ethische Bedenken hat. Dabei wird die Daseinsberechtigung dieser Wesen von Daniel klar benannt: Sie wurden ausschließlich dazu geschaffen, um *evangélicos* zu töten.

El objetivo, muy simple: hacer que, al escuchar la palabra “Jesús”, o “Jesucristo”, o “Cristo”, el homúnculo se convierta automáticamente en un homicida salvaje, y mate al culpable de proferir semejante palabra, no importando si se trata de niño, anciano, o mujer (296).

Die Abrichtung der *Vorrks* erfolgt nach dem Pavlowschen Prinzip: Ihnen werden religiöse Fernsehsendungen vorgespielt, wobei sie bei jeder Erwähnung der oben genannten Wörter einen Stromschlag erhalten. So werden sie darauf trainiert, bei religiösen Ausrufen aggressiv zu reagieren, auf den Redner loszugehen und ihn zu zerfleischen. Die *Vorrks* sind demnach Wesen ohne eigenen Willen, die nicht eigenmächtig handeln, sondern auf Daniels Befehle reagieren resp. im Sinne des Trainings, das er sich für sie ausgedacht hat. Sie sind regelrechte „Killermaschinen“, die sich aufgrund ihres fehlenden Gewissens besonders gut für die Gewaltausübung eignen. So lässt Daniel die *Vorrks* für sich töten. Die massiven Angriffe durch die *Vorrks* auf alle evangelikale Zentren der Stadt lösen unter der Bevölkerung Panik und bei der Regierung Ratlosigkeit aus (siehe V.5.). Nach dem *Vorrks*-Angriff ziehen Daniels Truppen in das Stadtzentrum ein, wobei erneut ihre magischen Fähigkeiten zum Einsatz kommen: „aparte de sus armas de fuego, utilizan a su vez sus conocimientos mágicos. [...] vemos a los soldados y los tanques derretirse. El Ejército Trismegisto modifica los cuerpos –los achicharra, los calcina, los desintegra– sin necesidad de entablar el combate directo“ (319). Auch in diesem Zitat wird wieder die Losgelöstheit der Gewalttat von ihren Verursachern deutlich. Die *Patojos* müssen ihre Opfer weder anfassen noch einen Abzug auslösen, um sie zu töten. Aus der Sicht der Opfer wird die Gewalt dadurch unerklärlich, willkürlich und unaufhaltbar; die Täter ihrerseits können sich von ihrer Tat distanzieren und sie durch einen höheren Willen legitimieren (Daniel oder die Magie an sich).

Doch dass sich die magischen Kräfte auch gegen Daniel wenden können und er sie nicht völlig unter Kontrolle hat, wird gegen Ende des Romans deutlich, als sich eine geheimnisvolle

Krankheit in Daniels Gefängnis ausbreitet. Eine Art Moos befällt zuerst Daniels Assistenten, dem er die Kontrolle des Gefängnisses übertragen hat, und schließlich auch die *mareros*. Diese fungieren in der verkehrten Welt von Daniels Gefängnis als Wächter über die Gefangenen, bei denen es sich vor allem um Kinder handelt.

Me preocupa un poco la situación de la Prisión Paracelso. El musgo crece a un ritmo extraordinario. Los MS están todos contaminados, unos más, otros menos, pero todos han sucumbido a esa extraña enfermedad. Es curioso, pero a los prisioneros no les ha pasado nada. [...] Debajo de los bombillos parpadeantes, los MS agonizan. Esto no puede ser bueno. Yacen en las escaleras, dramáticamente, exigiendo agua, pero espuma les sale por la boca (324).

Ausgerechnet in dem wohl gewalttätigsten Raum des Romans bricht also diese auch für Daniel unerwartete Krankheit aus, die ausschließlich die Gewalttäter attackiert, während sie deren Opfer verschont. Der Ursprung des *musgo* bleibt unerklärlich, und seine Ausbreitung kann nicht aufgehalten werden. In diesem Sinne ist es ein eindeutiges Symbol für die Gewalt, der man nicht entgehen und die man sich nicht erklären kann.

Gegen Ende des Romans erzählt Daniel seiner Selbsthilfegruppe, den *Codependientes*, die Ereignisse von Carmens Tod an bis zum Einzug des Heeres in Guatemala-Stadt.

Ustedes son mis testigos.

Así finalizo mi intervención, y puedo sentir que, luego de este relato fantástico y extenuante, he llevado a mi público a un lugar de profundo estupor, al grado último de asombro, vaciándolos por completo de iniciativa, están boquiabiertos (363).

Seine Glaubwürdigkeit möchte er unterstreichen, indem er seine Zuhörer als Zeugen bezeichnet und somit seine Erzählung als Tatsachenbericht ausgibt. Gleichzeitig jedoch nennt er seine Geschichte „phantastisch“ und beschreibt die Verwunderung und das Staunen seines Publikums. Am Ende ergibt sich also aus der in höchstem Maße von Unzuverlässigkeit bestimmten Erzählerrede keine in sich kohärente Welt. Der phantastische Charakter des Romans vermittelt den Eindruck von Unsicherheit bezüglich der Welt und der in ihr geltenden Regeln.

Neben diesem vorherrschenden Gefühl des Zweifels ist der Zusammenhang zwischen der Gewalt und dem Übernatürlichen, d. h. dem Unerklärlichen, von großer Bedeutung. Die Herkunft der Gewalt bleibt im Roman diffus (zumindest für ihre Opfer), ihr Ausmaß dagegen ist überwältigend und jegliche Bekämpfung sinnlos. Ihre Unberechenbarkeit schürt Angst und Panik. Die Gewalt wird also einerseits nicht erklärt, ihre Ursprünge werden durch den Rückgriff auf das Übernatürliche und Nicht-Fassbare regelrecht *verklärt*; andererseits wird ihre Präsenz aber auch nicht angezweifelt, denn ihr Ausmaß ist unübersehbar und schwappt am Ende des Romans wie eine riesige Welle über die Stadt und ihre Bewohner.

An dieser Stelle ist noch der Zusammenhang zwischen dem Phantastischen und der Angst (siehe auch V.5.) zu betonen. Phantastik ist als „Spiel mit der Angst“ (Caillois 1974: 56)

definiert worden und phantastische Literatur als Literatur „skeptischen Zweifels, die Ungewißheit, Unsicherheit, Hoffnungslosigkeit erzeugt, [...] und damit auch Angst und Furcht“ (Rottensteiner 1987: 12). Der ontologische Zweifel, der in diesem Roman zum Ausdruck kommt, hat weitreichende Folgen für die Interpretation der erzählten Welt. Während der uneingeschränkte Glaube an das Magische („mythisch-magisches Denken“, siehe Gewecke 1983) es ermöglichen würde, eine Antwort auf die Fragen bezüglich der Herkunft und der Existenz der Gewalt zu finden, belässt die Phantastik den Menschen in der quälenden Ungewissheit.

V.3. Der urbane Raum als Gewalt-Raum

Die Handlung von *Diccionario Esotérico* wird bereits relativ früh (44) in Guatemala verortet und die Gestaltung der äußeren Romanräume lehnt sich in vielerlei Hinsicht an reale Gegebenheiten an. Die Raumgestaltung spielt eine bedeutende Rolle innerhalb des Romans und der Erzähler verwendet viel Zeit auf die Beschreibungen der räumlichen Gegebenheiten. In dieser Hinsicht lohnt sich eine genauere Untersuchung.

Den verschiedenen, für ihn bedeutenden Räumen, gibt Daniel eigene Bezeichnungen. Bei den Innenräumen ist an erster Stelle seine eigene Wohnung zu nennen, für die er das Wort „Deptobunker“ (23) erfindet. Diese Bezeichnung verweist auf einen geschlossenen, vor der Außenwelt geschützten Raum. Daniel nutzt den *Deptobunker* als Rückzugsort, aber auch als Ort seiner magischen Rituale. Die Wände hat er mit Pentagrammen bemalt. Genau in der Mitte seiner Wohnung befindet sich ein geheimer Raum, den er zur Ausübung der Magie benutzt. Die Nachbarwohnungen gehören im Übrigen alle der gleichen alten Frau, die von Daniels Treiben nichts mitbekommt und sich nur für ihre Zimmerpflanzen zu interessieren scheint. Der Eingang des Gebäudes wird von einem Pförtner überwacht. Diese Wohnung ermöglicht Daniel also den ungestörten Rückzug ins Private. Er kann das Gebäude durch die Tiefgarage unauffällig verlassen, und so gerät ihm zum Beispiel bei der Entsorgung von mehreren Leichen niemand in die Quere.

Ähnlich aufgebaut ist das Haus von Flavio, das später als Gefängnis benutzt wird. Es handelt sich um eine riesige Villa, in deren Zentrum sich ein geheimer Raum befindet. Diesen entdeckt Daniel nach langer Suche hinter einem Spiegel. Dort bewahrt Flavio seinen „*Diccionario Esotérico*“ auf, und dort versteckt Daniel später Flavios Leiche. Genau wie Carmens und Miguels Leichen innerhalb des geheimen Zimmers des *Deptobunkers* verschwinden, verschwindet Flavios Leiche aus dem Raum in der Mitte der Villa. Später dient das Zimmer als Versteck für die *Vorrrs*.

Sein Gefängnis nennt Daniel „Prisión Paracelso“ (239). Als Aufseher bestimmt er zunächst den ehemaligen Mitarbeiter des militärischen Geheimdienstes Pinzón, der die internierten Abtrünnigen, genannt *Mocosos*, überwachen soll. Er veranlasst, die Gefangenen zu foltern und nimmt Kontakt zu verschiedenen *maras* auf, um mit diesen zusammenzuarbeiten. Die

Mitglieder der *Mara Salvatrucha* arbeiten als Aufseher im Gefängnis, während sich die *Mara 18* um den Drogenhandel kümmert (246). In Folge entwickelt sich das Gefängnis zu einem Sumpf aus Drogen, Gewalt und Orgien (254). Die *mareros* nehmen Crack, feiern wilde Partys, vergewaltigen und foltern die Gefangenen: „los de la MS se sienten muy a gusto, torturando a gente mientras fuman piedra, o viendo películas pornográficas en el circuito cerrado de televisión que Pinzón ha instalado en la antigua casa de Flavio“ (253). Den *mareros* werden keinerlei Vorschriften gemacht, und so verwandelt sich das Gefängnis in einen Raum der uneingeschränkten Gewaltausübung. Schließlich breitet sich gerade hier das bereits erwähnte *musgo* aus: „El musgo está en todas partes: en los muros, en los prisioneros, en el crack que día a día y noche tras noche fuman los MS“ (294).

Die Innenräume zeichnen sich also durch ihren hermetischen Abschluss zur Außenwelt aus; sie sind nur für wenige Menschen (Daniel oder seine direkten Untergebenen) zugänglich. So kann sich in diesen Innenräumen die Gewalt ungestört ausbreiten, ohne dass die Außenwelt zunächst davon erfährt. Die Opfer von Gewalt, etwa die Leichen in Daniels Wohnung, scheinen einfach zu verschwinden.

Die öffentlichen Räume sind nicht weniger gewaltdominiert, jedoch ist die Gewalt hier anders geartet. Guatemala-Stadt wird von Daniel „Playground“ (83) genannt. Er kann sich auf den Straßen der Stadt, die er als seine Spielwiese betrachtet, frei und ungestört bewegen, in seinem verdunkelten Wagen oder zu Fuß. Gleichzeitig bezeichnet er den *Playground* als „organismo“ (98) und versucht diesem Lebewesen in zahlreichen poetischen Beschreibungen (siehe V.7.) näher zu kommen. Er reflektiert über das Individuum innerhalb dieses Stadt-Lebewesens, das wie eine Brandung über die Individualität der Stadtbewohner hereinbricht. Das Lebendige der Stadt wird hier jedoch nicht im Sinne von „lebhaft“ als positiv gedeutet, sondern enthält eher einen bedrohlichen Nebenton. Denn der *Playground* ist gleichzeitig „escenario natural de las batallas del ser humano [...], un territorio de prueba fraguado para congestionar los sentimientos humanos, los celos, los complejos, los castigos psicológicos, físicos“ (86f.). Die Stadt ist ein Versuchslabor, in dem negative menschliche Gefühle aufeinander stoßen und untereinander ausgetragen werden. Sie beherbergt schwache, jämmerliche Geschöpfe. An anderer Stelle beschreibt Daniel die Stadt als Anhäufung von menschlichen Seelen:

Esa acumulación de psique humana es la identidad del Playground.

Podríamos compararla a una batidora gigante: todo revuelto, cada hebra, cada miserable percepción. Las personas contribuyen con su estado de ánimo a modificar una sustancia crespá, algo resistente, que flota sobre la acera, en la cornisa, se amolda con el vidrio del escaparate, se fuga tras el automóvil (98).

Mit solchen Bildern und Vergleichen versucht Daniel dem Wesen der Stadt auf die Spur zu kommen. Dazu charakterisiert er bestimmte Viertel der Stadt genauer. Die *Zona 1*, das historische Stadtzentrum, wird von „indios“ und „pobres“ (27) bewohnt, und folgendermaßen ausgemalt:

Vagos en la noche, hombres corriendo hacia calles que son la nada, inquietantes homosexuales en las esquinas, niñosdrama, piedrómanos hechizados, policías ávidos de sangre: una atmósfera de asesinato. Un hombre caga en la mitad de la calle. Disminuyo la velocidad, para esquivarlo. Al pasar a su lado me observa [...] Éstas son nuestras noches ardientes. Aún hay trópico en la ciudad sospechosa (27).

Das nächtliche Stadtbild wird von Straßenkindern, Junkies und mörderischen Polizisten bewohnt. In der Beschreibung dominiert das Groteske, wie etwa der Mann, der sich mitten auf der Straße entleert. Guatemala-Stadt hat nichts von dem, was gemeinhin mit den Tropen assoziiert wird; die Nächte brennen hier aus anderen Gründen.

Die wohlhabenderen Stadtteile werden von Daniel zwar erwähnt, da er in einer gewissen Phase seines Lebens mit seinen Freunden hier bewaffnete Überfälle ausgeführt hat (69). Allerdings werden die Reichenviertel nicht genauer beschrieben und scheinen für Daniel weniger interessant zu sein als die der Armen. Im folgenden Zitat beschreibt er einen solchen *barranco*:

Hay un montón de casas apretujadas y miserables en los barrancos, siempre a punto de caerse. El equilibrio de estas casas [...] no es un equilibrio precario, débil, frágil: es ya temerario. Es como si estas personas que viven en los barrancos estuviesen desafiando activamente a Dios. [...] Las casas están una contra otras, muy juntas todas ellas, y como no hay electricidad, siempre hay un fuego prendido, para calentar la tortilla. Segunda temeridad: los incendios (210f.).

Vor den Augen des Lesers entsteht das Bild einer prekären Armensiedlung, in dem die Hütten wie Kartenhäuser eng nebeneinander stehen und ständig vom Einsturz oder verheerenden Bränden bedroht sind. Sie scheinen in ihrer Bauweise Gott (bzw. die Schwerkraft) herauszufordern.

An vielen Stellen erwähnt Daniel den Süden der Stadt, denn aus seiner Perspektive führen alle Wege dorthin. Der Süden bedeutet dabei vor allem eins: *maras*.

Me acerqué a la ventana: Sur Trece. Sur Trece es la coordenada socialgeográfica, psicogeográfica, subgeográfica de las pandillas. Los mareros vienen todos –no importando la mara– del Sur, el lugar hacia donde van todas las avenidas. Variables y constantes, las maras decoran y honran esta ciudad con sangre tatuada. Es esa dignidad autárquica o convertirse en Pegamenteros, en puros títeres de la fatalidad (122).

Daniel definiert also zwei Möglichkeiten: entweder man schließt sich einer *mara* an, die hier mit zwei Schlagworten charakterisiert wird: Blut und Tätowierungen. Oder man verwandelt sich in einen *Pegamentero*, d. h. man entscheidet sich für die Drogen. Entweder man schlägt sich also auf die Seite der Gewaltausüßer oder man wird zur willenlosen Marionette. Den *mareros* spricht Daniel im Gegenteil zu den *Pegamenteros* dabei noch Würde zu.

Die Stadt zwingt ihre Bewohner ständig dazu, um ihr Überleben zu kämpfen (156). Dieser Überlebenskampf ist notwendig, weil die Stadt von Armut dominiert wird. Sie leidet unter der Armut und bringt diese gleichzeitig selbst hervor:

Esta ciudad, el Playground, está en parto constante, está dando constantemente a luz una criatura, cuyo nombre es Pobreza.

Por supuesto, no toda la ciudad es Pobre. Pero sí casi toda. Es decir: aquí la brújula no sirve de nada, básicamente. Todo está condicionado, direccionalizado hacia el Sur, indefectiblemente (208f.).

Einen Ausweg aus der Armut gibt es nicht, denn der Kompass zeigt immer gen Süden, d. h. in die Richtung, aus der Gefahr droht. Der Süden steht also nicht nur für die *maras*, sondern auch für die Armut, und gleichzeitig wird die Verbindung zwischen beiden verdeutlicht: Die Armut bringt die *maras* erst hervor.

Nachdem er einige Zeit auf den Straßen der *Zona 1* unter *Pegamenteros* gelebt hat, beschließt Daniel die Stadt, die ihre Bewohner zwangsläufig in den Wahnsinn und ins Delirium treibt (200), endgültig zu verlassen. Es zieht ihn in den Wald, genau an den Ort, an dem er bereits mit Carmen erste spirituelle Erfahrungen erlebt hatte, wo er später seine Leichen vergraben und die *Pegamenteros* ausgesetzt hatte. Der Wald stellt für ihn einen Ort der Unschuld und der Reinheit dar. Er vergleicht ihn mit einer bukolischen Landschaft (216), bezeichnet ihn als „tierra virgen y rica“ (216), wo es keine Schuld gibt. Deshalb gründet er hier das „Campamento Mercurio“ (226), das er zunächst als idyllische Siedlung im Wald bezeichnet, das aber immer mehr zum Straflager mit Sektencharakter wird, dessen Bewohner einer ständigen Gehirnwäsche unterzogen und zur Zwangsarbeit genötigt werden. Somit wird das Mikrokosmos des *Campamento* zur Metapher für die menschliche Zivilisation: Am Anfang lebten dort die Kinder „en un estado semiprimitivo“ (147), sie ernährten sich von dem, was sie als Jäger fangen konnten (222f.). Dann entscheidet Daniel, sich dort niederzulassen und macht sich zu ihrem Anführer. Die Siedlung scheint zunächst zu prosperieren und das Leben sich zu verbessern (zumindest Daniels Auffassung zufolge):

La vida con los Patojos es edificante. Ellos se encargan de las cosas prácticas (como cazar y cocinar) y yo les doy instrucciones morales, una educación. Todos los días, nos reservamos un momento para bañarnos en el río. Es un momento feliz y esplendoroso. El río [...] se distribuye substancialmente entre las piedras, encrespando su corriente atronadora. El agua es fría, y nos limpia los sudores cotidianos (227).

Diese Beschreibung des harmonischen, einfachen Zusammenlebens im Wald schlägt beinahe schon biblische Töne an. Das kühle Flusswasser erfrischt die Menschen nach der körperlichen Arbeit und wäscht ihnen den Schweiß von der Haut. Doch schon haben Macht-hierarchien Einzug gehalten: Daniel hat sich über die *Patojos* gestellt, er unterweist und unterrichtet sie. Er lässt sie Hütten errichten, die Zellen ähneln, und zwingt sie zu einem streng geregelten Tagesablauf (231-233). Schließlich wird Daniel immer machtgieriger

und die *Patojos* müssen Tempel und Statuen errichten, die ihn in seiner Herrlichkeit und Allmacht zeigen (250-252). Daniel ist gewissermaßen staatliches und religiöses Oberhaupt in einem und er nutzt seine Allmacht aus, indem er willkürlich und gewalttätig mit seinen Untertanen umgeht. Am Ende wird die Siedlung durch Panzer und Bomben dem Erdboden gleichgemacht (349).

Die Gestaltung der Räume in *Diccionario Esotérico* macht also vor allem eines deutlich: Wo sich Räume öffnen, entsteht wie zwangsläufig auch Gewalt. Dies gilt für die Außen- resp. die öffentlichen Räume, wo die Gewalt in ihrer strukturell bedingten, sozialen Ausprägung allgegenwärtig und stets sichtbar ist, wie auch für die privaten, die Innenräume, in denen sie sich weitgehend unbemerkt abspielt. Dabei kommt eine Kritik an den abgeschotteten Räumen der urbanen Oberschicht zum Vorschein, denn durch die Abgeschlossenheit wird dort die ungestörte Gewaltausübung erst ermöglicht. Diese wird zusätzlich erleichtert durch die Anonymität der Großstadt, symbolisiert durch die senile Nachbarin Daniels mit ihrem ausschließlichen Interesse für Topfpflanzen.

Darüber hinaus wird in der Charakterisierung von Daniels *Deptobunker* auf den Gefängnischarakter von solchen Räumen verwiesen: Zunächst bringt sich Daniel dort selbst vor der Außenwelt in Sicherheit, dann aber wird die Wohnung zum Gefängnis für die *Pegamenteros*. Überdeutlich wird die Allegorie des Gefängnisses in der Umwandlung von Flavios Villa in die *Prisión Paracelso*, in der die Verhältnisse umgekehrt werden und wo diejenigen, von denen eigentlich die Gefahr ausgeht (Daniel und die *mareros*), diejenigen einsperren, die eigentlich vor ihnen geschützt werden sollten (*Pegamenteros* und *Patojos*, also Kinder). Indem diese Machtverhältnisse ad absurdum geführt werden, erfolgt implizit auch eine Kritik an den Verhältnissen in guatemalteken Haftanstalten.

V.4. Die Bewohner der Stadt

Wer (über)lebt in dieser Stadt? So wie Daniel gewisse Räume nach der für ihn zentralen Funktion bezeichnet (*Deptobunker*, *Playground*), teilt er auch die Bewohner der Stadt in Gruppen oder Kategorien ein und benennt sie jeweils mit einem Schlagwort, z. B. *mareros*, *Pegamenteros*, *evangélicos*, *Codependientes*, *niñosdrama*, *Patojos*, *Mocosos*, etc. Alle diese Bezeichnungen beziehen sich auf eine gewisse Art der Reaktion auf das Leben in der gewaltdominierten Stadt: Die *Codependientes* suchen Zuflucht in der Gruppentherapie, die *evangélicos* in ihrem Glauben, die *Pegamenteros* in den Drogen, die *mareros* in der sie beschützenden und nach außen hin gewalttätigen Gang. In diesem Sinne verdeutlicht die Gestaltung der Figurenkollektive im Roman den nicht zu unterschätzenden Einfluss der urbanen Gewalt auf die Stadtbewohner. Diese werden auf die Art ihrer Überlebensstrategie reduziert; ein Leben außerhalb der Gewalt erscheint somit unmöglich.

Besonders lohnt sich dabei eine Untersuchung der *mareros* und der *Pegamenteros*. Letztere üben eine gewisse Faszination auf Daniel aus, weshalb er sie ausführlich beobachtet:

...estaban allí, entre el pasmo y la indiferencia vegetal [...] Eran niños, sí, pero no exactamente. Eran Pegamenteros. Todo el tiempo se la pasaron oliendo pegamento: lentos, sucios de pegamento. [...] Llevarlos al Deptobunker no podía ser tan difícil; sólo era cuestión de ofrecerles comida, o más pegamento, o de secuestrarlos en caso se pusieran refractarios. Ellos de cualquier manera ya no vivían en el orden sensato de las especulaciones y las consecuencias. Estos niños a lo sumo vivían en la minucia del minuto por venir... (115f.).

Der Klebstoff-Konsum führt bei den Kindern zu völliger Lethargie und Passivität. Daniel vergleicht sie mit Pflanzen, da sie nur vor sich hin zu vegetieren scheinen. Sie streifen durch die Stadt wie Schlafwandler, ohne Ziel und ohne erkennbaren Willen. Im Geschehen um sie herum erkennen sie keine Vorgänge mehr, denen Ursachen zugrunde liegen und die Folgen haben. Für die *Pegamenteros* existiert nur der Augenblick.

Als Daniel später selbst zu den *Pegamenteros* gehört, übernimmt ein neutraler Erzähler die Beschreibungen. Dieser versucht, die Identität der *Pegamenteros* innerhalb des gesamten Spektrums der Stadtbewohner zu bestimmen:

La gente lo aglutina todo dentro de una misma categoría: la categoría de la Mendicidad, de la Delincuencia, de la Marginalidad. Pero los Pegamenteros son especiales. No son vendedores de chicles, ni nada por el estilo. No se parecen a los que piden dinero, apestando. No son nada como los ancianos que andan mendigando. No son iguales a los impedidos ni a los mutilados ni a los enfermos. No se parecen a los indígenas. No piden dinero como los niños de la calle. [...] Los Pegamenteros no son ni criminales ni mendigos. Viven más allá de la pobreza (205).

Der Erzähler definiert die *Pegamenteros* ex negativo, indem er sie von anderen urbanen Gruppen abgrenzt. Gleichzeitig scheint hier eine Kritik an dem Schubladendenken durch, das alle Unterschiede ignoriert und Arme immer auch für kriminell, Bettler immer auch für drogenabhängig hält: Auch innerhalb der Marginalität gibt es eine Vielfalt an Ausprägungen. Indem er sie genau beschreibt, holt der Erzähler die *Pegamenteros* aus ihrer Unsichtbarkeit heraus:

Los Pegamenteros no comen, no tienen hambre: evitan el hambre, repudian el hambre. [...] Su delgadez es cadavérica, ejemplar, son invisibles. Así es: invisibles. Los Pegamenteros poseen un superpoder: la invisibilidad. Pasada cierta edad, desaparecen completamente: sacrifican del todo su parte concreta (205f.).

Die *Pegamenteros* werden mit Superhelden verglichen, was die Eindrücklichkeit ihrer miserablen Lage noch verstärkt: Sie sind unsichtbar, da sie in ihrer unterernährten Gestalt von den Augen der Gesellschaft nicht gesehen werden, aber auch weil sie früh sterben und damit ganz von der urbanen Bühne verschwinden.

Im Gegensatz zu den *Pegamenteros* stellen die *mareros* eine soziale Gruppe dar, die in der außerliterarischen Allgemeinheit gut bekannt ist und über die stereotypisierte und klischeebehaftete Vorstellungen zirkulieren. In *Diccionario Esotérico* werden diese allerdings nicht

einfach übernommen, sondern den *mareros* wird eine magische Macht übergeordnet, die im Hintergrund die Fäden zieht.

Zum ersten Mal tauchen die *maras* bei Daniels Streifzügen durch die Stadt auf. Bei diesen ersten Aufeinandertreffen fällt auf, dass Daniel den *mareros* ohne Angst begegnet und ihnen darüber hinaus durch seine magischen Fähigkeiten überlegen ist. Sie stellen keine wirkliche Gefahr für ihn dar (109f.). Es ist Daniels Handlanger Pinzón, der schließlich auf die *maras* zugeht und versucht, mit ihnen ins Geschäft zu kommen. Die Mitglieder der *Mara Salvatrucha* fungieren als Gefängniswächter, während man zusammen mit der *Mara 18* in den Drogenhandel einsteigt, um sich auf diese Art finanziell zu bereichern. Daniel macht sich dabei Sorgen, dass die *maras* von dem doppelten Spiel erfahren könnten, und mahnt Pinzón zur Vorsicht. Um die *MS* wohlgesinnt zu stimmen, erfüllt Daniel ihnen jeden Wunsch:

Se importan de la calle a niñas de catorce, quince años, con el objeto de mantener vivo el interés de los Salvatrucha por hacerse cargo del reclusorio. De tal manera, y si añadimos la droga, es que hemos logrado que los MS se olviden de su antigua vida urbana [...] Mando a comprar un número respetable de pipas de vidrio, para que se pasen todo el rato fumando crack.

Están felices, narcotizados. [...] Los MS no saben *exactamente* quién soy, pero sí saben [...] que gracias a mí llevan la clase de vida que llevan en la Paracelso: una vida de ensueño, lejos de los policías y la beligerancia clásica de pandilleros (254).

Daniel sorgt also dafür, dass die *mareros* durch Mädchen und Drogen abgelenkt werden, und nicht mehr den Wunsch verspüren, in ihr altes Leben zurückzukehren. Durch Einschüchterungsversuche und sporadische Demonstrationen seiner magischen Fähigkeiten erinnert er die *mareros* daran, dass er das Sagen hat.

Die Rivalitäten zwischen den beiden großen *maras* und die daraus resultierende Gewalt werden im folgenden Zitat verdeutlicht, in dem Daniel in einem Bus durch die Stadt fährt:

...se suben dos mareros. Todos los pasajeros se ponen nerviosos, al verlos: temen por su dinero, por sus vidas [...]. Hay tatuajes concisos cubriéndoles los brazos. Se colocan en la parte de atrás del autobús: están molestando a una pasajera, le dicen cosas pecaminosas. Pero nadie hace nada. Nadie nunca hace nada. Hasta que se suben los otros dos. Se suben riendo. Pronto advierten a los otros mareros: visiblemente, dos maras distintas. Entonces uno de los mareros saca un verduguillo [...] Y avanza gallardo por el pasillo, seguido por su compañero. Los pasajeros se apartan. Las miradas se cruzan. Los otros dos ya están de pie. El marero del verduguillo embiste. La india grita. El otro esquivo, y al esquivar aprovecha para penetrar a su atacante con su propia arma, que había disimulado hasta entonces. Justo en la tripa. [...] Al final, los cuatro mareros terminan muertos, en el autobús. Se han matado entre ellos (357f.).

Der Bus wird hier als Ort der Unsicherheit beschrieben. Die Fahrgäste verspüren sofort Angst, als sie in den zugestiegenen Männern *mareros* erkennen. Niemand wagt es, etwas zu unternehmen, und alle hoffen, dass sie mit dem Leben davonkommen. Die *mareros* gehen

ohne konkreten Anlass sofort aufeinander los, da sie unterschiedlichen *maras* angehören. Die Fahrgäste verfolgen den Kampf angespannt und voller Angst, was durch den atemlosen Erzählstil verdeutlicht wird. Die Absurdität der Gangrivalität wird dadurch verdeutlicht, dass am Ende alle *mareros* tot sind, sie sich also gegenseitig ausgelöscht haben.

Als Daniel mit seinem Heer von *Vorrrks* mit den Anschlägen auf die *evangélicos* beginnt, wird die Verantwortung in der öffentlichen Debatte sofort den *mareros* zugeschrieben: „La prensa especula ahora que todo el desorden social de los últimos tiempos –que incluye la desaparición misteriosa de los Pegamenteros de las calles, y una ola tremenda, convulsa, de crímenes– es culpa de los pandilleros. Es perfecto“ (255). Daniel kann so die Verantwortung abwälzen und sich hinter den *mareros* verstecken. Diese befinden sich unter derart starkem Drogeneinfluss, dass sie die Frage nach Daniels Identität und Beweggründen nicht weiter beschäftigt. Der Trick des Romans besteht also hier darin, dass die *maras* zunächst mit Gewalttaten in Verbindung gebracht werden, die dem Leser aus dem öffentlichen Diskurs über dieselben bekannt sind. Dann wird jedoch behauptet, dass Daniel hinter dem Ganzen stecke. Der bekannten Gewaltkriminalität wird somit ein magischer Hintergrund hinterlegt. Eine zusätzliche Pointe entsteht dadurch, dass die Öffentlichkeit im Roman (d. h. die Regierung, die Presse, usw.) die Zusammenhänge nicht erkennt. Der Leser wird somit von Daniel mit einer Zusatzinformation versehen, die ihn der Mehrheit im Roman überlegen macht. Gleichzeitig ist diese Zusatzinformation dem Bereich des Übernatürlichen zuzuordnen und so für den Leser wiederum schwer zu glauben.

Was die Darstellung der *mareros* anbelangt so bleibt zu betonen, dass *Diccionario Esotérico* einerseits klischeehafte Vorstellungen wiederholt, indem es die *mareros* als tätowierte, drogenkonsumierende und gewalttätige junge Männer aus marginalen Stadtvierteln darstellt. Andererseits wird dieses Stereotyp den eigenen Zielen und Hierarchien untergeordnet und der Roman gibt vor, im Gegensatz zur Öffentlichkeit die „wahren“ Gründe hinter dem gewalttätigen Treiben der *mareros* zu kennen.

Abschließend bleibt bezüglich der Figurengestaltung im Roman zu bemerken, dass es hier (wie auch in den anderen untersuchten Romanen mit der Ausnahme von *Los jueces*) keine weiblichen Hauptfiguren gibt, die eine entscheidende, handelnde Rolle einnehmen würden. Die Frauen, die in Daniels Umfeld auftauchen, sind entweder bereits sehr alt oder aber Opfer seiner sexuellen Begierde und Ausbeutung. Seine Großmutter war eine senile alte Frau, die ihm mit ihren Geistergeschichten Angst eingejagt hat; seine Nachbarin ist ebenso altersschwach und in Daniels Augen völlig unwichtig. Carmen dagegen ist für Daniel so lange interessant, wie sie ihm als Partnerin dient; sie wird darüber hinaus als oberflächliche Frau dargestellt, die sich nur für Kleider und Schmuck interessiert. Den wichtigsten Platz im Feld der weiblichen Figuren nimmt Didi ein, die allerdings gleich zu Beginn als „retrasada mental“ (17) bezeichnet wird und von Daniel sowie anderen Männern nur benutzt wird. Eine starke, positive Frauenfigur sucht man im Roman also vergeblich.

V.5. Angst und Unsicherheit: das Individuum, der Staat und die Massenmedien

Die Gefühle von Angst und Unsicherheit, die in enger Verbindung mit der Erfahrung von urbaner Gewalt stehen, kommen im Roman in verschiedenen Bereichen zum Vorschein, sowohl auf der individuellen Ebene des Subjekts als auch auf der kollektiven Ebene der Stadtbewohner. Daniel leidet oft unter Angstzuständen, die ihn in seinem Handeln lähmen. Diese „ataques descomunales de miedo“ (197) durchziehen den ganzen Roman und führen dazu, dass er sich etwa in einem Kleiderschrank versteckt oder sich selbst verletzt (99f., 142f.). Daniels Angstzustände sind krankhaft und erfolgen für den Leser unvermittelt und scheinbar grundlos. Dagegen lösen Ereignisse, die gemeinhin mit Gefahr und Bedrohung assoziiert werden, bei Daniel keinerlei Angst aus. Somit wird der irrationale Charakter der Angst betont. Sie wird als lähmendes Gefühl beschrieben, das Daniel in seinem Leben deutlich einschränkt.

Doch die Angst betrifft nicht nur Daniel als Individuum, sondern auch die Kollektivität im Roman. Daniel ist sogar davon überzeugt, dass die Angst bzw. die Paranoia (die Begriffe verwendet er synonym) einen allgemeinen Siegeszug angetreten hat:

La paranoia será la emoción reinante del siglo XXI, como en otro siglo pudieron ser emociones reinantes la culpa o el coraje. Hemos ingresado a la recámara más oscura, la central nerviosa del miedo. Aún las personas que no sufren una paranoia clínica están siendo atacadas por los epígonos del miedo, las ansiedades que provocan las pequeñas decisiones, las minúsculas fibras enfermizas de titubeo de toda existencia regida por el pavor (99).

Daniels Auffassung zufolge ist die Gesamtheit der Stadtbewohner von Angstgefühlen befallen, die sie in ihrer Existenz entscheidend beeinflussen. Eine mögliche Erklärung der Herkunft dieser Angstgefühle liefert der Roman gegen Ende, als Daniel mit seinem Heer in die Stadt einzieht. Besonders aufschlussreich sind hier der Umgang der Regierung und der Massenmedien mit der Bedrohung. Diese öffentliche Debatte soll in Folge genauer nachgezeichnet werden.

Die erste Reaktion auf die gewalttätigen Angriffe ist allgemeine Angst: „El miedo se ha instalado en el Playground como una premisa inquebrantable“ (239f.). Diese ergibt sich aus der Brutalität der Angriffe und aus dem Unwissen über ihren Ursprung. Die Presse reagiert wie bereits erwähnt mit einer Schuldzuweisung an die *mareros*, die als Urheber der Angriffe bezeichnet werden. Daniel betont jedoch, dass die Presse die wahren Hintergründe nicht kenne und macht außerdem deutlich, wie wenig er von den Journalisten hält (256). Mit ihren reißerischen Schlagzeilen verstärken sie die Angstgefühle in der Bevölkerung: „Los periódicos proceden a sembrar el pánico en la población, y por una vez, no es un miedo falso o exagerado el que siembran: Bestias asesinan a evangélicos, publican“ (306). In den Schlagzeilen werden die Mörder der *evangélicos* als Bestien bezeichnet, was als Metapher gemeint ist. Doch Daniel und der Leser wissen mehr: Es handelt sich tatsächlich um Monster,

nämlich um die *Vorrks*. Somit wird der Pressediskurs dadurch entlarvt, dass er (ausnahmsweise) der Wahrheit entspricht, was den Journalisten allerdings nicht bewusst ist.

Da die Regierung im Dunkeln tappt und ihr Unwissen vor der Bevölkerung verbergen möchte, beginnt sie nun mit wahllosen Schuldzuweisungen. So verkündet ein Regierungssprecher, dass Islamisten hinter den Attentaten auf die Kirchen stünden. Auf die Nachfrage eines Journalisten gibt er dann folgende Erklärung ab:

Explica el vocero de la presidencia que los desestabilizadores islámicos han hecho uso de las empleadas domésticas –las llamadas “muchachas”– para infiltrarse en las casas, y asesinar, una vez dentro, a sus habitantes. Especifica que se trata de una operación muy bien orquestada, que ha venido fraguándose sutilmente desde hace por lo menos cinco años (311).

Der Regierungssprecher zieht eine abstruse Verbindung zwischen dem islamistischen Terror und den Hausangestellten. Die *muchachas* bieten sich als Sündenbock an, da sie Zugang zu den Privaträumen der Opfer hatten und als Angehörige der Unterschicht per se verdächtig sind. Die angebliche Existenz von Monstern dagegen weist der Sprecher als „supersticiones“ (311) zurück; die Schuld trügen alleine die „trabajadoras domésticas“ (311), wobei diese politisch korrekte Bezeichnung den rein rhetorischen Charakter der Rede noch verstärkt.

Auf die Frage eines Journalisten, warum die *muchachas* ebenfalls getötet worden seien, antwortet der Regierungssprecher, es handele sich eben um Selbstmordattentäterinnen (311). Wer denn dann die Bomben gelegt habe, will ein weiterer Journalist wissen: „No estamos aún seguros. Pero tenemos razones para pensar que son los pandilleros los responsables de estos actos terroristas“ (311). Als er droht, sich in Widersprüche zu verwickeln, greift der Sprecher also auf ein bewährtes Mittel zurück, nämlich die Schuldzuweisung an die *mare-ros*. Somit verdeutlicht der Roman beispielhaft die Spirale des Unsicherheitsdiskurses und das Eigenleben, das diese Diskussion entwickelt, losgelöst von der real bestehenden Gefahr. Der Text zeigt darüber hinaus auf, wie dieser Diskurs zur Implementierung von schärferen Maßnahmen im Bereich der Sicherheitspolitik benutzt wird:

El vocero de la presidencia habla de la necesidad de erradicar los “segmentos extremistas del país”. “Por lo tanto”, añade, “se ha decidido establecer una Oficina Antiterrorista en Guatemala, asesorada directamente por los Estados Unidos.”

La primera meta de la Oficina Antiterrorista será capturar a todas las empleadas domésticas del país; por lo tanto se han levantado momentáneamente los derechos constitucionales de la ciudadanía, en vistas de que cualquiera puede ser una “muchacha” o estar ocultando a una “muchacha” (311f.).

Der Regierungssprecher schürt das Unsicherheitsempfinden, indem er die Bevölkerung unter Generalverdacht stellt. Seine Rede ist von Schlagwörtern aus dem Begriffsfeld der Sicherheitspolitik durchzogen. Indem die *muchachas* als „extremistische Segmente“ bezeichnet und die Unterstützung der USA in der Gefahrenbekämpfung proklamiert wird, wird dieser Diskurs ins Lächerliche gezogen.

In dem öffentlichen Diskurs (innerhalb des Romans) werden die übernatürlichen Vorkommnisse mit rational greifbaren und der Öffentlichkeit bekannten Mustern erklärt, z. B. islamistische Selbstmordattentäter. Die von Daniel ausgeübte Gewalt und die dadurch ausgelöste öffentliche Sicherheitsdebatte geraten außer Kontrolle und werden überspitzt dargestellt. So wird der öffentliche Diskurs parodiert und durch die Steigerung ins Absurde zum Lächerlichen gewendet. Die Strategie des Staates und der Massenmedien, die Bevölkerung in Unsicherheit zu versetzen, um ihre eigenen Ziele so besser durchsetzen können, wird aufgedeckt. Diese Strategie ist im Übrigen äußerst erfolgreich, denn die Angst breitet sich derart aus, dass die meisten Menschen ihre Häuser nicht mehr verlassen: „hoy no hay vehículos. La avenida está silenciosa. Los habitantes del Playground no salen ya. [...] tienen miedo. Se esconden como ratas, se encierran bajo llave“ (315). Die Angst bedingt das Verhalten somit nicht nur auf individueller Ebene, sondern schränkt die Kollektivität der Bewohner von Guatemala-Stadt in ihrem alltäglichen Leben stark ein.

V.6. Möglichkeiten der Flucht: Religiosität und Esoterik

Der Roman enthält unzählige Verweise auf Elemente, die dem Bereich des Esoterischen¹¹⁰ und des Mythischen angehören. So könnte man den Titel des Romans dahingehend interpretieren, dass er eine allgemeine und umfassende Darstellung über diesen Bereich liefern möchte. Die Anspielungen ziehen dabei eine Spannbreite von der ägyptischen, griechischen und römischen Mythologie über das Christentum und den Glauben der Maya bis hin zu modernen „Glaubensrichtungen“ wie Yoga, Tai Chi oder Feng Shui.

An dieser Stelle erwähne ich nur einige der zahlreichen Beispiele aus dem Text: Daniel wird von einem Schutzengel gerettet (21); in seiner Freundin Carmen glaubt er, eine Hexe zu erkennen (74); in Flavios Garten wehen Fahnen mit runenartigen Aufschriften (44). In Daniels Wohnung stehen Statuen der indischen Gottheit *Ganesha* (30) und des *Maximón*¹¹¹ (29); im *Campamento Mercurio* lässt er ebenfalls einen überdimensionierten *Maximón* (252) errichten sowie eine riesige Pyramide (247). Den *Pegamenteros* gibt Daniel neue Namen, die alle auf historische oder mythologische Vorbilder verweisen: *Boehme* auf den schlesischen Esoteriker des 16. Jahrhunderts Jakob Böhme, *Blake* auf den englischen Dichter und Esoteriker William Blake, *Papus* auf einen französischen Arzt und Esoteriker des 19. Jahrhunderts, *Swedenborg* auf einen schwedischen Visionär und Esoteriker des 18. Jahrhunderts. Der Name der *Prisión Paracelso* spielt an auf Paracelsus, einen Alchemisten, Astrologen und Theologen; das *Ejército Trismegisto* erinnert an Hermes Trismegistos, den mythischen Begründer der Esoterik und der Alchemie in der Antike. Die Bezeichnung *Plan Lázaro*

110 Antoine Faivres Definition aus den 1980er Jahren, die bis heute vielfach verwendet wird, versteht unter Esoterik eine „Denkform“ und fasst unter dem Oberbegriff eine Reihe verschiedener Traditionen zusammen wie Astrologie, Alchemie, Magie, Hermetismus, Kabbalah u. a. Ein zentraler Bestandteil des Esoterischen ist zunächst das „Denken in Entsprechungen“, d. h. die Überzeugung, dass sichtbare Elemente der Wirklichkeit unsichtbaren Elementen im Universum entsprechen. Auch die „Idee der lebenden Natur“ sowie die Praxis der „Imagination und Meditation“ gehören zur Esoterik. Sie zielt auf die „Erfahrung der Transmutation“, d. h. die Metamorphose des Menschen ab, und beinhaltet eine Einweisung durch eine spirituellen Autorität sowie verschiedene Einweihungsrituale (vgl. von Stuckrad 2004: 12f.).

111 Der Maximón ist ein Heiliger, der von vielen Maya in Guatemala verehrt wird, und in dem sich präkoloniale und christliche Glaubensinhalte vermischen (vgl. Brückner & Frühsorge 2010). Siehe auch die Fotoreportage von Rodríguez (2010).

verweist auf Lazarus aus Betanien, den Jesus von den Toten auferweckte. Ebenso eindeutig ist der Name *Abraham* für den Vorsteher der evangelikalen Freikirche eine Anspielung auf den Stammvater Israels (vgl. Iwersen 2001; Roloff 2004a; Schmoldt & Rösel 2004).

Diese Fülle an Verweisen bezieht sich auf die unterschiedlichsten esoterischen und religiösen Ideen und wirkt dadurch wahllos. Noch deutlicher wird die Willkür, als es um die Errichtung der Gemeinschaft im *Campamento Mercurio* geht. So erklärt Daniel bezüglich seiner „Staatsreligion“: „En efecto, me pareció bueno decidirme por un vago ateísmo. No hay necesidad de complicar la mente de por sí atribulada de los Compañeros con especulaciones teologizantes de ningún tipo“ (237). Dass Daniel seine Doktrin als Atheismus bezeichnet, ist absurd, denn sie ist genau das Gegenteil: nicht nur zwingt er seine Untertanen dazu, ihn selbst gottähnlich zu verehren, darüber hinaus werden auch Pinzón und Flavio als Helden deklariert, von den Statuen errichtet werden, die verehrt werden müssen (251); Carmens Grab wird zur heiligen Kultstätte, an der jeden Morgen Rituale abgehalten werden (221); Daniel beruft sich auf Flavios „*Diccionario Esotérico*“ als heilige Schrift (232) und übernimmt Methoden aus seiner alten Selbsthilfegruppe (236); ein Chinese unterrichtet die *Patojos* in Akupunktur und Tai Chi (233) und es werden Yoga-Kurse abgehalten (240). Die Absurdität des Ganzen wird noch klarer wenn man bedenkt, dass das Ziel dieses derart indoktrinierten Heeres ja die Vernichtung der *evangélicos* ist, die Daniel aufgrund der Tatsache verachtet, dass sie *glauben*.

Die *evangélicos* werden schon relativ früh im Roman als Feindbild aufgebaut. Als Daniel zum ersten Mal einen Gottesdienst einer solchen Kirche besucht, beschreibt er das Geschehen sehr detailliert und bezeichnet die *evangélicos* als „impostores“ und „vampiros“ (30). Die Kirchen seien so hell erleuchtet (im Gegensatz zu den düsteren katholischen Kirchen), damit die Gläubigen angezogen würden, wie willenlose Insekten von Autoscheinwerfern. Der Prediger ziele darauf ab, seine Zuhörer zu demütigen und in ihnen ein allgemeines Schuldgefühl zu verfestigen (31). Als Daniel sich später hilfesuchend an Abraham wendet, verspricht dieser freimütig Hilfe und möchte Daniel auf den Weg des Glaubens bringen. Als dies jedoch auch nach zahlreichen Gesprächen nicht gelingen will, geht er zu radikaleren Methoden über:

...me empiezan a pegar, todos al mismo tiempo; a la vez que Abraham me grita al oído: „¿Vas a creer, hijo de la gran puta?“, y me propina un golpe que me bota los dientes, „¿Vas a darle tu corazón a Cristo, miserable?“, y me rompe la nariz, „¿Vas a entender de una vez?“, y una patada en las costillas (188).

Daniel wird von Abraham und seinen Männern geschlagen und gefoltert. Sie schneiden ihm die Brustwarzen und ein Ohr ab, versetzen ihm Stromschläge und hängen ihn an den Handgelenken auf (188-195). Die Missionierungsmethoden der *evangélicos* werden hier also als extrem gewalttätig dargestellt.

Ein weiterer Aspekt aus dem Bereich des Religiösen sind Weltuntergangsvorstellungen, die an einigen Stellen des Romans durchscheinen. Angedeutet wird der Untergang durch die Posaunen der Apokalypse (318) oder auch bereits früher, als Daniel Guatemala-Stadt mit einer apokalyptischen Landschaft vergleicht:

¿Quién ha diseñado estos barrios, estas cavidades en el Playground, realmente? ¿Cuándo nacieron estas zonas apocalípticas? [...] El inframundo. La cueva del Totz. Una vez en la cueva, el caminante deberá introducirse en pasajes oscuros, y encontrarse con toda suerte de criaturas deformes, desconcertantes, que se cristalizan en la noche. Las paredes de la cueva secretan emulsiones malolientes, y sobra el frío, además. El Playground es un panal negro compuesto por verdaderas ciudadelas subterráneas, [...] extendiéndose hacia abajo (210).

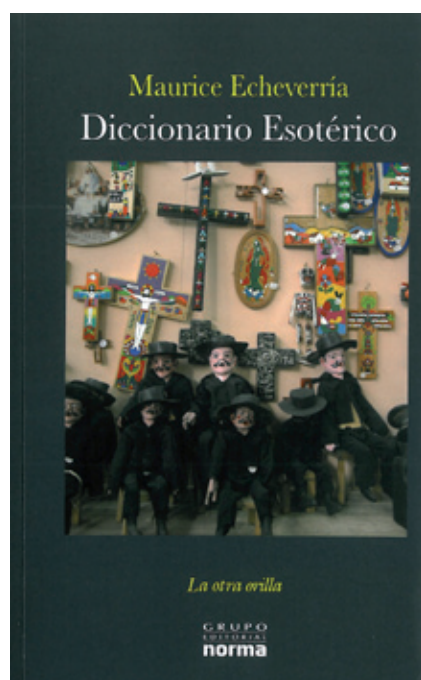
In dieser Beschreibung des *Playground* vermischen sich die beiden Topoi der Apokalypse und der Hölle. Der städtische Raum wird als dunkle, übelriechende Höhle beschrieben, in denen rätselhafte und missgestaltete Wesen hausen. Es ist ein kalter, dunkler Raum ohne Hoffnung. Als gegen Ende des Romans Daniels Truppen auf die *evangélicos* treffen, bricht ein blutiger Kampf aus, und die *evangélicos* verkünden den Tag des Jüngsten Gerichts:

Los evangélicos están como locos. Han salido a las calles. Buscan homúnculos. [...] Allí van, los soldados de Dios, mezclando voces, levantando los filos de sus armas, torciendo las calles vacías y llenas. Rezan por protección [...] [Los] inquisidores [...] agarran los pequeños cadáveres huesudos, hacen con ellos grandes piras. El humo fúnebre es blanco; ilumina un poco las cornisas. Un predicador grita: “Ha llegado el fin de los tiempos; el día del Juicio ha llegado” (306f.).

In den christlichen Texten der Apokalypse, die auf der Offenbarung des Johannes gründen (und zu denen im Übrigen das „Buch Daniel“ gehört), kommt folgende Vorstellung vom Weltuntergang zu Tage: Die Reiter der Apokalypse verbreiten Krieg und kündigen den Untergang der Welt an. Der Erzengel Michael bläst zum Jüngsten Gericht und die Gestirne verfinstern sich. Die Toten er stehen auf und es kommt zu einem Gericht über alle Menschen, wobei die Gerechten in die Seligkeit eingehen und die Ungerechten in die Hölle (vgl. Koch 2004; Koch & Rösel 2004; Roloff 2004b). Bezieht man diese Hintergründe auf *Diccionario Esotérico*, so wird die Bedeutung der Apokalyptik für den Roman klar. Dieser endet damit, dass der Prophet Daniel, nach all den oben genannten apokalyptischen Vorzeichen, vor dem Gericht seiner Selbsthilfegruppe seine Geschichte erzählt. Er wird zwar anschließend gelyncht, doch erscheint der Engel Miguel und erhebt ihn in die Höhe. Dass Daniel in den Himmel gehoben wird und nicht in die Hölle, kann man aus dem letzten Satz des Romans schließen: „estoy justo donde quiero estar: por encima de este miserable pueblo de malditos evangélicos“ (368).

Die Bedeutung der mythischen und religiösen Ebene innerhalb des Romans ist also nicht zu unterschätzen: Die Referenzen auf Religionen aller Art, auf Mystik und Magie

spannen einen Rahmen, der einerseits Universalität beansprucht, andererseits aber durch die fehlende Überzeugung im Glauben wahllos wird. Die Titelbildgestaltung deutet diesen Fokus des Romans im Übrigen bereits an:



Titelseite von *Diccionario Esotérico* (2006)

Auf dem Foto sind bunte Kruzifixe erkennbar, einige mit der Inschrift „Jesus“, andere sind mit guatemaltekischen Sorgenpüppchen dekoriert. In der linken oberen Ecke hängt ein Bild des letzten Abendmahls; im Vordergrund sind mehrere *Maximón*-Puppen angerichtet. Zwischen den Kruzifixen befinden sich ein Heiligenbild und eine Figur der *Santa Muerte*.

Die bevorzugte Thematisierung im Roman von Religionen und Mythen könnte man dahingehend interpretieren, dass der Glaube die Flucht vor der angst- und gewaltbesetzten Realität ermöglicht; dies funktioniert allerdings nur, wenn der Glaube stark und ungebrochen ist, und nicht beliebig und zweckgebunden wie hier. Die starke Präsenz von Weltuntergangsvorstellungen in *Diccionario Esotérico* leuchtet ein, wenn man bedenkt, dass die Apokalypse gerade zu Krisenzeiten zum literarischen Stoff wurde.¹¹² In diesem Sinne drängt sich die Interpretation auf, dass sich die guatemaltekische Gesellschaft um die Jahrtausendwende in einer gewaltbedingten Krise befindet, die sich auch in der Präsenz von Weltuntergangsvorstellungen zeigt. Diese Krise führt zu einer Proliferation von Glaubensangeboten und Missionaren, wobei hier im Roman die Willkür, Absurdität und der gewaltbringende Charakter von solchen Glaubensgemeinschaften behauptet werden.

112 Siehe Senkel (1999) für den Kontext des europäischen Christentums und Frühsorge (2010) zu apokalyptischen Prophezeiungen in krisenhaften Momenten der Mayakultur.

V.7. Die Poesie der Gewalt

Die Sprache in *Diccionario Esotérico* zeichnet sich durch ihren eigentümlichen poetischen Charakter aus, der sich von dem, was man gemeinhin als Prosastil versteht, entfernt. Diese Poesiesprache ergibt sich daraus, dass Beschreibungen oft artifiziell und unlogisch wirken, dass Adjektive unpassend erscheinen oder der Erzähler in seinen monologartigen Tiraden in einen aphoristischen Stil verfällt. Oft sind Beschreibungen sehr genau gehalten, so dass sie sich neben ihrer Überstrukturiertheit auch durch ihren Detailreichtum auszeichnen. Diese Aspekte werden in Folge an mehreren Textausschnitten verdeutlicht.

In folgendem Beispiel beschreibt Daniel den Mord an mehreren Studenten: „Terminan encunetados, con un tiro en la frente, y un hilo de sangre flamante alimentando un charco rojo, en donde nadan, como pescados surrealistas, los sesos del finado“ (312). Die Körper sind „encunetados“, d. h. sie landen im Rinnstein. Dieses Adjektiv wird üblicherweise nur auf Autos angewendet, die sich im Straßengraben festfahren. Ebenso unpassend oder unlogisch, d. h. konstruiert, wirkt die Verbindung zwischen den Wörtern „sangre“ und „flamante“ sowie die Verwendung des Begriffs „finado“, der hier sehr formell erscheint. Auffällig ist weiterhin der Vergleich zwischen dem herausquellenden Gehirn eines Toten mit „pescados surrealistas“: Das Gehirn schwimmt im Blut wie Fische im Wasser, aber es ist eigentlich der Vergleich, der surrealistisch anmutet, und nicht die metaphorischen Fische. Dieses Beispiel ist im Übrigen typisch für die Sprache des gesamten Romans.

Auch in dem folgenden Zitat wirken die Adjektive, die den Substantiven beigefügt werden, im ersten Augenblick unpassend: „La lluvia cae sobre el Campamento Mercurio, caleidoscópica, temperamental, insistente, un poco desorientada. Los árboles reciben el embate del viento desquiciado. Es muy extraño que sople con semejante desidia“ (234). Wie soll man sich Regen vorstellen, der kaleidoskopartig fällt? Dem Regen werden menschliche Attribute, d. h. Absichten zugesprochen: Er ist temperamentvoll, beharrlich und gleichzeitig unschlüssig. Auch der Wind scheint seinen eigenen Willen zu haben, denn er weht fahrlässig und bringt damit die Bäume aus der Fassung.

Häufig verfällt Daniel in eine inhaltslose Rhetorik oder er spricht in Aphorismen, wie etwa „El hombre que titubea es todo lo contrario al hombre ideológico“ (154) oder „No existe nada más provisional y nada más eterno que un fuego, expulsando su disentería de humo y majestad, calcinando hacendosamente los trozos de madera, jugueteando con chispas volubles e inmediatas“ (226). Ebenso rhetorisch überladen und inhaltlich willkürlich sind Daniels Reden vor seinen Anhängern. Dass sie ihn dennoch euphorisch feiern, verdeutlicht erneut seine absolute Macht und die Macht seiner Sprache.

Aus Daniels wirren und für den Leser teilweise nicht nachvollziehbaren Gedanken und Aussagen ergibt sich oft eine gewisse Komik. Diese kann Daniel selbst parodieren, wie in dem Beispiel: „Desde mi choza, llamo telepáticamente (o por celular, no recuerdo) a Pinzón“ (245). Oder aber sie nähert sich dem Sarkasmus an, etwa wenn Daniel die Zustände in

seinem Gefängnis lobt, wo es nicht so zugehe wie anderswo: „Estoy muy contento de poder decir que en la Prisión Paracelso se trata tan bien a los trabajadores que no existe ninguna de esas formas usuales de corrupción que infestan las cárceles latinoamericanas, tan minadas por los privilegios y otras lacras“ (257). Schließlich entsteht Ironie an Stellen wie der folgenden, wo Daniel das stereotype Bild des furchterregenden, tätowierten *marero* umkehrt: „Los MS parecen monstruos. El musgo los ha cubierto por completo. Son como hombres/lobo. Los prisioneros gritan al verlos. Los MS ahora sí dan miedo, con este aspecto“ (295).

In Daniels Sprache sind durch ihre genauen und dennoch gekünstelten Schilderungen starke Effekte angelegt, wie etwa Schock, Ekel (vor allem in den Beschreibungen der riesigen Raupe, siehe oben), oder, wie in folgendem Beispiel, Schmerz:

Pedro ha tomado una navaja –es una navaja grande como de pirata– y me corta con bonhomía la oreja izquierda. No sé cual fue la oreja que se arrancó Van Gogh; Pedro me arranca la izquierda. Un trabajo estilizado y exacto. Con unas tenazas gigantes, Abraham me arranca un pezón. [...] siento el ardor, el indescriptible dolor provocado por un cigarro apretándose en el lugar donde antes había un pezón y ahora no, porque el pezón ha sido anticipadamente arrancado, ya quedó dicho, con el auxilio de unas tenazas oxidadas (189f.).

Die genaue und gleichzeitig mit unpassenden Adjektiven und eigentümlichen Vergleichen durchsetzte Beschreibung dieser Folterszene hinterlässt zunächst ein Gefühl der Befremdung. Doch dann kann auch der Erzähler Daniel den „indescriptible dolor“ nicht mehr verschweigen, und die Bildlichkeit der Darstellung führt bei der Lektüre über das Imaginieren zu einem Nachempfinden der Schmerzen.

Die Sprache des Romans kann man zusammenfassend als artifiziell, sperrig und zynisch charakterisieren – alles Eigenschaften, die eine Distanzierung zum Erzählten bewirken.

So wie die Lektüre von *Diccionario Esotérico* den Leser vor Probleme bezüglich der Identifikation und Bewertung stellt, so wird auch in der literaturwissenschaftlichen Analyse eine grundlegende Widersprüchlichkeit des Werkes deutlich, die man anhand des Titels noch einmal genauer fassen kann. Einerseits stellt der Roman einen Versuch dar, Gewalt zu verstehen und ihr näher zu kommen; *Diccionario* kann man somit als erklärendes Wörterbuch mit Anspruch auf Totalität deuten. Diese Ambition hatte ich in der Einleitung des Kapitels angesprochen. Andererseits beinhaltet der Roman aber auch den Aspekt des *Esotérico*, d. h. er ist mystisch, mythisch, verschleiern, phantastisch und irrational, was zu einer Distanzierung von der erzählten Gewalt führt.

Zu der ersten Facette (Annäherungs- und Erklärungsversuch) passt die Einteilung von Räumen und Menschen in Kategorien sowie das Vergeben von bezeichnenden Namen. Auf diese Art versucht Daniel, die Welt in ihrer Gesamtheit zu ordnen, greifbar zu machen

und zu verstehen. Bezüglich der Arten und Ausprägungen von Gewalt wird *Diccionario Esotérico* seinem Namen durchaus gerecht, denn im Roman wird eine Vielfalt derselben dargestellt: Es gibt bewaffnete Überfälle und kriminelle Banden, räuberische Erpressung und Entführungen, Lynchmorde, Waffen- und Drogenhandel, Raub und Betrug, Mord und Folter, Vergewaltigungen und Bombenattentate, Gefängnisse und Sklaverei, ethnische, soziale, religiöse und wirtschaftliche Unterdrückung. Die Gewalt im Roman explodiert regelrecht und führt zu allgegenwärtiger Unsicherheit und Angst. Gleichzeitig tauchen auch Reaktionen wie Abstumpfung und Gewöhnung an die Gewalt auf. Die Darstellung der Gewalt und ihrer Folgen ist also sehr breit angelegt und zielt darauf ab, ein komplettes Bild abzuliefern. Alle diese Gewaltarten sind dabei völlig entideologisiert und werden nicht begründet (zumindest nicht mit rational nachvollziehbaren Argumenten).

Die zweite Facette, die parallel zu der ersten den ganzen Roman durchzieht, ist die Distanzierung bezüglich der Gewalt. Diese erfolgt durch Daniels gekünstelte Rhetorik, durch das generelle Misstrauen am höchst unzuverlässigen Erzähler, durch die Präsenz des Übernatürlichen und Unerklärlichen und durch die Inkonsistenz der phantastischen Romanwelt. Die Unklarheit über die Herkunft der Gewalt und die eingeschränkte Akzeptanz des Übernatürlichen führen zu existentiellen Zweifeln an der Möglichkeit, die Wahrheit zu erkennen. In diesem Sinne wurde phantastische Literatur als „erkenntnisverhindernd“ (Rottensteiner 1987: 12) bezeichnet.

Die Kombination der beiden Facetten führt zu Verunsicherung und einer gewissen Unbefriedigung; denn Magie und Monster sind als Auslöser der Gewalt nicht wirklich überzeugend oder zufriedenstellend. Das Werk ist zwar eindeutig als Erklärungsversuch zu verstehen, aber es bleibt eben bei dem Versuch; das Ausmaß und der Charakter der urbanen Gewalt scheinen eine befriedigende Klärung zu verhindern. Das größte Problem des Romans besteht meines Erachtens darin, dass die *Kritik* an der Gewalt nicht eindeutig genug ausfällt, was sich vor allem in der Charakterisierung des „Helden“ zeigt. Es scheint hier nicht möglich, eine klare Verurteilung von Daniel auszusprechen.

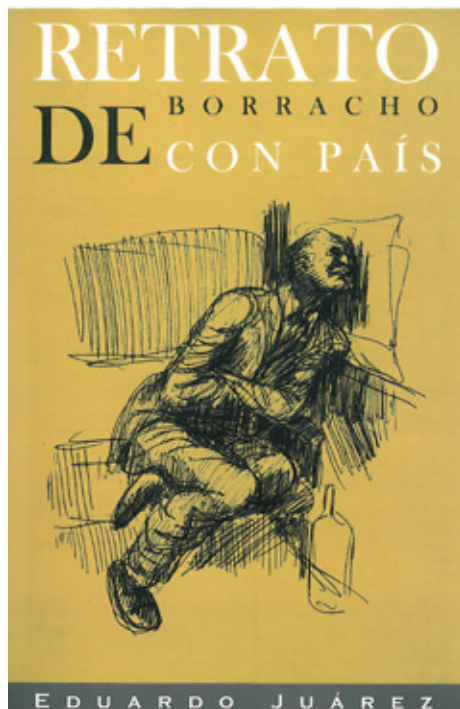
Wenn man sich allerdings von der Gesamtebene entfernt, kann man zur Verteidigung des Werkes anführen, dass einige Teilaspekte in ihrer Darstellung durchaus aufschlussreiche Interpretationen zulassen. So wird in der Charakterisierung des urbanen Raumes sehr deutlich, in welchem Maße dieser die Gewalt zulässt und sie sogar in ihrer strukturellen Ausprägung fördert. In der Beschreibung der Stadtbewohner wird ersichtlich, in welchem Maße der gewalttätige Lebensraum seine Bewohner prägt, sie in Angst versetzt, in den Drogenkonsum fallen, Zuflucht im Glauben oder Heilung durch Therapieangebote suchen lässt. Positive zwischenmenschliche Beziehungen sind hier unmöglich, Sexualität ist immer gewalttätig, Freundschaft und familiäre Beziehungen inexistent. Darüber hinaus stellt der Staat für das Individuum keine Hilfe dar, sondern verstärkt das Problem ebenso sehr wie die Massenmedien, die nicht aufklären, sondern anstacheln und Angst schüren. Auch die

als phantastisch, also als unerklärlich empfundene Gewalt führt zu Zweifeln und damit zu Angst. Somit gelingt dem Roman vielleicht keine Erklärung der Herkunft, aber immerhin eine Darstellung der umfangreichen und weitgehenden Auswirkungen dieser urbanen Gewalt.

Um abschließend auf den unzuverlässigen und gleichzeitig sehr machtvollen Erzähler sowie seine phantastische Erzählung zurückzukommen, ist es entscheidend, dass diese Elemente sowohl Verunsicherung als auch eine Abwehrreaktion beim Leser hervorrufen. Dadurch, dass die Erzählerübermacht und die von ihr erzählte Welt unlogisch und nur schwer zu akzeptieren sind, ist hier der Leser gefordert, der sich mit dem Text aktiv auseinandersetzen, „Gewaltarbeit“ (Schäffauer i. E.) leisten und sich hinsichtlich der Gewalt wie auch hinsichtlich der Gewaltdarstellung und ihrer Legitimität positionieren muss.

VI. Retrato de borracho con país

Der Roman *Retrato de borracho con país* (2008¹¹³) beschreibt den Protagonisten Seleno auf seiner Reise durch Guatemala. Der Titel erinnert zunächst an Stilleben, deren Bezeichnung sich aus den ausgewählten, stets symbolisch aufgeladenen Objekten ihrer Darstellung ergibt. So geht es in diesem Roman um eine Porträtaufnahme des Protagonisten, des *borracho*, gleichzeitig aber auch um ein Bildnis seiner Umgebung, also des *país*. Das Land bildet hierbei nicht nur den Hintergrund, sondern rückt mit Seleno ins Zentrum der Betrachtung. Die Beziehung zwischen Seleno und dem Land, und somit auch die Frage nach möglichen Bezügen zum außerliterarischen Guatemala, sind besonders wichtig im Roman und entsprechend auch in der folgenden Analyse. Die Art des vom Text geschaffenen *retrato* wird bereits durch das Titelbild angedeutet, das von Schmerz und Elend spricht.¹¹⁴



Titelseite von *Retrato de borracho con país* (2008)

Im Prolog beschreibt Javier Payeras den Roman als „elogio a la verdad“, als „plagio exacto de [...] un país en ruinas“ (Payeras 2008a: 8), und im Klappentext nennt Ronald Flores den Autor Eduardo Juárez „el más preciso cronista de la marginalidad social“. Auf die extrem realistische Darstellungsweise des Romans werde ich ebenso zu sprechen kommen wie auf den von den Rezensenten angedeuteten Bezug zu Guatemala. Nach einer knappen

113 Aus dieser Ausgabe von Palo de Hormigo, Guatemala, stammen alle Zitate in diesem Kapitel, falls nicht explizit anders angegeben.

114 Der Urheber dieser Zeichnung wird nur mit „Maestro Franco“ benannt; wahrscheinlich handelt es sich dabei um einen guatemalteken Künstler aus dem Umfeld des Autors. Auch innerhalb des Buches gibt es mehrere schwarz-weiße Illustrationen, die oft gewaltbestimmte Personen und Motive abbilden, welche denen aus dem Roman ähneln; etwa ein Mann, der einen anderen Mann mit einer Machete bedroht, oder zwei Männer die eine halbnackte Frau überwältigen. Sie stammen vom guatemalteken Künstler Alejandro Urrutia.

Nacherzählung der Handlung (VI.1.) werde ich zunächst auf die den Roman durchziehende Marginalität und deren realistische Darstellung eingehen (VI.2.), um dann die historische Dimension der Gewalt in Guatemala anzusprechen, wie sie im Roman geschildert wird (VI.3.). Anschließend prüfe ich die Anwendbarkeit der Bachtinschen Konzepte des Grotesken und des Karnealesken auf den Roman (VI.4.). Dann gehe ich auf das Ausmaß der Gewalt in der erzählten Welt ein, die als Hölle auf Erden beschrieben wird (VI.5.). Nach einer kurzen Diskussion der Komik in diesem Roman (VI.6.) folgen abschließende Bemerkungen.

VI.1. Handlung

Man kann *Retrato de borracho con país* als Stationenroman bezeichnen, da sich der Protagonist Seleno von einem Ort zum nächsten begibt, wobei er meist kleinere Provinzstädte aufsucht und Guatemala nicht verlässt. Der Roman, dessen insgesamt 115 Seiten in sechs nummerierte Kapitel und einen Epilog unterteilt sind, setzt mit der Darstellung des verkärteten Seleno ein, der sich im Spiegel betrachtet. Er erkennt sich kaum wieder und sein körperlicher Verfall stimmt ihn traurig. Er hat Angst, auch von anderen nicht wiedererkannt zu werden und in die Bedeutungslosigkeit zu geraten. Er sucht eine Bar auf, wird jedoch nach einem Streit mit einer Frau hinausgeworfen und kauft sich in einer Apotheke Ethanol. Nach einer weiteren durchzechten Nacht spürt er die unmittelbare Nähe des Todes und schämt sich seines Zustandes und dafür, noch am Leben zu sein. Die folgenden Kapitel (2-6) blicken zurück auf Selenos bisheriges Leben und erzählen, wie er durch eine Vergewaltigung entstanden ist und wie seine erste Tat als Volljähriger am Tag seines 18. Geburtstags in einem Mord bestand. Er verbringt vier Jahre im Gefängnis – die einzigen nüchternen Jahre seines Lebens – und zieht dann von Station zu Station, von dem kalten Hochland zur Küste und von tropisch heißen Gebieten in den äußersten Westen Guatemalas; er arbeitet auf einer Zuckerrohrplantage und führt kurzlebige Beziehungen zu verschiedenen Frauen, die er unterwegs trifft. Irgendwann hört er von einem Ort namens El Progreso und macht diesen zu seinem Ziel. Nach einigen Zwischenstationen kommt er dort an; doch auch in El Progreso, wie an allen anderen Orten, scheitert Seleno und gerät immer tiefer in den Abgrund. Im Epilog endet er in einem Heim für Alkoholranke. Er hat Halluzinationen, in denen die Figur eines Generals auftaucht, der ihm von Massakern und der Unterdrückung der indigenen Bevölkerung erzählt. Dabei lacht er Seleno aus und erklärt ihm, er selbst trage die Schuld an der gewalttätigen Geschichte Guatemalas sowie an der gegenwärtigen Situation des Landes. Im Heim betrachtet Seleno sich erneut im Spiegel und sieht nur noch ein fremdes, leeres Gesicht. Nach seiner Entlassung begibt er sich sofort in die nächste Bar, und am Ende des Romans landet er – wortwörtlich – in der Gosse.

VI.2. Realismus und Marginalität

Ein zentraler Begriff, mit dem man den Roman charakterisieren kann, ist derjenige der Marginalität. Alles und jeder in *Retrato de borracho con país* ist marginal, angefangen mit der Figur des Protagonisten und dem sozialen Umfeld, in dem er sich bewegt, über die Menschen, denen er begegnet, bis hin zu den Orten, durch die er zieht. Obwohl das, was als marginal gilt, per se von einem Zentrum aus definiert wird, ist an diesem Roman bemerkenswert, dass die Erzählperspektive nicht vom Zentrum auf den Rand gerichtet ist, sondern dass von innen, aus der Marginalität heraus, erzählt wird. Der Erzähler ist zwar ein heterodiegetischer, jedoch besitzt er die Innensicht in Selenos Gedankenwelt und entfernt sich nie von diesem. In Folge soll die Marginalität innerhalb des Romans in Verbindung mit der realistischen Darstellungsweise beschrieben werden.¹¹⁵

Auf der räumlichen Ebene wird die Marginalität dadurch sichtbar, dass Seleno auf seiner Reise nur durch unbedeutende Orte außerhalb des Zentrums reist, so wie Provinzstädte und v. a. Vororte von Guatemala-Stadt. Vom Zentrum der Hauptstadt kennt er nur den Busbahnhof (104). Alle seine Stationen entsprechen realen Orten in Guatemala, und alle befinden sich in einer Randlage – Ciénaga Grande und San José Pinula am Rand der Hauptstadt, Pajapita an der Grenze zu Mexiko, und in Mazatenango, nun in einem eher übertragenen Sinne, herrscht ein unerträgliches Klima, das den Anwohnern das Leben erschwert. Die Hitze ist derartig, dass sie das klare Denken beeinträchtigt und die Menschen ins Delirium und sogar in die Kriminalität führt.¹¹⁶

Seleno kommt aus einem marginalen sozialen Umfeld und kann sich zu keinem Zeitpunkt daraus befreien. Er wird in die Armut hineingeboren und arbeitet als Kind als Schuhputzer; als Jugendlicher wird er alkoholabhängig, dann zum Mörder und Gefängnisinsassen, und am Ende seiner Reise landet er im Dreck: „Se fundió con la basura. Él y la basura llegaron a ser la misma sustancia“ (113). Er entstammt der großen Masse von Marginalisierten, zu denen auch alle anderen Figuren des Romans gehören (bis auf den General im Epilog). Wer jedoch innerhalb dieses Kollektivs nach Zeichen von Verbundenheit sucht, wird nicht fündig. Seleno wird von seinen Nachbarn verachtet und beschimpft, sie betrachten ihn voller Ekel und halten sich von ihm fern. Doch auch Seleno selbst handelt nicht etwa solidarisch, sondern ausgrenzend, wie etwa in folgendem Beispiel: „Antes de entrar, Seleno se detuvo a reconocer a los borrachos que estaban tirados en la puerta de la cantina. Como no eran sus amigos, sencillamente escupió sobre ellos, sin preocuparse sobre quién caía su gargajo“ (18).

115 Für die Bestimmung des Realismus-Begriffs sind die Überlegungen von Uwe Durst hilfreich. Dieser grenzt den literarischen Begriff des Realismus zunächst ab von einem Realismusverständnis „als objektive Abbildung der Wirklichkeit“, vom „politische[n] Realismusbegriff“, vom „Realismus als literaturhistorische Epoche“ und vom „Realismus als Stilbegriff“, um dann zu folgendem Begriffsverständnis zu gelangen, dem ich mich hier anschließe: „Realismus als Strategie eines literarischen Werkes, die eigene Gemachtheit in Abrede zu stellen“ (Durst 2008: 30f., Hervorh. i. O.).

116 „Las altas palmeras brillantes y el calor dulzón de Mazate, en un pequeño descuido, tupe las mentes de los que se creen en buen juicio y se los lleva a paseos delirantes por los laberintos de la locura. A los que ya están tocados por el salvajismo tropical, si no se cuidan, los empuja a cometer actos diabólicos y criminales. Es una peculiaridad de este pueblo que no aparece en los folletos de turismo“ (53).

Die Romanwelt ist nicht zuletzt deshalb marginal, weil sie von Armut und Elend geprägt ist: „La pobreza estaba allí, igual que el sol holgazán de esa mañana“ (16). Diese Armut ist nicht zu übersehen und genau so unabänderlich wie die Existenz der Sonne. Sie führt dazu, dass die Menschen ein erbärmliches Leben ohne jegliche Würde führen. Dies wird auch in dem folgenden Zitat deutlich:

En su camino encontró dos perros pegados post coito. La perra era café, con un diseño bovino jersey sobre su pelo jotoso y el perro, pelirrojo y rizado, tenía un aire extranjero. Ambos jadeaban y sus lenguas desmesuradamente largas y secas, colgaban a un lado de sus hocicos. Otros perros entrometidos se afanaban en destruir la unión sagrada de estos dos amantes. Los vecinos huevones, de espíritus obesos y deformes disfrutaban este performance canino de amor/desamor pornográfico callejero. Era el punto alto de un día de sus vidas mierdas (64).

Hier wurden die Rollen vertauscht: Während die Hunde mit menschlichen Attributen versehen werden, benehmen sich die Menschen animalisch, indem sie an diesem grotesken Schauspiel Gefallen finden. Es bildet den Höhepunkt eines weiteren tristen Tages ihrer armseligen Existenz. Im Gegensatz zu seinen Mitmenschen fühlt sich Seleno diesem Umfeld aber durchaus zugehörig:

La pobreza que exhalaba cada una de las casas del vecindario apaciguaba a Seleno. Sí, él estaba en el lugar apropiado. Que el resto de la gente siguiera engañándose con la heroica [sic] creencia de que habían surgido de la pobreza. [...] Que ese montón de gente se esforzara en ignorar, con toda la fuerza de sus corazones, el hecho descorazonador de la pobreza, no cambiaba nada (16).

Seleno ist an die Armut seiner Umgebung gewohnt. Er glaubt nicht an einen Ausweg aus der Misere; die Hoffnung auf eine bessere Zukunft hält er für einen Irrglauben. Er versucht nicht einmal, an seiner Lage etwas zu ändern, denn dazu fehlt ihm der Wille.

Der Roman bewegt sich mit Seleno niemals ins Zentrum, sondern verharnt immer am Rande der Gesellschaft. Die Armut führt zur Marginalisierung, die Ungleichheit ist ein Resultat der gewalttätigen Strukturen. Diese Strukturen werden hier jedoch nicht benannt und angeklagt, sondern ihre Folgen werden resigniert angenommen. Gleichzeitig mit dieser Erkenntnis und Akzeptanz der Marginalität erfolgt dabei der Bezug zum außerliterarischen Guatemala.¹¹⁷ Denn während die Frage nach Selenos Identität aufgeworfen wird, wird er gleichzeitig als Personifikation bzw. Symbolfigur seines Landes konstruiert. Dies wird bereits zu Beginn des Romans deutlich, in der Seleno sich zum ersten Mal im Spiegel betrachtet:

Estaba absorto, examinando el opaco retrato del espejo, esa imagen desvaída que le descubría, a pesar de su resistencia, lo que verdaderamente era él. El alcohol había quemado su piel clara, dejándole en el rostro coágulos purpúreos. Cicatrices de

117 Kulturspezifische guatemaltekeische Elemente finden sich daneben auch in der Sprache, zum Beispiel in der Verwendung des voseo in Dialogen oder dem Einfügen von idiomatischen Wendungen wie „Siempre hay una bota rota para una pata shuca“ (54) oder „tenía que pagar los elotes que se había comido“ (55).

caídas, puñetazos, patadas y mordidas marcaban la accidentada geografía de su cara. Y ese reflejo que le devolvía el espejo lo entristeció profundamente (11).

Seleno betrachtet sich selbst und was er sieht, stimmt ihn traurig. Der Spiegel reflektiert aber nicht nur sein Gesicht, sondern die „accidentada geografía“ bezieht sich auch auf seine Umgebung und sein Land. Diese Interpretation wird auch durch das folgende Beispiel gestützt, in dem Selenos Gefühle wie eine guatemaltekische Landschaft beschrieben werden:

Desde la cumbre de sus tristezas, Seleno contemplaba el paisaje que sus ojos vidriosos divisaban: volcanes de temores, valles de desamparo, océanos de sudor y lágrimas, desierto sin senderos de confianza y los pueblos... los coloridos pueblos de la indiferencia guatemalteca (67).

Diese Textstellen vollziehen eine Annäherung zwischen Seleno als Individuum, dem Kollektiv des guatemaltekischen Volkes und dem geographischen Raum des Landes. Die Topoi der Identitätssuche und der Erkenntnis der Wahrheit ziehen sich durch den gesamten Roman. Und diese Selbsterkenntnis ist von der Einsicht in das Elend sowie der Akzeptanz der Armut geprägt. Der Roman beschäftigt sich durch die Darstellung Selenos allerdings nicht nur mit der gegenwärtigen Lage des Landes, sondern es wird auch eine historische Ebene eröffnet, womit die Tradition und Kontinuität der gewalttätigen Strukturen verdeutlicht werden.

VI.3. Guatemala als historischer Raum der Gewalt

Im Epilog des Romans befindet sich Seleno in „La Última Esperanza“ (99), einem Entziehungsheim für Alkoholranke. Vor dem eigentlichen Entzug werden die neu Eintreffenden hier in einem Zimmer untergebracht, das als „morgue“ (99) bekannt ist und in dem sie mit Ethanol versorgt werden, bis sie dem Alkohol abschwören. Dies führt dazu, dass Seleno während seines Aufenthalts unter starken Halluzinationen leidet. Die Schilderung dieser Halluzinationen ist ebenso in Kursivschrift gedruckt wie die in den Romantext eingefügten Traumsequenzen Selenos, die ich in Folge beschreibe. Wie sich herausstellen wird, eröffnen die Kursivstellen eine andere Art des Bezugs zu Guatemala, indem sie auf die gewaltbestimmte Geschichte des Landes verweisen.

Die erste Traumsequenz tritt ein, als der alkoholisierte Seleno erfolglos versucht, seine Haustür aufzuschließen und schließlich auf dem Boden vor der Tür einschläft. Er träumt von einem Massaker in einem Dorf. Die Landschaft ist zunächst verschwommen, doch dann erkennt er ein Erschießungskommando auf dem Dorfplatz. Seleno befindet sich unter den Soldaten, die von einem General den Befehl erhalten, eine Gruppe an der Wand aufgereihter Männer zu erschießen. Im Traum weiß er jedoch, dass aus seinem Maschinengewehr keine Kugeln fliegen. Anschließend vergewaltigen die Soldaten mehrere Frauen. Als Seleno an der Reihe ist, verwandelt sich das Opfer zuerst in seine Mutter, dann in seinen Vater, und schließlich glaubt er, sich selbst zu vergewaltigen (22f.). Dieser in kursiv eingefügte Traum wird zunächst nicht mit der ihn umgebenden Erzählung verbunden. Ähnlich wird bei der

zweiten Traumsequenz verfahren, in der Seleno durch ein von Armut gezeichnetes Dorf geht (56). Im dritten Traum entdeckt Seleno einen Käfig aus Stacheldraht, in dem eine Frau gefangen gehalten wird, oder vielmehr die körperlichen Überreste einer gefolterten Frau, der Arme und Kopf fehlen. Die Menschen im Traum stehen Schlange, um die Frau zu vergewaltigen. Als Seleno an der Reihe ist, wird er seinerseits von der Frau vergewaltigt (71-73).

Diese gewalttätigen Traumsequenzen lassen aufgrund der Darstellung von Folter, Massenvergewaltigungen und Erschießungskommandos an den außerliterarischen Zusammenhang der in Guatemala begangenen Massaker der 1970er und 1980er Jahre denken (vgl. II.2.1.). Es ist bezeichnend, dass dieser Verweis gerade und nur in Selenos Träumen erfolgt; von diesen abgesehen gerät Seleno nicht mit dem Krieg in Berührung. In den Rückblicken auf sein Leben wird an keiner Stelle ersichtlich, dass er selbst auf irgendeine Art am Krieg teilgenommen hat. In diesem Sinne kann man die Träume als Ausdruck nicht eines individuellen und persönlichen, sondern eines kollektiven Traumas deuten. Dieser Bezug wird in den Halluzinationen im Epilog (105-109) noch deutlicher.

Darin erscheint Seleno zunächst die Figur eines Clowns, der als Showmaster fungiert. Er betritt die Bühne und gibt folgendes Programm bekannt: „*A continuación se le va a explicar el por qué de su miserable existencia. Llegará a apreciar e incluso hasta amar el diseño de su desconsuelo*“ (105, Hervorh. i. O.). Der Clown kündigt den Auftritt eines Generals an, der sich vor der guatemalteckischen Fahne postiert und Seleno eine Rede hält. Zunächst erklärt er, er sei sein Vater und gekommen, um ihm zu sagen, wie stolz er auf ihn sei. Seit dem Augenblick von Selenos Zeugung, d. h. seit der Vergewaltigung seiner Mutter, finde er großen Gefallen an Seleno. Der General geht dann dazu über, Seleno seinen Ursprung im erweiterten Sinne, nämlich die Geschichte Guatemalas, genauer diejenige der Militärherrschaft, zu erklären.

Al inicio aparentábamos querer arrasar sólo con los indios pisados, pero desde los 50's era claro que el problema maya se había extendido al problema ladino. Por lo menos los indios son aguantadores, necios y taimados, pero mírate vos Seleno: sos un ladino de primera, sin voluntad, sin rumbo, que dejás que te arrastre la corriente de los ríos de aguas negras donde te hemos construido tu chiquero ¡y ni siquiera te quejás, serote! (106, Hervorh. i. O.).

Nachdem der General also erklärt hat, wie sich das ursprüngliche Ziel der Vernichtung der indigenen Bevölkerung in die neue Aufgabe der Unterwerfung der gesamten, auch der *ladino*-Bevölkerung, gewandelt habe, steigert er sich weiter in seine Rede hinein und lacht Seleno aus, weil dieser sich nicht über die Unterdrückung beschwere und nicht versuche, auszubrechen. Außerdem habe er seine Lage selbst zu verantworten:

Esta tierra es tuya, vos votaste para que te la quitáramos. Votaste para que te volviéramos el patético fantasma de lo que te corresponde ser. Mandaste representantes al Congreso para que fabricaran leyes que te condenan a cadena perpetua a la pobreza, al temor, a la ignorancia, al resentimiento, ja, ja, ja [...] Te dimos la opción de morir de pie pero preferiste mil veces vivir de rodillas (106f., Hervorh. i. O.).

Seleno versucht daraufhin, sich zu erklären und antwortet dem General stammelnd, er empfinde seine Existenz als beschämend und schmerzvoll. Dabei tritt er dem General gegenüber respektvoll und untertänig auf. Dieser lacht seine Unterwürfigkeit und Passivität aus und führt ihm die Hierarchien der Macht vor Augen: „*Vos y yo somos la misma cara de la misma moneda falsa, pero yo con mi fichita falsa te compro y te vendo y vos con la tuya te morís de hambre. Yo soy omni-ofendiente, omni-corroyente y quiero ver la omni-destrucción, disolverlo todo y a todos, menos a mí y a los míos*“ (108, Hervorh. i. O.). Die Figur des Generals ist also die eines allmächtigen Übervaters, der die Geschicke des Landes nach seinen Wünschen (und denen der militärischen Machthaber) lenkt. Seleno steht dagegen sowohl für die *ladinos* als auch für das Kollektiv der Guatemalteken und für das Land.

Während sich also die meisten Textpassagen des Romans auf das Individuum Seleno, seine Reise und seine Erlebnisse beziehen, wird in den Träumen und Halluzinationen ein Bezug auf das Kollektiv hergestellt. Hier ist Seleno nun eindeutig als Repräsentant aller Guatemalteken zu verstehen. Bisher hatte sich die Erzählung stets nah an Seleno durch marginale Orte der guatemaltekenischen Provinz bewegt. Im Epilog wird nun Guatemala auch explizit als Schauplatz benannt. Der hier auftretende General mag für Ríos Montt stehen oder einen der anderen tyrannischen Militärherrscher der guatemaltekenischen Geschichte, seine genaue Identität ist unwesentlich. In dieser Halluzination, die wie eine Theateraufführung angekündigt wird, erfährt Seleno die „wahren“ Gründe für seine armselige Existenz. Diese „fiktionalen“ Ebene innerhalb der Fiktion verweist also auf die außerfiktionalen Realität. Dadurch, dass die Ebene der guatemaltekenischen Geschichte eröffnet wird, postuliert der Roman die Kontinuität der Gewalt, Ausbeutung und Armut in der guatemaltekenischen Gesellschaft. Gleichzeitig wird die soziale Ungleichheit als gegebene Tatsache dargestellt. Eine Veränderung ist unmöglich, wie im weiteren Verlauf des Kapitels deutlich wird.

VI.4. Karnevalesk-groteske Ästhetik

Wie bereits erwähnt, ist die Schreibweise des Romans eine extrem realistische. Diese realistischen Darstellungen der menschlichen Abgründe werden oft derart zugespitzt, dass sie grotesk wirken. Im Romantext finden sich außerdem einzelne karnevaleske Motive, was an die diesbezüglichen Untersuchungen Michail Bachtins denken lässt. In Folge werde ich die Anwendbarkeit der Bachtinschen Konzepte des „grotesken Realismus“ und der „Karnevalisierung“ auf diesen Roman prüfen.¹¹⁸ Dazu muss zunächst Bachtins Verständnis des

118 Zur Entstehung der einzelnen Konzepte: Michail Bachtin hat das Konzept des „grotesken Realismus“ in seinem Werk zu François Rabelais und dessen *Gargantua* und *Pantagruel* ausgearbeitet (1987 [1965]). Das Groteske hat hier seinen Ursprung im „Motivsystem der volkstümlichen Lachkultur“ (Bachtin 1987: 69) des Mittelalters. In dieser Hinsicht ist es nicht zu trennen vom Konzept des mittelalterlichen Karnevals, das Bachtin bereits in seiner Untersuchung der Poetik Dostojewskis (1971 [1929]) entwickelt hatte. Bachtin zufolge ergeben sich aus der volkstümlichen Lachkultur, d. h. dem mittelalterlichen Karneval, in der Renaissance eine Motivatik und ästhetische Konzeption, die er „grotesken Realismus“ nennt. Das Erbe dieses mittelalterlichen Karnevals führt auch zu einer Karnevalisierung der Literatur (bei einigen Autoren der Renaissance). Nachdem der mittelalterliche Karneval verschwindet bzw. sich wesentlich verändert, erfolgt die Karnevalisierung in der Literatur nicht mehr durch den direkten Einfluss des Karnevals, sondern wird zu einem innerliterarischen Phänomen, d. h. die karnevalisierte Schreibweise wird zu einer Gattung. Diese lebt laut Bachtin zum Beispiel in Dostojewski weiter (vgl. Bachtin 1971: 113-201, 1987: 49-110). Die Bachtinschen Begriffe „grotesker Realismus“, „karnevaleskes Weltempfinden“ und „volkstümliche Lachkultur“ stehen also in enger Verbindung zueinander, wobei für dieses Kapitel vor allem ersterer von Bedeutung ist.

„Karnevals“ und des „Grotesken“ geklärt werden, bevor ich dann die Präsenz dieser beiden Aspekte in *Retrato* hinterfrage.

Bachtin zufolge charakterisiert sich der mittelalterliche Karneval erstens durch seine Universalität, die das gesamte Volk zu Teilnehmern macht. Es gibt demnach keine Trennung in Schauspieler und Zuschauer; der Karneval wird nicht gespielt, sondern gelebt. Zweitens kommt es im Karneval zu einem freien und familiären Kontakt zwischen allen Menschen; soziale Hierarchien und Barrieren verlieren ihre Gültigkeit. Diese dem Karneval eigene Art des Umgangs miteinander führt auch zu einer gewissen Exzentrizität. Als dritte Eigenschaft nennt Bachtin die „karnevalistischen Mesalliancen“, d. h. die Verbindung von Gegensätzen: „Der Karneval nähert Heiliges und Profanes, Hohes und Niedriges, Großes und Nichtiges, Weises und Dummes einander an [...] und verbindet es miteinander“ (Bachtin 1971: 138). Diese Gegensätze bringen eine gewisse Ambiguität mit sich, welche man als Haupteigenschaft des Karnevalesken bezeichnen kann. Die Gegensätze führen aber auch zu einem weiteren zentralen Verfahren des Karnevals, nämlich der Profanierung oder Degradierung: Alles Hohe wird herabgesetzt und ins Niedere verkehrt (vgl. Bachtin 1971: 137-138, 1987: 69-76).

Das Groteske hat nach Bachtin zunächst „materiell-leibliche“ Elemente zur Grundlage (Bachtin 1987: 69). Dies bedeutet, dass der Körper im Mittelpunkt steht sowie dessen grundlegende Funktionen wie Essen, Trinken, Ausscheiden und Kopulieren. Das Groteske ergibt sich aus der betont groben Darstellung dieser Aktivitäten, aber auch aus Übertreibungen, dem Maßlosen und Hyperbolischen. Bei der grotesken Körperkonzeption, die Bachtin im Übrigen nicht nur bei Rabelais, sondern auch bei dessen Zeitgenossen aus der Renaissance (etwa in der Malerei bei Hieronymus Bosch oder Pieter Bruegel d. Ä.) wiederfindet, werden diejenigen Körperteile betont, mit denen er „in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse: der aufgesperrte Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der dicke Bauch, die Nase“ (Bachtin 1987: 76).

Belässt man es zunächst bei diesen provisorischen Definitionen des Grotesken und Karnevalesken, so finden sich in *Retrato* zahlreiche Entsprechungen. Der Protagonist Seleno wird anfangs folgendermaßen beschrieben: „inflado e hinchado, parecía un angelito al que hubieran dejado rostizar demasiado tiempo“ (12). Selenos Körper ist geschwollen, aufgebläht und vom Alkoholkonsum gezeichnet. Er ähnelt einem Engel, der allerdings zu lange geröstet wurde. In dieser Anspielung auf den Gegensatz Himmel-Hölle (siehe auch VI.5.) werden „Heiliges und Profanes“ angenähert.

Auch andere Romanfiguren werden bis ins kleinste körperliche Detail beschrieben. Seleno beobachtet zum Beispiel die Dorfbewohner von Ciénaga Grande und ergötzt sich regelrecht an ihrer Hässlichkeit:

Bajo la resplandeciente luz paradisíaca de agosto, las arrugas, verrugas, cicatrices, callos, manchas, hongos, mezquinos, deformidades físicas y mentales, aberraciones sexuales y espirituales, espaldas curcuchas y jorobadas, güegüechos, tiñas y la locura

cotidiana en los rostros y miradas de los aldeanos, adquirirían para Seleno tintes magníficos y arrobadores (46).

Die körperlichen Missbildungen werden in ein „paradiesisches Licht“ getaucht. Das Niedere, Kranke, Unförmige und Ekeleregende wird von Seleno in seiner Hässlichkeit erkannt und gleichzeitig als schön empfunden. Wir haben es hier mit einer Ästhetik des Hässlichen zu tun, die von der karnevalesken Umkehrung der Gegensätze geprägt ist.

In der weiteren Darstellung von Selenos Äußerem werden die Gegensätze derartig zusammengeführt, dass seine Figur ins Lächerliche gezogen und somit degradiert wird:

Se puso sus botas blancas de vaquero. Esas botas blancas le gustaban por ridículas y extravagantes. Sus puntas estaban tan enroscadas, tan retorcidas, que al sólo verlas se mató de la risa. [...] se puso su asquerosa chaqueta de cuero blanco, que combinaba perfectamente con sus ridículas botas, y salió de su cuarto. La chaqueta le quedaba demasiado apretada y hacía que su rostro pareciera un pálido globo morado (14).

Seleno empfindet seine eigene Kleidung gleichzeitig als extravagant und als lächerlich. Sein Eigenbild ist also ebenso ambivalent wie das, welches er von seinen Mitmenschen hat.

Die Räume, in denen sich Seleno bewegt, werden ebenfalls nach dem Schema des Grotesken gezeichnet. Es handelt sich dabei vor allem um *cantinas*, um armselige Spelunken, die einander alle ähneln. Die *cantina La Jefa* etwa wird folgendermaßen beschrieben:

Era una cantinucha desbordante de borrachos. Hombres y mujeres gritando sus incoherencias, tratando de acallar los lamentos patéticos sobre amores mal correspondidos que también gritaba la rockola. El aserrín sobre el piso cumplía su función al revés: retenía el olor a vómito, meados y escupidas que saturaban la atmósfera tétrica [...]. En las paredes de la cantina de La Jefa los colores chorreaban como de una herida fresca. El sangriento rojo chillante provocaba las lágrimas de los parroquianos. El amarillo desvanecido del zócalo se escurría de las paredes como pus nauseabundo, como caca de muchachito (18f.).

Die Bar ist voll von Menschen, deren Schreie und Ausrufe kaum vom Lärm der Jukebox zu unterscheiden sind. Das Sägemehl auf dem Boden soll ausgeschiedene Körperflüssigkeiten – Urin, Spucke und Erbrochenes – aufsaugen, verbreitet dabei aber unangenehme Gerüche. Die Wände haben die Farbe von Blut, Eiter und Exkrementen. Diese Darstellung ist an grotesken Elementen kaum noch zu übertreffen und stimmt den Leser zu Beginn des Romans auf das Umfeld ein, in dem Seleno sich in Folge bewegen wird.

Am Tag nach dem Besuch der *cantina La Jefa* scheint Seleno am Abgrund angekommen zu sein. Er befindet sich in einem Zustand körperlichen Elends:

Al rato se levantó, sudando a chorros. Se dio cuenta de que se había meado y cagado en los pantalones y que había dormido sobre su vómito. El olor a mierda y la asquerosa sensación a mierda pegada en sus nalgas lo hicieron vomitar de nuevo. Las piernas ya no lo sostuvieron y cayó sobre sus rodillas. Vomitó un gran chorro de sangre con tanta fuerza y violencia que sintió que iba a despegar como un cohete dirigido al centro mismo del infierno. Pero no despegó y allí, inmóvil, Seleno lloró desconsoladamente (23f.).

Seleno ist durch seine Alkoholsucht körperlich am Ende und leidet sowohl an seinem Zustand wie auch an dem Bewusstsein über denselben. Gleich im ersten Kapitel des Romans wird der Protagonist also komplett degradiert. Auch im weiteren Verlauf des Romans wird es keine dauerhafte Wendung zum Positiven geben.

Wie eingangs erwähnt, springt die Erzählung nach dem ersten Kapitel zurück in Selenos Vergangenheit. An seinem 18. Geburtstag hatte er einen Jahrmarkt besucht. Die Hauptattraktion ist hier ein Clown, der von Beginn an als durch und durch karnevaleske Figur vorgestellt wird:

Era un afeminado hombre-circo, un payaso grosero, grotesco y de mal gusto. Su maquillaje y su forma de caminar delataban en él algo raro y vergonzoso. Sus zapatos morados y azules tenían tacones altos.

Nadie supo con certeza si era o no homosexual. Simplemente todo el mundo proyectó sobre este pobre payaso su propia ambigüedad (31f.).

Die Figur des Clown-Transvestiten ist zweideutig in ihrer sexuellen Identität und verwirrt die Dorfbewohner. Sie verbirgt sich hinter der Maske ihrer Schminke; auch dieses Motiv entstammt dem Karneval. Der Text beschreibt dann das Verhalten des Clowns, dessen Auftritt von anzüglichen Anspielungen und direkten sexuellen Angeboten durchzogen ist. Seleno fühlt sich von dieser ambivalenten Figur provoziert und beginnt seinerseits, den Clown zu beschimpfen. Auch Schimpfwörter und Flüche sind im Übrigen charakteristisch für die Sprache des Karnevals (vgl. Bachtin 1987: 65-67). Das Wortgefecht wimmelt von Obszönitäten, wird immer aggressiver und führt dazu, dass Seleno, angestachelt von der ihn umgebenden Menschenmasse, den Clown mit einer Machete tötet (mehr dazu in VI.5.).

Den Romantext durchziehen weitere Beschreibungen von Exkrementen (z. B. 46f., 70), Geschlechtsteilen und Körperöffnungen, etwa die der Prostituierten Pochi (87), oder in diesem Beispiel die Nasen der Menschen, die Seleno fasziniert beobachtet:

La de la Pescada parecía una gran fresa roja, especialmente cuando se carcajeaba y su color rojo era invadido por un verde tenue inmaduro. La Nariz de Tren Chocado, más grasosa, le recordaba los deliciosos chiles rellenos que vendía doña Elvira y le daban ganas de arrancársela de una buena mordida. Otras narices más peculiares, como la de Seven y Tiro de Esquina, eran largas y coloradas como vergas de chuchos calientes (45).

Die Nasen ähneln grotesken Ausstülpungen. Durch die Beschreibung ihrer bunten Hässlichkeit und dem Phallus-Vergleich werden auch hier wieder ihre „Besitzer“ degradiert; durch die Reduktion auf ein besonders profanes Körperteil wird ihre Menschlichkeit praktisch verneint.

Ebenso wird in der Darstellung der Sexualität die Körperlichkeit auf eine grobe, jeglichen Erotismus absprechende Art betont, etwa in der Begegnung zwischen Seleno und Karma:

Después de los tragos, terminaron en una pensionzuela llena de pulgas y chinches y con olor a pedo y sexo. Se amaron como dos que se ahogan en el vasto océano de la soledad. Se hundieron, se sumergieron en las profundidades, emergieron de nuevo, olvidaron sus conciencias y se sumergieron nuevamente y bucearon y exploraron todas las cavernas y oquedades de sus cuerpos (56).

Der Roman würde noch zahlreiche weitere Beispiele zur Untermauerung seiner karnevalesk-grotesken Ästhetik bieten. Die bisher angeführten Zitate verdeutlichen jedoch bereits zur Genüge, dass sich diese Bachtinschen Konzepte in dem Text wiederfinden lassen. So kann man eindeutige Parallelen ziehen zwischen der Körperkonzeption in *Retrato* und derjenigen von Texten, anhand derer Bachtin den Begriff des „grotesken Realismus“ entwickelt hat. Dennoch widerspricht der hier untersuchte Roman der Theorie des russischen Kritikers in einem entscheidenden Punkt.

Denn Bachtin betont in seinen Erklärungen zum Karnevalesken folgenden, zentralen Aspekt: Auf die Degradierung folgt stets die Erneuerung. So ist dem mittelalterlichen Karneval, aus dem er die Eigenschaften des Karnevalesken ableitet, immer ein „Moment von Tod und Wiedergeburt, von Ablösung und Erneuerung“ (Bachtin 1987: 57) eigen. Darüber hinaus führt die karnevaleske Körperlichkeit in ihrer Maßlosigkeit und Übertreibung stets den positiven Aspekt der Fruchtbarkeit und des Wachstums mit sich. Das karnevalistische Weltempfinden zeichnet sich durch die „fröhliche Relativität“ (Bachtin 1971: 119) aller Dinge und aller Strukturen aus (vgl. Bachtin 1971: 139, 1987: 69f.).

Berücksichtigt man dieses entscheidende Kriterium, so kann man *Retrato* unter keinen Umständen als karnevalisierte Literatur bezeichnen, denn hier fehlen die positiven Aspekte der Erneuerung und der Relativität. Der Roman ist im Gegenteil von Stagnation und Niedergang geprägt, was sich besonders in der Entwicklung des Protagonisten und in dem zyklischen Verlauf der Erzählung zeigt.

Die Beschreibungen des Äußeren des Protagonisten belegen oft seinen körperlichen Verfall:

Lo que antes era blanco en sus ojos, ahora era amarillo como sus podridos colmillos de vampiro. Su mirada hepática estaba nublada y se escondía en una cínica y desvergonzada carencia de expresión. Seleno, inflado e hinchado, parecía un angelito al que hubieran dejado rostizar demasiado tiempo. Seleno sabía que se le había ido la mano. [...] Nadie jamás lo reconocería, incluso a él mismo le costaba hacerlo (12).

Bereits zu Beginn des Romans ist Selenos Dekadenz derart fortgeschritten, dass er sich selbst kaum mehr erkennt. Die Leere, die er beim Anblick seines Spiegelbildes empfindet, bleibt bis zum Ende des Romans bestehen. Falls man überhaupt eine Entwicklung bei Seleno feststellen möchte, so ist es eine Abwärtsbewegung, ein noch tieferer Fall. Die zweite Spiegelszene am Ende des Romans zeigt den Protagonisten dann in einem Zustand völliger Entfremdung.

...la cara que el espejo reflejaba no era la de él. [...] era más bien un rostro anónimo e innominado. Alargando o doblando el brazo, alejaba o acercaba el espejo, mientras que con el otro brazo, con el dedo índice para ser más precisos, señalaba el rostro reflejado. Luego apuntó su índice hacia el rostro de sus compañeros y por último hacia sí mismo y allí encontró un gran vacío. Este descubrimiento lo incomodó profundamente: ese vacío sobre sus hombros era el dolor que todos esos años había confundido con una jaqueca existencial que lo había mantenido toda su vida anímicamente deshabilitado (110).

Die beiden Spiegelszenen eröffnen und beschließen den Roman und geben ihm somit eine geschlossene zirkuläre Struktur. Die kreisförmige Bewegung verstärkt Selenos Aussichtslosigkeit, seine Situation zu verbessern. Die Zirkularität wird zusätzlich durch den Stationencharakter des Romans verdeutlicht. Der Protagonist bewegt sich von Ort zu Ort, doch es gelingt ihm nirgendwo, etwas Neues oder Positives aufzubauen. Seleno bewegt sich im Kreis; seine Reise bringt keinerlei Veränderung oder gar Verbesserung mit sich.

En una neblina mental, todo sucedió en borrosos episodios. Era como si el tiempo tuviera hipo. Tramos que anduvo en camioneta. Hip. Tramos que caminó como camello jorobado, indiferente y trompudo. Hip. Tramos que su piloto automático se encargó de los gastos. Hip.

Sus pasos eran para afuera, no hacia delante. Sus zancadas circulares llevaban a sus pies casi al lugar exacto de donde habían partido, imposibilitándole avanzar mucho, casi nada (85f.).

Seleno erkennt keinen Unterschied mehr zwischen den bereisten Orten. Obwohl er sich physisch von einem Ort zum anderen bewegt, gibt es keinerlei Fortschritt. Er befindet sich gewissermaßen in einem Zustand der Bewusstlosigkeit, herbeigeführt auch durch seine Alkoholsucht. Es gibt kaum zeitliche Angaben im Text, und so verläuft die Zeit bei der Lektüre ebenso unmerklich wie für Seleno. Darüber hinaus finden sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf textstruktureller Ebene Wiederholungen (67, 86f.), die die Eintönigkeit und Repetitivität nicht nur von Selenos Existenz, sondern aller Romanfiguren, illustrieren. So bietet zum Beispiel der jährlich stattfindende Jahrmarkt in Villa Canales für die Menschen keinerlei Abwechslung:

Los mismos juegos de tiro al blanco con los rifles amañados y los mismos desteñidos y sucios osos de peluche que ganaban tiradores que parecían los mismo del año pasado y que regalaban a sus novias sofocadas por el ruido y el aburrimiento. [...]

El mismo zoológico ambulante con las mismas cabras seniles, los mismos coches dementes y micos eternamente deprimidos (30f.).

Die elendige Trostlosigkeit der Menschen kann nicht durchbrochen werden; sie sind in ihrem miserablen Alltag gefangen. Während der Karneval bei Bachtin eine Ausnahmezeit bedeutet, ist das Groteske hier ein Dauerzustand. Die Stagnation verhindert zwar jeglichen Blick in die Zukunft, dafür ist sie aber von historischer Kontinuität, wie bereits aufgezeigt wurde (VI.3.). Das Ausmaß des Elends wird des Weiteren in dem Motiv der Hölle deutlich, das den Roman durchzieht.

VI.5. Die Allgegenwart der Gewalt und Guatemala als Hölle auf Erden

Es wurde bereits beschrieben, in welchem Maße die Romanwelt von gewaltbegünstigenden Faktoren wie Armut und Ungleichheit charakterisiert wird. Darüber hinaus werden auch direkte Gewalthandlungen beschrieben sowie Reaktionen auf solche Lebensbedingungen. In diesem Unterkapitel werde ich skizzieren, wie die Gewalt in der Romanwelt derart Überhand nimmt, dass diese regelrecht zur Hölle auf Erden wird.

Selenos Einstellung gegenüber seinen Lebensbedingungen gründet auf der Überzeugung, dass Marginalität und Armut ein Fluch sind. Da er also an seinem Schicksal nichts ändern kann (und ihm im Übrigen jeder Wille dazu fehlt), hat er lediglich die Möglichkeit, die Art und Weise der Flucht oder Ablenkung zu bestimmen:

Seleno creía con convicción loca y ciega que todos nacemos con una maldición sobre nuestras cabezas. Lógica simple, el que tenga ojos para ver no puede evitar cosa más obvia. [...] Algunos desarrollan la maldición al enfrascarse en un octavo de guaro, bajo las naguas de la Indita Quetzalteca. Otros, queriendo tener un orgasmo perpetuo a cualquier costo; éstos acaban mal, aprisionados en los gemidos de su extático acabar. Otros, se aniquilan entre los ensordecedores panderetazos en una iglesia de fanáticos, tratando de escapar frenéticamente al infierno prometido; sacrifican participar en el infierno en vivo y a todo color de esta vida para evadir el de la próxima (27).

Alkoholismus, Sexualität und Religiosität bieten also vorübergehend Zuflucht vor dem Elend der Realität. Seleno stürzt sich vor allem in die ersten beiden, wobei ihm die Sexualität und die vermeintliche Liebe zu den Frauen zeitweise zu Ansätzen von Glücksgefühlen verhelfen. Doch die (von Seleno ersehnten oder tatsächlich realisierten) Beziehungen zu Teresa, Karma, Helga und Luz enden alle in einem Gewaltakt. Die angebetete Teresa wird vor Selenos Augen vergewaltigt, und die hochschwangere Helga wird von ihm selbst derartig geschlagen, dass sie ihr ungeborenes Kind verliert. Mit Karma schöpft Seleno vorübergehend Hoffnung: „Compraron más guaro y siguió el amor y las visiones irracionales de salvación“ (57). Doch nur wenig später findet auch diese groteske Liebschaft ein Ende.

Eine Erlösung ist für Seleno also ausgeschlossen, denn die Gewalt zieht sich kontinuierlich durch seine Existenz. Zunächst ist er durch einen Gewaltakt entstanden, denn seine Mutter wurde vergewaltigt.¹¹⁹ Sie wird im Roman auch nicht als Mutter bezeichnet, sondern lediglich als Gebärende („la jovencita que lo pariría“, 28). Die Entstehung durch eine Vergewaltigung hat Selenos Wesen geprägt: „Fue concebido en contra de su voluntad. Estaba en la matriz de su madre en contra de su voluntad y la de ella. Nació en contra de su voluntad y, como era de esperarse, su voluntad nació muerta. Y algo que nace muerto no puede crecer“ (28).

Dass Selenos erste Tat als Volljähriger in einem Mord besteht, wurde bereits erwähnt. Der Akt des Tötens wird also zum Initiationsritus. Wenn man diese Szene genauer liest, wird auch deutlich, wie Seleno vom Mob zum Mord angestachelt wird und wie er das Gefühl der Akzeptanz genießt:

La muchedumbre [...] alentaba a Seleno: „¡Hacelo una chibolita y pelá como una papa a esa payaso hueco hijo de la gran puta! le gritaban, animándolo. [...] La comunidad de paisanos apoyó a Seleno durante todo el pleito, quien por primera vez en su vida se sintió aceptado por el pueblo (34f.).

Aus der Ausübung der Gewalt zieht Seleno eine Bestätigung seiner Person. In dieser Szene sind die ihn umgebenden Menschen – die vermeintlich unbeteiligten Dritten – von entscheidender Bedeutung, denn für sie begeht Seleno den Mord. Zu einem späteren Zeitpunkt allerdings, als er von einigen Männern dazu aufgefordert wird, sich an der Vergewaltigung Teresas zu beteiligen, fingiert er dies zwar zunächst, aber die Männer bemerken, dass er dazu unfähig ist. Man könnte Seleno hier als Motiv unterstellen, er wolle durch die nicht ausgeführte Vergewaltigung dem Zyklus der Gewalt ein Ende setzen; dies wäre allerdings ein nur schwacher Beleg, denn Seleno ist der Ausübung von Gewalt ansonsten nicht abgeneigt. Vielmehr vergewaltigt Seleno Teresa deshalb nicht, weil er es in dem Augenblick physisch nicht kann. Vielleicht ergibt sich seine Impotenz daraus, dass er Gefühle für Teresa zu empfinden glaubt.

Neben der oben erwähnten Lynchszene, in der Seleno den Clown tötet, gibt es ein weiteres Ereignis, das man ebenfalls als Verweis auf Lynchjustiz deuten könnte. So wird während eines Osterrituals eine Judas-Puppe von den Dorfbewohnern öffentlich zur Schau gestellt und gehängt (25).¹²⁰ Dies ist im Übrigen nur eine der vielen Stellen, an denen religiöse bzw. christliche Symbole und Motive vorkommen. Selenos gesamter Weg wird mit religiösen Metaphern umschreiben: Er ähnelt einem gefallenem Engel (siehe oben), ist auf der Suche nach dem Paradies,¹²¹ wird nach langer Abwesenheit in seiner Stammkneipe als verloren geglaub-

119 Zum „Vergewaltigung-als-Ursprung“-Motiv in der guatemaltekenischen Literatur siehe den Artikel von Julio Serrano (2008), der Texte von Luis de Lión, Ronald Flores und Eduardo Juárez bespricht.

120 Bernd Schmelz (2010) berichtet in einem ethnologischen Beitrag zu Osterprozessionen in Guatemala von solchen Ritualen; Christiane Brückner und Lars Frühsorge (2010) sehen eine Verbindung zwischen der Verbrennung von Judas-Puppen und der Verehrung des Maya-Heiligen Maximón.

121 „El Progreso. El esperaba que fuera un paraíso, un edén, un oasis, un refugio. Un lugar donde pudiera descansar [...] Seleno andaba en busca de su Salvación“ (86).

ter Sohn gefeiert¹²² und bittet im letzten Augenblick in der Gosse noch um ein Wunder.¹²³ Die wichtigste religiöse Metapher jedoch, die den Roman leitmotivisch durchzieht, ist die der Hölle.

So erinnert bereits im Paratext ein danteskes Motto an den Spruch über dem Eingang zur Hölle: „Abandon hope, all ye who enter here“ (10). Dem wird eine modernere Variante hinzugefügt: „Welcome to the land of the cunted“ (10), ein Zitat des britischen Schriftstellers Irvine Welsh, dem Autor von *Trainspotting* (1993). Letzteres Zitat bringt den Aspekt des Rausches ins Spiel, der hier im Roman eine zentrale Charakteristik der Hölle darstellt. Der Rausch bedeutet also gleichzeitig Zuflucht und Fluch; die Hölle ist sowohl ein Ort des Rausches als auch der Verdammnis.

Guatemala wird im Roman dadurch zu einer Hölle auf Erden, dass die Gewalt allgegenwärtig und andauernd ist. Um dies zu verdeutlichen, ist ein längerer Textausschnitt notwendig. Hier werden mehrere Stationen von Selenos Reise zusammengefasst. An all diesen Orten begegnen ihm nur Gewalttaten, die Seleno als „grotescos eventos cotidianos“ (89) bezeichnet, womit er die Allianz zwischen Alltäglichkeit und Groteske benennt.

En Cocales, en una madrugada gloriosa, vio cómo un camionero borracho arrolló con su feroz cabezal a una familia entera de campesinos que ya parecían esqueletos y que caminaban a la orilla del pavimento. Fue una escena que no contribuyó a aliviar sus sueños de tripas y miembros mutilados. Naturalmente, el camionero se dio a la fuga, no sin antes examinar el exterminio y aconsejar a Seleno “no decirle nada a nadie, hijo de la gran puta”. [...]

En Escuintla, en un atardecer soñado, con destellos maravillosos, fue testigo de cómo un grupo numeroso de jóvenes le prendía fuego a otro grupo menos numeroso de jóvenes por diferencias territoriales. Hubiese sido suficiente con achicharrarlos pero antes de rostizarlos los apedrearon y machetearon con vehemencia lujuriosa y maniática. [...]

En Villa Nueva, en una noche mágica y estrellada, fue acosado y casi violado por los grotescos travestis que, coqueados y calientes, hacían guardia en el parque central. Para su fortuna, a ninguno de ellos se le paró el miembro y se conformaron con verguearlo hasta el límite de la inconsciencia.

En la terminal de buses de la capital, en un día cualquiera y a cualquier hora, vio cómo unos ladrones de muy mala fe, fama y gana le robaron a un pobre cargador de verduras y lo apuñalaron repetidamente en el cuello y el rostro de cuero viejo y arrugado, mientras la policía, a distancia, miraba con indiferencia la criminal escena. El pobre no tenía nada que valiera la pena robar. Era solamente para combatir el silencioso aburrimiento del día [...]

En la entrada a Palencia, en una mañana tibia y nublada, miró cómo dos autobuses chocaban de frente, comprimiendo hasta la muerte a veintitantas personas que iban o venían de Cobán (86-88).

122 „Entró en La Perla y todos los personajes de San José estaban allí, como juntados por el diablo. [...] Lo recibieron como al hijo pródigo“ (113).

123 „Le pidió a Loca Pasión que suplicaran juntos por un milagro para que todo esto cambiara de una vez por todas“ (114).

Die Repetitivität und die strukturellen Parallelen dieser Textpassage verdeutlichen, dass es, auch wenn sich die Gewalt in ihren Ausprägungen unterscheidet, keinen völlig gewaltfreien Raum in Guatemala gibt. Seleno scheint in einem Kreis der Gewalt gefangen, aus dem er nicht ausbrechen kann.

Im Epilog wird die Höllenmetapher dann auf die Spitze getrieben. Bei *La Última Esperanza* handelt es sich um einen Ort des Rausches und des Abgrundes, und es tritt eine diabolische Figur auf. Feliciano, Leiter der Anstalt und selbst Alkoholiker, malt ein Bild des Teufels an die Wand und peitscht es aus, wobei er den Teufel darum bittet, ihm gefallene Seelen zu schicken. Sein Flehen wird erhöht, und unter den zahlreichen Betrunkenen, die abgeliefert werden, findet sich auch Seleno. In den folgenden Schilderungen seines Aufenthaltes in *La Última Esperanza* ist die Sprache selbst in zunehmendem Maße von Gewalt geprägt. Die grotesken Vorgänge werden derart detailreich ausgemalt, dass die Sprache selbst Gewalt auf den Leser ausübt.

A las nueve de la noche pusieron el candado en la puerta de la morgue y apagaron las luces. Los vapores alcohólicos todavía mantenían el júbilo entre los huéspedes de la morgue. Se carcajaban, cantaban y aplaudían, como apartando la vista de la resaca que, como tormenta eléctrica, empezaba a arremolinar sus nervios y que terminaría sacudiéndolos en espasmos que parecían de la muerte. La oscuridad fue enfrentada con un espíritu de chingadera y fue inaugurada con una opera [sic] de pedos, apestosos y ofensivos, cuyos altos y bajos, bemoles y sostenidos tenían como base las enchiladas, pupusas, chicharrones, frijoles pasados y aguacates oxidados que, con la ayuda del guaro, se habían podrido y fermentado en sus estómagos ulcerados (102).

Durch die Evozierung der Gerüche und des grotesken Verhaltens der Süchtigen wird der Leser hier dem Ekel und Schmerz unmittelbar ausgesetzt. Auch das folgende Beispiel ist detailgenau und beschreibt die destruktive Wirkung des Ethanol auf dem Weg durch Selenos Körper:

El Cruz Roja siguió su camino de destrucción y pillaje, atravesando sus labios, quemando su lengua, calcinando su garganta, devorando su esófago, incendiando su estómago, churrascando sus intestinos, carbonizando su hígado y, a través de su sangre, consumiendo toda su identidad. Se revolcó, bailando con el dolor y con la agonía, pero luego de un par de minutos, milagrosamente, empezó a sentirse más liviano y el dolor de su mano se desvaneció lentamente. El tercer frasco lo echó sobre su mano sangrante (14).

Die Beschreibung der Zerstörung des Alkoholismus ist hier effektiv in dem Sinne, dass sie den Leser schmerzt, dem die genauen Folgen von Selenos Sucht vor Augen geführt werden. Seleno wird nicht als Trinker verurteilt, sondern sein Elend und seine Misere werden greifbar und mitfühlbar. Trotz der Degradierung des Protagonisten, die im Text bereits sehr früh erfolgt, und trotz der Tatsache, dass Seleno ein Antiheld ist, eine armselige Gestalt, die weder große Taten vollbringt noch solche jemals erlebt (an einer Stelle wird seine „existencia“

als „inlegendaria“ (17) bezeichnet) – trotz all dem bietet die Figur ein gewisses Identifikationspotential. Dieses verschwindet zwar vorübergehend, wenn Seleno extrem gewalttätig wird, wie zum Beispiel, als er Helga schlägt und dadurch ihr Kind tötet (82). Dennoch kehrt die Lesersympathie zu Seleno zurück, denn der Roman stellt klar, dass Seleno als Individuum nicht für die Gewalt und das Elend verantwortlich zu machen ist, sondern dass sein Umfeld derart gewaltbestimmt ist, dass es kein Entkommen und keinen Ausweg aus der Gewalt gibt. Eine Erklärung für diese Situation bietet der Text dabei nicht; diese könnte auch nur simplifizierend bleiben. Aber der Verdienst des Romans liegt darin, die Zustände sichtbar und greifbar zu machen, und zwar auf eine derart realistische Art, dass man Javier Payeras in seiner Aussage bezüglich des Textes zustimmen kann: „es tan verosímil, tan exacto, que borra cualquier frontera que queramos marcar“ (8).¹²⁴

VI.6. Groteske Komik

Trotz der beschriebenen Misere und der Einsicht in die Unabänderlichkeit scheint an zahlreichen Stellen eine gewisse Komik auf. Diese kann man zunächst als letzte Möglichkeit des Widerstandes interpretieren, als Mittel zur Zerstörung des Erzählten. Denn die Komik in *Retrato de borracho con país* ist sarkastisch, bitter, tiefschwarz, das aus ihr hervorgehende Lachen niemals fröhlich und immer nur kurzlebig.

In einem bereits besprochenen Textbeispiel (VI.4.) lacht Seleno selbst über sein Aussehen, das ihm sowohl „asqueroso“ als auch „extravagante“ und daher „ridículo“ vorkommt (14). Nicht nur die Art der Beschreibung von Seleno durch den Erzähler, sondern das Verhalten der Figur selbst, trägt zu ihrer Degradierung bei, und diese Degradierung erfolgt durch ein destruktives *Verlachen*. Auch das Lachen des Generals im Epilog ist ein durch und durch zerstörerisches, das Seleno seine Lage, seine angebliche Selbstverantwortung und die übergeordnete und unantastbare Machtposition grausam vor Augen führt (106f.). Somit widerspricht die Komik in *Retrato* entschieden dem Bachtinschen Lachen, das immer erneuernd und befreiend ist (vgl. Bachtin 1987: 59f.).

Auf sprachlicher Ebene entsteht weiterhin Komik durch die Verwendung von gegensätzlichen Elementen, die kontrastiert werden. So wird etwa *La Última Esperanza* beschönigend als „casa de recuperación para el enfermo alcohólico“ (99) bezeichnet und die dortige Behandlung der Alkoholkranken als „humano“ (101) beschrieben, wobei die bereits beschriebenen Vorgänge in dem Heim belegen, wie sehr die Kranken dort entmenslicht werden. Als weiteres Beispiel für die Entstehung von Komik durch Kontrastierung dient die Beschreibung von Selenos angebeteter Teresa:

¹²⁴ Im Übrigen hat sich in Gesprächen mit dem Autor Eduardo Juárez herausgestellt, dass ein realer Ort namens *La Última Esperanza* existiert, und zwar in San José Pinula, nahe der guatemaltekischen Hauptstadt. Ebenso gibt es eine reale Vorlage (namens Eleno) für den fiktiven Protagonisten.

Teresa, muy al gusto romántico de Seleno, era pálida y amarillenta. Sus pechos, minúsculos y flácidos, iban muy bien con sus caderas estrechas y huesudas. Tenía los dientes grandes, separados, torcidos y amarillos como la mantequilla. Pero era una diosa en la desquiciada percepción estética de Seleno (39f.).

Teresa widerspricht mit ihrem Aussehen jeglichem Schönheitsideal, nur nicht Selenos, der ihr groteskes und kränkliches Äußeres schön findet.

Zusätzlich wird Seleno aufgrund seines Unwissens und seiner mangelhaften Bildung ins Lächerliche gezogen. In folgendem Zitat versucht er die Aufschrift auf dem Toilettenpapier zu entziffern.

“Ki...ki...kim...kimber...kimber...kimberli...kimberli cl...cla...clark” era su lectura matutina mientras pujaba y sus venas se inflaban al desalojar sus intestinos de desperdicios acumulados y hacer espacio para más. “Qué bonito nombre”, pensaba Seleno, mientras, en vez de limpiárselo, se atoraba el culo con papel toilet. “Si algún día Dios me llega a bendecir con una hija le voy a poner Seleno Kimberly Clark” (70).

Der Markenschriftzug ist Selenos einzige Lektüre und gefällt ihm so gut, dass er beschließt, seine zukünftige Tochter nach dem Toilettenpapier zu benennen. Hier gehen Selenos Unwissenheit und das Motiv der Exkreme eine grotesk-komische Verbindung ein.

Alle diese Beispiele belegen, dass die Komik hier destruktiv ist, niemals zu einem fröhlichen Lachen und Heiterkeit, sondern, im Gegenteil, nach einem kurzen, unfreiwilligen, verlegenen Lachen zu der Einsicht in den grotesken Hintergrund des Gesagten führt. Diese groteske Komik ist verstörend. Sie ist gleichzeitig ein letzter Rekurs gegen das Elend der Realität.

Bachtin hatte in seiner Analyse des Karnevals betont, wie dieser eine „zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung“ (Bachtin 1987: 58) ermöglicht. Im Gegensatz zum karnevalesken Prinzip des Umbruchs und der Erneuerung hat die Textanalyse allerdings ergeben, dass die Romanwelt in *Retrato* von Stagnation beherrscht wird und es keine Anzeichen für eine positive Veränderung in der Zukunft gibt. Die Machtstrukturen werden im Epilog des Romans offengelegt, und gleichzeitig wird die Unmöglichkeit einer Veränderung sowie die universale Verbreitung der Armut, Ungleichheit und Gewalt bekräftigt. Dies ist der karnevalesken Idee der Umkehrung der Hierarchien radikal entgegengesetzt. Mit karnevalisierter Literatur im Bachtinschen Sinne haben wir es also nicht zu tun. Diese entsteht dem russischen Kritiker zufolge vornehmlich in Zeiten der Revolution und der Veränderung, wie er es anhand von Rabelais und Dostojewski belegt. In Guatemala haben wir es aber genau mit einer gegenteiligen Lage zu tun: Von Veränderung oder einem Ausweg aus der Situation gibt es keinerlei Anzeichen.

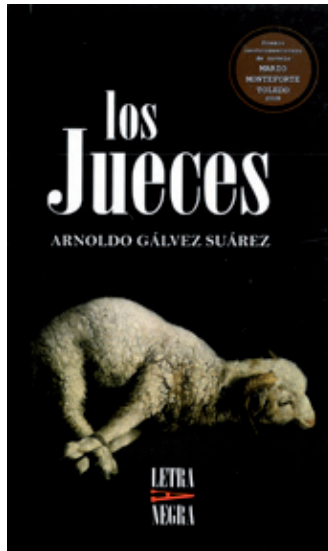
Dennoch könnte man diesem Roman eine ähnliche Bedeutung zuschreiben wie anderen karnevalisierten Texten, nämlich die der Dekanonisierung.¹²⁵ Dadurch, dass er vom Rand aus schreibt (vgl. III.2.) und die Marginalität in seinem Werk ins Zentrum rückt, greift Juárez offizielle Schreibweisen des Zentrums an. Dieser Aspekt sollte auch bei der Bewertung des Werkes den Ausschlag geben, und nicht etwa durchaus vorhandene sprachliche Mängel (wie die falsche Verwendung von Verbzeiten oder orthographische Fehler).

Der Bachtinsche Begriff des „grotesken Realismus“ schließlich passt vortrefflich auf diesen Roman; mit der Einschränkung, dass sich aus der Präsenz grotesker und karnevalesker Elemente hier eben keine Karnevalisierung ableiten lässt. Der Begriff ist dennoch geeignet, da er die Realität des Grotesken in Guatemala und in seiner Literatur zu fassen vermag. Präsenz, Ausmaß und Kontinuität der Gewalt (in ihren unterschiedlichen Formen) sind grotesk und gleichzeitig realer als alles andere.

125 Sylvia Sasse zeigt, wie es Bachtin mit seinem Konzept der „Karnevalisierung der Literatur“ um die Identifikation „einer offiziellen und inoffiziellen Ästhetik“ geht. „Die Lachtexte von Mittelalter und Renaissance richten sich mit ihrer Antiästhetik in erster Linie gegen die Produkte der Hochkultur, d. h. sie zerstören und parodieren Regelpoetik und Rhetorik.“ Bachtin habe sich laut Sasse für die Frage interessiert, „inwieweit die volkstümliche Lachkultur und die Gattungen des Ernsthaft-Komischen seit der Antike in die Hochkultur vorzudringen vermochten und dort **dekanonisierend** wirkten“ (Sasse 2010: 172, Hervorh. i. O.).

VII. *Los jueces*

Mit seinem 2009 veröffentlichten ersten Roman *Los jueces* gewann Arnoldo Gálvez Suárez den *Premio Mario Monteforte Toledo*.¹²⁶ Die äußere Gestaltung des Buches deutet bereits eine mögliche Thematik an: Unter dem Titel *Los jueces* befindet sich ein Bild eines Lamms mit zusammengebundenen Pfoten, das sofort an ein Opferlamm denken lässt.¹²⁷



Titelseite von *Los jueces* (2009)

Der Roman erzählt auf 145 Seiten eine Geschichte, die sich innerhalb eines Tages in einer *Colonia* am Rand einer großen Stadt abspielt. Der Text ist in drei Kapitel und einen Epilog unterteilt. In verschiedenen Erzählsträngen werden zunächst eine Frau („la Señora Vendedora de Huevos“), eine jüngere Frau („la Muchacha“) und ein Mann („el Hombre de las Serpientes“) vorgestellt, die im späteren Verlauf der Handlung, zusammen mit zahlreichen weiteren Figuren, als Bewohner der gleichen *Colonia* identifiziert werden können. Das Geschehen dieses Tages wird nicht strikt nach seinem zeitlichen Ablauf erzählt, sondern durch Rückblicke unterbrochen. In Folge werde ich zunächst den Handlungsablauf entsprechend des Erzählvorgangs wiedergeben und dabei strukturelle Aspekte sowie Spannungserzeugung ansprechen (VII.1.). Dann gehe ich ausführlich auf die im Roman vorgestellten Auffassungen bezüglich Recht und Gerechtigkeit (VII.2.1.) und die Verhandlung derselben (VII.2.2.) ein. Im dritten Unterkapitel untersuche ich die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Romanfiguren (VII.3.). Schließlich gehe ich auf die sexuelle Gewalt ein, die im Roman nicht nur durch eine Vergewaltigung, sondern auch durch begünstigende gesellschaftliche Geschlechterstereotypen illustriert wird (VII.4.). In den abschließenden Bemerkungen werden auch einige sprachliche Aspekte angesprochen, die vor allem im Vergleich mit den anderen untersuchten Texten von Interesse sind.

126 Aus dieser Ausgabe bei Letra Negra Editores, Guatemala, stammen alle Zitate in diesem Kapitel, falls nicht explizit anders angegeben. Im Übrigen halte ich mich (in Bezug auf diesen Roman) an die Großschreibung des Wortes *Colonia*.

127 Das (hier spiegelverkehrte) Bild stammt von dem spanischen Maler Francisco de Zurbarán (1598-1664).

VII.1. Handlung, Struktur und Referenzen

Der Roman setzt ein mit der Eierverkäuferin, die in ihren Pickup steigt, mit dem sie normalerweise ihre Ware transportiert. Sie wimmelt einen aufdringlichen Nachbarn ab und scheint nervös zu sein. Auf der Rückbank sitzt ihr kleiner Sohn, und auf der Ladefläche transportiert sie eine Leiche. Die Erzählung springt dann über zu der jungen Frau, deren Lebenssituation geschildert wird. Sie lebt alleine mit ihrem arbeitslosen Vater, der sich nicht nur von ihr unterhalten lässt, sondern sie auch sexuell belästigt. In einem Rückblick wird berichtet, wie die junge Frau, die arbeitssuchend war, mit einer Freundin zu einem Bekannten fährt, der Bewerbungsbilder von ihr macht. Es erfolgt ein weiterer Sprung in der Erzählung und dem Leser wird nun ein Mann vorgestellt, der neu in die *Colonia* gezogen ist und dort nicht recht hinzupassen scheint. Er besitzt teure Möbel, unzählige Bücher und ein Terrarium mit Schlangen. Die drei Erzählstränge bleiben zunächst unverbunden nebeneinander stehen.

Im zweiten Kapitel fährt die Eierverkäuferin in Richtung Ausgang der *Colonia* und sieht plötzlich einen Mann auf der Straße, der ihr aufgrund seines wilden und verwirrten Aussehens Angst einjagt. Rückblickend werden dann das Vorstellungsgespräch der jungen Frau in einer Firma in der Innenstadt und die Demütigungen, die sie dort erfährt, nacherzählt. Dann richtet sich die Erzählperspektive wieder auf den Schlangenmann, und in einem weiteren langen Rückblick wird von einem Fest erzählt, das er für seine Nachbarn ausgerichtet hatte. Dort hatte ihm der Präsident des *Comité de Vecinos* zunächst von den Problemen in der *Colonia* erzählt. Der Schlangenmann hatte seine Gäste dann in ein Zimmer mit einem großen Terrarium gebeten und ein lebendiges Huhn an seine Klapperschlangen verfüttert, woraufhin die Nachbarn sein Haus geschlossen verlassen hatten. Zurück bei der jungen Frau erfährt man, dass diese mittlerweile in der Firma in der Innenstadt arbeitet und mit ihrem Chef ausgeht.

Im dritten Kapitel treffen der Verrückte („el Energúmeno“) und die junge Frau in der *Colonia* zufällig aufeinander. Er greift sie an und versucht, sie zu vergewaltigen, doch nach einiger Zeit kommen Nachbarinnen zu Hilfe. Eine Polizeistreife taucht kurz auf und erklärt, dass man den Verrückten nur dann länger festhalten kann, wenn die junge Frau eine Anzeige erstattet. Daraufhin wird in einem Rückblick die Vorgeschichte der Eierverkäuferin nacherzählt, von ihrer ersten Fehlgeburt mit sechzehn Jahren bis zur Geburt ihres Sohnes. Die junge Frau verlässt derweil die *Colonia*; was sie den ganzen Tag über macht, bleibt unklar. Am späten Nachmittag kehrt sie in die *Colonia* zurück und trifft dort erneut auf den Verrückten. Die Nachbarn finden ihn schließlich über ihren reglosen Körper gebeugt. Die Polizei taucht erneut auf, überlässt es aber den Anwohnern, die Angelegenheit selbst zu regeln. Es entwickelt sich eine ausführliche Diskussion darüber, wie mit dem Täter umzugehen sei. Schließlich einigt man sich darauf, ihn zu kastrieren, und schlägt auf ihn ein, bis er sich nicht mehr rührt.

Im Epilog des Romans erfahren die Anwohner, dass die junge Frau im Krankenhaus gestorben ist. Sie schlussfolgern, dass nun auch der Verrückte sterben muss. Der Schlangenmann erschießt ihn und die Eierverkäuferin entsorgt die Leiche.

Die besondere Strukturierung dieser Handlung dient der Spannungssteigerung. Bereits zu Beginn wird angedeutet, dass sich etwas Bedeutendes ereignen wird: „Hoy ha sido un día particular. De hecho, inolvidable. La [...] Colonia, nunca volverá a ser la misma“ (12). Auf den dann folgenden Seiten wird durch die Beschreibung des Verrückten, dessen wildes Aussehen der Eierverkäuferin Angst einjagt, eine angespannte Atmosphäre geschaffen. Der frühe Hinweis auf die Leiche sorgt für Rätselspannung. Unmittelbar danach erfolgt jedoch ein Wechsel des Erzählstrangs, der eine retardierende Wirkung erzielt. Doch auch auf dieser Erzählebene (derjenigen der jungen Frau) erhält der Leser besorgniserregende Informationen, denn durch eine zukunftsweisende Vorausdeutung wird eine Gewalttat angekündigt: „Cuando [ella] vuelva, mucho antes de lo previsto, alrededor y encima suyo no habrá más que lodo y sangre“ (19). Am Ende des zweiten Kapitels werden die Hinweise auf eine Gewalttat konkreter. Von ihrer Freundin erfährt die Eierverkäuferin, dass man versucht hat, eine junge Frau zu vergewaltigen. Die Eierverkäuferin verdächtigt sofort den Mann, den sie früher am Tag im Ausgang der *Colonia* gesehen hatte. Der Leser vermutet, dass es sich bei dem Opfer um die ihm bereits bekannte junge Frau handeln könnte. Die Spannung steigt weiter zu Beginn des dritten Kapitels, als der Verrückte auf die junge Frau trifft. Die sich anschließende Verfolgungsjagd wird vom Erzähler selbst unterbrochen: „La Muchacha corre también, huyendo. Y, a pesar de que además de correr grita, pidiendo auxilio, ningún vecino sale a socorrerla. Lo que puede a cualquiera inducir a pensar que todo cuanto va a ocurrir ocurrirá, fatal, irrevocablemente“ (85).

Wir haben es also mit einem auktorialen Erzähler zu tun, der, allwissend und allmächtig, von einem Erzählstrang zum anderen wechselt, stets die Innensicht in die Romanfiguren hat und entscheidet, wann er dem Leser welche Information zukommen lässt. An einigen Stellen spielt er mit seinem angeblichen Unwissen (49) oder erweckt Zweifel an seiner Verlässlichkeit (111) – auch diese Techniken dienen der Spannungssteigerung. Bis auf einen kurzen Auftritt des Schlangenmanns als intradiegetischer Erzähler¹²⁸ gibt der heterodiegetische Erzähler die Macht nicht ab und behält alle Fäden in der Hand.¹²⁹ In diesem Sinne ähnelt der Erzähler einem Theaterregisseur. Die Struktur des Romans mit seinen drei Kapiteln und der annähernden Einheit von Zeit und Ort erinnert außerdem an das klassische Drama. Die namenlosen Handlungsfiguren werden mit charakteristischen Eigenschaften benannt („el Viudo“, „el Mecánico“, „la Tendera“); an einigen Stellen wird das Kollektiv der

128 Im Epilog (139–140) übernimmt der Schlangenmann vorübergehend die Erzählung. Da vorher am Rande erwähnt wurde, dass er sich während der Vorfälle in der *Colonia* Notizen genommen hat, könnte man nun denken, dass er der Verfasser der gesamten Geschichte sei. Er behauptet dann auch: „Por fin se me presentaba la posibilidad de protagonizar un hecho digno de ser contado en primera persona“ (139). Dies ist allerdings nicht überzeugend und auch nicht anhand weiterer Argumente zu stützen. Daher ist der Erzählerwechsel wohl eher als kleine Schwäche eines Erstlingswerks zu bewerten.

129 Auch wenn ich im Allgemeinen zur Beschreibung der Erzählinstanz die Genettsche Terminologie heranziehe, so ist hier der Begriff des auktorialen Erzählers treffender, um die Erzählerfigur zu charakterisieren. Daher vermische ich hier ausnahmsweise Stanzel und Genette.

Nachbarn sogar mit einem Chor verglichen (58, 121). Die klassische Struktur des Romans und der mächtige Erzähler tragen dazu bei, dass der Handlungsverlauf als unausweichlich und das Unglück als nicht mehr abzuwenden erscheint.

Diese strukturellen Elemente, zusammen mit den stereotypenhaften Figuren und der fehlenden geographischen und zeitlichen Verortung, führen aber auch dazu, dass die Handlung leicht auf andere Kontexte übertragbar ist. Man könnte den Text als Parabel bezeichnen, allerdings fehlt ihm jeglicher moralisierende oder belehrende Tonfall. Der Erzähler kommentiert zwar ab und zu das Geschehen, er nimmt jedoch keine Wertung vor.

Obwohl *Los jueces* in vielerlei Hinsicht kulturspezifische Elemente enthält und von einem geübten Leser eindeutig in Guatemala verortet werden kann,¹³⁰ werden diesem lokalen Charakter von vornherein globale Referenzen entgegengesetzt. Diese liefern Hinweise auf die Herangehensweise an die Thematik des Romans. Einige dieser Referenzen verweisen auf die Bibel, etwa das bereits erwähnte Opferlamm auf dem Deckblatt, das als Symbol für Jesus Christus bzw. dessen Auferstehung gilt. In diesem Kontext ist die christliche Auffassung von Jesus als Lamm Gottes relevant, wonach er von Gott für die Sünden der Menschheit geopfert wurde. Als Motto ist dem ersten Kapitel ein Auszug aus dem 3. Buch Mose vorangestellt; in diesem Teil des Alten Testaments geht es um die Erklärung verschiedener Arten von Opfern. In der im Roman zitierten Passage opfert Aaron ein Kalb, um für die Sünden seines Volkes zu büßen. Neben diesen paratextuellen Verweisen erfolgt gegen Ende des Romans ein klarer Hinweis auf das biblische Talionsgesetz, als eine Anwohnerin in der Diskussion um die Bestrafung des Verrückten fordert, Gleiches mit Gleichem zu vergelten.

Neben den christlichen Motiven wird auf Dostojewskij, Engels und Foucault verwiesen, wobei sich die zitierten Passagen stets dem Bereich des Rechts resp. der Gerechtigkeit zuordnen lassen. Im ersten Kapitel liest der Schlangenmann eine Textstelle aus „Schuld und Sühne“, in der Raskolnikow seine Ideen über außergewöhnliche Menschen darlegt und deren Recht, in gewissen Fällen Straftaten zu begehen (27). Dem zweiten Kapitel ist dann ein Zitat aus Engels’ „Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft“ vorangestellt, in der dieser von dem zukünftigen Verschwinden der Klassen und des Staates spricht (29). Als Motto vor dem dritten Kapitel wird ein Auszug aus „Überwachen und Strafen“ zitiert, in dem Foucault beschreibt, wie die Marter den Körper des Opfers brandmarkt und gleichzeitig den Triumph der Justiz verdeutlicht (79).

Die Rechts- und Gerechtigkeitskonzepte, die hinter diesen intertextuellen Bezügen von *Los jueces* stehen, werden im folgenden Unterkapitel genauer besprochen. Hier sollte kurz aufgezeigt werden, wie die Gesamtheit der Referenzen einen breiten, praktisch globalen Horizont eröffnet, der die lokalen Geschehnisse des Romans in einen universalen Zusammenhang stellt.

130 Etwa lokaltypische sprachliche Wendungen wie die Kombination eines unbestimmten und eines Possessivpronomens: „un tu vestido“ (20).

VII.2. Recht- und Gerechtigkeitskonzeptionen und ihre Verhandlung

Wie es der Titel andeutet, dreht sich der Roman um die Frage nach *justicia*, also Recht und Gerechtigkeit. Dieses breite Thema wird dadurch aufgefächert, dass die Handlungsfiguren unterschiedliche Einstellungen bezüglich Gerechtigkeit und Rechtsprechung vertreten, die im letzten Drittel des Romans aufeinandertreffen und debattiert werden. In Folge gehe ich zunächst auf die einzelnen im Roman vorgestellten Konzepte ein (VII.2.1.), um dann die Verhandlung derselben nachzuzeichnen (VII.2.2.).

VII.2.1. Normenverständnis und Vorstellungen von Gerechtigkeit

Eine Romanfigur, an der sich die Thematik des Normen- und Rechtsverständnisses besonders gut aufzeigen lässt, ist die der Eierverkäuferin. Der Roman setzt ein mit ihren Überlegungen und Gefühlen bezüglich ihres Ex-Mannes: „no le cuesta nada reconocer que lo que más desea es que lo hayan matado, que se haya metido en un lío y lo hayan matado: hijos de puta menos malditos que él se mueren todos los días“ (11). Später wird der Leser erfahren, dass die Frau von diesem Mann, der auch der Vater ihres Sohnes ist, regelmäßig vergewaltigt wurde. Sie wünscht sich seinen Tod und schämt sich nicht, sich dies einzugestehen. Ihre Gedanken springen dann zu ihren gegenwärtigen Arbeitsbedingungen, denn sie leidet bei der Warenauslieferung täglich unter dem starken Verkehrsaufkommen. Sie überlegt, ob sie sich ein Radio leisten kann, um die chaotischen Verhältnisse auf den Straßen besser zu ertragen.

...ha pensado en comprarse un radio para el carro. En el mercado, a la vuelta de la Colonia, los venden baratos porque son robados. No se siente culpable por comprar cosas robadas, a ella le han robado tantas veces, que conseguir, por ejemplo, un radio más barato, le suena como a ley de compensación (12).

Die Eierverkäuferin ist der Überzeugung, dass sie im Recht ist, wenn sie gestohlene Produkte kauft; schließlich seien ihr auch bereits Gegenstände gestohlen und ihr somit Unrecht zugefügt worden. Ihrer Meinung nach sind es also nicht Gesetze, die ausschlaggebend sind, sondern ihre persönliche Einschätzung von Recht und Unrecht.

Auf dem Weg zur Schlucht, wo sie die Leiche des Verrückten entsorgen soll, kreisen ihre Gedanken um Themen wie Unrecht und Bestrafung. Sie erinnert sich an ein Verbrechen, das sich kurz zuvor in einer nahegelegenen *Colonia* abgespielt hatte. Jugendliche hatten ein Kleinkind entführt, geköpft und dann weggeworfen. Mit der Presse, die in den Jugendlichen sofort Satanisten¹³¹ sah, ist die Eierverkäuferin aber nicht einverstanden:

Ella no creyó que fueran satánicos, como dijo el Diario, le pareció simplemente que esas son cosas que los muchachos hacen cuando están tristes y desocupados, talvez sólo estaban ahorrándole sus propias penas al recién nacido. ¿Que si había que meterlos a la cárcel, matarlos a los muchachos? Por supuesto que sí, eso nadie lo duda,

131 Dies kann man als Anspielung auf einen Strang des Anti-*mara*-Diskurses interpretieren, der in Guatemala bereits ab Ende der 1980er Jahre die *mareros* als Satanisten erklärt; vgl. Levenson-Estrada (1989: 15) und Marroquín Parduccioni (2007: 82).

hay que encerrarlos o de una vez desaparecerlos, en tierra o en agua o con fuego. Si alguien tratara de hacerle algo a mi hijo yo misma le corto el pescuezo (14).

Die Frau scheint das kriminelle Verhalten der Jugendlichen zunächst zu verstehen. Ihr leuchtet ein, wie Langeweile und schwierige Lebensbedingungen zu einer solchen Tat führen können. Allerdings ist sie auch dafür, die Jugendlichen schwer zu bestrafen, am besten indem man sie tötet, auf welche Art auch immer. Sie wird hier als Mutter dargestellt, deren erster Gedanke ihrem Sohn gilt, für den sie eine bessere Welt schaffen möchte.

Ihre Überzeugungen werden zu einem späteren Zeitpunkt noch deutlicher, als sie sich auf dem Nachhauseweg über den stockenden Verkehr aufregt. Sie fragt sich, ob es einen Unfall oder eine Schießerei gegeben habe – beides scheint ihr gleichsam wahrscheinlich zu sein. Schließlich gelangt sie zur Stauursache: „Ella pasa junto al carro, perforado desde todos los ángulos posibles, los cordones amarillos cercando el área, el cadáver sobre el asfalto cubierto con una lona, y piensa que de tener el poder para hacerlo, ella, con sus propias manos, limpiaría la ciudad de tanta mierda“ (77f.). Der Schauplatz eines eben begangenen Verbrechens und der Anblick der Leiche lösen bei ihr nicht etwa einen Schock aus, sondern führen dazu, dass sie die Stadt von „tanta mierda“ reinigen möchte. Ob sie damit das Opfer oder die Täter meint, bleibt unklar; wahrscheinlich richten sich ihre „Säuberungsgedanken“ gegen die Gewaltkriminalität im Allgemeinen.

Die Eierverkäuferin wird als Figur nicht individualisiert, d. h. sie erhält keine spezifischen Charaktereigenschaften. Vielmehr wird sie als Typus dargestellt, der, wenn man ihre Rolle im Roman bedenkt, nicht ungewöhnlich, sondern vielmehr ziemlich durchschnittlich zu sein scheint. In diesem Sinne kann man ihr Verständnis von Recht und Gerechtigkeit als das einer Mehrheit (innerhalb der Romanwelt) interpretieren.

Der Schlangenmann hingegen bleibt innerhalb des Romans ein Sonderling, mit dem sich die Anwohner der *Colonia* nicht anfreunden können. Er ist gebildet und erweckt bei seinen Nachbarn aus verschiedenen Gründen Misstrauen. Seine Vorstellung von Gerechtigkeit kommt an mehreren Stellen deutlich zum Ausdruck. So liest er zum Beispiel Dostojewskijs „Schuld und Sühne“, wobei ihn eine Textstelle in besonderem Maße zu interessieren scheint, denn er zitiert sie in Gedanken.

Mi conclusión es, en una palabra, que no sólo los grandes hombres, sino aquellos que se elevan, por poco que sea, por encima del nivel medio, y que son capaces de decir algo nuevo, son, por naturaleza, e incluso inevitablemente, criminales, en un grado variable, como es natural. Si no lo fueran, les sería difícil salir de la rutina. No quieren permanecer en ella, y yo creo que no lo deben hacer (27, Hervorh. i. O.).

Das Zitat entstammt einem Teil des Werks, in dem Raskolnikow sein Verständnis von Recht und Verbrechen erläutert. Seine These lautet, verkürzt, wie folgt: Es gibt Menschen, die außergewöhnlich sind und über den meisten anderen Menschen stehen. Diese Menschen haben das Recht, in bestimmten Situationen Verbrechen zu begehen, wie zum Beispiel

andere Menschen zu töten, die der Umsetzung ihrer Pläne im Wege stehen (vgl. Dostojewskij 1999: 401-405). Für diese Menschen heiligt der Zweck also die Mittel. Der Schlangemann in *Los jueces* scheint diese Einschätzung nicht nur zu teilen, sondern sich selbst als einen dieser außergewöhnlichen Menschen zu sehen. Und so meldet er sich dann auch am Ende des Romans freiwillig, als es darum geht, den Verbrecher zur Strafe zu töten (139f.).

In einer weiteren Szene treten die augenscheinlich morbiden Charakterzüge des Schlangemanns zum Vorschein:

...dispone de una jaula de vidrio con víboras de cascabel dentro, a las que alimenta regularmente con ratones, con gallinas o conejos en ocasiones especiales, e invita a sus vecinos a presenciar una recreación (que no por natural es menos histriónica) de la violencia prístina, la que comunica al depredador con la presa, almas que no encarnan siempre en los mismos cuerpos (104).

Nicht nur genießt er die Betrachtung der Ursprungsgewalt, die Demonstration der Überlegenheit des Stärkeren und der blutigen Vernichtung des Unterlegenen, sowie seine eigene Position innerhalb dieses Spektakels als gottgleiche Figur, die die Macht über die Ausübung der Gewalt innehat. Obendrein lädt er seine Nachbarn zu sich ein, um sich das Schauspiel zusammen anzusehen. Der Schlangemann bleibt ein Einzelgänger im Roman, der von dem Kollektiv nicht akzeptiert wird. Allerdings ist er derjenige, der das Problem für die Anwohner der *Colonia* erledigt, in dem er die schmutzige Arbeit (den Mord am Verrückten) übernimmt. Dies tut er keineswegs aus Verantwortungssinn für die Gemeinschaft; vielmehr scheint er den Mord zu genießen, da er ihn in seinem Selbstbild bestätigt als jemand, der anderen Menschen überlegen ist. Er fühlt sich überlegen *während* und *durch* die Gewaltanwendung.

Eine dritte Romanfigur bringt noch eine andere Rechtsauffassung ins Spiel. Der Präsident der Nachbarschaftsvereinigung ist ehemaliger Angehöriger des Militärs und wird mit stereotypischen Eigenschaften eines solchen vorgestellt: „el cabello recién recortado, casi al rape, el breve bigote cano sobre la orilla del labio, la indiscutible rectitud de su espalda“ (55). Er trägt stets eine Waffe (59), verachtet jegliches „kindische“ oder „weibliche“ Benehmen (120), d. h. in seinem Verständnis jegliche Schwäche. Während des Krieges war er an Massakern an der Bevölkerung beteiligt (64, 132). Besonders deutlich kommen seine Überzeugungen und seine Rolle innerhalb des Kollektivs auf dem Fest des Schlangemanns zum Vorschein, als er dem neuen Nachbarn von den Problemen innerhalb der *Colonia* erzählt. Jeder Anwohner der *Colonia* gehört einer von drei möglichen Kategorien (A, B und C) an. Die Bedeutung dieser Einteilung in eine Klassengesellschaft wird später (VII.3.) genauer thematisiert; hier genügt es zu wissen, dass die Einwohner der Kategorien A und B sich denen aus der Kategorie C überlegen fühlen und gleichzeitig Angst vor ihnen haben.

Zunächst erzählen die Nachbarn dem Schlangemann von einem Zwischenfall, bei dem bewaffnete Männer durch die *Colonia* gefahren waren und man anschließend Schüsse aus

dem Sektor C gehört hatte. Dass sich im Sektor C „pandilleros“ (59) bewegten, hätte man zwar bereits gewusst, doch laut dem Präsidenten hätte man ihre Präsenz in den Sektoren A und B eingedämmt: „Lo de los pandilleros [...] [lo] hemos resuelto ya... aquí no hay más extorsiones“ (59). Die Anwohner haben sich des Problems der Erpressung durch die *pandilleros* selbst angenommen und es gelöst, wahrscheinlich mit Waffengewalt. Trotzdem herrscht weiterhin Unsicherheit unter den Anwohnern, die sich während der Schießerei in ihren Häusern verbarrikadierten. Wenig später erfahren sie, was sich abgespielt hat, und der Präsident erzählt nun dem Schlangenmann, wie in einem Haus drei Frauen erschossen worden seien (61). Die Anwohner seien diese Situation leid, und er habe auch bereits eine Idee, wie das Problem zu lösen sei: „Juntar dinero, a través de una colecta extraordinaria, y arrasar el sector ‘C’ [...] Desaparecerlo, pues [...] Con fuego, con qué más, con bombas hechas por nuestras propias manos“ (61). Auf Nachfrage des Schlangenmanns legt der Präsident den von ihm ausgearbeiteten Plan enthusiastisch dar:

Sí señor, yo sé como organizar al cuerpo de voluntarios que previamente jurarían ante mí y ante la Colonia su absoluta devoción por la causa, posteriormente procedería a entrenarlos, comenzando con el entrenamiento químico, que consiste en la preparación del combustible gelatinoso [...] para la aniquilación completa del sector “C”, luego continuaríamos con la instrucción mecánica: ésta se refiere a la manera de rociar el sector completamente con el producto antes preparado y, por último, [...] se procedería a efectuar el adiestramiento físico, estratégico y táctico del voluntariado, es decir, posiciones, líneas operativas, diseño de los flancos, control del terreno (62).

Die Sprache des Präsidenten ist von militärischen Ausdrücken durchzogen. Seine geplante Säuberungsaktion erinnert an die Strategie der verbrannten Erde des guatemalteken Militärs (siehe II.2.1.). Der Präsident stößt mit seinem Plan überwiegend auf Zustimmung unter den anwesenden Gästen, die natürlich alle aus den Sektoren A oder B stammen. Ein vereinzelter Vorfall wird zum Anlass genommen, die C-Bewohner unter Generalverdacht zu stellen. Sie werden nicht nur der Tötung der drei Frauen beschuldigt, sondern es werden die unterschiedlichsten Probleme auf sie projiziert. Als Lösung kommt dementsprechend nur die Vernichtung des Sektors C in Betracht. Die C-Gruppe wird zum Sündenbock, dessen Opfer alle Probleme beseitigt und die A- und B-Gruppe von allen Sünden reinigt.

Der militärisch-ideologische Säuberungsdiskurs wird vom heterodiegetischen Erzähler nicht direkt beurteilt. Durch die geschickte Anordnung der Handlung gelingt ihm dennoch eine starke, wenn auch indirekte Kritik. Denn an das Gespräch über den geplanten Angriff schließt sich eine Szene direkter, d. h. ausgeübter Gewalt an. Der Schlangenmann lädt seine Gäste dazu ein, ihm bei der Fütterung seiner Schlangen zuzuschauen. Die Fütterungsszene (66-68) wird in allen Einzelheiten beschrieben, wobei der Todeskampf des geopfert Huhns im Mittelpunkt steht.¹³² Somit entsteht ein starker Kontrast: In der vor-

132 Diese Szene kann man als Verweis auf ein Theaterstück des Guatemalteken Manuel José Arce (1935-1985) lesen, das unter dem Titel *Delito, Condena y Ejecución de una Gallina* 1969 erstmals aufgeführt wurde (Arce 1971). In diesem anti-illusionistischen,

herigen Szene hatte der Präsident völlig nüchtern von seinen Plänen erzählt, den Sektor C dem Erdboden gleichzumachen; Proteste hatte es daraufhin keine gegeben. Der Tod des Huhns jedoch schockiert die Anwohner derartig, dass sie geschlossen das Haus des Schlangemanns verlassen. Dieser hatte seinen Nachbarn durch sein Schauspiel direkte Macht- und Gewaltausübung vor Augen geführt. Dennoch reflektiert keiner der Nachbarn anschließend die Pläne, den Sektor C zu vernichten. Im Gegenteil bleibt der Schlangemann in den darauffolgenden Wochen das beherrschende Thema in der *Colonia* – zumindest bis zu dem Vorfall mit dem Verrückten.

Dieser Vorfall, also die versuchte Vergewaltigung und Tötung der jungen Frau durch den Verrückten, spielt sich im Innern der *Colonia*, im Sektor A oder B ab. Da die Polizei nicht wirklich eingreift, werden die Anwohner vor die Herausforderung gestellt, sich des Problems der Bestrafung des Täters anzunehmen. Sie werden, wie der Titel des Romans es ankündigt, zu Richtern. Der Ablauf dieser Ereignisse und die Debatte, in der die unterschiedlichen Rechts- und Gerechtigkeitskonzepte auftauchen, nehmen im Roman viel Platz ein und sollen in Folge nachgezeichnet werden.

VII.2.2. Die Debatte um Rechtsprechung bei Abwesenheit des Staates

Nach dem ersten Übergriff des Verrückten wird die junge Frau von Nachbarinnen nach Hause gebracht. Der Verrückte wird derweil von einem Menschenkreis umschlossen, der nach und nach anwächst. Als kollektive Handlungsfigur werden die Anwohner im Roman häufig mit „el Círculo“ bezeichnet. Das unvermutete Auftauchen von zwei Polizisten löst bei den Anwohnern Verwunderung aus: „se preguntaban quién había llamado a la policía, dado que no acostumbraban resolver sus problemas por ese medio“ (93). Bei der Schießerei im Sektor C hatte es Gerüchte gegeben, dass es sich bei den Mördern um Polizisten in Zivil gehandelt hätte. Die Anwohner vertrauen der Polizei grundsätzlich nicht und wären nicht auf die Idee gekommen, sie aufgrund der versuchten Vergewaltigung anzurufen. Einer der beiden Polizisten erklärt, man könne den Verrückten zwar festnehmen; allerdings könne man nicht garantieren, dass er nicht in wenigen Stunden wieder freigelassen werden müsse. Die Ladenbesitzerin, die sich als solidarische Person herausstellt, die aus einem tiefliegenden Gerechtigkeitsglauben heraus handelt (94), ist entsetzt, da man ja Beweise habe, dass der Verrückte die junge Frau beinahe umgebracht habe. Die Polizisten betonen, dass das Opfer eine Anzeige erstatten müsse, doch die junge Frau lehnt dies ab. „Si ustedes [...] [n]o ponen

fabelähnlichen Lehrstück stehen die „gallinas“ für die ausgebeutete Landbevölkerung; die sie darstellenden Schauspieler sollen laut Spielanweisung wie „indios“ oder „campesinos“ (Arce 1971: 72) gekleidet sein. Auf der mittleren Stufe der im Drama dargestellten Gesellschaftsordnung stehen die Besitzer der Hühner, nämlich die Landwirte, die den von oben erfahrenen Druck nach unten weiterleiten. Weitere Figuren des Stücks repräsentieren das Militär sowie die kapitalistischen Kräfte des Marktes. Als sich die hungrigen Hühner gegen ihre Unterdrücker zu wehren beginnen, werden sie bestraft und gefoltert. Ihre Anführerin wird öffentlich hingerichtet. Hierbei sind die Instruktionen des Autors klar: er besteht darauf, dass bei jeder Aufführung ein echtes Huhn getötet werden soll. Die Aussagen der machthabenden Elite in dem Drama sind von antikommunistischen Parolen durchzogen sowie von der Idee der sozialen Säuberung: die Gesellschaft muss befreit werden vom Krebsgeschwür, das sie befallen hat, um die bestehende Gesellschaftsordnung aufrechtzuerhalten (vgl. Arce 1971: 141-144). Dante Liano liest das Drama als Allegorie der Morde an politischen Oppositionellen durch die guatemaltekische Militärregierung Ende der 1960er Jahre (vgl. Liano 1992). Es ist davon auszugehen, dass der Autor von *Los jueces* dieses Theaterstück gelesen hat; zumindest greift dieser Roman auf ein sehr ähnliches Bild zurück, um menschenverachtende Säuberungsdiskurse und brutale Hinrichtungen zu veranschaulichen. Dabei verzichtet *Los jueces* allerdings auf den belehrenden Tonfall, der das Drama von Arce durchzieht.

nunca denuncias formales, no están colaborando con el sistema judicial“ (102), beschwerten sich die Polizisten. Woraufhin der Schlangenmann entgegnet: „Porque el sistema judicial no colabora nunca con nosotros“ (102). Hier wird noch einmal deutlich, dass der Schlangenmann das System an sich ablehnt. Die Diskussion wird jedoch nicht weitergeführt, denn die Polizisten führen den Verrückten in Handschellen ab, wobei sie klarstellen: „Para la próxima, si no quieren ir a denunciar, ni nos llamen, encárguense ustedes“ (103). Der Kreis löst sich auf; das Problem scheint vorerst gelöst.

Am späten Nachmittag trifft die junge Frau erneut auf den Verrückten. Nun gibt es im Text eine Leerstelle: Was genau sich zwischen der jungen Frau und dem Verrückten abspielt, wird nicht erzählt (113). Die Nachbarn finden schließlich die vermeintliche Leiche der jungen Frau im Schlamm und neben ihr den Verrückten, der vor Schmerzen heult und sich die Hände vor die Genitalien hält. Um die beiden herum versammelt sich die Mehrheit der Bewohner der Sektoren A und B. Der Mechaniker geht mit einem rostigen Rohr auf den Verrückten los und hält ihn in Schach. „¿Lo mato?! ¿Lo mato?!, comenzó a gritar, fuera de sí, los ojos salidos de sus cuencas, escupiendo a la cabeza del Energúmeno, mientras esperaba un veredicto del Círculo“ (114). Die Frage des Mechanikers bleibt zunächst unbeantwortet, und als der Präsident ihn schließlich auffordert, es zu tun, regt sich die junge Frau und es erscheinen die Polizei und ein Krankenwagen. Der Präsident ist sichtlich wütend über diese staatliche Einmischung in eine Angelegenheit, die in seinem Verständnis nur die Anwohner der *Colonia* betrifft. Das Auftauchen der Polizisten wird als „intervención externa“ bezeichnet (116). Er teilt den Polizisten dann auch mit: „nosotros podemos resolver perfectamente este asunto“ (117). Auf die Nachfrage nach seiner Identität hält er den Polizisten einen (militärischen?) Ausweis vor, der sie wohl in ihre Schranken verweisen soll. Die Polizisten kündigen an, dass sie den Bewohnern drei Stunden Zeit geben, um das Problem zu lösen, und erklären zum Abschied: „Acuérdense que nosotros no estuvimos aquí“ (118). Die Bewohner der *Colonia* sind nun also auf sich gestellt. Die Polizisten haben ihnen sowohl die Erlaubnis gegeben, den Täter zu bestrafen, als auch klargestellt, dass sie dabei keinerlei Verantwortung übernehmen und im Zweifelsfall leugnen werden, dass sie die *Colonia* je betreten haben. Diese staatliche Instanz ist jetzt völlig abwesend und die Anwohner können nicht mehr erwarten, dass sie die ihr unterliegende Pflicht übernimmt.

Der Präsident gibt dem Mechaniker erneut den Befehl, den Verrückten zu töten: „Mátelo [...] tenemos la autorización de la policía para hacerlo“ (119). Der Mechaniker weigert sich, doch der Präsident möchte sich die Hände selbst nicht schmutzig machen: „su responsabilidad era la de dar orden para que alguien más la ejecutara“ (120). Um keinen Konflikt zu riskieren, der seine Autorität innerhalb der *Colonia* gefährden könnte, fordert er die Umstehenden auf, ihre Meinung zu äußern. Ein Taxifahrer meldet sich und fordert den Tod des Verrückten; er schlägt vor, den Mord gemeinsam zu begehen (122). Ein anderer Mann gibt zu bedenken, dass man so einen Präzedenzfall schaffen würde, womit man sich zukünftig immer öfter Aufgaben annehmen müsse, die eigentlich der Justiz unterlägen. Er fordert eine

Debatte: „no podemos matarlo así, como a un perro, cuando lo que se nos pide es justicia: tal y como lo harían en los tribunales, a este hombre hay que juzgarlo; de nosotros depende que nuestros hijos vean en sus Padres un ejemplo de salvajismo o de civilización“ (122). Die meisten Anwohner stimmen dem zu, lehnen überstürztes Handeln ab und möchten dem Verrückten erst den Prozess machen.

Der Präsident versucht zunächst, die Identität des Verrückten zu klären. Als niemand den Beschuldigten zu kennen vorgibt, nutzt der Präsident das Schweigen, um sich ein Argument in seinem Kampf gegen den Sektor C zurecht zu biegen:

Entonces nadie lo conoce, pero extranjero tampoco es, de otra forma no se explica su presencia en la Colonia, nadie que no viva aquí o tenga relación con los vecinos, tiene motivos para caminar por estas calles, dijo el Presidente. [...] Por lo tanto, concluyó el Presidente, [...] no pudo haber salido sino del sector “C” (125).

Die Anwohner des Sektors C würden also eine Mitschuld am Überfall auf die junge Frau tragen. Doch bevor die Diskussion weiter in diese Richtung laufen kann, meldet sich eine Frau zu Wort: „¡La ley de Dios!, vociferó una mujer acercándose [...] sostenía con las dos manos un grueso volumen que se dedujo era la Biblia. [...] ¡Ojo por ojo...!“ (127). Mehrere Frauen stimmen ihr zu und fordern, den Vergewaltiger zu kastrieren.¹³³ Als niemand die Kastration eigenhändig durchführen will, fällt dem Besitzer eines Kampfhundes eine Lösung ein. Vier Männer heben den Verrückten an seinen Extremitäten in die Höhe und der Hund (der übrigens auf den Namen „Führer“ hört) wird von der Leine gelassen: „el perro saltó con el hocico abierto, casi espumeante, sobre los testículos y el pene del Energúmeno, la mandíbula se cerró al mismo tiempo que el grito del condenado paralizó la respiración del público“ (131). Der Präsident dirigiert das barbarische Schauspiel. Das aus der Wunde des Verrückten spritzende Blut reicht bis zu den ersten Reihen der Zuschauer. Einige übergeben sich, andere verlassen den Kreis, wiederum andere klatschen Beifall. Der Schlangenmann fühlt sich sogar „presa de un gozo que nunca en su vida había siquiera presagiado“ (132f.). Die Bibelfrau fordert, den Verrückten zusätzlich zu schlagen, da er die junge Frau ebenfalls geschlagen habe. Einer nach dem anderen treten die Männer nach vorne und schlagen mit einem Rohr auf den am Boden Liegenden ein. Als der Präsident abschließend verkündet, den verletzten Körper nun liegen zu lassen, breitet sich Ernüchterung aus. Der begeisterte Ausruf des Schatzmeisters, man habe Gerechtigkeit geübt, stößt auf Ernüchterung: „El aplauso entre los vecinos fue más bien tímido. [...] Acaso porque habían creído, hasta antes de esa noche, que la justicia era una cosa bella“ (134).

Der Prozess der Richter scheint zu einem Ende gekommen zu sein; doch dann erfahren sie, dass die junge Frau im Krankenhaus ihren Verletzungen erlegen ist. Den Anwohnern ist

133 Dem Talionsprinzip zufolge, das Gleiches mit Gleichem vergelten will, müsste der Verrückte eigentlich seinerseits vergewaltigt werden. Diese abgewandelte Art der Bestrafung durch Kastration mag sich aus der Asymmetrie des männlichen und weiblichen Körpers ergeben, oder aber aus einer Verwechslung mit dem (der Talion verwandten) Rechtsprinzip der Spiegelstrafe, wonach Dieben die Hand abgehackt wird usw. (vgl. Köbler 2001a, 2001b). *Ojo por ojo* könnte auch als Anspielung auf eine Todesschwadron gleichen Namens zu verstehen sein, die in Guatemala um das Jahr 1970 operierte (vgl. Rojas Bolaños 1994: 122).

klar, dass der Verrückte nun ebenfalls sterben muss.¹³⁴ Viele verlassen den Kreis, um sich so aus der Verantwortung zu ziehen. Übrig bleiben der Präsident, der Schatzmeister, der Schlangenmann, die Eierverkäuferin und einige Schaulustige. Alle sind sich bewusst, dass die von der Polizei zugestandenen drei Stunden bald ablaufen, und dass sie dringend handeln müssen. Dennoch zögern sie, den Mord zu begehen: „Lo habían castrado, le habían cauterizado con fuego la herida, lo habían golpeado hasta la saciedad, pero matarlo, accionar el último mecanismo [...], era algo que parecía exceder la voluntad de los presentes“ (138). Schließlich meldet sich der Schlangenmann freiwillig und erschießt den Verrückten. Als er sich weigert, die Leiche verschwinden zu lassen, entsteht Streit. Der Präsident redet sich aus der Affäre, indem er auf seinen Wagen hinweist, der im Augenblick nicht fahrtüchtig sei. Resigniert meldet sich schließlich die Eierverkäuferin und kündigt an, die Leiche auf ihrem Pickup abzutransportieren. Sie fährt zu einer Schlucht und verbrennt dort den Körper.

Es wurde deutlich, wie viel Platz im Roman für die Diskussionen und die daraus resultierenden Handlungen der Anwohner verwendet wird, und wie genau sie in den Blick genommen werden. Im Kollektiv der Anwohner der *Colonia* kommen unterschiedliche Rechtsauffassungen zum Vorschein. Die Anwohner stehen dabei im übertragenen Sinn für die gesamte Gesellschaft. Der Roman bewertet keine ihrer Auffassungen, sondern porträtiert die Vielfalt und macht vor allem deutlich, inwiefern der abwesende Staat die Bürger erst zu der Überzeugung bringt, Selbstjustiz ausüben zu müssen. Der Text klagt nicht an und ist nie moralisierend, sondern schildert die unterschiedlichen Verhaltensweisen und fordert den Leser auf, sich selbst ein Urteil zu bilden. Dabei spielen die Lebensbedingungen der Anwohner der *Colonia* eine große Rolle.

VII.3. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen im urbanen Raum

Ein Schwerpunkt des Romans liegt auf der Darstellung der ungünstigen und gewaltfördernden Bedingungen, in denen die Bewohner der *Colonia* leben und arbeiten. Der zentrale Handlungsraum des Romans besteht aus einem Wohnviertel; die Menschen werden in ihrer Eigenschaft als Nachbarn eingeführt. Es geht also auch darum, das Zusammenleben in den Blick zu nehmen. Die *Colonia* liegt in der Peripherie der Großstadt und entspricht in ihrem Aufbau anderen, vergleichbaren Wohnvierteln. Sie verfügt über einen einzigen Ausgang, von dem aus eine Straße ins Stadtzentrum führt. Die Gegend ist von ihrer geographischen Beschaffenheit her anfällig und den Umweltbedingungen ausgesetzt. So verschlechtern sich die Lebensbedingungen der Bewohner bei ungünstigen Wetterbedingungen drastisch:

Llovió toda la noche, y no habiendo podido las alcantarillas contener el agua caída, ésta corre Colonia adentro, encauzada por la orilla de las aceras de la calle principal, como un cruel río negro. El caudal, embravecido por la pronunciada inclinación de la calle, lleva hojas de periódico, cáscaras chupadas de fruta, envoltorios de comida, el cadáver boca arriba de una rata ahogada [...] las personas que a esas horas salen de

134 Auch hier wird das Talionsgesetz ungenau angewendet, denn der Verrückte wollte die junge Frau ursprünglich wohl nicht töten.

la Colonia, van sorteando con brinquitos de insecto charcos y ríos hediondos, mientras maldicen la lluvia que desde hace al menos dos horas dejó de caer. La realidad circundante es gris y la humedad suspendida tiene a todo el mundo estornudando (81).

Die Menschen sind dem Regen ausgeliefert, der nicht abfließen kann und die Straßen in reißende Flüsse verwandelt, die den Müll noch weiter verteilen. Die Feuchtigkeit dringt überall vor, bis in die Häuser, und beeinträchtigt schließlich auch die Gesundheit der Menschen. Unter diesen Bedingungen leiden alle Anwohner der *Colonia* ohne Ausnahme. Aber es lassen sich auch Unterschiede aufzeigen, denn innerhalb der *Colonia* gibt es bessere Wohnlagen und weniger gute:

...las casas que se ubican cerca de la carretera son las mejores, y de ahí comienza una degradación más bien drástica que conduce hacia la inevitable descomposición de las viviendas mal construidas a inmediaciones del barranco o justo en la orilla y más abajo, donde los vecinos ya comienzan a improvisar senderos que reducen el riesgo de morir despeñado, cuando la gigantesca boca de monte que los limita hace las veces de botadero de basura y guarida de pandilleros (82).

Die räumliche Struktur des Viertels spiegelt also die soziale wieder. Diejenigen Gebiete, die von der Straße (also auch vom Zentrum) am weitesten entfernt sind, sind marginalisierter. Die Wohngebiete verwandeln sich in eine Müllhalde. Die Behausungen werden ärmlicher und es haben sich *pandilleros* eingenistet. Zwischen den Häusern gibt es brachliegende Gelände, die der Eierverkäuferin ein Dorn im Auge sind, da sich von dort aus Gefahr verbreite:

...la parte trasera de la Colonia, donde ya no hay casas sino terrenos baldíos a donde algunos muchachos, pobres y tristes, flacos, casi niños, prefiguraciones exactas de ese destino del que quiere salvar a su hijo, se meten a tomar trago, fumar marihuana, oler pegamento hasta que las tripas se le suben a la garganta y [...] a quemar piedra (13).

Die Kinder und Jugendlichen, die in diesem Teil der *Colonia* aufwachsen, geraten fast unausweichlich in Kontakt mit Drogen. Die Eierverkäuferin möchte ihren eigenen Sohn vor diesem Schicksal schützen. Sie selbst wohnt in einem besseren Teil des Viertels. Dieses gliedert sich in drei Sektoren, deren Entstehen im Roman ausführlich erklärt wird (49ff.). So haben zunächst „después del Último Temblor“ (49) einige Familien ein Gelände besetzt und sich dort neue Häuser errichtet; die ersten Siedler entsprechen der Kategorie A. Die in den folgenden Jahren hinzugezogenen Familien bilden die Kategorie B, wobei diese noch versuchten, so weit entfernt wie möglich von der Schlucht zu bauen, die am Ende der *Colonia* liegt. Schließlich kam die Kategorie C hinzu, „conformado por personas de orígenes diversos, generalmente del interior del país, que viven en las orillas del barranco y cuyos ingresos mensuales distan mucho de parecerse a los de quienes viven en los sectores ‘A’ y ‘B’“ (50). Die A- und B-Bewohner gehören der Mittelschicht an, besitzen meistens ein Auto und manchmal kleine Läden, während die C-Menschen einer deutlich niedrigeren sozialen Schicht entstammen. Die A- und B-Bewohner verstehen sich in der Regel gut und haben

teilweise untereinander geheiratet; auch die geographischen Grenzen zwischen den ersten beiden Sektoren sind mit der Zeit verschwommen. Zu dem C-Sektor allerdings grenzen sie sich ab: „los ven como parias, los llaman ‘los del barranco’, los desprecian por sus orígenes“ (50). An anderer Stelle werden sie als „intocables“ (104) bezeichnet, eine Anspielung auf ein Kasten-ähnliches soziales System. Die Nachbarschaftsvereinigung wurde dementsprechend auch nur von A- und B-Anwohnern gegründet und hat keine Mitglieder aus dem ungeliebten C-Sektor. Im Gegenteil ist man der Auffassung, dass vom C-Sektor eine Gefahr für die Allgemeinheit ausgeht. Zu den sozialen und ökonomischen Faktoren kommen ethnische: Man verachtet die C-Gruppe auch deshalb „[por]que ni siquiera habla el mismo idioma que uno“ (51). Diese Darstellung der räumlichen Beschaffenheit der *Colonia* erinnert in vielerlei Hinsicht an die in Kapitel II.3.1. gelieferte Beschreibung von Guatemala-Stadt.

Der Sektor C ist räumlich auf den ersten Blick deutlich erkennbar:

El extranjero sabe que está en el sector “C” porque desaparecen las aceras, el asfalto en las calles, que ahora son caóticos senderos de lodo. Ya no son de cemento las casas, ni de ladrillo, sino de tablas y lámina de cartón y adobe. Y en dos o tres esquinas salen tubos de la tierra a donde cada mañana, con suerte y haciendo largas filas, los vecinos llenan recipientes con el agua que habrán de usar en el día. Los excrementos afloran sobre el polvo (143).

Die meisten A- und B-Anwohner haben den C-Sektor aus Angst noch nie betreten. Diese Angst geht von der gesamten Zone und ihrer Einwohner aus, die man für Barbaren hält (64).

Der Roman macht die gesellschaftliche Einteilung also mehr als deutlich. Die oberste Schicht ist innerhalb der *Colonia* nicht vertreten, doch bereits die mittlere Schicht hat Angst vor der untersten, vor allem davor, dass die große Masse der am wenigsten Privilegierten sich zusammenschließen und somit eine Bedrohung für den relativen Wohlstand und die Sicherheit der mittleren Schicht darstellen könnte. Die Anwohner der unterschiedlichen Sektoren verfügen über ein ausgeprägtes Klassenbewusstsein. So weiß zum Beispiel die junge Frau sehr wohl, dass es, auch wenn sie keineswegs wohlhabend ist, immer noch jemanden geben wird, dem es schlechter geht: „En la Colonia donde vive [...] ella pertenece al sector “B”. Siempre habrá alguien en peores condiciones“ (75).

So viel zu dem inneren Aufbau der *Colonia*, die hier durchaus als Mikrokosmos gesehen werden kann, der für die gesamte Gesellschaft steht. Doch auch außerhalb der *Colonia* spiegelt die Raumgestaltung soziale Aspekte wieder. So ist die *Colonia* als Wohnort der jungen Frau weit entfernt vom geschäftlichen Zentrum der Stadt, wo sie arbeitet. Als sie zu einem Vorstellungsgespräch ihre Unterlagen vergisst, denkt sie kurz darüber nach, noch einmal nach Hause zu fahren, „idea por principio descabellada si se toman en cuenta las distancias que separan el núcleo de la ciudad donde se encuentra de la colonia donde vive, en la última de las periferias“ (40). Der Kontrast und die Distanz zwischen Zentrum und Peripherie werden hier verdeutlicht, die der jungen Frau den Alltag erschweren. Ähnlich

geht es der Eierverkäuferin: „cada vez tiene que recorrer mayores distancias y el humo del diesel de los buses, los bocinazos, los insultos, el ruido en general del tráfico, la agobia, y cuando llega a su casa, supuestamente para estarse con su hijo, lo único que quiere es tirarse en su cama, frente a la televisión“ (12). Sie liefert ihre Waren in verschiedenen Stadtteilen aus und leidet dabei unter dem starken Verkehrsaufkommen, der Lärmbelästigung und der Luftverschmutzung. Der Arbeitsalltag ist für sie derart anstrengend, dass ihr wenig Zeit und Energie für ihr Privatleben bleiben.

Die junge Frau muss sich wie viele andere mit dem Bus fortbewegen, da sie kein eigenes Auto besitzt. Doch in den Bussen scheint Gefahr zu lauern. So zieht sich die junge Frau jedes Mal ein weites Kleidungsstück über ihre eigentliche Kleidung, um in den Bussen nicht aufzufallen und die Aufmerksamkeit der Männer zu erregen (20) (siehe auch VII.4.). Während eines Bewerbungsgesprächs treten die gewalttätigen Strukturen einer in solchem Maße von Ungleichheit bestimmten Gesellschaft besonders eindringlich hervor. Nach der langen Busfahrt im Geschäftsgebäude angekommen, zieht sie sich zunächst ein Kleid an, das ihr eine Freundin für den Anlass geliehen hat, doch das sie nicht im Bus zu tragen gewagt hatte. Sie wird gebeten, in einem Vorraum Platz zu nehmen, und fühlt sich allein schon durch die Einrichtung und Sauberkeit der Räumlichkeiten eingeschüchtert. Zur etwa gleichaltrigen Empfangsdame wird sofort ein starker Kontrast aufgebaut.

...la miraba fijamente sin soltar el teléfono y masticando la punta de un lápiz, Sí, podían ser de la misma edad. Pero eran diametralmente distintas. La Recepcionista, pálida, ligeramente sonrosada por un maquillaje discreto, estudiante probable de una universidad privada, que trabaja porque sus Padres, a pesar de la fortuna que justifica su blancura y apatía, la obligan, lleva, ocultos en la mirada, los títulos de propiedad que la validan como dueña del mundo (36f.).

Der Empfangstisch trennt zwei Welten: Die *repcionista* gehört derjenigen der Besitzenden, der Mächtigen an, während die junge Frau sich von vorneherein durch diese Machtposition eingeschüchtert und unterlegen fühlt. Die Hierarchien sind beiden Frauen gleichermaßen klar und beide handeln dementsprechend.

Sin la menor discreción y alardeando de su impunidad, la recepcionista se burla descaradamente del vestido rojo, de la Muchacha, de su aspecto en general, diciéndole en susurros perfectamente audibles a su interlocutor al otro lado de la línea telefónica,

Te llamo luego que tengo enfrente a una cholerita vestida de puta (37).

Die Empfangsdame versucht nicht einmal ansatzweise, ihre Verachtung gegenüber der in ihren Augen schlecht gekleideten und daher einer niedrigeren Schicht zugehörigen jungen Frau zu verbergen. Die Beleidigung, die sie gegenüber einem unsichtbaren, aber ihrer Klasse entsprechenden Gesprächspartner äußert, sorgt unter ihresgleichen für Gelächter. Sie weiß genau, dass sie unangreifbar ist. Das Stichwort „impunidad“ verdeutlicht, dass dieses

rassistische und „klassistische“ Verhalten nicht sanktioniert werden wird. Die junge Frau reagiert unterwürfig wie erwartet. In Folge vertreibt sie sich die Wartezeit mit Modezeitschriften, in denen sie die dort abgebildeten, für sie unerreichbaren Traumwelten bestaunt. Ein Mitarbeiter im Anzug taucht auf und die junge Frau ist wie geblendet von seinem Aussehen und Auftreten. Der Raum füllt sich mit anderen Bewerberinnen, die alle augenscheinlich mehr Erfahrung haben, angemessen gekleidet und gut vorbereitet sind. Die junge Frau fühlt sich zunehmend verunsichert und fehl am Platz. Als Letzte wird sie schließlich von der Empfangsdame in den hinteren Bereich geführt. Damit betritt sie eine neue, fremde Welt.

...ella en medio, como una caperucita roja perdida en un bosque de peligros. Quieta, piensa que un paso en falso puede ser desastroso, irremediable. Los ejecutivos, con anteojos y corbatas de colores pasan junto a ella sin verla, o viéndole rápidamente el escote [...] con tazas en las manos llenas de café humeante y la expresión de que, aunque ya el mundo es suyo, la conquista debe seguir, constante, sin tregua. Altas mujeres con escotes generosos y pantorrillas de acero la circundan, son hermosas y despiden un olor a jardín amanecido, son rubias, pálidas y hablan con acentos extraños, parecen saberlo todo sobre todo y los hombres buscan incansablemente la manera de apretarlas contra sí (42).

Diese Menschen bewegen sich alle selbstsicher und wissen sich zugehörig, während die junge Frau unsichtbar ist und befürchtet, etwas Falsches zu tun. Im Büro der Geschäftsführerin wird sie aufgrund ihres unerfahrenen Auftretens und ihrer Herkunft erneut gedemütigt. Schließlich bittet sie der Mann im Anzug zu sich, der sie höflich behandelt. Doch seine wahren Absichten werden schnell klar: „Para nadie es un secreto que los hombres en cuyo regazo se ha sentado el éxito, son víctimas de una tendencia que los induce a desear mujeres como ella“ (45). Der Erzähler erklärt dann in einem retardierenden Kommentar die Regeln, nach denen die Partnerwahl in Verbindung mit der sozialen Klassenzugehörigkeit funktioniert. Für die junge Frau sieht der Mann aus wie ein „galán de telenovela“ (46), und so stößt das sexuelle Interesse des Mannes auf anhimmelnde Bewunderung von Seiten der jungen Frau.

Schließlich wird sie als Hostesse eingestellt. Als ihr neuer Chef sie bald darauf zum Essen ausführt, treffen sie in einem Einkaufszentrum auf Mitarbeiterinnen aus der Firma, vor denen der Chef sie verleugnet. Das Aussehen dieser Kolleginnen – sie sind groß, blond und von heller Hautfarbe – lässt die junge Frau nun auch das System verstehen, nach welchem die Geschäftsführung die Frauen in die Kategorie A, B oder C einteilt. Genau wie die Gliederung in Sektoren in ihrer *Colonia* wird auch hier eine Einteilung der Menschen vorgenommen, die auf sozialen und ethnischen Faktoren beruht. Obwohl der Chef es leugnet, weiß die junge Frau, dass sie der untersten Kategorie C angehört (74).

Dem Chef ist seine vermeintliche Klassenüberlegenheit sehr bewusst. Einem Freund beschreibt er die junge Frau folgendermaßen:

...esta clase de mujeres viven de una forma tan jodida, todo les cuesta, puta, andan en camioneta, les meten mano, probablemente mantiene a su familia, y entonces no te exigen nada, porque no saben qué exigir, nunca han sabido exigir, ni siquiera saben que eso es posible, lo único que saben es recibir vergazos y sienten que uno les está haciendo un favor, y entonces te complacen en todo, sin quejarse (75).

Er hat die unterwürfige Haltung der jungen Frau nicht nur erkannt, sondern nutzt sie bewusst aus. Darüber hinaus sieht er sie nicht als Individuum, sondern als ein Exemplar einer Art von Frau, die für ihn attraktiv, da dankbar, ehrfürchtig und nicht fordernd ist. Hier wird auch die Gewalt deutlich, die sich aus den Geschlechterverhältnissen ergibt (mehr in VII.4.).

Nachdem die junge Frau zum ersten Mal vom Verrückten angegriffen und beinahe vergewaltigt worden wäre, denkt sie nur daran, dass sie sich eigentlich dringend auf den Weg zur Arbeit machen müsste, um nicht zu spät zu kommen:

Habría que llamar a la Encargada y decirle que está enferma, o referirle los hechos tal y como sucedieron. Pero no le creerían y terminarían por echarla. Además, no se siente capaz de articular las palabras necesarias para decir, por teléfono, un energúmeno intentó violarme, me atacó, perdí un diente. Habría que hacer eso, pero en peores circunstancias se han visto otras y no por eso se han ausentado. Hay miles de jóvenes queriendo su trabajo, Si no puede venir a trabajar hoy, me voy a ver en la necesidad de buscar una suplente, y mañana la suplente será titular por haberse presentado cuando se la necesitaba, aun habiéndosele informado el mismo día. La respuesta de la Encargada sería esa (97).

Die junge Frau wird schon im Voraus durch diese Gedanken in ihrem Handeln gebremst. Sie kennt die Regeln des Geschäfts und antizipiert die Argumente ihrer Vorgesetzten.

Die Arbeitswelt in *Los jueces* wird von Regeln bestimmt, die diejenigen privilegieren, die sich sowieso schon in einer gehobenen Position befinden. Die einzelnen Schichten sind nicht durchlässig und die Regeln des Spiels sind nicht nur allen bewusst, sondern werden auch akzeptiert. In der Darstellung der jungen Frau und ihrer Vorgesetzten werden die Funktionsmechanismen der Unterdrückung und die diesen zugrundeliegenden Mentalitäten klar vermittelt. Obwohl man davon ausgehen könnte, dass die literarische Darstellung gerade bei dieser Art der Gewalt aufgrund der Abwesenheit eines erkennbaren Täters schwierig ist, gelingt es im Roman durch eine sehr genaue Beobachtungsgabe des Erzählers, dem Leser die Gewalt der Strukturen lebhaft vor Augen zu führen.

VII.4. Stereotype Geschlechterrollen und sexuelle Gewalt

Abgesehen davon, dass das zentrale Ereignis von *Los jueces* in einer Vergewaltigung besteht, werden sexuelle Gewalt und diskriminierende Geschlechterverhältnisse auch an vielen anderen Stellen im Roman sichtbar. Kein anderer der hier untersuchten Texte nimmt sich dieses Themas so deutlich an; überdies haben wir es in keinem anderen mit weiblichen Protagonisten zu tun. In *Los jueces* stehen zwei Protagonistinnen (die junge Frau und die Eierverkäuferin) einem bis zwei männlichen Protagonisten (dem Schlangenmann und eventuell dem Präsidenten) gegenüber.

Die im Roman dargestellte sexuelle Gewalt reicht von äußerst subtilen, mentalen Formen bis hin zur direkten körperlichen Misshandlung. Einzelne Handlungsfiguren verkörpern dabei verschiedene Geschlechterstereotypen und verdeutlichen die herrschenden Verhältnisse. So symbolisiert die junge Frau den Typus unschuldige Jungfrau, die Eierverkäuferin den der bedingungslos liebenden Mutter, der Chef den des berechnenden Verführers.

Die Eierverkäuferin hatte vor Jahren als Hausangestellte einer wohlhabenden Familie gearbeitet. Von ihrer ersten Schwangerschaft erfuhr sie erst, als sie eine Fehlgeburt erlitt, woraufhin sie entlassen wurde. Ihre zweite Schwangerschaft verlief ähnlich und endete in einer Abtreibung. Jahre später, als sie bereits erfolgreich ihr Geschäft als Eierverkäuferin aufgebaut hatte, lebte sie mit einem Mann zusammen, der sich von ihr aushalten ließ, den ganzen Tag zu Hause saß und trank, sie schlug und vergewaltigte. Der Mann verschwand eines Tages spurlos. Als die Eierverkäuferin ihre Schwangerschaft bemerkte, versuchte sie mehrmals vergeblich, eine Fehlgeburt herbeizuführen. Ihr Sohn ist also das Ergebnis einer Vergewaltigung; ein Motiv, das auch in *Retrato de borracho con país* auftaucht (vgl. auch Fußnote 119). Im Unterschied zur Mutter des *borracho* Seleno jedoch, die abwesend ist und nur als Gebärende erwähnt wird, ist die Eierverkäuferin eine fürsorgliche Mutter. Sie opfert sich auf, um ihrem Sohn eine bessere Zukunft und eine gute Ausbildung zu ermöglichen. Außerdem möchte sie ihn vor allem Übel auf der Welt beschützen, in erster Linie vor dem Einfluss der drogensüchtigen Kinder aus dem Sektor C. Aus diesem Beschützerinstinkt heraus handelt sie bis zum Ende des Romans und deshalb erklärt sie sich auch bereit, die Leiche des Verrückten zu entsorgen. Aus der Sicht des Sohnes ist seine Mutter eine Heilige: „Su madre es bella, parece una de las vírgenes de las iglesias a donde lo lleva a rezar [...], detrás de ella un aura luminosa, de fuego, rodea su figura“ (145). So steht die Figur der Eierverkäuferin symbolisch für die Jungfrau Maria, da sie in sich Unschuld, Mutterliebe und Aufopferung vereint.

Die junge Frau ihrerseits, die als unschuldige, verunsicherte Figur dargestellt wird, wird von allen männlichen Figuren, denen sie im Roman begegnet, ausgenutzt. Die Kontrastierung zwischen weiblicher Unschuld und drohender männlicher Gefahr schafft Spannung im Roman und antizipiert die Katastrophe. Der arbeitslose Vater der jungen Frau etwa lässt sich von seiner Tochter aushalten und demütigt sie auf unterschiedliche Art und Weise:

...hoy, por ejemplo, cuando se levantó de la cama y fue al baño [...], su nariz se estrelló de frente con un olor insoportable, ácido, proveniente del inodoro. Al levantar la tapa de la taza la encontró embarrada de mierda reciente y, sobre el agua, flotando sin pudor, un aura de diarrea. El agua no es un problema en esta Colonia [...] De modo que no hubiese razón para que su Padre no hubiese jalado la cadena sino la de fastidiarla (16).

So zwingt der Vater sie täglich dazu, zuerst das Bad von seinen Exkrementen zu reinigen. Die junge Frau ist dabei sogar noch dankbar, dass er ihr nicht noch mehr Probleme bereitet. Immerhin schlage er sie nicht, trinke nicht und bringe keine Frauen mit nach Hause (17). Obwohl der Vater sie nicht direkt missbraucht, belästigt er sie auch in sexueller Hinsicht.

Está de espaldas, agachada recogiendo la toalla, y no ha notado que mientras se acomodaba la tanga y se cerraba el sostén, su Padre, recostado en el marco de la puerta, ha estado observándola desde hace varios segundos. Ella voltea y lo ve viéndola, advierte su respiración agitada [...] baja la vista y ve la mano de su Padre acariciándose sin pudor los testículos. Ella está de pie frente a él, rígida, los ojos han comenzado a humedecersele. [...] Lo abraza, sin saber bien porque, y siente la protuberancia de su Padre palpar sobre su ombligo desnudo (18f.).

Der Vater erregt sich durch den Anblick seiner halbnackten Tochter und versucht nicht, dies vor ihr zu verstecken. Die Vergewaltigung, die der Leser nun erwartet, bleibt zu diesem Zeitpunkt aus. Die unverständliche Dankbarkeit der Tochter ihrem Vater gegenüber mag daher rühren, dass sie in dieser exponierten Situation nicht automatisch von ihm vergewaltigt wird.

Ihre Wirkung als Frau wird ihr von allen Seiten zum Vorwurf gemacht. So gibt der Vater ihr die Schuld, den Angriff des Verrückten durch ihr aufreizendes Auftreten provoziert zu haben: „Es su culpa, mírenla cómo se viste, se pasa dos horas en el baño, todas las mañanas pintarrajeándose“ (90). Und später wiederholt er der jungen Frau gegenüber: „Por puta le pasan esas mierdas“ (96). Das Argument des Vaters lautet zugespitzt, dass sie ihren Angreifer absichtlich dazu verleitet habe, sie zu vergewaltigen. Er ist nicht der Meinung, dass hier ein Unrecht vorgefallen sei; er verbietet seiner Tochter sogar, die Polizei aufzusuchen: „Yo no voy a permitir que mi hija se humille, que se burlen de ella, que le digan que por su culpa, y esa es la verdad, le pasó lo que le pasó“ (100). Diese Aussage zeigt ihre Wirkung, denn die junge Frau stimmt dem Vater zu und verzichtet auf den Gang zur Polizei. Sie vermutet, dass man dort ähnlich argumentieren wird wie ihr Vater. Den gesellschaftlichen Diskurs hat sie also bereits verinnerlicht.

Eine andere weibliche Romanfigur zeigt auf, inwieweit diskriminierende soziale Verhaltensweisen nicht nur von Männern reproduziert werden. Eine Freundin erzählt der jungen Frau von ihrem Job als Hostesse und empfiehlt ihr, sich auch zu bewerben, denn: „Con ese culito quién no te va a querer contratar“ (19). Für das Vorstellungsgespräch rät sie ihr, sich aufreizend zu kleiden. Die junge Frau wird also nicht nur von Männern als Sexualobjekt

betrachtet, sondern auch von einer anderen jungen Frau auf ihre äußeren Reize reduziert. Dieselbe Freundin ist sich aber auch der drohenden Gefahren bewusst: „Vos estás loca si pensás que vamos a salir con vos vestida así, antes de que arranque la camioneta ya te violó el chófer, el ayudante y todos los pasajeros“ (20). Auch die Frauen selbst sehen also den Hauptgrund für sexuelle Gewalt in der weiblichen Attraktivität.

Aufschlussreich ist auch das Verhältnis zwischen der jungen Frau und ihrem Chef, das nicht nur von sozialer, sondern eben auch von sexueller Gewalt geprägt ist. Die Strategie des Chefs, junge Frauen aus unteren Schichten anzusprechen, wurde bereits erläutert. Er lädt sie zum Essen ein, eröffnet für sie neue Welten (wie etwa die glitzernde Konsumwelt eines Einkaufszentrums) und möchte sie anschließend in ein Motel mitnehmen, was die junge Frau aber ablehnt. Sie versteht nicht, warum er sie in Folge nicht mehr anruft und sich am Telefon verleugnen lässt. Für den Mann dagegen entspricht sein Begehren alten, traditionellen Verhaltensweisen, die er folgendermaßen legitimiert:

El hombre quiere volver a sus orígenes, ser su Padre o su abuelo, que habrá engendrado hijos con la criada de su finca y ello sólo pueden dárselo, piensa, muchachas jóvenes e inexpertas, de medios y recursos limitados, tímidas e inocentes, antes muertas que contradecirlos, que negarse a complacerlos. En esto piensa él mientras se acerca a su escritorio, no puede ocultar la sonrisa compasiva que le provoca el espectáculo excitante del vestidito rojo. Se imagina a sí mismo volteándola sobre el escritorio, levantando la faldita, penetrando (46).

Die Mechanismen der sexuellen Unterdrückung funktionieren demnach seit langer Zeit unverändert und haben die Abschaffung des feudalen Systems deshalb überlebt, weil die Gesellschaft immer noch von Ungleichheit bestimmt ist und es immer noch Männer in überlegenen Positionen gibt, die die Regeln des Spiels kennen und keine Legitimation für die Ausnutzung von gesellschaftlich niedriger gestellten jungen Frauen benötigen.

Doch die männliche Dominanz wirkt nicht nur nach unten, sondern auch innerhalb der Oberschicht. Der Chef der jungen Frau bittet seine Vorgesetzte, ihn die Bewerberinnen zusätzlich begutachten zu lassen, obwohl er nicht mit der Auswahl beauftragt ist:

Ella contestará que sí, de acuerdo, perfecto, con mucho gusto, no te preocupés yo te las mando, como querrás, buenísimo, así no recae sólo sobre mi la culpa, y risas y risas. Y es que, aunque la Gerente tuviera algún reparo en que fuera él quien tomara la decisión, no puede manifestarlo porque no obstante el organigrama dice lo contrario, él está, de facto, por encima de ella (40).

So ist es der Chef, der in der Abteilung das Sagen hat und entscheidet, wen er einstellt, auch wenn dies eigentlich seiner weiblichen Vorgesetzten unterliegen würde.

Die direkte Ausübung sexueller Gewalt in ihrer extremsten Form, also die Vergewaltigung der jungen Frau, wird im Roman von Anfang an angedeutet. Durch retardierende Einschübe wird sie hinausgezögert und erscheint dabei dennoch unausweichlich. Sie wird als

Drama in zwei Akten aufgezogen: Beim ersten Angriff kann sich die junge Frau noch wehren und wird gerettet, beim zweiten Mal allerdings kommt jede Hilfe zu spät, wobei der eigentliche Akt der Vergewaltigung vom Erzähler ausgespart wird und als Leerstelle umso schwerer wiegt.

Mehrfach wird bei der Beschreibung des Angriffs die untrennbare Einheit von Opfer und Täter angedeutet, die die Gewalthandlung mit sich bringt. Dies geschieht zunächst noch eher indirekt. Als die junge Frau nachmittags in die *Colonia* zurückkehrt und aus dem Bus steigt, regnet es in Strömen. Die Menschen versuchen, einen Unterschlupf zu finden, doch die junge Frau geht langsam durch den Regen, ohne sich zu ducken oder sich zu schützen:

Se sintió hermanada a un hombre recostado contra el primer poste de luz que alumbraba la entrada de la Colonia, con la cabeza baja y las manos en los bolsillos, como si los rayos de un sol generoso y no una lluvia trepidante cayeran sobre su cuerpo. Ella pensó que aquel hombre empapado era su igual: rendido y libre, se dejaba lavar por la lluvia. Quiso saludarlo cuando pasó a su lado, pero la sonrisa se le contrajo volviéndose un espasmo en el diafragma. El hombre levantó la vista. Detrás de la máscara de agua escurrida reconoció la cara del Energúmeno (112f.).

Bevor sie in ihm ihren früheren Angreifer erkennt, fühlt sie sich dem Mann tief verbunden. Die Nähe besteht in einer Art Seelenverwandtschaft, die sich aus ihrer Individualität ergibt, welche die beiden aus der Masse der vor dem Regen flüchtenden Menschen hervorstechen lässt. Noch deutlicher vereinen sich Opfer und Täter nach dem zweiten Angriff: „los cuerpos del Energúmeno y de la Muchacha se confundían en uno solo, cubiertos con el mismo lodo y la misma sangre“ (113). Die Körper der jungen Frau und ihres Angreifers vereinigen sich wie in einer grausamen Parodie des Liebesaktes. Obwohl es die junge Frau gerade nicht wollte, vollzieht sich eine intime, körperliche Union (ähnlich, wenn auch verstärkt, wie in der Umarmung mit ihrem Vater).

Die gewalttätigen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern werden also im Roman differenziert betrachtet. Die Diskriminierung von Frauen und die Reduzierung auf ihre Körperlichkeit zeigt sich in verbalen Anspielungen, in verletzenden Blicken, in gesellschaftlichen Diskursen, die die Handlungsfreiheit der Frauen einschränken, und nicht zuletzt auch in Vergewaltigungen.

Besonders im Vergleich mit den anderen untersuchten Romanen fällt auf, dass *Los jueces* auf jegliche Art von Komik oder andere distanzierende Verfahren verzichtet.¹³⁵ Vielmehr schreckt der Erzähler nicht vor direkten, nicht abgeschwächten Gewaltschilderungen zurück, die oftmals Ekel hervorrufen. Etwa in der Darstellung der Kastration des Verrückten:

135 An einer einzigen Stelle scheint Sarkasmus durch: „[el] Tesorero, cuya descripción nos ahorramos por no repetir la que se hizo del perro“ (123f.).

...habiéndole liberado un poco de la correa, el perro saltó con el hocico abierto, casi espumeante, sobres los testículos y el pene del Energúmeno, la mandíbula se cerró al mismo tiempo que el grito del condenado paralizó la respiración del público. En menos de diez segundos, en los cuales el Tesorero jaló con fuerza la correa, intentando separar al perro de la carne que mordía y los cuatro hombres jalaron a su vez el cuerpo en dirección opuesta, ya el perro había castrado al Energúmeno, y un chorro de sangre que salió zumbando, salpicó al Mecánico, a los Muchachos, al Tesorero, un poco al Presidente y a algunos de los vecinos de la primera fila. El Führer quiso lanzarse a la aorta del Energúmeno; pero su dueño no se lo permitió, acortando de inmediato el largo de la correa; en cambio exhibió al público los colgajos de genitales arrancados que pendían de su hocico, sangrantes, y terminó de masticarlos y tragárselos a la vista de todos, relamiéndose por último la sangre que quedó embarrada sobre la nariz y los bigotes (131).

Die Kastration wird detailgenau und lebhaft geschildert und erweckt schmerzhaft Bilder im Kopf des Lesers. Auf diese Weise sowie durch den ausführlichen Nachvollzug der Debatte um Recht und Gerechtigkeit, stellt der Roman den Leser vor die Frage der eigenen Einstellung und fordert Gewaltarbeit. Der Text hat analytischen Charakter und ist erkennbar bestrebt, zu verstehen, wie solche Fälle von Selbstjustiz entstehen. Er spielt modellhaft durch, wie sich Personen in einem solchen Fall verhalten, was man darf und was nicht, und legt es darauf an, dass der Leser am Ende zu einer persönlichen Einsicht kommt. Durch seine intellektuellen Verweise auf globale Referenzen wird auch der Anspruch auf Universalität und allgemeine Anwendbarkeit gestellt.

Der Ursprung der Gewalt liegt gemeinsam mit der Herkunft des Verrückten im Dunkeln, hier geht es vielmehr um die Konsequenzen und den gesellschaftlichen Umgang mit dem Gewaltproblem. Eine zentrale Frage des Romans lautet also, wie Menschen auf anhaltende soziale, sexuelle und ethnische Gewalt reagieren, und wie dies ihr Verständnis von Gerechtigkeit bestimmt. Die Figuren des Romans leiden alle unter ihren Lebensumständen und sind voller Ängste, die sie auf eine ihnen direkt zugängliche Gruppe übertragen, die zum Sündenbock wird. Ein punktuelles Verbrechen führt dazu, dass die Anwohner ihre Wut auf einen einzelnen, unbekannten Täter richten. Man zimmert sich die Geschichte so zurecht, dass der Verrückte der sozialen Gruppe angehört, die man sowieso schon im Visier hatte. Der Verrückte muss büßen, die gesamten Sünden (also die erlebten Gewalttaten) werden auf ihn übertragen, und er wird von der Gemeinschaft geopfert in der Hoffnung, die Gewalt auszulöschen. Der bleibende Eindruck ist dabei der, dass den Bürgern praktisch keine Alternative gelassen wurde, als die Rechtsprechung im Sinne ihrer eigenen Sicherheit selbst in die Hand zu nehmen.

VIII. *Días amarillos*

Días amarillos (2009) ist Teil eines Gesamtwerks, das aus drei Erzählungen besteht. Der Autor Javier Payeras bezeichnet dieses in einem Interview als „trilogía, [...] donde el personaje central es la ciudad“ (Quiñónez 2009b: o. S.). Der dritte Teil, *Limbo*, erschien Ende 2011 und konnte in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden. Im ersten Teil *Ruido de fondo* (2003) werden allerdings bereits einige der Motive angedeutet, die auch in *Días amarillos* zentral sind, etwa die Beschaffenheit des urbanen Raumes oder die Gewalt-Diskurse der Sensationspresse. Daher gehe ich zunächst kurz auf einige Aspekte von *Ruido de fondo* ein, die für die Auseinandersetzung mit *Días amarillos* von Interesse sind (VIII.1.). Anschließend werde ich die Erzählsituation und -ebenen in *Días amarillos* ansprechen (VIII.2.), um dann den urbanen Raum als Gewaltraum (VIII.3.) und die Figuren im Spannungsfeld zwischen Opfern und Tätern von Gewalt zu analysieren (VIII.4.). Dann untersuche ich im Text beschriebene Gewaltverbrechen und ihre Folgen (VIII.5.) und gehe auf die Selbstreferentialität des Textes in Zusammenhang mit der Frage nach der sprachlichen Darstellung von Gewalt ein (VIII.6.). Das Kapitel schließt mit einigen Bemerkungen zum Titel der Erzählung.

VIII.1. *Ruido de fondo*: das Gewicht der Vergangenheit in der Gegenwart

Bei *Ruido de fondo*¹³⁶ handelt es sich um eine Erzählung von ca. 50 Seiten, die man auch als Skizze bezeichnen könnte. Es gibt keine bedeutende Handlungsentwicklung, sondern es geht vorrangig um Erinnerungen und Momentbeschreibungen des autodiegetischen Erzählers. Dieser nennt seinen Namen nicht, tritt explizit als Erzähler auf und kündigt sein Vorhaben folgendermaßen an: „Soy el patriota alcohólico que quiere contarles su corta vida“ (13). Die ersten beiden und die letzten beiden der insgesamt 17 kurzen Kapitel sind auf der Gegenwartsebene der Erzählung angesiedelt, wogegen die meisten restlichen Kapitel auf verschiedene Momente der Vergangenheit des Erzählers zurückblicken. Zwischendurch werden zeitlich nicht markierte Kapitel eingeschoben, die Beschreibungen ohne Handlungsablauf enthalten. Die Episodenhaftigkeit des Textes geht einher mit der abwesenden Zielgerichtetheit und Entwicklung der Handlung, so dass die Textstruktur den Eindruck von Orientierungslosigkeit und Entfremdung unterstützt, der auch auf inhaltlicher Ebene dominiert. Die Erzählung setzt ein mit einer Szene, in der der Protagonist in einem Schnellrestaurant einen Kaffee trinkt:

La náusea me mantiene quieto durante algunos segundos. Doy el primer sorbo al café y siento que me resbala por todo el cuerpo un sudor frío. [...] el estómago me da un vuelco –comienza el final de la ópera– me sube inconteniblemente una espuma amarga por el esófago, a gran velocidad. Cierro los ojos. Siento cómo mi boca se ha convertido en un chorro abierto –abro los ojos [...]. El piso está decorado con un

136 Die erste Ausgabe von *Magna Terra* (2003) ist heute nicht mehr erhältlich. Ich zitiere aus der Neuauflage von *Piedra Santa* aus dem Jahr 2006 und gebe in Folge lediglich die Seitenzahlen in Klammern an.

enorme vómito rojo, justo a los pies de la efigie vinílica de Ronald M^cDonald (11).

Die Verbformen im Präsens und die detaillierte Erzählung in der ersten Person verstärken den kruden Inhalt des Erzählten: Der Protagonist übergibt sich in einem Schwall vor den Augen der morgendlichen Restaurantbesucher und unter dem Blick dieses Symbols des globalisierten Kapitalismus, Ronald M^cDonald. Während die ersten Zeilen durch die Beschreibung der körperlichen Vorgänge des Protagonisten eher Ekel¹³⁷ erregen, gibt seine unmittelbare Reaktion dem Vorfall dann einen anderen Charakter: „contemplo la magnitud de mi obra, siento mi gloria escurriéndose por todo el centro del restaurante, es poético, una hermosa metáfora de un lunes laboral y las siete de la mañana en la ciudad más fea del mundo“ (11f.). Hier scheint der Sarkasmus des Erzählers durch, der seine Tat als Heldentat stilisiert. Gleichzeitig wird die Erzählung in der „hässlichsten Stadt der Welt“ situiert, welche in anderen Episoden noch genauer beschrieben werden wird.

Der Text führt also unmittelbar in die Stimmung ein, die in dieser Gegenwart der Erzählung herrscht: Unwohlsein, Ernüchterung und hinter der Fassade von Sarkasmus durchscheinende Resignation. In Folge blickt der Erzähler zurück auf seine Kindheit und Jugend in der wohlbehüteten guatemaltekischen Mittelschicht der 1980er Jahre. Er beschreibt sein literarisches und sein sexuelles Erwachen, die Rebellion gegen das Elternhaus, seine gescheiterte Beziehung zu einer Arbeitskollegin, usw. Der Fokus liegt also auf der privaten Vergangenheit des Protagonisten. Gleichzeitig wird diese aber mit der rezenten Geschichte des Landes in Verbindung gebracht. Die politische Situation wird immer wieder als Erklärung für die Gegenwart herangezogen; die eigene Entwicklung wird im politischen Prozess verortet und erst vor diesem Hintergrund verständlich.

Seine Eltern bezeichnet der Erzähler als „la típica burguesía guatemalteca ignorante, vulgar“ (15), „que odiaba a los guerrilleros sobre todas las cosas“ (22). Die Eltern sind konservativ, möchten ihren relativen Wohlstand bewahren und ihrem Sohn eine gute Zukunft sichern. Allerdings verzweifeln sie zunehmend an ihm, als er von der Schule verwiesen wird und später die teure Privatuniversität verlässt, um an der staatlichen Universität zu studieren. Dabei ist es keineswegs so, dass der Protagonist parallel zu der Rebellion gegen seine konservativen Eltern einen politischen Bewusstseinsprozess durchläuft. Er ist im Gegenteil politisch nicht sehr interessiert und erfährt erst spät von dem Krieg, der in Guatemala seit Jahrzehnten herrscht:

137 An dieser Stelle ist ein Hinweis auf eine salvadorianische Erzählung angebracht, die einige Jahre zuvor und in einem ähnlichen politischen Kontext – unmittelbare Nachkriegszeit – erschienen war: *El asco* (1997) von Horacio Castellanos Moya. Es handelt es sich um einen einseitigen Dialog eines Salvadorianers, der nach langen Jahren des Exils in sein Land zurückkehrt, weil er sich eine Erbschaft erhofft. Alles an El Salvador ist dem Erzähler verhasst und ekelte ihn an. Er nimmt sich jedes Thema vor, das ihm einfällt, und redet es in Grund und Boden, angefangen mit dem salvadorianischen Bier und typischen Gerichten über die Musik und die Bars, bis hin zu den Menschen und der Kultur an sich. Dabei äußert er sich überheblich über seine Landsleute, die er als dumm, verroht und von Grund auf gewalttätig charakterisiert. Die Erzählung kann einerseits als Abrechnung mit dem Heimatland gelesen werden, in dem auch die Atmosphäre der Resignation nach den Friedensabkommen durchscheint. Gleichzeitig wird aber auch der Diskurs derjenigen Exilierten parodiert, die nach ihrer Rückkehr kein gutes Haar mehr an ihrem Herkunftsland lassen können.

El conflicto armado no lo vi, no lo viví, no me interesó [...]. La guerra había transcurrido en mi casa, metida en las noticias de *Aquí el Mundo*, o en las fotos blanco y negro que mostraban entre programa y programa, denunciando «delincuentes guerrilleros». Eran tiempos de fundamentalismo televisado y toques de queda. [...] Cuando me enteré de la guerra ya se había terminado (23).

Da er in der Hauptstadt, d. h. nicht in einem umkämpften Gebiet, und zudem in einem kaum politisierten Umfeld aufwächst, betrifft und interessiert ihn der Krieg nicht.

Als er von zu Hause auszieht, sucht sich der Protagonist einen Job als Gehilfe eines Reporters. Dieser bewegt sich im *Centro Cívico* der Stadt, d. h. dem Viertel, in dem sich die Ministerien und andere staatliche Institutionen befinden. Der tägliche Kontakt mit politischen Akteuren und Abläufen führt allerdings auch nicht dazu, den Protagonisten zu einer bewussteren oder kritischen Einstellung hin zu verändern. Im Gegenteil: „No fueron días agradables; estar tan cerca de la política guatemalteca me mantenía con náusea permanente“ (24).

Als der Protagonist sein Studium an der staatlichen „Universidad de San Carlos“ (25) aufnimmt, entlarvt er das dort angeblich geleistete politische Engagement als reine Fassade. Die Universität sei „hipócrita, frívola y corrupta“, eine „enorme estepa de desencanto“, bevölkert von „profesores sobrevalorados, alumnos mediocres, dirigentes oportunistas y muchísimos combatientes de carnet que se dedicaban a pasear al turismo político [...] y a posar como souvenirs del tercer mundo con sus botas y su barba“ (25). Hier finden also keine politischen Diskussionen über den Zustand des Landes und die Hintergründe des Krieges statt; der linke politische Diskurs wird als leer aufgedeckt. Hinter seinen Symbolen verstecken sich Opportunismus und Anpasstheit.

Der Protagonist wurde noch während des Krieges geboren, hat diesen aber nicht mehr bewusst miterlebt. Er gehört damit einer verlorenen, desorientierten Generation an, die von Kriegsmüdigkeit und Politikverdruss bestimmt ist und sich für politische und soziale Themen kaum interessiert. „¡Qué me importaban los Acuerdos de Paz y las puterías del gobierno!“ (43) – eine solche Meinung zeugt von der vorherrschenden Ernüchterung und der Skepsis gegenüber einer möglichen positiven Entwicklung in der Zukunft. Am Ende seiner Erzählung kommt der Protagonist zu dem Ergebnis: „Nací cansado“ (64). Der Übergangsgeneration bieten die politischen Überzeugungen der Vergangenheit keine Orientierung mehr, und an ihre Stelle ist noch nichts Neues getreten, was der Jugend ermöglichen würde, den Blick in eine sinnversprechende Zukunft zu richten. Die Entfremdung und Stagnation, die in dem Verhalten des Protagonisten zum Vorschein treten, werden als Konsequenz der politischen Vergangenheit verstanden. Die Jugend ist zum Zeitpunkt der Beendigung des langen Krieges entpolitisiert.

Ebenso entpolitisiert ist das gewalttätige Verhalten, das der Protagonist bei sich selbst und seinen Altersgenossen beschreibt. In mehreren rückblickenden Episoden werden die Gewalt des Alltags und die Lebensumstände der Jugendlichen im guatemaltekischen Nachkrieg

deutlich. Der Protagonist gerät bereits zu Schulzeiten in ein von Drogen bestimmtes Umfeld und wird zum Dealer (15f.). Als er auffliegt, wird er der Schule verwiesen und muss nun eine öffentliche Schule im historischen Stadtzentrum besuchen. Dieses Viertel wird als äußerst gewalttätig beschrieben:

El Centro hervía de violencia. Reagan mandaba sus películas: Rambo, Terminator, soldados, soldados, soldados; gringos, gringos y gringos. En la tele: Vinicio Cerezo, Nicaragua, Salvador. Recuerdo que Donovan, un compañero de clase salía a matar *breaks*.¹³⁸ Había que pegarle a alguien y los chavos que representaban las clases marginadas de la sociedad eran un blanco fácil. Eran linchamientos en pleno centro y a la luz del día (17).

In nur wenigen Zeilen wird die Gewalt des politischen Umfelds (der Kalte Krieg sowie die Konflikte in Nicaragua und El Salvador) mit derjenigen der populären Massenkultur (US-amerikanische Spielfilme) und der des unmittelbaren Umfelds in Verbindung gebracht. „Había que pegarle a alguien“ verdeutlicht die Allgegenwart und Akzeptanz von gewalttätigem Verhalten unter den Jugendlichen, die ihre Opfer ausschließlich nach ihrer Schwäche und Wehrlosigkeit aussuchen, wie etwa in der folgenden Szene:

...íbamos en el carro de su papá (un diputado) por la novena calle y cuarta avenida de la zona 1. Vimos un *break*, un muchacho de instituto que iba seguramente a tomar el bus. Donovan le pidió al Chucho que se orillara, yo iba en el asiento de atrás, el muchacho caminaba completamente desprevenido. Los instigué a que le diéramos un buen susto, eso pensé que haríamos, hasta que el Chucho aceleró, las llantas rechinaron escandalosamente, el Donovan abrió la puerta. Vi una mochila volar por los aires y por la ventana de atrás de la Cherokee me quedé contemplando el cuerpo del infeliz tirado en la acera y a la gente tratando de levantarlo. El Donovan casi se cagaba de la risa y se felicitaban con el Chucho por la hazaña (17).

Die Freunde attackieren einen anderen Jugendlichen aus Langeweile und nehmen dabei seinen möglichen Tod in Kauf. Der Erzähler distanziert sich von der Tat dadurch, dass er sie nur indirekt beschreibt. So erwähnt er den Rucksack des Opfers, der nach dem Aufprall durch die Luft fliegt, stellvertretend für den Körper an sich. Das einzig „skandalöse“ an dieser Szene arbiträrer Gewalt scheint das „Quietschen der Reifen“ zu sein.

Ein weiteres Beispiel ist die kriminelle Karriere von Alexis, einem Freund des Protagonisten und Sohn eines Offiziers. Zunächst stehlen Alexis und der Protagonist Autos, wobei sie die Fahrer mit Waffen bedrohen. Bei einem Streit um einen freien Parkplatz tötet Alexis an einem Samstagabend einen Rivalen und landet im Gefängnis: „Allí cayó como pez al agua. No pasó ni siquiera un año y ya había organizado un cartel. Desde allí dirigía asaltos a furgones y un negocio de coyotes, dólares shucos y, por supuesto, tráfico de drogas a más

138 Die Bezeichnung *breaks* bezieht sich auf eine Jugendbande der 1980er Jahre, deren Mitglieder aus sozial prekären Verhältnissen stammten. Zu den ersten Jugendbanden in Guatemala-Stadt in den 1980er Jahren sowie zum Diskurs über das Phänomen und das Auftauchen des Begriffs *mara* siehe Levenson (1989). Zu dem Phänomen der „Jagd“ auf *breaks* in den 1980er und frühen 1990er Jahren siehe Samayoa (2009: 371f.).

alto nivel“ (19). Seine Haft führt also nicht zur Rehabilitation, sondern macht Alexis im Gegenteil erst zu einem „wahren“ Kriminellen, der sich nun organisiert und vom Gefängnis aus bewaffnete Überfälle, Drogen- und Menschenhandel usw. dirigiert.

Eine andere Thematik, die in *Ruido de fondo* bereits auftaucht und in *Días amarillos* ausgebaut wird, besteht in der Charakterisierung des urbanen Raumes und seiner Bewohner. Zwei Gebiete der Stadt werden besonders hervorgehoben; zunächst das Stadtzentrum:

Un rápido tour por el Centro Histórico: travestis, cocaína, niños de la calle, ladrones, violadores, hijos de violadores, putas, hijos de puta y policías –a veces todos ellos en la misma persona–; cumbias en restaurantes chinos, pastores evangélicos gritando y gritando, ventas de tacos y carnitas: la hermandad de pepenachencas, registrabolos y buscavelorios que se hacen visibles pasadas las nueve de la noche. Guatemala city (según los catálogos del INGUAT) Aleluya (13).

Wie ein Reiseführer beschreibt der Erzähler in Stichworten die Atmosphäre und Menschen des Zentrums; „INGUAT“ verweist auf das guatemalteckische Touristeninformationszentrum. Dabei besteht die Ironie natürlich darin, dass das von Drogen, Prostitution, Armut und Kriminalität dominierte Viertel wohl keine Touristenscharen anlocken wird. Implizit wird hier auch die offizielle Selbstdarstellung Guatemalas kritisiert, die Touristen mit farbenfrohen Bildern der indigenen Bevölkerung anzulocken versucht (vgl. O'Neill 2011: 169-171).

Diese marginale Realität des Stadtzentrums wird dann der „zona 10“ (49) oder „zona viva“ (51) gegenübergestellt, dem Vergnügungsviertel der Mittel- und Oberschicht. Dieses bildet einen Anziehungspunkt für diejenigen, die kurzweiliges und oberflächliches Vergnügen suchen; hier zählen das Aussehen und das Gesehen-Werden. Ähnlich abwertend werden die neuen Einkaufszentren beschrieben, die in den äußeren Stadtvierteln entstehen und die Menschenmassen anlocken. Die alten Kinos im Stadtzentrum werden nicht mehr besucht, so dass sie nun den „mareros“ (40) Raum für ihre dunklen Geschäfte bieten oder sich in „iglesias evangélicas“ (39) verwandeln.

In *Ruido de fondo* haben wir es also mit einem in vielerlei Hinsicht gewaltbestimmten urbanen Raum zu tun, der Täter und Opfer von Gewalt beherbergt und von Misere, Armut und Hässlichkeit geprägt ist. Die Stadt lässt es zu, dass es an jeder Straßenecke unvermittelt zu einem Ausbruch von Gewalt kommen kann. Gleichzeitig wird über die Charakterisierung des Raumes die Frage der Identität seiner Bewohner aufgeworfen. Im Kapitel „Ciudad basurero“ (51) werden die beiden Gesichter der Stadt erneut gegenübergestellt:

Las nenas de la línea del tren escupiendo semen [...]. Hombres sentados como perros junto a las puertas de los pisaderos. Esto que se respira, esto lleva otra ciudad, otra verdad. La ciudad de Guatemala es la Gran Puta, somos sus hijos [...]. Enorme y maquillada para los mejores postores, para los que puedan pagarla. El centro es su desnudez [...] te golpea su olor. Mierda, cal, moscas. La zona 10 no tiene mierda, al menos en la calle. Allí no se arruinan las calles, allí sí importa quién muere (51f.).

Für den Erzähler entspricht das Stadtzentrum mit seinem Gestank, seinem Dreck und seiner Armut dem wahren Wesen der Stadt, die sich in anderen Vierteln hinter den Fassaden der Wolkenkratzer und Einkaufszentren versteckt. Die Verleugnung der guatemaltekischen Wirklichkeit in weiten Teilen der Stadt führt zu Entfremdung und Verneinung der kollektiven Identität. Aus seiner Verunsicherung heraus greift der Erzähler auf ein Wörterbuch zurück: „Existe la palabra guatemalteco, está en el diccionario“ (52). Die Realität sieht dem Erzähler nach aber anders aus: „Aquí nadie vive en la misma Guatemala, cada quien tiene su país, su mundo“ (52). Die Kollektivität der Guatemalteken ist also keine Einheit, sondern fragmentiert. Weitere Hinweise für die Entfremdung sind in den Charakterzügen des Protagonisten zu finden, etwa in der Unfähigkeit, eine sentimentale Beziehung einzugehen, oder seinen diversen Ängsten, etwa vor den Schlagzeilen in der Presse, Arbeitslosigkeit und Hunger (59, 63).

Ruido de fondo hinterlässt ein Gefühl von Resignation, die in dieser Erzählung in einen eindeutigen Zusammenhang zu der unmittelbaren historischen Vergangenheit und den politischen Prozessen der 1990er Jahre gestellt wird. Es gibt kein Vorankommen, kein auf die Zukunft ausgerichtetes Handeln, sondern lediglich rückblickende Erklärungsversuche. Die Stadt bildet hier nicht nur den Lebensraum und die Thematik des Erzählers, sondern bestimmt auch wie ein unaufhörlicher *ruido de fondo* den Hintergrund, vor dem sich das Leben der Generation der *desencantados* abspielt.¹³⁹

139 Der Begriff des *desencanto* ist eines der Schlagwörter in Beatriz Cortez' Monographie „Estética del cinismo“ (2010), in der sie die zentralamerikanische Literatur der *posguerra* untersucht; *Ruido de fondo* lässt sie dabei allerdings außer Acht. Siehe auch I.2.

VIII.2. Erzählsituation und -ebenen in *Días amarillos*

Während *Ruido de fondo* Guatemala-Stadt in den 1980er und 1990er Jahren porträtiert, spielt *Días amarillos* nach der Jahrtausendwende; während *Ruido de fondo* die Erklärung für die Gegenwart in der konfliktreichen Vergangenheit ansiedelt, ist *Días amarillos* ganz auf die Gegenwart ausgerichtet. Gemeinsam hingegen sind beiden Texten namenlose autodiegetische Erzähler, die sich in Guatemala-Stadt und vor allem in dem historischen Stadtzentrum, der *Zona 1*, bewegen. Beide Texte sind deskriptiven Charakters und werden kaum von der Handlung angetrieben. Sie sprechen beide Themen an wie Armut und Misere, Angst und Aggression sowie die Darstellung von Gewalt in Medien und Literatur. Auch die Gestaltung der Buchumschläge verdeutlicht die Zusammengehörigkeit der beiden Texte.



Titelseiten von *Ruido de Fondo* (2003) und *Días amarillos* (2009)

Der Titel von *Días amarillos* verweist auf die *prensa amarilla*.¹⁴⁰ Der Erzähler und Protagonist der Erzählung arbeitet bei dem Sensationsblatt *¡La Alerta!* Neben dieser medialen spricht der Titel aber auch weitere Dimensionen an wie die ästhetische und künstlerische (auf die leitmotivische Symbolik der Farbe Gelb gehe ich am Ende dieses Kapitels ein).

Die Arbeit des Protagonisten besteht darin, Schlagzeilen zu den Titelbildern zu formulieren. Diese Arbeit erfüllt ihn jedoch nicht, denn eigentlich hat er literarische Ambitionen.

Paso el día redactando noticias chuscas y malolientes, sobre crímenes, ovnis, profecías, mutilaciones, violaciones y otras tantas cosas que ocurren día con día en este lindo país, todo con tal de ganarme un cheque para pagar el alquiler, comprar comida, emborracharme y terminar [...] una novela que llevo meses escribiendo (7).¹⁴¹

Einzelne Fragmente dieser „novela“ werden in die Erzählung integriert. Wir haben es also in *Días amarillos* mit zwei Erzählebenen zu tun, die graphisch voneinander abgehoben sind und alternieren. Die Fragmente des Romans des autodiegetischen Erzählers,

¹⁴⁰ Zu der Entstehung des Begriffs *Yellow Press* siehe Wood (2004).

¹⁴¹ Alle folgenden Zitate stammen, falls nicht explizit anders angegeben, aus der bisher einzigen Ausgabe von *Días amarillos* bei Magna Terra (2009).

d. h. des „Buches im Buch“, sind kursiv gedruckt. Der Erzähler auf der ersten Ebene ist innerhalb der Fiktion der Erschaffer der zweiten Ebene, die ebenfalls über einen namenlosen autodiegetischen Erzähler verfügt, der sich in dem gleichen Umfeld bewegt wie der erste, nämlich dem Zentrum von Guatemala-Stadt (der Name der Stadt wird allerdings nie genannt). Der Zusammenhang zwischen den beiden Ebenen wird noch dadurch verstärkt, dass auch der zweite Erzähler schreibt. Die inhaltliche Verbindung der beiden Erzählungen, die namenlosen Erzähler und die Tatsache, dass sich ihre Berichte mit der Zeit noch anzunähern scheinen, führen dazu, dass man sie als Leser nur schwer auseinander halten kann. Auf diese *Mise en abyme*¹⁴² und die dadurch erfolgende Metafiktion¹⁴³ gehe ich später ein (VIII.6.2.). In Folge bezeichne ich die Erzähler der narratologischen Hierarchie zufolge als primären und sekundären Erzähler.¹⁴⁴

VIII.3. Räume und Formen urbaner Gewalt

Bezüglich der Raumgestaltung fällt zunächst auf, dass es in *Días amarillos* kaum geschlossene oder private Räume gibt, die eine Möglichkeit zum Rückzug bieten würden. Ihre jeweilige Wohnung wird von beiden Erzählern zwar kurz erwähnt, aber als armselig und karg eingerichtet beschrieben (8, 15). Der einzige einladende Raum scheint eine Kneipe zu sein, in die sich der primäre Erzähler zum Schreiben zurückzieht; er bezeichnet sie allerdings als „bar para turistas“ (29) und stellt damit klar, dass sie nur wenigen Menschen zugänglich ist. Die von den durchschnittlichen Stadtbewohnern aufgesuchten Bars dagegen sehen anders aus, etwa wie folgende: „una cantina que está a la vuelta del semanario. Es un lugar feo, y digo feo. Huele a orines y siempre está asediado por gatos que suben a la mesa cuando alguien deja sobras del almuerzo“ (10).

Im Mittelpunkt steht hingegen der öffentliche urbane Raum, dessen Charakterisierung viel Platz zugestanden wird. Das Bild der Stadt entsteht dabei dadurch, dass die beiden Erzähler-Protagonisten sich durch die Stadt bewegen und sie durch ihre Beschreibungen zum Leben erwecken. Man kann beide als Flaneure¹⁴⁵ und Chronisten bezeichnen, denn sie scheinen sich ausschließlich mit dem Ziel fortzubewegen, die Stadt zu erkunden und zu beschreiben. Darüber hinaus handelt es sich bei beiden um Intellektuelle, die die Stadtbewohner innerhalb ihres Lebensraums beobachten und sie zum Thema ihrer literarischen Arbeiten machen.

142 Zu dem Begriff siehe die knappen, für diesen Zusammenhang aber ausreichenden Definitionen bei Schmidt (2007) und Wolf (1998b).

143 Zur Begriffsklärung siehe Fußnote 154.

144 Zu den Begriffen „primärer“ und „sekundärer Erzähler“ siehe Schmid (2005: 83f.).

145 Zum Flaneur als literarische Figur siehe etwa Opitz (2007). Hier ist diese Symbolfigur allerdings nicht unbedingt als Anspielung auf den *flâneur* bei Baudelaire zu verstehen. Vielmehr wird im Text selbst ein Bezug zu einer Filmfigur hergestellt, dem sich der primäre Erzähler verbunden fühlt: „Creo que al igual que Travis Bickle, el personaje de la película *Taxi Driver*, esa ciudad que uno recorre y que pareciera solamente estar afuera, se va construyendo a cada momento en el interior. Entonces lo que antes parecía repulsivo, ahora hasta puede ser excitante“ (51). Mit diesem Vergleich wird erneut deutlich, dass die Referenzen dieser literarischen Generation Guatemalas oft in der US-amerikanischen und europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts zu suchen sind. So werden in *Días amarillos* bestimmte Autoren wie Knut Hamsun (34), Charles Bukowski (43), Henry Miller (77) oder Franz Kafka (84) direkt genannt oder zitiert. Siehe auch Payeras (2008b).

Schmutz, Lärm und Armut haben einen starken Einfluss auf das Leben innerhalb des urbanen Raumes. Dies beginnt bereits bei der Luft zum Atmen: „*Amarillo e irrespirable. Se necesitan pulmones artificiales para soportar este aire. El humo hace que las ideas aborten*“ (33, Hervorh. i. O.). Die Luftverschmutzung ist derartig, dass sie die Menschen nicht nur physisch beeinträchtigt, sondern sie auch in ihren Gedanken und Plänen bremst. In dem folgenden Zitat wird die Atmosphäre im historischen Stadtzentrum beschrieben:

Los burócratas se tragan el humo y las amebas en los puestos callejeros de hot dogs.
Los restaurantes de comida corrida sacan sus pollos a ahumarlos en la calle.
Las pequeñas abarroterías venden cerveza a menores de edad.
Las farmacias proveen de alcohol etílico a los borrachos.
Y algunos almacenes hacen tronar su bocinas para atraer a la clientela que, entre una calle y otra, da los últimos matices a la experiencia urbana (48f.).

Die Darstellung des primären Erzählers spielt auf verschiedene Sinne an und erfüllt die „experiencia urbana“ so auch für den Leser mit Leben. Obwohl das Stadtzentrum als Raum beschrieben wird, in dem sogar das Atmen schwerfällt und in dem niemand leben möchte, wird es dennoch als positiv gegenüber anderen Stadtteilen bewertet. Denn die *Zona 1* zeichnet sich im Gegensatz zu den reichen Wohn- und Einkaufsvierteln durch ihre Offenheit aus: „El Centro siempre está abierto, las veinticuatro horas del día, aunque todos sus locales permanezcan cerrados. Ya sea en el día, cuando está lleno de vendedores callejeros, o en la noche cuando está rodeado de prostitutas y dealers“ (50). Auch wenn das Leben im Zentrum armselig ist, so bleibt es für den primären Erzähler „un lugar vivo“ (50). Hier findet zumindest noch irgendeine Art öffentlichen Lebens statt, was in anderen Stadtteilen nicht der Fall ist. Dort ziehen sich die Menschen entweder in die glitzernden Konsumwelten der „*malls*“ (49) zurück, die sie ihren Alltag vergessen lassen, oder sie verbarrikadieren sich hinter den Mauern und Zäunen ihrer „civilización Miami“ (49), wo sie sich in Sicherheit wähnen. Während die wohlhabenden Siedlungen und die Geschäftsviertel nur erwähnt und von außen beschrieben werden, tauchen die beiden Erzähler in die *Zona 1* regelrecht ein und zeichnen ein Bild von innen heraus.

Die sehr unterschiedlichen Gesichter der Stadt verdeutlichen dem primären Erzähler zufolge die Fragmentierung der Gesellschaft: „una sociedad como ésta merece una ciudad como ésta, tan fragmentada como un espejo roto“ (49). Der zerbrochene Spiegel spielt zusätzlich auf die verhinderte Selbsterkenntnis an; die Gesellschaft ist also nicht nur zersplittert, sondern auch entfremdet (wie bereits der Erzähler in *Ruido de fondo*).

Die Probleme der Stadt führt der primäre Erzähler unter anderem darauf zurück, dass sie in den letzten Jahrzehnten stark gewachsen ist.

La ciudad está cada vez más grande, pero crece como la gordura: sin orden, sin nada, solamente grasa y desechos. [...] Lo que hace cincuenta años podía recorrerse a pie de un extremo a otro, ahora son enormes distancias. Además los ladrones y las ta-

lanqueras con que se cierran sectores completos de la ciudad, hace que la gente evite deambular por las calles (47).

Durch ihre Größe wird die Stadt ihren Bewohnern zunehmend fremder. Die Kriminalität, aber auch der Versuch, sich durch Mauern und Schlagbäume vor derselben zu schützen, verhindern das freie Zirkulieren im öffentlichen Raum.

Ein weiteres zentrales Problem des Stadtlebens ist der öffentliche Transport. Der sekundäre Erzähler bringt die Unannehmlichkeiten und Gefahren der Stadtbusse in einem Wortspiel zum Ausdruck, in dem er die Fahrgäste als „gente a-bus-ada“ (16, Hervorh. i. O.) bezeichnet. In Folge beschreibt er eine solche Fahrt mit einem Bus durch die Stadt:

Los niños no alcanzan los tubos de los asientos. Las muchachas se defienden con ganchos de ropa de los sobadores que se aprietan con tal de alcanzar un clímax antes de llegar a su casa a boxear contra su mujer. [...] Cada rostro que ve hacia fuera parece buscar algo en la acera, en los postes, en los semáforos. Hay un destino al que deben llegar. [...] Y todos rezan para que no les pase nada a sus padres o a sus parejas o a sus hijos en esas mugrosas chatarras. [...] le piden a Dios que el bus arranque a cada instante, como la vida (17, Hervorh. i. O.).

Die Fahrten in den schmutzigen und überfüllten Bussen sind von Angst vor sexueller Belästigung, vor Unfällen oder bewaffneten Überfällen bestimmt. Doch für die meisten der Stadtbewohner sind sie die einzige Möglichkeit der Fortbewegung, so dass sie diese Gefahren jeden Tag erneut und bewusst eingehen müssen.

Der primäre Erzähler nennt auch Gewaltkriminalität als eine Ausprägung der urbanen Gewalt. Er beschreibt zunächst den schlechten Ruf der *Zona 1* als besonders gefährliches Viertel, in das sich niemand freiwillig begibt (50). Allerdings revidiert er dieses Bild anschließend: „La verdad es que la delincuencia, refiriéndome a los ladrones y violadores, no es mayor que la de otros sectores“ (50). Die Kriminalität ist also kein ausschließliches Merkmal des Stadtzentrums, sondern eines, das die gesamte Stadt betrifft. Der Tonfall, mit dem der primäre Erzähler hier seinen Stadtteil verteidigt, ist überaus lakonisch (im Sinne von „woanders ist es ja auch nicht besser“). Dies bedeutet also nicht, dass die Lebensbedingungen in der Stadt beschönigt würden. Im Gegenteil; der sekundäre Erzähler nimmt sie sogar genau in den Blick:

Las cosas en esta ciudad se dividen en dos: las cosas horribles y las cosas miserables.

Las cosas horribles pueden ser un asalto, una golpiza, la mordida de algún perro policía, etc.

Lo miserable es, digamos, ser esa víctima remota que vemos en cada acera. [...] Viejas prostitutas que se despiertan recién violadas por no sé cuántos y que aún con el dolor dan gracias a Dios por haberles proveído un cuarto para esconderse del frío. O los indigentes que pululan y se mueren. O los borrachos ciegos que ya ni siquiera causan compasión (45, Hervorh. i. O.).

Die Einteilung in „horrible“ und „miserable“ zeugt von Sarkasmus. Dass dieser jedoch nicht in einen verbitterten Zynismus umschlägt, wird in den folgenden Zeilen erkennbar. Der sekundäre Erzähler legt die Betonung auf „*ser esa víctima remota*“; d. h. das Elend betrifft nicht nur das unbekannte und ferne Opfer, sondern ebenso sehr den Erzähler als Betrachter, der sich in das Opfer hineinfühlt. Auch leidet er unter der Tatsache, dass die Opfer „*ya ni siquiera causan compasión*“. Man hat sich an das Elend gewohnt, und diese Abstumpfung und Gewöhnung treffen den Erzähler genauso wie der Anblick der vergewaltigten Frauen und der blinden, alkoholabhängigen Obdachlosen. Dass sich beide Erzähler derartig beeindruckt zeigen von der Armut und der Misere vieler Stadtbewohner, kann man auch dahingehend interpretieren, dass die Opferfiguren die Angst verstärken, es könne einem selbst ähnlich ergehen. Carlos Monsiváis hat dem entsprechend darauf hingewiesen, dass der Flaneur des 19. Jahrhunderts, „que tomaba la calle como su morada, con esas cuatro paredes de la curiosidad y la vitalidad“, in der lateinamerikanischen Stadt des 20. und 21. Jahrhunderts abgelöst wurde vom potentiellen Opfer: „la Víctima en Potencia, que hace de la desconfianza su instrumento del conocimiento y del recelo su bitácora“ (Monsiváis 1999: o. S.).

Das Bild, das beide Erzähler von ihrem urbanen Umfeld erstehen lassen, ist also mehrschichtig. Einerseits beleuchten sie die unterschiedlichen Arten urbaner Gewalt und die direkten Folgen für die Bewohner. Andererseits wehren sie sich gegen eine pauschale Verurteilung besonders desjenigen Viertels, das viele für besonders gefährlich halten. Vielmehr ist die Stadt in dieser Gegend noch lebendig, wenn dieses Leben auch ein armseliges und schwieriges ist. Die wohlhabenden urbanen Räume hingegen werden in ihrer hermetischen Abschottung und in der Verleugnung der Realität als negativ bewertet.

Beide Erzähler haben eine besondere Vorliebe für „La Plaza“ (52), die im Zentrum des Zentrums der Stadt liegt. Dort scheint sich wie in einer Art Mikrokosmos das städtische Leben in seiner Vielfalt auf verdichtete Art und Weise abzuspielen. Der primäre Erzähler beobachtet das Geschehen, bis es ihm beinahe inszeniert erscheint: „pareciera ser una especie de obra de teatro donde salen personajes y luego entran otros igual de extraños“ (52). Auf die Figuren dieser städtischen Bühne gehe ich im nun folgenden Unterkapitel ein.

VIII.4. Die Stadtbewohner als Täter und Opfer von Gewalt

Beide Erzähler sind bestrebt, die Stadtbewohner genau zu beobachten und zu beschreiben. Dabei fällt auf, dass zunächst jeweils gesellschaftliche Gruppen dargestellt werden, aus denen dann ein Vertreter herausgearbeitet und individualisiert wird. Nach der Untersuchung dieses Verfahrens bezüglich der Täter wie auch der Opfer von Gewalt komme ich auf einige Figuren im Umfeld des primären Erzählers zu sprechen, die als besondere Charaktere bezeichnet werden können.

Der primäre Erzähler geht in seiner Beschreibung der Stadtbevölkerung vor allem auf folgende Gruppen ein: „*heavies*“, „*homies*“ und „*policías*“ (54-57, Hervorh. i. O.). Diesen widmet er ein eigenes Kapitel mit der Überschrift „*Hábitat, Flora y Fauna*“ (52). Der Titel deutet an, dass der Erzähler die Objekte seiner Beobachtung in ihrem „natürlichen Umfeld“ studieren möchte und verleiht ihnen zusätzlich etwas Exotisches. Die „*heavies*“ werden zunächst folgendermaßen vorgestellt: „*Camisetas negras, pulseras negras, pintarse las uñas y los labios de negro: rockeros*“ (54). Dann beschreibt der Erzähler ihre massive Präsenz im Stadtzentrum, ihre Aktivitäten (Billard spielen, sich in Bars aufhalten, Bier trinken) und ihre starke Anziehungskraft auf Jugendliche. Schließlich werden der Anführer Venom erwähnt und die Geschäftstüchtigkeit dieser Gruppe gelobt, die in ihrer Organisationsfähigkeit den „*homies*“ in nichts nachstehe (55). Diese Gruppe scheint für den Erzähler jedoch weniger interessant, denn er handelt sie in wenigen Absätzen ab und Venom wird als Figur innerhalb der Erzählung nicht weiter ausgebaut.

Auf die „*homies*“ geht der primäre Erzähler genauer ein, aber vorab warnt er vor vorschnellen Verurteilungen: „*La imagen del homie no es, en todo caso, lo que se vende*“ (55, Hervorh. i. O.). Die *homies* oder *mareros* repräsentierten in vieler Augen „*la maldad absoluta*“ (55), da sie in Verbindung mit Gewaltverbrechen und Massenmorden gebracht würden. Der primäre Erzähler beschreibt sie zunächst als integraler Teil des Stadtbildes:

Muchos andan por ahí, tatuados, pidiendo impuesto a los buses o a las tiendas, fumando marihuana o *crack* y bebiendo cerveza en la vía pública, donde no pueden ser interrumpidos ni siquiera por la policía. Los *homies* abonan al decorado del Centro, son parte de su apariencia (55, Hervorh. i. O.).

Über das „*pidiendo impuestos*“, also das Eintreiben von Schutzgeldern, könnte man beinahe hinweglesen und so vermuten, dass der Erzähler die *homies* in Schutz nehmen oder verharmlosen möchte. Doch in Folge wird klar, dass es ihm vor allem um eine Hinterfragung des öffentlichen Stereotyps geht. Er beschreibt die Gefährdung, die von den *homies* ausgeht, und berichtet auch über Probleme, die sich immer wieder in den Tanzlokalen ergeben, in denen sie sich sonntags aufhalten: „*Es muy común que en estos lugares se desaten pleitos, pero raras veces terminan en matanzas. Las matanzas se dan en otros sitios, como en los barrios y en las cárceles, donde se disputan la venta de droga con el crimen organizado y la policía*“ (56). Größere Probleme entstehen also erst dann, wenn die organisierte Kriminali-

tät und die Polizei ins Spiel kommen. Dem Erzähler zufolge konkurrieren diese drei Gruppen im Bereich des Drogenhandels in den Gefängnissen, und dies führe zu „matanzas“. Die *homies* werden also nicht als das Böse schlechthin dargestellt, sondern als eine Gruppe unter anderen, die sich im Bereich von Drogenhandel und organisiertem Verbrechen bewegt.

Zusätzlich kommt mit El Saico ein Anführer einer *clica* von *homies* in der Erzählung selbst zu Wort. Im Rahmen einer Untersuchung eines Mordfalls an einer jungen Frau wird er von einem Polizisten befragt. In dem folgendem Dialog äußert er seine Überzeugung, dass ein Konflikt zwischen Konkurrenten im Drogengeschäft dahinter stecke. Er vermutet, dass die *Mara Salvatrucha* und die Polizei ihre Finger im Spiel haben.

– Seguro fue la trucha. Neta. Un tirín. Ya sabe. Esa mancha mueve mierda, pasan furgones de droga y de contrabando, a lo grueso. Ranflas llenas de pantalones con polvo; los dejan tirados en unas bodegas y suave allí les lavan todo lo que traen. Seguro querían ahuevar a la competencia.

– ¿Y quién mató a la muchacha?

– Usted si que ya no la chinga. No agarra onda. El güey ese, el riquín, el ruco de la jaina, ese es el que pasa todo, y el topete es el jefe de la tira. Llevan droga al *Seduction*, allí la pesan y toda mierda, y luego la venden. La tira se llevó a la jainita, la metieron a pura verga en un cuarto, luego la Trucha le dio negra y la hicieron mierda. Un mensaje pal ruco. Agarra onda. Ese es un bisne que sólo la mueve la tira (65f., Hervorh. i. O.).

Die Sprache des *marero* bleibt wohl den meisten Lesern zum Teil unverständlich.¹⁴⁶ Die Tatsache, dass er hier das Wort ergreift und der Erzähler seine Rede scheinbar unverändert wiedergibt, führt aber dazu, dass die Perspektive nicht mehr nur eine äußere ist. Ein Vertreter der *mareros* wird individualisiert und seine Rede wird wiedergegeben, wodurch sich der Text der pauschalen Verdammung durch die Gesellschaft widersetzt.

Als dritte der vom primären Erzähler vorgestellten Gruppen bleibt schließlich die Polizei. Auch diese möchte er nicht uneingeschränkt verurteilen: „No diré que está completamente corrupta, gracias a unos cuantos justos, unos pocos agentes verdaderamente honestos que a veces sorprenden por su integridad“ (56). Diese ironische Relativierung verstärkt allerdings noch die Aussage: Es ist nicht etwa so, dass die korrupten Beamten eine Ausnahme darstellen, sondern der Erzähler bringt der Polizei ein derartiges Misstrauen entgegen, dass ihn die sporadische Aufrichtigkeit vereinzelter Polizisten erstaunt. Er nennt einige Gründe für die Missstände bei der Polizei: Zunächst gebe es im gesamten Stadtzentrum nur zwei Polizeireviere. Die wenigen Polizisten würden ihre Zeit damit verbringen, verdächtige Jugendliche zu zwingen, ihren Oberkörper zu entblößen, um so eventuelle Tätowierungen zu finden.

146 Bisher gibt es keine wissenschaftliche Untersuchung der guatemalteckischen Jugend- oder Umgangssprache. Im Glossar der *mara*-Studie von Merino (2001) finden sich folgende Definitionen: „grueso: conflictivo, grave“; „jaina: muchacha perteneciente a la pandilla“; „ruco: viejo, anciano, persona mayor“; „tira: policía“ (Merino 2001: 204-206). „La trucha“ spielt auf die *Mara Salvatrucha* an. Für die folgenden Begriffserklärungen und Übersetzungen danke ich Isabel Rosales und Otto Argueta: „neta“ wird als Bestätigung oder Bekräftigung einer Aussage verwendet; „tirín“ wird hier anstelle von „tiro“ verwendet und „mancha“ statt „mara“; „ranflas“ bezieht sich auf ein Transportmittel; „ahuevar“ bedeutet „asustar“. „Usted si que ya no la chinga. No agarra onda“ heißt, dass der Angesprochene nichts verstanden hat. „darle negra“ und „hacer mierda“ bedeutet in diesem Fall „töten“. „bisne“ kommt von engl. *business*.

So würde man sie als Mitglieder einer *mara* identifizieren (56). Darüber hinaus handle es sich bei vielen Polizisten um „gente del campo con una muy escasa escolaridad, que gana un sueldo muy bajo“ (57). Dies scheint die Missstände für den primären Erzähler teilweise zu erklären. Dennoch kommt er zu dem Schluss „que la policía da más miedo que las maras y los narcotraficantes“ (57).

Als absoluten Ausnahmepolizisten stellt der Erzähler anschließend seinen Freund Washington Chicas vor, dessen Art der Ermittlung in Kriminalfällen dem Erzähler ungewöhnlich erscheint. Bei seinen Befragungen sei er unerbittlich; diejenigen aber, die üblicherweise als erstes verdächtigt würden – „niños de la calle, mareros, adictos al crack, prostitutas y ladrones de poca monta“ (59) – lasse er wieder laufen. Chicas nimmt sich diejenigen Fälle von Gewaltverbrechen vor, die anderen Polizisten als nicht mehr untersuchenswert erschienen. In dem bereits erwähnten Fall des Mordes an einer jungen Frau ermittelt er solange, bis er entdeckt, dass Polizisten und hochrangige Politiker direkt in den Fall verwickelt sind. Von Chicas erbrachte Beweismittel verschwinden und schließlich wird ihm der Fall entzogen (62-67). Somit wurde das einzige Gewaltverbrechen, das in *Días amarillos* genauer beschreiben wird, ausgerechnet von der Polizei begangen. Der Erzähler geht darüber hinaus auf Chicas' Lebenslauf ein, auf seine Herkunft aus einfachen Verhältnissen und die private Tragödie um den Tod seiner Frau und Tochter (59-61). Auf diese Weise wird Washington Chicas zum Helden stilisiert, der einem Kriminalroman entsprungen scheint. Der primäre Erzähler zieht dann auch den Vergleich zu Hercule Poirot und Sherlock Holmes (67). Doch nicht einmal ein derartiger Held scheint in einem Umfeld wie diesem etwas ausrichten zu können: „Un policía como él, en un país tan corrupto como éste, difícilmente puede cambiar algo“ (66).

Während der primäre Erzähler also durchaus bekannte Figurenkollektive des Stadtlebens in den Blick nimmt, beziehen sich die Darstellungen des sekundären Erzählers auf marginalisierte und scheinbar vergessene Randfiguren. So beschreibt er beispielsweise in einem seiner tagebuchartigen Einträge die Gestalten, die im Stadtzentrum allgegenwärtig sind und sich gleichzeitig außerhalb der Gesellschaft befinden: „*Estamos llenos de locos. Locos vestidos de mugre que reptan por todos lados buscando algo, una bolsa con papas podridas, un cigarro a medias, un poco de alcohol o cuando menos una pasta de dientes para comérsela entera*“ (45, Hervorh. i. O.). Der Tonfall und die Wir-Perspektive belegen die Identifikation mit dem Opfer. Die Stadt ist dem Erzähler zufolge voll von Menschen, die versuchen mit dem zu überleben, was sie auf der Straße finden. Der sekundäre Erzähler nutzt das gleiche Verfahren wie der primäre und arbeitet nun eine dieser Figuren genauer heraus:

Me cuentan de un personaje que sale durante las madrugadas. Le dicen El Minero.

El Minero pasa en medio del frío de las dos de la mañana. Su recorrido es en línea recta, de sur a norte, por la avenida más larga del Centro.

El hombre va buscando cosas tiradas: monedas, billetes, joyas, alfileres, encendedores, lentes.

Se apropia de todo lo que la gente deja tirado por la ciudad. Mete el botín dentro de una bolsa plástica y, según me han dicho, sobrevive con lo que encuentra (45, Hervorh. i. O.).

Das Schicksal dieses Mannes scheint den sekundären Erzähler derart zu beeindrucken, dass er sich einige Sätze dazu in sein Tagebuch notiert. So integriert er Figuren in seine Erzählung, die die Stadt zwar bevölkern, die aber oft nicht wahrgenommen werden. Die Individualisierung verleiht ihnen Bedeutung; die vom Allgemeinen sich auf das Besondere richtende Beschreibung verleiht dem Gesagten Nachdruck.

Neben dieser Beschreibung der Stadtbewohner gibt es einige besondere Figuren rund um den primären Erzähler, die allein schon durch ihre ungewöhnlichen Namen auffallen. Sie werden jeweils nur kurz skizziert und tauchen im Verlauf der Erzählung nicht wieder auf; dennoch werden in diesen kurzen Charakterdarstellungen innere Widersprüche erkennbar. Amílcar Pacheco etwa, der Leiter von *¡La Alerta!*, wird ungeachtet seiner beruflichen Qualifikationen von nur wenigen gemocht. Er ist paranoid, alkoholsüchtig und beklagt sich ständig über seine Frau und seine Geliebte, die ihm das Leben schwer machen: „Esta mi vida es sólo clavos y más clavos, todo el mundo te quiere chingar“ (11). Daneben ist Amílcar aber auch gläubig und Herausgeber eines „periódico evangélico“ (12), was nicht zu seinem beschriebenen Lebensstil als Trinker und „Fremdgeher“ zu passen scheint. Ein anderer Arbeitskollege des primären Erzählers ist Atenógenes Urbina, der Fotograf von *¡La Alerta!*. Äußerlich ist er eine ungewöhnlich Erscheinung: „Ate es tan excéntrico como cualquier artista: guayabera blanca, pantalón de vestir blanco, botines blancos, pelo bien peinado (negro, sin una sola cana), bigote perfectamente recortado y lentes de oro“ (20). Doch hinter dieser Fassade steckt nicht etwa ein verkappter Künstler, sondern ein Fotograf ohne jegliche moralischen Maßstäbe. Durch seinen Kontakte zu Feuerwehr und Polizei ist er stets einer der ersten am Ort des Verbrechens und kann so Bilder für die Titelseite schießen: „es un tipo con buen ojo para tomar escenas crudas, hace que los sesos y las tripas se vean aún más repugnantes“ (19).

Es ist in diesem Unterkapitel deutlich geworden, dass sich *Días amarillos* neben der Raumgestaltung auf die Charakterisierung und Herausbildung von Figuren konzentriert (stärker als auf die Entwicklung einer Handlung). Diese werden durchaus zu *round characters*¹⁴⁷ ausgebaut, obwohl sie zumeist nur in wenigen Sätzen oder Abschnitten der gesamten Erzählung auftauchen. Beide Erzähler bemühen sich, die Stadtbewohner zu verstehen und zu erklären, wie sie sich in dem Spektrum der Gewaltausübung und -erfahrung positionieren. Dabei ist der Blick ein differenzierter, der sich weigert, zu pauschalisieren oder in gesellschaftliche Stereotypen und Klischees zu verfallen. Die beschriebenen Figuren tauchen jeweils nur kurz auf, werden vorgestellt und verschwinden dann wieder in der Masse der Stadtbewohner, wobei sie nicht wirklich handeln. Sie sind eher Statisten als Akteure. Die Stagnation wird besonders deutlich in den beiden Erzählerfiguren, die sich – obwohl

147 Zu den von E. M. Forster geprägten Begriffen *flat and round characters* siehe z. B. Bachorz (2004: 57f.).

sie sich ununterbrochen durch die Stadt bewegen – nicht verändern und im Laufe der Erzählung keine Entwicklung durchlaufen. Die Figuren in *Días amarillos* scheinen keinerlei Handlungsspielraum zu haben, so dass es keinen Fortschritt geben kann.

VIII.5. Gewaltverbrechen: die Alltäglichkeit des Schrecklichen

Bereits in der Beschreibung des urbanen Raumes und seiner Bewohner sind einige Facetten der urbanen Gewalt sichtbar geworden, die zum Stadtleben integral dazu zu gehören scheinen; hier war vor allem von strukturellen Faktoren die Rede. *Días amarillos* thematisiert aber auch konkrete Formen von Gewalt wie Morde und andere Gewaltverbrechen. Diese stellen die Stadtbewohner durch ihren spektakulären Charakter vor besondere Probleme im Umgang mit der Gewalt. Der primäre Erzähler gerät mit solchen Gewaltverbrechen in Kontakt durch seine Arbeit, bei der er mit Bildern von blutigen Körpern und Tatorten konfrontiert wird (siehe auch VIII.6.1.): „Vivo rodeado de historias sórdidas, y lo que hay que ver!, a veces las imágenes son tan repulsivas que cuando me acuesto y apago la luz, todavía están frente a mis ojos“ (8). Einerseits vermögen es einige besonders grausame Bilder also, den Betrachter zu verfolgen und sich in seine Erinnerung einzuprägen. Andererseits beobachtet der primäre Erzähler aber nicht nur an sich selbst eine Gewöhnung an derartige Verbrechen. Die Häufigkeit, in der er mit dem Anblick von schrecklichen Gewalttaten konfrontiert wird, führt dazu, dass er diese allmählich als normal empfindet.

Pasan los días y la costumbre hace que la sangre se vuelva refresco y que lo absurdo deje de ser algo extraño. Poco a poco y sin darse cuenta uno [...] comienza a ver las cosas con bastante normalidad. Un cadáver ya no es otra cosa que un pedazo de excremento, algo inerte que permanece en el suelo. Sin halo místico, ni espiritualidad. Es un objeto, un bicho sin vida (8).

Es gibt also nichts Außergewöhnliches mehr am Tod. Leichen sind bloße Objekte, ihr Anblick ist normal und erregt keinerlei Aufmerksamkeit mehr. Das Schreckliche hat den Charakter des Alltäglichen angenommen.

Trotz dieser Gewöhnung verlangen die Menschen nach Erklärungen für die hohe Anzahl und den brutalen Charakter der Gewaltverbrechen, die in der Stadt passieren. Einige glauben in den *mareros* die Schuldigen gefunden zu haben: „la gente bien opina que se trata de mareros y lo celebran. [...] los grupos más entusiastas con la pena de muerte y la limpieza social no pierden su popularidad“ (62, Hervorh. i. O.). Der Erzähler stellt hier einen Zusammenhang her zwischen der Angst vor den *maras* und dem Entstehen von Ideologien, die zur Lösung des Gewaltproblems unterschiedliche „Säuberungsaktionen“ fordern. Andere Ansätze erklären das hohe Gewaltaufkommen mit ethnischen Faktoren: „opinan que esto obedece a una conducta tribal (:?)“ (62); dies scheint bei dem Erzähler auf Unverständnis zu stoßen. Wiederum eine andere Erklärung liefert die Politik: „El Presidente dice que la culpa de todo la tiene la televisión y los antivalores que inculca en los niños“ (62). Der primäre

Erzähler tut alle diese Argumente als „conjeturas“ (62) ab, wobei er jedoch nicht verneint, dass es sich bei den brutalen Verbrechen um eine „moda“ und sogar eine „fiebre nacional“ (62) handelt.

Die Widersprüchlichkeit im Umgang mit diesen Verbrechen wird deutlich: Einerseits erfolgt eine gewisse Gewöhnung und Routinisierung, andererseits werden nach wie vor Erklärungen und Schuldige gesucht. Doch neben diesen Haltungen, die in der öffentlichen Debatte um das Phänomen deutlich werden, hat die massive und ubiquitäre Präsenz von Gewaltverbrechen tiefgehende Folgen, die in *Días amarillos* vor allem durch die Gefühle und Charakterzüge der beiden Erzähler zum Vorschein kommen. Die beiden beschreiben öfters Empfindungen wie Resignation und Pessimismus, zentral aber ist bei beiden die Angst. So fürchtet sich der primäre Erzähler davor, von dem „Gewaltfieber“ angesteckt zu werden:

Me da miedo cuando pienso que llegará el día en que me despierte transformado en un asesino o en un violador o vea a mi alrededor y me encuentre con la gente que jamás hubiese querido conocer, encerrado en una habitación consumiendo drogas duras y haciendo lo que sea por conseguirlas.

Cada vez me convenzo que lo más difícil es mantenerse en el límite sin dejarse ir hasta el fondo, mantenerse cuerdo, levantarse y obligarse a trabajar (51).

Für ihn ist es eine Herausforderung, sein Leben „normal“ weiterzuführen und sich nicht in den Abgrund hinabziehen zu lassen, der sich durch den unmenschlichen Charakter der urbanen Gewalt auftut. Die Gewalt ist, in einem übertragenen Sinne, zu einer *contaminación* geworden, vergleichbar mit der verschmutzten Luft im Stadtzentrum. Für den sekundären Erzähler seinerseits ist die Angst ein allumfassendes Gefühl, dessen Facetten er einen ganzen Tagebucheintrag widmet:

Tanto miedo. Sida, calvicie, delincuencia, bacterias, soldados, policías, asaltantes, mierda, mierda, mierda de miedo, cuánto miedo se puede soportar, miedo a uno mismo, miedo a los perros con rabia, a la gonorrea, a las tarjetas de crédito, miedo al gobierno, miedo a los departamentos de inmigración, miedo a los linchamientos, a los manicomios, miedo a los intelectuales, miedo en el cine, miedo a quien se sienta con uno en el bus... (33, Hervorh. i. O.).

Diese Aufzählung führt er noch fort und bringt so zum Ausdruck, wie sehr ihn die Angstgefühle in seinem alltäglichen Leben lähmen. Angst wird hier als direkte Folge und somit als Bestandteil des Phänomens der urbanen Gewalt beschrieben. So kommt in der Erzählung deutlich zum Vorschein, dass die massive Präsenz von Gewaltverbrechen (zusammen mit den anderen Facetten urbaner Gewalt) nicht nur ihre direkten Opfer betrifft, also diejenigen, die überfallen, getötet und vergewaltigt werden. Vielmehr hat das Phänomen weit stärkere Auswirkungen auf die mentale Verfassung aller Stadtbewohner.

VIII.6. Gewalt und ihre Darstellung

Días amarillos dreht sich zentral um die Frage nach der sprachlichen Darstellung von Gewalt. Dies geschieht erstens durch die Thematisierung der Sensationspresse und zweitens durch die Frage nach den Möglichkeiten der Gewaltdarstellung durch literarische Sprache. Verstärkt wird diese Hinterfragung der Möglichkeiten von Sprache und Literatur durch die Selbstreferentialität des Textes.

VIII.6.1. Gewaltdarstellungen in der Sensationspresse

Der Titel der Erzählung und die Arbeit des primären Erzählers verweisen auf die Sensationspresse. Auch das Titelbild spricht diesen Bereich an, indem es durch die Abbildung eines Mordschauplatzes und einer Gruppe von Schaulustigen eine gewisse Erwartungshaltung generiert, die befriedigt werden möchte (siehe VIII.2.). Im ersten Satz von *Días amarillos* bringt der primäre Erzähler die Grundproblematik der Sensationspresse zur Sprache:

Llegará a un sitio donde huele a podrido casi a cien metros de distancia y encontrarse otro muerto tendido en el piso –que podría ser un gordo que decidió pegarse un tiro o una mujer asesinada por su novio o un travestí acuchillado– despierta un morbo que nadie quiere admitir (7).

Der Anblick einer Leiche erweckt beim primären Erzähler also *morbo*, was hier als Interesse am Leid anderer, als Ergötzung durch die Betrachtung von Gewalt und Tod zu verstehen ist. Zu den offensichtlichen ethischen Problemen einer solchen Reaktion kommt die Tatsache, dass es sich bei diesem *morbo* um eine versteckte, da verbotene Gefühlsregung handelt. Die Sensationspresse zieht ihren Nährboden also aus dem weit verbreiteten, aber ebenso weitgehend verschwiegenen Lustgewinn durch die Betrachtung von Gewalt. Diese Problematik ist dem primären Erzähler von Anfang an bewusst, und er setzt sich im Laufe der Erzählung immer wieder mit ihr auseinander.¹⁴⁸

Ebenfalls im ersten Kapitel beschreibt der primäre Erzähler die Lage der Büros von *¡La Alerta!*. Diese befinden sich im hinteren Teil eines Gebäudes, in dessen Vorderbereich „uno de los periódicos más prestigiosos del país“ (8) untergebracht ist. Die beiden sehr verschiedenen Zeitungen werden offiziell nicht miteinander in Verbindung gebracht, da dies dem Ansehen der „seriösen“ Zeitung schaden könnte. Doch hinter den Kulissen sind die Verbindungen nicht zu übersehen; der Erzähler ist sogar davon überzeugt, dass *¡La Alerta!* mit einer Auflage von mehreren hunderttausend Exemplaren die gewinnbringendere Zeitung ist: „el amarillismo es lo que mantiene viva la industria periodística“ (9).¹⁴⁹

148 In einem Artikel über urbane Gewalt deutet Carlos Monsiváis die Empfindung des *morbo* als psychologische Strategie: „El morbo por la nota roja es parte de una técnica de preservación psicológica. No sólo se exorciza el delito ubicándolo como el suceso remoto en la pantalla de televisión; también, al incorporarlo al espectáculo, se banaliza el hecho de sangre. Por su naturaleza, el morbo es la ‘técnica de control’ psicológica de la violencia inmanejable. Si el chisme nos incorpora a la intimidación ajena, el morbo por la nota roja nos aleja de la desgracia por acontecer“ (Monsiváis 1999: o. S.). Diese tiefliegenden Gründe – Distanzierung und Banalisierung der Gewalttat – lassen die Empfindung des *morbo* verständlich erscheinen und entkräften zumindest teilweise die tabubeseetzte Lust an der Betrachtung von Gewalt. Allerdings sind sie dem primären Erzähler hier nicht bewusst und er spricht vom *morbo* immer mit einem Gefühl der schuldbewussten Scham.

149 Die Lokalisierung des Sensationsblattes im Innern der großen Tageszeitung (als Raum im Raum) kann in einem übertragenen Sinn

Das Titelbild von *¡La Alerta!* wird von Fotos bestimmt, die Gewaltverbrechen abbilden. Die Aufgabe des primären Erzähler besteht darin, diese möglichst reißerisch zu beschreiben und die Schlagzeilen zu den Bildern zu formulieren: „escribo con palabras claras y sin rodeos: ‘marica’ al homosexual, ‘puta’ a la trabajadora del sexo, ‘maldito’ al presunto asesino, ‘despojo humano’ al drogadicto o alcohólico“ (8). Was er hier als „klare“ und „direkte“ Bezeichnungen darstellt, stellt sich bei genauerem Hinsehen als durchaus wertende Begriffe heraus, die ihr Beschreibungsobjekt mit einem Stereotyp versehen und einer entsprechenden Kategorie von (verachtenswerten) Menschen zuordnen. Bei seiner Arbeit ist dem primären Erzähler bewusst, dass er an existierende gesellschaftliche Stereotypen anknüpfen und auf die Sensationsgier und Lüsternheit seiner Leser eingehen muss, denn diese „no ven nada trágico en una cabeza cortada, un cuerpo en retazos ni un cadáver de mujer en putrefacción“ (7). Die Nachempfindung des *morbo* ist dabei ein Bestandteil der kreativen Arbeit: „Se trata de morbo y para llegar a tener un morbo lúcido, un morbo creativo, es necesario pensar como un asesino, un violador o un fanático religioso“ (8). Nicht das Mitleid mit dem Opfer ist also bei dieser Arbeit wichtig, sondern die Identifikation mit dem Täter, und das bedeutet gleichzeitig auch das Nachvollziehen und Wiederholen – auf symbolischer Ebene – seiner Gewalttat.

Neben der Abbildung von Leichen und blutigen Tatorten setzt man in *¡La Alerta!* auf erotische oder vielmehr pornographische Bilder: „en su portada muestra los sesos de algún atropellado y en la contraportada la foto de una rubia completamente desnuda besando un bombón“ (10). Damit werden Parallelen zwischen der Darstellung von Gewalt und derjenigen von Sexualität angesprochen.¹⁵⁰ In *¡La Alerta!* geht es in beiden Bereichen um eine möglichst direkte und unverstellte Darstellung des begehrten Objektes, d. h. des begehrten Körpers. Die Lust an der Betrachtung möglichst realer Gewalt bzw. Sexualität wird auch in folgendem Absatz deutlich, in dem der primäre Erzähler seinen Arbeitskollegen Werner beschreibt, der sich den Arbeitsalltag mit dem Surfen auf pornographischen Internetseiten vertreibt:

[Pasa] todo el día con los ojos adheridos a la pantalla bajando pornografía del Internet. Siempre que llego me muestra diferentes cosas. La última vez había descubierto los *medical sites*. Esos donde los ginecólogos ponen videos o fotos que graban con cámaras ocultas dentro de sus consultorios. [Werner] me dice que para él las mejores páginas *web* son esas donde *todo es real*, o sea, donde no hay edición de fotos ni escenografías, y las modelos, lejos de ser las rubias de *Playboy*, son más bien amas de casa, hermanas o abuelitas del fotógrafo (9f., Hervorh. i. O.).

Das Wissen um die reale Existenz der betrachteten Sexualobjekte steigert für den Betrachter den Lustgewinn. Diese Stelle verdeutlicht zudem, dass es bei der Betrachtung der Titelbil-

ebenfalls als *Mise en abyme* interpretiert werden. Im Übrigen erinnert diese Beschreibung von *¡La Alerta!* an das guatemalteckische Sensationsblatt *La Extra*. Diese reale Vorlage wird auch von einigen Rezensenten von *Días amarillos* vermutet, siehe Echeverría (2009b) und Cordero (2009). Einige Informationen zur guatemalteckischen Presselandschaft finden sich bei Rosales Román (2005).

150 Siehe hierzu auch den Aufsatz von Schäffauer (i. E.), der aufgrund dieser Parallelität den Begriff der „Violentographie“ in Anlehnung an „Pornographie“ einführt. Zur Gattung der *snuff*-Filme, die man an der Schnittstelle zwischen Violentographie und Pornographie verorten könnte, siehe Michael & Schäffauer (2004: 291). In Bezug auf guatemalteckischen Medien bespricht López García (2009) ebendiese Thematik, die er durch den Gegensatz „violencia/belleza“ beschreibt.

der der Sensationspresse – parallel zu der Betrachtung von Pornographie – in erster Linie um die Körper geht, denen Gewalt angetan wurde.

Der primäre Erzähler fühlt sich unwohl bei seiner Arbeit und ergreift nicht direkt Partei für die *prensa amarilla*. Manchmal stößt er an seine Grenzen; wie etwa im Fall des Transvestiten, der überzeugt ist, schwanger zu sein. Dass er aus dem Schicksal dieses Individuums eine Geschichte zur Unterhaltung seiner Leser machen soll, löst bei ihm Unbehagen aus (32). Trotz seiner Bedenken lässt er seinen Vorgesetzten Amílcar zu Wort kommen:

...toda esa mierda que están diciendo sobre el semanario. Primero, que las portadas. Luego que las chicas salen en pelota. [...] ¿Qué hay de malo con lo que publicamos? Decimos la verdad. Si balearon a fulanito, si violaron a menganita o quemaron a perencejo, esa es la verdad, ¿o no? Somos democráticos, si el muerto es un empresario o un intelectual o el mismo Presidente, aquí sale tal y como lo hallamos. Esos otros cuando se trata de alguien importante le ponen la mejor foto de cuando estaba vivo, con biografía y todo, si es un pelado trabajador o un marero o una puta, lo ponen todo descalabrado. ¿Crees que eso es justo? (11f., Hervorh. i. O.).¹⁵¹

Amílcars Verteidigungsrede gründet auf einem eigenartigen Demokratieverständnis, das Gerechtigkeit in der Tatsache sieht, dass tote Körper gleich behandelt werden, indem sie gleichermaßen unbedeckt und mit ihren gewaltsam zugefügten Verletzungen abgebildet werden. Bei dieser angeblichen Gleichbehandlung wird allerdings die vorangestellte Bedingung der menschlichen Würde, auch über den Tod hinaus, übersprungen.

Gegen Ende der Erzählung werden Überschriften von Presseartikeln in den Text integriert, die aus der Feder des primären Erzählers stammen. Sie werden nicht kontextualisiert, die zugehörigen Zeitungsartikel fehlen und sie werden in keiner erkennbaren logischen Reihenfolge angeführt. Einige davon sind schlicht und einfach makaber, wenn auch prinzipiell möglich, wie etwa „Mujer mata a golpes a tatuado“, „Reos juegan partidos de fútbol con cabezas humanas“ oder „Periodista es lapidado por cuidadores de carros“ (89-90). Andere erzielen durch die Kombination von bekannten mit unwahrscheinlichen Elementen einen komischen Effekt, zum Beispiel „Banda gay toma el liderazgo de las extorsiones contra empresarios“ oder „Profanadores de tumbas piden subsidio gubernamental“ (89-90). Wieder andere führen schließlich den Diskurs der Sensationsmedien ad absurdum, indem sie ihren Inhalt völlig übertreiben und auf unmögliche Gegebenheiten verweisen: „Murió travestí embarazado“ oder „Espantos del centro histórico desaparecen a causa de la violencia“ (89). Allen Schlagzeilen ist jedoch gemeinsam, dass sie sich auf eine Form urbaner Gewalt beziehen. Mittendrin versteckt sich folgende Überschrift: „Escritor nacional se ahorca en árbol de la plaza central“ (90). Hier wird auf die komplizierte Lage eines Schriftstellers in einem Umfeld angespielt, das nicht nur von Gewalt in allen Formen, sondern auch von der sprachlichen Reproduktion und Trivialisierung dergleichen bestimmt wird.

151 Kursiv i. O. da direkte Wiedergabe einer Figurenrede; dennoch handelt es sich um die primäre Erzählebene.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Kritik an den sensationistischen Massenmedien und ihrem Gewaltdiskurs in *Días amarillos* eindeutig ausfällt. Obwohl dem primären Erzähler aus finanziellen Gründen nichts anderes übrig zu bleiben scheint, als durch seine Arbeit den Prozess der Reproduktion der Gewalt zu unterstützen und die Gewalttat am Opfer auf einer symbolischen Ebene zu wiederholen, werden dennoch ethische Probleme aufgezeigt, die hierbei entstehen. Darüber hinaus wird der Pressediskurs einerseits als mächtig, da meinungsbildend (z. B. bezüglich des öffentlichen Bildes über die *maras*), andererseits aber als ebenso sensationistisch und lust- resp. konsumorientiert dargestellt.

VIII.6.2. Gewaltdarstellungen in der Literatur

Wie bezüglich der Sensationspresse deutlich wurde, ist der *morbo* in *Días amarillos* eine der starken, wenn auch meist verschwiegenen Empfindungen bei der Auseinandersetzung mit Gewalttaten und deren Opfern. Interessanterweise legt der primäre Erzähler genau diese Empfindung auch seiner schriftstellerischen Arbeit als Motiv zugrunde: „Sinceramente creo que es una relación morbosa que me lleva a escarbar, a bajar hasta el fondo y hallar esos lugares donde se le acaba lo noble, lo histórico y lo civilizado a esta ciudad“ (51). Hier legt er die Gründe offen, die ihn zum Schreiben antreiben: Ihn interessieren die Schattenseiten, die dunklen Ecken der Stadt, „los personajes, los sitios, los rincones“ (wohlgemerkt: nicht die Geschichten). Die Motive der Literatur sind also scheinbar nicht ehrenhafter als die der Massenmedien und ihrer Konsumenten.

Es gibt eine weitere Verbindung zwischen seinen beiden Tätigkeiten, denn die Pressearbeit und die Themen, mit denen er durch diese konfrontiert wird, beeinflussen die sich daran anschließende literarische Kreation: „Mi rutina es hablar con bomberos, con curiosos, con forenses y, si puedo, con familiares de las víctimas o de los victimarios, luego le echo un vistazo al muerto y, con todo esto, regreso a escribir una novela fragmentada“ (22). Hier deutet der primäre Erzähler bereits an, dass die Gewalt seines Umfeldes zu einer Fragmentarisierung seiner Literatur führt.

Die Möglichkeiten der Literatur in einem gewaltdominierten urbanen Umfeld werden auf beiden Ebenen der Erzählung thematisiert: auf der primären Ebene, indem der Erzähler seine bisherigen literarischen Versuche und seine Schriftstellerkollegen beschreibt; auf der sekundären Ebene dadurch, dass diese ein literarisches Werk innerhalb der Fiktion darstellt und somit eine metafiktionale Diskussion eröffnet wird. In Folge werde ich in meiner Analyse nach der eben aufgestellten Unterteilung vorgehen.

Auf der primären Ebene liefert der Erzähler eine Beschreibung seiner literarischen Laufbahn und implizit eine Charakterisierung des literarischen Feldes. Bereits auf der ersten Seite geht er auf die Bedingungen für Schriftsteller ein und legitimiert damit seine Tätigkeit bei *¡La Alerta!*: „En ningún sitio hay posibilidades de trabajo para un escritor. Uno llega a pedir empleo y dice que es poeta o novelista, y la gente se ríe. Se requiere mucho ingenio para sobrevivir, y el periodismo es lo más cerca que se puede estar de las palabras“ (7).

Obwohl das Schreiben das Einzige ist, was ihn interessiert (20), fühlt sich der primäre Erzähler unwohl, wenn man ihn als Schriftsteller bezeichnet, „quizá porque aún no me siento como uno o porque no puedo tener, cuando menos, un poco de tiempo para escribir“ (20). Er erzählt weiter, dass er zwar einige Schreibwerkstätten besucht habe, dass er deren Leiter aber unerträglich arrogant fand. Und er kommt zu dem Schluss „que escribir es una diversión para ricos ociosos“ (21). Nicht nur sei das Schreiben selbst eine schwierige Angelegenheit, darüber hinaus gebe es sowieso kaum Leser: „lo peor de todo es que a nadie le interesa. La gente ya no quiere leer. Quieren cosas rápidas, cosas que exciten y que no hagan pensar“ (21). Obwohl er literarische Ambitionen verspürt, drohen diese im Arbeitsalltag und wegen finanzieller Probleme unterzugehen. Mit diesem Schicksal ist er nicht alleine, wie aus der Beschreibung einer ihm bekannten Gruppe von Schriftstellern hervorgeht.

...se dicen escritores. [...] Y eso es todo, hablar de literatura, de proyectos futuros, criticar los libros, destrozar sus autores y destazar al medio local. Hablar mal del arribista que sacó un libro y lo fue a publicar de la mano de su agente literario. Hablar mal del perdedor que intenta manufacturar sus poemarios en la impresora de la oficina. Hablar mal del cursi que gana todos los certámenes literarios. [...] Hablar mal de todo y de todos, jugar a destruir la cultura para sentirnos vivos (39f.).

Indem er seine Bekannten in ihrem destruktiven Neid und ihren Pseudo-Diskussionen darstellt, entlarvt er sie als Möchtegern-Literaten, die sich nicht gegen die ungünstigen Schaffensbedingungen wehren und stattdessen in Selbstmitleid versinken. Seine Beschreibung zieht sich über weitere Seiten, auf denen er die Arroganz der Schriftsteller, aber auch das Unwissen der vermeintlichen Literaturkritiker beklagt, die in ihren Kritiken auf alles Mögliche eingehen (etwa das Privatleben der Autoren) außer auf die Texte selbst (39-43).¹⁵²

In seinen Schilderungen wird ein Widerspruch deutlich: Einerseits ist es in diesem Umfeld unmöglich, als Schriftsteller zu leben; andererseits geht es auch nicht ohne die Literatur:

De alguna manera ese sueño de alcanzar algún día la fama, de escribir ese gran libro de poemas [...] nos hace soportar tanta porquería. [...] nos hace sentirnos los raros, los personajes de nuestras propias historias, aunque no seamos más que estampas folclóricas o perdedores con delirios de trascendencia. Una pequeña actitud nos rescata, una dicha tan desgraciada y tan romántica de durar y de soportar ese quedarnos siempre en la espera (42f.).

152 Auch hier wendet der primäre Erzähler im Übrigen das gleiche Verfahren an, wie es bezüglich der Stadtbewohner erläutert wurde (VIII.4). Nach einer allgemeinen Charakterisierung von „ese grupito de escritores viciosos y neuróticos“ (39) arbeitet er drei Figuren heraus, die gewissermaßen Unterarten dieser Spezies darstellen: Omar ist der Weitgereiste, der einige Jahre in Paris gelebt hat, dort scheiterte und nun Europa in höchsten Tönen lobt und alles an seinem Heimatland vernichtend kommentiert; Orca gibt vor, ein gieriger Leser zu sein und schreibt Rezensionen von literarischen Texten, wobei diese jedoch zu kurz kommen im Vergleich zu Behauptungen wie „Volpi es un mamón, [...] Vilas Mata es estreñido, [...] Don de Lillo necesita Viagra“ (41f.); und schließlich Kevin Romario García, der es allein schon aufgrund seines Namens niemals zu einem erfolgreichen Dichter bringen wird (42).

Ohne den Traum, eines Tages zu einem erfolgreichen Literaten zu werden, ist das triste Stadtleben nicht zu ertragen. Dahinter steckt nicht nur der Wunsch nach Transzendenz und Unsterblichkeit, sondern auch die Hoffnung, aus der Marginalität auszubrechen.

Auf der sekundären Ebene wird der reißerischen und expliziten Sprache der Sensationspresse eine poetische Sprache entgegengestellt. Es scheint, als ob sich der Erzähler als Ausgleich zu seiner Pressetätigkeit um einen literarischen Tonfall bemüht, der dem Objekt der Beschreibung mehr Respekt entgegenbringt. Seine Schilderungen der Stadt ähneln bisweilen Gedichten in Prosa:

No hay que creer, basta con salir a caminar.

Caminar solo, como si de pronto fuera a detenerme la muerte en un meteoro. Las calles no avanzan, sólo saben repetirse en constancia. Como muertes chiquitas. Los vidrios pobres de las ventanas y la esencia de la alcantarilla. El cielo amarillo. La verdad sin palmeras que sueltan un perfume de gas. El cielo de la boca se me llena de algas. De venganza dulce y fría (35, Hervorh. i. O.).

Die Sätze in diesem Zitat bleiben unvollständig und sind von Bildern und Metaphern durchsetzt. Diese Beschreibung der Stadt ist indirekter als auf der primären Ebene und legt gleichzeitig den Schwerpunkt auf die Sprache an sich. Stellt man sich eine Skala von sprachlichen Registern vor, so kann man diese lyrische Sprache am entgegengesetzten Ende der sensationalistischen Sprache der *prensa amarilla* verorten. Letztere versucht, die beschriebene Gewalt durch Schlagworte in den Griff zu bekommen; die poetische Sprache hingegen schafft eine Art respektvolle Distanz. Durch die beiden Erzähler und ihre jeweiligen semantischen Ebenen werden also verschiedene Möglichkeiten der sprachlichen Wiedergabe und Darstellung von gewalttätigen Inhalten aufgezeigt.¹⁵³

Wie bereits angekündigt, werden die primäre und sekundäre Ebene auf solche Art miteinander in Verbindung gebracht, dass *Días amarillos* im Grunde aus einer großen Mise en abyme besteht. Diese wird bereits zu Beginn angekündigt, indem der primäre Erzähler angibt, er schreibe an einem Roman (7). Nach dem ersten Kapitel werden drei Fragmente in kursiv eingefügt, über deren Beziehung zu der Erzählung man zunächst nichts Weiteres erfährt. Wenig später heißt es dann: „regreso a escribir una novela fragmentada. Como un diario donde el personaje soy yo tratando de escribir una novela sobre él, que a su vez también busca escribir una novela sobre mí. Un ciclo que nunca termina“ (22). Schließlich bezeichnet der primäre Erzähler sein Werk als „novela-diario“ (29), womit nun eindeutig wird, dass es sich bei dem Bericht des sekundären Erzählers um eine Kreation des primären handelt. Bis zu einem gewissen Punkt scheinen die Ebenen noch klar trennbar und auch in ihrer Hierarchie unhinterfragt. Ungefähr in der Hälfte der insgesamt etwa 90 Seiten lan-

¹⁵³ Auch Juan Pablo Dardón erwähnt in seiner Rezension von *Días amarillos* die unterschiedliche Verwendung von Sprache in Presse und Poesie: „El periodismo nos ofrece explicaciones inmediatas [...] sin ahondar mucho en la naturaleza humana, pero sí, en los hechos. Por lo tanto, el periodismo es un ejercicio de la inmediatez. [...] Mientras que la poesía, va de mano con la paciencia. Si bien las preguntas pueden ser las mismas, el tratamiento que le da la poesía a estas es una profunda reflexión personal“ (Dardón 2009: o. S.).

gen Erzählung stehen die beiden Kapitel „6 DE JULIO“ (45) und „YELLOW SAFARI“ (47-57, Hervorh. i. O.), die thematisch nahe beieinander liegen und bei deren aufeinanderfolgender Lektüre kein Bruch aufscheint. Die Berichte der beiden Erzähler sind in ihrem Inhalt und ihrem Tonfall kaum noch voneinander zu unterscheiden; ab diesem Zeitpunkt hilft nur noch die Kursivschreibung zur Identifikation der sekundären Ebene. Die Unterscheidung der Ebenen verliert an Bedeutung und die inhaltliche Nähe der beiden Erzählungen führt zu einem Wechselverhältnis sowie einer Vereinheitlichung ihrer Diskurse. Am Ende schließlich bestätigt der primäre Erzähler seine Autorschaft des „Buches im Buch“ (95).

Doch worin besteht nun der Kern der beiden Erzählungen bzw. der Sinn der Metafiktion?¹⁵⁴ Die Selbstreferentialität (das Schreiben über das Schreiben) verstärkt den zirkulären Charakter der Narration, d. h. hier die Ausweglosigkeit der Schreibenden. Beide Erzähler sind der Auffassung, dass sich ihr Schreiben nicht zu etwas Positivem, Neuem entwickelt, sondern im Gegenteil mit der Zeit verkümmert und abstirbt. So erkennt der primäre Erzähler sein Scheitern schon relativ früh:

...comienzo a hilar la historia de mi personaje [...] dentro de una muy avinagrada novela-diario que no logro terminar y que cada día, en lugar de aumentar, reduzco más.

Mi relato se ha secado un poco, y al tiempo de estarlo escribiendo, siento que se va marchitando. Los argumentos me parecen demasiado pretenciosos comparados con las cosas que ocurren en esta ciudad (29).

Sein Werk nimmt also nicht langsam Gestalt an, sondern scheint im Gegenteil ständig abzunehmen; es vertrocknet und verwelkt wie eine Pflanze. Die Erklärung, die der primäre Erzähler an dieser Stelle gibt, bezieht sich direkt auf sein Umfeld, also die Stadt, die er sich als Thema vorgenommen hat. Im Vergleich mit der Realität des Stadtlebens erscheinen ihm seine literarischen Ambitionen als überheblich und selbstgefällig. Der sekundäre Erzähler formuliert den gleichen Gedanken in einem Tagebucheintrag: „*Nada de esto tiene fin, nada llega a nada. La vida es como una buena novela que termina incompleta. / La vida es una literatura menor*“ (26, Hervorh. i. O.). Der Romanversuch ist gescheitert, und somit ist der Sinn des literarischen Schaffens an sich verloren gegangen.

Weder der sensationalistischen, direkten Sprache der Presse noch der poetischen, indirekten Annäherung der Literatur gelingt es also, eine Antwort auf die Gewalt des Umfeldes zu finden. Im Fall der Sensationspresse liegt das Problem darin, dass sie die Gewalt (auf

154 Unter „Metafiktionalität“ werden hier „selbstreferentielle auf (Erzähl-)Literatur bezogene Aussagen und Elemente einer Erzählung“ verstanden, „die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit abheben, sondern den Rezipienten die Textualität und ›Fiktionalität‹ im Sinne von ›Künstlichkeit‹, ›Gemachtheit‹ oder ›Erfundenheit‹ des eigenen Textes, fremder Texte oder von (literarischen) Texten allgemein zu Bewußtsein bringen“ (Wolf 1998a: 362). Hilfreich ist auch der Ansatz von Neumann & Nünning (2010), die eine Unterscheidung zwischen „metanarration“ und „metafiction“ treffen: „Metafiction describes the capacity of fiction to reflect on its own status as fiction and thus refers to all self-reflexive utterances which thematize the fictionality [...] of narrative. Metafiction is, literally, fiction about fiction“ (Neumann & Nünning 2010: 5). Dagegen: „Metanarrative comments are concerned with the act and/or process of narration, and not with its fictional nature“ (Neumann & Nünning 2010: 6). Diese Unterscheidung in a) Texte, die ihre Fiktionalität offenlegen und thematisieren, und b) solche, bei denen es nicht um den fiktionalen Status, sondern die Thematisierung des Erzählprozesses geht, ist für *Días amarillos* in der Hinsicht hilfreich, da sie verdeutlicht, dass hier beide Aspekte von Bedeutung sind. Ich verwende den Begriff der Metafiktion als Überbegriff, der die beiden Facetten von Selbstreferentialität (in Bezug auf den fiktionalen Charakter von Texten sowie auf den Vorgang des Erzählens) beinhaltet.

symbolischer Ebene) reproduziert, dass sie die Lust bei der Betrachtung von Gewalt und das Ergötzen am Leid des Opfers zulässt und sogar unterstützt. Die Literatur – deren Motiv hier kein anderes ist als das der Sensationspresse – versucht die Gewalt einerseits über die Kategorisierung und Einordnung (siehe Figurencharakterisierungen) in den Griff zu bekommen, andererseits durch einen poetischen Tonfall, der die Opfer von Gewalt zu schützen versucht. Doch die hier entstehende Literatur ist fragmentiert, erzählt keine eigentliche Geschichte und verliert somit ihren Sinn. In ihr tauchen die Figuren auf, die die Stadt bewohnen; diese beinhalten eigentlich auch literarisches Potential, wie in der Figurendarstellung klar wird. Doch da sie keinen Handlungsspielraum haben, sind sie lediglich Statisten der Stadt, die keine Entwicklung und keine großen Entwürfe zulässt. Die Realität scheint die Oberhand gewonnen zu haben gegenüber der Fiktion, denn sie ist voller Geschichten und Figuren, die aber, wenn sie erzählt werden, zu bloßen Statisten vor dem Hintergrund der alles erstickenden Realität der Stadt werden. So verstärkt die *Mise en abyme* die Problematisierung des Verhältnisses von Realität und Fiktion.

Abschließend lohnt sich ein Rückblick auf den Titel der Erzählung, in dem mehrere zentrale Aspekte enthalten sind, die auch in der Analyse herausgearbeitet wurden. „Días“ spricht die zeitliche Ebene an: Die Tage verlaufen in der Erzählung praktisch unmerklich und werden nur in der fortlaufenden Datierung der Kapitel des sekundären Erzählers sichtbar. Ein Tag ist wie der andere, das Fortschreiten der Zeit ist hier nicht von Bedeutung, da es eben keine Veränderung mit sich bringt. Die Erzählung stagniert ebenso wie das Leben ihrer Protagonisten, und dass diese Lebensbedingungen negativ zu bewerten sind, wird durch die Farbe Gelb deutlich, die sich wie ein Leitmotiv durch den Text zieht und auf verschiedenen Ebenen interpretiert werden kann: Zunächst spielt sie natürlich auf die *prensa amarilla* an und somit auf die Frage der sprachlichen Reproduktion von Gewalt. Auch die Luft im Zentrum der Stadt ist gelb, und somit wird das Atmen – das Leben – unmöglich. Das Gelbe nimmt mit der Zeit dermaßen Überhand, dass es den sekundären Erzähler selbst befällt, und zwar in Form von Gelbsucht: „*Me duelen los huesos, me siento cansado. Estoy amarillo, sudo amarillo, veo amarillo. Le dicen ictericia. [...] Estos son los últimos días amarillos de un hombre amarillo*“ (88, Hervorh. i. O.).

Días amarillos geht der grundlegenden Frage nach, wie man sich bezüglich der Gewaltpräsenz und -erfahrung im urbanen Raum verhalten kann, wie man in einem solchen Umfeld leben kann, wie es gelingt, den Blick auf die Opfer zu richten und ihre Gewalterfahrung nicht zu verdrängen, ohne sie jedoch dabei zu benutzen. Eine befriedigende Antwort wurde hier jedoch nicht gefunden; vielmehr zeigt der Text die Ausweglosigkeit der Situation auf. Die Kunst wurde durch den Alltag zum Schweigen gebracht. Die beiden Erzähler sind völlig in ihrer Gegenwart gefangen. Im Gegensatz zu der vorangehenden Erzählung *Ruido de fondo* richtet sich der Blick hier nicht mehr zurück, doch ebensowenig wendet er sich Richtung Zukunft.

TEIL DREI: SYNTHESE

IX. Literatur und urbane Gewalt

Im Folgenden gilt es, die Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Analysen zu bündeln und in Bezug zu setzen zu den Befunden der kontextualisierenden Kapitel II. und III. Dazu werde ich zunächst die Ergebnisse der fünf Textanalysen zusammenfassen (IX.1). Dadurch wird auch deutlich, dass man die Texte nicht unter einem Oberbegriff fassen kann, denn sie versperren sich einer gemeinsamen Linie. Dennoch kann man gemeinsame Ansätze aufzeigen, wie etwa die Fokussierung auf die Raumdarstellung oder den Verzicht auf komplexe Handlungsabläufe. Dazu werde ich Tendenzen bezüglich der eingesetzten erzählerischen Mittel herausarbeiten (IX.2.), um dann die Darstellung urbaner Gewalt in den literarischen Texten näher zu charakterisieren (IX.3.). Schließlich komme ich auf spezifische Strategien zu sprechen, mit denen die Texte der urbanen Gewalt begegnen (IX.4.). In diesem Kapitel werden außerdem diejenigen Aspekte der literarischen Texte angesprochen, die zu der Formulierung im Titel der vorliegenden Arbeit geführt haben; inwieweit in der neuen guatemaltekischen Literatur ein „Ende der Fiktion“ angedeutet wird, kläre ich dann in den Schlussüberlegungen (Kapitel X.).

IX.1. Zusammenfassungen der Textanalysen

In der Erzählung *Megadroides Morfo-99 contra el Samuray Maldito* geht es zunächst um die identitäre Verortung im Zeitalter globaler medialer Vernetzung. Der Text illustriert die Diversität der zum Angebot stehenden Identitäten und lädt ein zum Spiel, zur aktiven Auseinandersetzung mit dieser Frage (IV.1.). Die intertextuellen Referenzen auf die unterschiedlichsten „technischen Bilder“ (Flusser 1985) markieren einen dezidierten Bruch mit dem festgefahrenen guatemaltekischen Literaturbetrieb zum Zeitpunkt der Friedensabkommen; die Auszeichnung der Erzählung mit einem Literaturpreis trug diesem Innovationscharakter Rechnung.

Zentrales Element der Erzählung ist der Kampf, der keinen Anfang und kein Ende hat, die gewaltvolle Aggression, der kein Grund hinterlegt wird (IV.2.). Gut und Böse werden nicht klar voneinander getrennt und verlieren an Relevanz hinsichtlich des Spektakels der Gewalt. Die Struktur des Textes (Anfang in medias res und offenes Ende) verweist auf die andauernde und unaufhaltsame Präsenz der Gewalt. Gründe und Zeitpunkt ihres Ursprungs sind ebenso unbekannt wie die Möglichkeit ihrer Beendigung. Die Erzählung wird darüber hinaus durch aufeinanderfolgende Kampfhandlungen und Gewaltakte strukturiert, so dass die Gewalt die Erzählung durchdringt und konstitutiv bestimmt. Angesichts der alltäglichen Gewalt im sozialen und familiären Bereich werden in *Megadroides* der Konsum und der Einfluss von medialen Gewaltspektakeln relativiert.

Das Wesen des Protagonisten, eines *Transformer*-Roboters, verweist einerseits auf Prozesse wie Mechanisierung und Entfremdung; darüber hinaus scheint der Aspekt der Austauschbarkeit und Willkür auf, da der Megadroide eine unendliche Anzahl an Formen annehmen kann, wobei sein Verhalten und seine Existenzberechtigung – der Kampf gegen den Samurai und dessen Vernichtung – sich nicht verändern.

Dadurch, dass beide Ebenen der Erzählung (von der eine einen stärkeren Fiktivitätscharakter hat als die andere, die realitätsnah gestaltet ist, IV.3.) über das Motiv der Gewalt miteinander verschränkt sind, wird der ontologische Unterschied zwischen Fiktion und Realität aufgehoben, d. h. als irrelevant dargestellt (IV.4.). Denn zentraler als der Realitätscharakter ist der Gewaltcharakter, der die erzählte Welt in *Megadroiden* auf beiden Ebenen durchdringt. Entscheidend ist also nicht, ob etwas „in Wirklichkeit“ passiert oder „nur“ imaginiert ist, sondern dass sowohl das Alltagsleben als auch imaginierte Welten von Gewalt durchdrungen sind.

Bei der Analyse von *Diccionario Esotérico* hat sich die unzuverlässige Erzählinstanz als zentral für das Verständnis des Romans herausgestellt (V.2.). Der Protagonist Daniel, der als autodiegetischer Erzähler der alleinige Vermittler von Informationen bleibt, ist nicht vertrauenswürdig, weder auf narratologischer noch auf inhaltlicher Ebene. Sein Bericht stößt immer wieder an die Grenzen der Logik und begründet die Zugehörigkeit des Romans zur Phantastik. Wenn man sich auf die Lektüre einlässt, so wird man auf knapp 400 Seiten mit der Selbstdarstellung eines gewalttätigen, menschenverachtenden und narzisstischen Wahnsinnigen konfrontiert, der sich widerspricht, Erinnerungslücken hat und von angeblichen magischen Ereignissen erzählt. Der allmächtige Daniel wird zu keinem Zeitpunkt kritisiert und geht am Ende als Sieger hervor, womit der Roman gewalthervorbringende Machtstrukturen nachzeichnet und sie gleichzeitig unangefochten stehen lässt.

Die Raumgestaltung des Romans illustriert, in welchem Maße geschlossene, abgeschottete Räume Gewalt zulassen und sogar begünstigen (V.3.). Niemand hat Einblick in die privaten Räume, in denen Daniel Experimente veranstaltet und Leichen verschwinden lässt. Die Anonymität der Stadt und die hermetische Verslossenheit der Innenräume fördern die ungestörte Ausbreitung der Gewalt. In der verkehrten Welt von Daniels Gefängnis, wo *mareros* über Straßenkinder wachen, weist das mysteriöse Auftauchen und die unkontrollierbare Ausbreitung des *musgo* auf den schwer verständlichen, epidemischen Charakter urbaner Gewalt hin. Und auch hier im Gefängnis sind es die Verslossenheit des Raumes und die mangelnde Kontrolle, die den *mareros* ungestörtes Vergewaltigen, Foltern und Töten ermöglichen. Was die Außenräume anbelangt, so werden im Roman die soziale Gewalt und die Armut betont, die sowohl im Zentrum der Stadt als auch in den Randsiedlungen sichtbar werden. Die Stadt wird von Daniel als Organismus konstruiert, der die Menschen zu einem ständigen Überlebenskampf zwingt. Die Stadtbewohner werden nicht individualisiert, sondern in Gruppen zusammengefasst, die dazu noch Namen tragen, die sie auf ihre

Überlebensstrategie reduzieren: Therapiebesucher, Drogenabhängige, Gangmitglieder oder Sektenanhänger. Die Stadt definiert ihre Bewohner (V.4.).

In diesem Zusammenhang zu erwähnen sind die unvermittelt eintretenden, irrationalen und alles überlagernden Angstzustände, unter denen der Protagonist des Romans leidet (V.5.). Das zugrundeliegende Unsicherheitsgefühl wird im Roman u. a. auf den medialen und politischen Diskurs zurückgeführt. Dessen bisweilen absurde und dennoch verunsichernde Aussagen werden entlarvt und es wird beschrieben, wie die Bevölkerung eingeschüchtert wird und gleichzeitig strengere Sicherheitsmaßnahmen legitimiert werden. Der öffentliche Diskurs über Gewalt basiert im Roman auf Unwissen, Spekulationen und Verschwörungstheorien, doch seine Macht ist derartig, dass sich die Menschen verängstigt in den privaten Raum zurückziehen. Das kollektive Gefühl der Angst wird zusätzlich durch die phantastischen Elemente geschürt, denn der Text spielt mit alptraumartigen und ekel-erregenden Motiven.

Die Fülle an Verweisen auf esoterische, religiöse und mythische Glaubensinhalte sowie Daniels Instrumentalisierung derselben führen dazu, dass der Glaube an sich absurd, unglaublich und lächerlich wird (V.6.). Im Kampf gegen die Gläubigen nutzt Daniel seinerseits den Glauben, um seine Anhänger unter Kontrolle zu halten. Die *evangélicos* wie auch Daniel werden als Fanatiker dargestellt, die in ihrem Missionierungsdrang nicht vor Folter zurückschrecken. Religiosität baut hier also auf Gewalt auf und wird zur Legitimation derselben eingesetzt. Der Glaube (an was auch immer) ist einerseits grundlegend, da Möglichkeit zur Flucht; auch die hier zur Erklärung der Gewalt herangezogene Magie funktioniert nur dann, wenn man an sie glaubt. Gleichzeitig werden aber die fatalen Folgen des Glaubens und der Religion ersichtlich. Denn vom Glauben und den ihn vermittelnden Organisationen wie Kirchen, Propheten und Selbsthilfegruppen geht eine große Gefahr aus.

In der Sprache des Romans wird der Widerspruch deutlich, der sich am Ende der Analyse als dem Roman inhärent herausgestellt hat (V.7.). Einerseits bewirken sehr genaue Gewaltschilderungen und unerwartete Wendungen eine direkte Konfrontation mit der Gewalt und Reaktionen wie Schock und Ekel. Andererseits wirkt die Sprache durch ihren gekünstelt-konstruierten und ironischen Charakter an vielen Stellen distanzierend. Einerseits zeichnet sich der Roman durch den Willen aus, urbane Gewalt in ihrer Vielfalt darzustellen und zu erklären. Andererseits wird durch den Einzug des Phantastischen die Herkunft der Gewalt verschleiert, was über den Zweifel wiederum zu einer Distanzierung führt. Die Ursachen der Gewalt bleiben unklar und die Gewalttäter werden als willenlose Handlanger dargestellt, die lediglich Befehlen gehorchen und somit verminderte Schuld tragen. Wenn, wie hier, die Gewalttäter künstlich erschaffene Monster oder zaubernde Straßenkinder sind, trägt dies nicht zu einem besseren Verständnis der Gewalt, sondern zu einer gesteigerten Ungewissheit bei. Gerade durch diesen phantastischen und kontroversen Charakter, durch unlogische und Abwehr erregende Stellen fordert *Diccionario Esotérico* eine aktive

Auseinandersetzung mit dem Erzählten. Da man angesichts der im Roman gefeierten Gewalt kaum gleichgültig bleiben kann, muss man sich als Leser notgedrungen mit ihrer Präsenz, ihren umfangreichen Auswirkungen im urbanen Raum und mit der Problematik ihrer Erklärung befassen.

Bereits der Titel von *Retrato de borracho con país* veranschaulicht den im Roman hergestellten Bezug zwischen dem Protagonisten und seiner Umgebung, zwischen dem Individuum und dem Land. Die den Roman eröffnenden und beschließenden Spiegelszenen werfen die Identitätsfrage auf, wobei die Selbstbetrachtung bei Seleno zur Entfremdung führt. Seleno, der hier immer als Repräsentant seines Landes und der Guatemalteken – genauer gesagt des großen Teils der Bevölkerung, der in marginalen Verhältnissen lebt – zu sehen ist, erkennt sich selbst nicht wieder und hat Angst davor, in Vergessenheit zu geraten.

In seinem Charakter als Stationenroman und gleichzeitig als Porträt thematisiert der Text in erster Linie die Marginalität: Der Protagonist stammt aus einem marginalen sozialen Umfeld; die Menschen, die ihn umgeben, bewegen sich am Rand der Gesellschaft (VI.2.). Geographisch wird die Marginalität dadurch symbolisiert, dass Seleno sich nur in Vororten, Randvierteln oder Provinzstädten aufhält. Armut und Elend führen dazu, dass den in der gesellschaftlichen Marginalität Lebenden ihre Menschlichkeit abgesprochen wird und sie sich in manchen Szenen dem Animalischen annähern. Entscheidend ist hier allerdings die nicht formulierte Anklage (an wen diese sich richten könnte, ist eine andere Frage): Seleno erkennt seine Situation, akzeptiert sie und ist nicht gewillt, an ihr etwas zu verändern.

Selenos Träume und Halluzinationen im Alkoholrausch eröffnen eine tiefere Ebene im Roman, auf der die historische Kontinuität der politischen Gewalt in Guatemala angesprochen wird (VI.3.). Obwohl nicht selbst am Krieg beteiligt, ist Seleno traumatisiert, was in seinen Alpträumen über Erschießungen und Massenvergewaltigungen deutlich wird. Er soll vergewaltigen, und wird seinerseits vergewaltigt; die Parallele zur Struktur der *Patrullas de Autodefensa Civil* (siehe II.2.1.) ist offensichtlich. Der im Epilog auftretende General behauptet, die miserable Lage Selenos, d. h. der Mehrheit der guatemalteken Bevölkerung, sei selbst verschuldet. Selenos Haltung gegenüber dem militärischen Herrscher ist unterwürfig und beschämt, er lässt sich einschüchtern und denkt nicht einmal ansatzweise an eine Rebellion. Sein fehlender Wille und sein inneres Abgestorben-Sein werden im Roman dadurch erklärt, dass er aus einer Vergewaltigung entstanden ist. Die Gewalt zieht sich durch seine Existenz, was insbesondere in dem Mord sichtbar wird, mit dem er die Schwelle zum Erwachsenendasein übertritt. Durch gewalttätiges Auftreten sucht er die Bestätigung der Menschen, die ihn umgeben. Als er den Clown tötet, wird die bedeutende Rolle des Mob ersichtlich, der Seleno anfeuert und als Kollektiv an der Gewalttat nicht unbeteiligt ist.

Die realistische Darstellung wird im Roman bis zum Grotesken zugespitzt (VI.4.). In Seleno und anderen Romanfiguren werden Elemente des Bachtinschen Karnevals erkennbar wie

Ambiguität, Profanierung und Degradierung. Im Mittelpunkt vieler Beschreibungen steht der groteske Körper mit seinen Öffnungen und Ausstülpungen. Die Darstellungen körperlicher Aktivitäten sind stets grob und hyperbolisch; der Roman basiert auf einer Ästhetik des Grotesken und Hässlichen. Dem Karnevalesken widersprechend ist der Handlungsverlauf aber von Stagnation geprägt, die sich auch im repetitiven und zyklischen Verlauf der Ereignisse zeigt. Selenos Entwicklung (falls man überhaupt von einer solchen sprechen möchte) zeichnet sich durch Dekadenz und Verfall aus. Er bewegt sich zwar von Station zu Station, aber im Kreis; es gibt kein Vorankommen und auch keine Aussicht auf ein solches.

Als Möglichkeiten der Flucht vor dem Elend des Alltags werden hier Alkoholismus, Sexualität und Religiosität aufgezeigt. Allerdings sind diese gleichzeitig auch ein Fluch: Die Hölle besteht im Rausch *und* in der Verdammnis. Die omnipräsente Gewalt und die Alltäglichkeit des Grotesken machen Guatemala zur Hölle auf Erden, in der es keinen gewaltfreien Raum zu geben scheint (VI.5.).

Viele der Gewaltschilderungen des Romans sind äußerst effektiv in dem Sinne, dass sie durch ihre Detailfülle und ihren grotesken Charakter den Leser schmerzen und ihn die erzählte Gewalt nachempfinden lassen. Die Gestaltung der Hauptfigur, die trotz allem ein gewisses Identifikationspotential bietet, lässt erkennen, dass Seleno für seine Gewalttaten nur bedingt zur Verantwortung gezogen werden kann. Denn die Schilderung der gewalt-dominierten Lebensumstände, die kaum realistischer sein könnte, lässt Selenos Verhalten und die resignierte Akzeptanz seines Schicksals nachvollziehbar erscheinen. In diesem Roman werden die Ursprünge der Gewalt und des Elends mit historischen Bedingungen von Unterdrückung und Ungerechtigkeit erklärt. Der Text rückt die Marginalität ins Zentrum und illustriert die Aussichtslosigkeit des Elends, der Armut und der Gewalt.

Die Analyse von *Los jueces* hat den Konstruktcharakter des Romans offengelegt, welcher den Anspruch verfolgt, einen Sachbestand zu klären, nämlich das Rechtsverständnis von Menschen in einem gewaltbestimmten Umfeld. Die Erzählstränge werden erst allmählich zusammengeführt und lassen nach und nach Zusammenhänge erkennen (VII.1.). Rückblicke liefern Zusatzinformationen und steigern die Spannung, da sie an strategisch gewählten Momenten des Textes erfolgen. Der auktoriale Erzähler und die strukturellen Parallelen zum klassischen Drama verdeutlichen die Unabwendbarkeit der Tragödie, die im Zentrum des Romans steht. All dies trägt dazu bei, den Roman als Parabel erscheinen zu lassen. Jedoch wird weder moralisiert noch werden die Figuren bewertet; es scheint vielmehr darum zu gehen, Verständnis für die Lebensumstände in einer guatemaltekischen *Colonia* zu erwecken und den Leser mit der Frage der eigenen Einstellung zu konfrontieren. Referenzen auf grundlegende Texte des Christentums oder der „Weltliteratur“ unterstützen den Anspruch auf Übertragbarkeit und Allgemeingültigkeit, den der Roman verfolgt.

Die Romanfiguren sind Typen und vertreten verschiedene gesellschaftliche Auffassungen bezüglich des zentralen Themas der *justicia* (VII.2.1.). Die Eierverkäuferin, eine besorgte

Mutter, die eine bessere Welt für ihren Sohn schaffen will, stellt ihre eigenen Vorstellungen über die Gesetze und sympathisiert mit „sozialer Säuberung“ und der Todesstrafe. Der Schlangenmann sieht sich selbst als außergewöhnlichen Menschen, für den der Zweck die Mittel heiligt. Während des Spektakels in seinem Terrarium inszeniert er sich als Herr über Leben und Tod und genießt die grausame und gleichzeitig ursprüngliche Gewalt des Fressen-und-Gefressen-Werdens. Er ist gewissermaßen ein Sozialdarwinist, für den das Recht des Stärkeren ausschlaggebend ist. Der Präsident der Nachbarschaftsvereinigung schließlich befürwortet die Einteilung der Gesellschaft in Klassen und sieht die Notwendigkeit, sich vor der Bedrohung durch die untere Schicht zu beschützen. In seinem Plan zur Eliminierung der C-Bewohner greift er auf Verfahren zurück, die er von Kriegsmassakern an der indigenen Bevölkerung kennt. Mit seinen militaristischen Werten und einem entsprechenden Jargon kreiert er für seine Nachbarn das Bild eines Sündenbocks, dem alle Schuld zugesprochen wird und dessen Auslöschung folglich alle Probleme lösen soll.

Die Anwohner der *Colonia* handeln keineswegs impulsiv, sondern führen eine ausführliche Debatte (VII.2.2.). Einerseits lehnen sie die Verantwortung ab, die ihnen von der Polizei übertragen wurde, denn sie wissen, dass es sich bei der Rechtsprechung um eine grundlegende Pflicht des Staates handelt. Andererseits gibt es Stimmen, die sich gegen eine Einmischung der staatlichen Instanzen wehren und davon überzeugt sind, dass sie ihre Angelegenheiten am besten selbst lösen können. Da sich die beiden Polizisten allerdings definitiv zurückgezogen hat, gelangen die Anwohner zu der Überzeugung, Selbstjustiz walten lassen zu müssen. Es werden verschiedene Ideen diskutiert, wie die Strafe bemessen und ausgeführt werden soll. Großen Wert scheint die Mehrheit darauf zu legen, dass es irgendeine Art von Prozess, d. h. Urteilsfindung und Legitimierung des Urteils geben sollte. Bezüglich der Bemessung der Strafe einigt man sich schnell auf das Prinzip, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Bei der Ausführung zeigt sich, dass die theoretische Diskussion doch etwas anderes ist als die konkrete Ausführung. Nach der Vollstreckung des Urteils macht sich Ernüchterung breit; die Vergeltung war nicht befriedigend und eben keine Wiedergutmachung.

Ein weiterer Schwerpunkt der Romananalyse lag auf den prekären Lebensbedingungen in der *Colonia* und der Klassengebundenheit derselben (VII.3.). Die untere Schicht, die übrigens im Gegensatz zur Ober- und Mittelschicht keinen direkten Vertreter unter den Romanfiguren hat, lebt in ständiger Gefährdung durch Drogen, Kriminalität und Armut. Aus einer Mischung von Rassismus und „Klassismus“ heraus entwickelt sich eine gewisse Solidarität in der Mittelschicht; man schließt sich in einer Bürgerwehr zusammen (wiederum eine Form privatisierter Sicherheit, vgl. II.3.3.). Der Roman zeigt die empfundene Bedrohung auf, die von der Armut ausgeht; diese ist nicht nur direkter (etwa Angst vor Überfällen), sondern auch indirekter Art, da sie eine mögliche Prognose für die eigene Zukunft entwirft.

Die in *Los jueces* aufgezeigten sozialen Hierarchien sind Barrieren, die nicht überwunden werden können. Gleichzeitig sind sie allen Teilnehmern des gesellschaftlichen Spiels

bewusst, alle handeln ihnen entsprechend. Die junge Frau wird mit fremden und unerreichbaren Welten konfrontiert, die sie zum Träumen bringen. Während sie sich dort unbeholfen bewegt, wissen die gesellschaftlich höher Gestellten genau, wie sie mit ihren Untergebenen umzugehen haben und sich ihre eigene Position erhalten können. Um die herrschenden Ungerechtigkeiten noch zu verdeutlichen, wird die Figur der jungen Frau als naives Unschuldssymbol aufgebaut und mit den berechnenden, auf Ausnutzung ihrer Privilegien abzielenden Angehörigen der Oberschicht kontrastiert. Die klassenbezogene Ausbeutung geht hier überdies mit Gender-Ungerechtigkeit und ethnisch-rassistischen Faktoren Hand in Hand.

Schließlich werden im Roman verschiedene Formen sexueller Gewalt dargestellt (direkte körperliche Misshandlung, angedrohter Missbrauch) wie auch schwerer erkennbare Geschlechterstereotypen (VII.4.). Sexuelle Belästigung kommt hier in der Familie, bei der Arbeit, im öffentlichen Nahverkehr vor. Die junge Frau rechnet sogar damit und versucht nicht aufzufallen, um nicht zu provozieren. Denn auch unter Frauen gilt die Überzeugung, dass es ihre Attraktivität ist, die Männer zu Übergriffen verleitet. Während der Roman es versteht, auf subtile Ausprägungen von Geschlechtergewalt hinzuweisen, verzichtet er auf die Darstellung direkter Gewalt: Die Vergewaltigung der jungen Frau wird ausgespart. Nicht zuletzt diese Leerstelle belegt, dass hier keine direkte Gewaltschilderung beabsichtigt ist, sondern es um die Folgen von Gewalt auf das Rechtsempfinden und Zusammenleben in einer Gesellschaft geht.

Vor der Analyse von *Días amarillos* hatte ein kurzer Blick auf den Vorläufer-Text *Ruido de fondo* gezeigt, dass das Gewicht der politischen Vergangenheit in den 1990er Jahren in Guatemala noch deutlich zu spüren war (VIII.1.). Im Zentrum dieser Erzählung steht ein Repräsentant der Übergangsgeneration, dessen episodenhafte Schilderungen von Ernüchterung, Resignation und Perspektivlosigkeit gezeichnet waren. Der urbane Raum trat hier bereits in den Vordergrund, ebenso wie die in ihm präsente, als motivlos dargestellte Gewaltkriminalität.

Bei *Días amarillos* ist der Blick nicht mehr auf die Vergangenheit ausgerichtet. Stattdessen beschäftigen sich der primäre und der sekundäre Erzähler mit ihrer gegenwärtigen Situation und der Frage, wie in dem von Armut und Gewalt geprägten Umfeld von Guatemala-Stadt Literatur geschrieben werden kann. Dieses Umfeld wird durch ausführliche Darstellungen des städtischen, öffentlichen Raumes charakterisiert (VIII.3.). Die Stadt, die in dem Maße entsteht, wie sich die beiden Protagonisten durch sie bewegen und von ihr erzählen, wird grob in zwei Räume eingeteilt. Zunächst die *Zona 1*, wo Armut und Elend an jeder Straßenecke sichtbar sind, wo aber auch Leben herrscht. Dagegen werden die Reichenviertel und die großen Einkaufszentren nur von außen beschrieben, denn sie sind hermetisch abgeriegelt oder unerreichbar. Beide Erzähler zeichnen ein fragmentiertes Bild von Guatemala-Stadt und widmen den Stadtbewohnern ausführliche Beschreibungen (VIII.4.). Dabei bemühen sie sich um eine Rektifikation des schlechten Rufs der *Zona 1* als kriminelles und gefährliches Viertel und relativieren stereotype Vorstellungen über die *maras*.

Da der Fokus in *Días amarillos* auf der Darstellung des urbanen Raumes und seiner Bewohner liegt, kommt die Handlungsebene (zu) kurz. Es wird keine Geschichte im eigentlichen Sinne erzählt, sondern es handelt sich vielmehr um eine Aneinanderreihung von kurzen Episoden, Beschreibungen und Reflektionen, die das urbane Leben betreffen. Hierin scheint das Werk einen Gegenpol zu der Sensationspresse bilden zu wollen, der es nicht um Hintergründe, sondern nur um die *story* geht. In Payeras' Erzählung tauchen die Figuren kurz auf, werden charakterisiert und verschwinden dann wieder; sie durchlaufen keine Entwicklung. Sie werden im Spektrum zwischen Gewaltopfern und -tätern positioniert, wobei der Blick ein differenzierter ist.

In der Darstellung der Arbeitsroutine des primären Erzählers wird ersichtlich, in welchem Maße die anhaltende und massive Präsenz von Gewaltverbrechen zu einer Gewöhnung an dieselben führt. Das Schreckliche wird alltäglich und der spektakuläre Einzelfall ruft keine Verwunderung mehr hervor. Dennoch wird weiter nach Erklärungsansätzen und Lösungen gesucht, wobei Rufe nach einer harten Hand zu vernehmen sind. Diese werden indirekt durch die in der Erzählung weit verbreitete Angst begründet.

Eine bemerkenswerte Parallele wird in *Días amarillos* zwischen der Sensationspresse und dem literarischen Schreiben gezogen: Beiden liegt als Motiv das des *morbo* zugrunde (VIII.6.). Die Sprache der Sensationspresse basiert auf der schlagwortartigen Bestätigung von bekannten Stereotypen und erlaubt kein Mitleid mit dem Opfer. Es geht darum, das Lustempfinden bei der Betrachtung von Gewalt zu bedienen. In Bezug auf die Bilder der Sensationspresse habe ich auf die Parallelität zwischen Gewaltdarstellungen und Pornographie hingewiesen. Bei beiden ist der Blick auf den Körper zentral, entweder der sexualisierte Körper oder der, dem Gewalt angetan wurde. Die menschliche Würde wird in der Sensationspresse übersprungen und die Abbildung von toten Körpern nicht mehr hinterfragt. Eben dieses Motiv gesteht sich der primäre Erzähler bei seinem literarischen Bestreben ein. Die Lust am Morbiden führt ihn dazu, sich in die Tiefen der Stadt zu begeben, auf der Suche nach Figuren und Szenarien. Nach Geschichten sucht er nicht; vielleicht findet er keine. Die Konfrontation mit der urbanen Realität führt zu einer fragmentarisierten Literatur ohne tragende Handlung und ohne Entwicklung der Figuren. Doch nicht nur die Literatur kämpft mit Problemen, auch das literarische Feld wird als klein, zerstritten und von Neid geprägt beschrieben. Eine richtige Literaturkritik gibt es laut *Días amarillos* nicht, und Leser auch kaum. erinnert man sich an die Situation des literarischen Feldes in Guatemala, so kann man die zunächst vielleicht überspitzt wirkende Darstellung in *Días amarillos* als durchaus realitätsnah bewerten (vgl. III.1.3. und III.1.4.).

Der selbstreferentielle Charakter des Textes, mit dem sich *Días amarillos* in ein metafiktionales Spiel begibt, belegt, dass ein Schreiben über das Schreiben in Guatemala notwendig ist. Die Frage nach dem Sinn und den Möglichkeiten des Schreibens bzw. der Literatur sind noch nicht beantwortet worden – und werden es im Übrigen auch in dieser Erzählung nicht. Die beiden schreibenden Protagonisten fühlen sich gescheitert und gelangen zur der

Einsicht, dass ihre Literatur dem Umfeld nicht gerecht wird. Der Literatur gehen die Worte aus; ihr Potential kann nicht ausgeschöpft werden, da die Kunst von der Realität überlagert wird, die sie regelrecht „austrocknet“. Literatur kann nur präventiv sein angesichts der Erfahrungen von Armut und Gewalt; so empfinden es zumindest die Protagonisten. Dennoch gelingt dem Werk insgesamt eine deutliche Kritik an dem Wechselverhältnis zwischen Sprache und Gewalt und an den hieraus oft resultierenden undifferenzierten Stereotypen und Bildern, die über die Sprache transportiert werden. Der Einsatz einer poetischen Sprache kann als alternativer Versuch der Annäherung an urbane Gewalt verstanden werden. Diese Sprache bezeichnet nicht direkt, sondern spricht in Bildern. Sie widersetzt sich damit insbesondere der Sprache des Sensationalismus.

Die Zusammenfassung der literaturwissenschaftlichen Analysen wirft unmittelbar die Frage danach auf, was die Texte verbindet und was sie unterscheidet. Gibt es bevorzugte Strategien bezüglich der Darstellung von Gewalt, oder widersprechen sich die Texte? Werden narrative Techniken erkennbar, die sich besonders zur Darstellung von Gewalt eignen? Welche Bezüge stellen die Texte darüber hinaus zur Realität, zum öffentlichen Diskurs oder zu der Medienberichterstattung über Gewaltkriminalität her? Lässt sich eine Kritik am politischen oder gesellschaftlichen Handeln bezüglich urbaner Gewalt aufzeigen? Entwirft diese Literatur alternative Handlungsoptionen und Lösungsvorschläge?

IX.2. Tendenzen narrativer Gestaltungsmöglichkeiten

IX.2.1. Selbstgespräche von Einzelgängern

Richtet man den Blick auf die Erzählinstanz, so scheint es zunächst (abgesehen von einem unauffälligen Erzähler in *Retrato*) zwei Tendenzen in den untersuchten Texten zu geben. *Megadroides* und *Los jueces* haben heterodiegetische Erzähler, die unsichtbar und äußerst mächtig sind und ihre Strukturierungs- und Koordinationsmacht demonstrieren. Dagegen gibt es in *Diccionario Esotérico* und *Días amarillos* autodiegetische Erzähler, die sich vornehmlich mit sich selbst beschäftigen. Während die beiden Erzähler im letztgenannten Text scheitern und als Verlierer zu sehen sind, ist der unzuverlässige, egozentrische Daniel am Ende der Gewinner. Bezüglich der Erzählweise bieten die fünf Texte also unterschiedliche Möglichkeiten; gemeinsam ist ihnen allerdings die fehlende Multiperspektivität (in *Los jueces* wird sie lediglich angedeutet, aber von einem allmächtigen Erzähler koordiniert). Diese Abwesenheit ist bedeutsam: Es gibt keine pluralen Sichtweisen in dieser Literatur, man spricht mit einer Stimme, nur für sich, und oft über sich selbst. In diesem Sinne werden in dieser Literatur keine Dialoge geführt, sondern vielmehr therapeutisch erscheinende Selbstgespräche.

Dass in den Texten der Individualismus überwiegt und es kein Gefühl für das Kollektiv gibt, wird auch in der Figurenkonstellation erkennbar. Überblickt man das Gesamtbild der in den Romanen vorgestellten Figuren, so fällt auf, dass wir es mit Einzelgängern zu

tun haben. Es stehen weder Familien- noch Paarbeziehungen im Zentrum, sondern Parias (Seleno), Wahnsinnige (Daniel) und deprimierte Künstler (in *Días amarillos*). Sogar in *Los jueces*, dem einzigen Text, der über eine größere Anzahl von Hauptfiguren verfügt, bleiben diese dennoch allein. Die Familien (junge Frau und Vater, Eierverkäuferin und Sohn) sind unvollständig und Resultat oder Ursprung von häuslicher Gewalt. Vielmehr als von sozialen Beziehungen werden die Individuen in diesen literarischen Texten von ihrem Umfeld bestimmt und charakterisiert. Sie sind Stadtbewohner und -überlebende. Diese Entfremdung und Entmenschlichung des Individuums wird in *Retrato* und in *Megadroides* auf die Spitze getrieben, wo wir es mit einem sozial völlig marginalisierten Clochard und einem humanoiden, fremdgesteuerten Roboter zu tun haben. Die Flaneure aus *Días amarillos* ihrerseits bewegen sich ziellos, getrieben von der eingestandenen und gleichzeitig als problematisch empfundenen Lust an der Auseinandersetzung mit der urbanen Gewalt und dem menschlichen Elend. Am deutlichsten wird dieser Individualismus der Stadtbewohner in der Figur Daniels, der in seinem Wahnsinn deshalb so weit gehen kann, weil er von niemandem kontrolliert wird, über kein soziales Netz verfügt, mit seiner Angst und seinen Phobien auf sich allein gestellt ist. Im Zentrum der literarischen Texte stehen also Individuen, aber keineswegs Helden. Seleno wird explizit Antiheld genannt, und Daniel ist wahrlich keine Identifikationsfigur. Da unklar bleibt, wofür der Megadroid eigentlich steht, kann man sich auch mit ihm nicht identifizieren. In *Días amarillos* taucht mit Washington Chicas kurz ein Held am Horizont auf, der aber sofort wieder in seine Schranken verwiesen wird. Auch in *Los jueces* gibt es keine eindeutig positiv besetzte Figur.

In dieser Literatur, in der Einzelindividuen überwiegen, wird also der fragmentarische Charakter des Kollektivs aufgezeigt. Die Menschen treten nicht miteinander in Kontakt und gehen weder emotionale noch soziale zwischenmenschliche Beziehungen ein. Es scheint unmöglich, sich auf eine gemeinsame Identität oder wenigstens gemeinsame Anhaltspunkte zu stützen. Stattdessen steht die Individualisierung, d. h. die unverbundene Existenz einzelner, isolierter Menschen, im Fokus. Nur an zwei Stellen (in *Los jueces* und *Retrato*) ist in den untersuchten Romanen die Rede von einem Kollektiv, und dabei handelt es sich ausgerechnet um Menschenansammlungen, die sich rund um ein Gewaltspektakel zusammenfinden – beide Male endet dies in einem Mord.

Kann man diese derart entfremdete Gesellschaft als Folge der Kriegsvergangenheit interpretieren? In Kapitel II.2. ist ersichtlich geworden, dass dieses Kapitel der guatemalteken Geschichte nicht abgeschlossen ist und insbesondere die Strafflosigkeit der im Krieg begangenen Verbrechen auch in der Gegenwart weiterhin schwer wiegt. Eine solche, auf die Kriegserfahrung der guatemalteken Gesellschaft angelegte Interpretation der Entfremdung ist allerdings in den Texten nicht angelegt; in den meisten Werken finden sich kaum Hinweise auf die Vergangenheit (dazu mehr in IX.3.2.). Man könnte also lediglich aus der Ausblendung auf eine problematische Beziehung zur Vergangenheit schließen. In den Texten selbst wird dagegen eine eindeutige Verbindung hergestellt zwischen der Tendenz zur

Individualisierung und der Eigenschaft dieser Menschen, Stadtbewohner zu sein. Es ist die Tatsache, dass sie in der Stadt leben, sowie die Beschaffenheit dieses gewaltvollen urbanen Raumes, die die Individuen definieren. Der urbane Raum ist hier identitätskonstituierend, und gleichzeitig lässt sich von der Beschaffenheit dieses Raumes auf die in ihm lebenden Individuen schließen.

Fragt man nach der Rolle der literarischen Figuren in Bezug auf die Erfahrung oder Ausübung von Gewalt, so haben wir es hier sowohl mit Opfern als auch mit Tätern zu tun. Die junge Frau in *Los jueces* ist der Prototyp eines Opfers: unschuldig, jung, naiv und weiblich, und daher in ständiger Bedrohung. Auch *Retrato* und *Días amarillos* fokussieren auf Opferfiguren. Während Seleno in erster Linie ein Opfer der ungleichen Strukturen ist, bemühen sich die beiden Erzähler in *Días amarillos* um eine respektvolle Annäherung und Verständnis für die Opfer urbaner Gewalt, denen man im Stadtzentrum an jeder Ecke begegnet. Die beiden verbleibenden Romane hingegen beschäftigen sich vielmehr mit der Frage, wie man zum Täter wird. *Los jueces* konzentriert sich auf den Prozess und nimmt den Tätern bereits im Voraus teilweise ihre Schuld, da aufgezeigt wird, wie sie ungewollt in eine Lage geraten, in denen ihnen scheinbar nichts anderes übrig bleibt, als zum Mörder oder Mittäter zu werden. Ganz im Gegensatz hierzu zeigt *Diccionario Esotérico* den Kreuzzug eines Massenmörders, ohne dabei legitime oder nachvollziehbare Gründe zu liefern. Allerdings ist es hier gerade die Tatsache, dass Daniel unangefochten als Sieger hervorgeht, die bei der Lektüre zu einer starken Abwehrreaktion gegenüber der dargestellten Gewalt führt. Insofern wäre bezüglich der letzten beiden „Täter-Romane“ zu fragen, welcher effektiver ist, welcher also letztlich zu einer Auseinandersetzung mit der Gewalt – zu „Gewaltarbeit“ (Schäffauer i. E.) – führt: die klassische Parabel, die auf anspruchsvollem Niveau mit intellektuellen und kulturellen Rechtsauffassungen jongliert, oder die Gewalthymne, die so gravierende ethische Probleme mit sich bringt, dass man immer wieder innehalten muss, um die eigene Position zu hinterfragen. *Diccionario Esotérico* irritiert und lässt den Leser nicht los, denn die Fokussierung auf den Täter erweckt eine gewisse Faszination. Dadurch, dass Daniel sich nicht erklärt, dadurch, dass der Voyeurismus bedient wird, und schließlich auch dadurch, dass hier Phantastik zum Einsatz kommt, gewinnt die Irrationalität der Gewalt eine magische Anziehungskraft. *Los jueces* dagegen bemüht sich verdienstvoll um ausführliche, entlastende Erklärungen. Die Menschen, die hier zu Tätern werden, werden weder verurteilt noch wird ihr Handeln direkt bewertet. Damit wird die Prozesshaftigkeit von kollektiver Gewalt und Selbstjustiz beleuchtet. Die Motive des Einzeltäters (sowohl des Verrückten als auch des Schlangenmanns) bleiben allerdings auch in *Los jueces* weiter im Dunkeln.

IX.2.2. Urbaner Raum: die Bedrohung öffentlicher und die trügerische Sicherheit privater Räume

Es wurde bereits angesprochen, dass der urbane Raum in diesen Texten eine zentrale, identitätskonstituierende Funktion einnimmt. Die Gestaltung dieses Raumes ist in allen untersuchten Texten von besonderer Bedeutung, wobei es sich vornehmlich um einen öffentlichen städtischen Raum handelt. Vorab ist zu bemerken, dass alle Texte in Guatemala angesiedelt sind; auch die, die den Bezug nicht explizit nennen (*Los jueces* und *Días amarillos*), lassen dennoch keinen Zweifel daran aufkommen, dass sich die Handlung dort abspielt. Derjenige Teil der erzählten Welt in *Megadroides*, der als medial-global bezeichnet werden kann, dient ebenfalls nur als Kontrastfolie zu der beschriebenen guatemaltekenischen Alltagswelt, wodurch letztere indirekt und ex negativo charakterisiert wird. Der guatemaltekenische Lebensraum ist also in allen fünf Texten ein zentrales Anliegen, keiner der Texte flüchtet in eine andere Welt oder entwirft eine solche (siehe IX.2.4.).

Die literarischen Texte setzen sich intensiv mit Guatemala-Stadt auseinander. Denn auch in *Retrato*, wo gerade die räumliche Marginalität thematisiert wird, sind diese Räume nur marginal in Bezug auf das Zentrum. Die armseligen Vororte, durch die Seleno sich bewegt, verdeutlichen, dass er es nicht einmal bis in das Zentrum der Hauptstadt schafft. Er ist vom Zentrum aus gesehen unsichtbar und irrelevant. In diesem Sinne beleuchtet der Roman eine Facette des urbanen Lebens, nämlich die geographische und soziale Marginalität. *Los jueces* und *Días amarillos* beschäftigen sich jeweils zentral mit einem Teil des urbanen Großraums, einer repräsentativen *Colonia* einerseits und der *Zona 1* andererseits. In *Diccionario Esotérico* dagegen ist der Erzähler mobil und bewegt sich durch mehrere Stadtviertel, wodurch verschiedene Lebensräume charakterisiert werden: abgeschottete Reichenviertel, das von grotesken Figuren bevölkerte Stadtzentrum, prekäre Armensiedlungen und die zumindest temporäre Idylle des nicht-städtischen Raumes, der allerdings mit dem Einzug der Zivilisation korumpiert wird. Somit thematisiert dieser Roman sowohl den Wachstum des urbanen Raumes als auch seine unterschiedlichen Gesichter. Bezeichnenderweise verfügt Daniel als einziger Vertreter der Oberschicht auch als einziger über absolute Bewegungsfreiheit; in seinem großen, verdunkelten Geländewagen fährt er sicher durch alle Teile der Stadt.

Im Gegensatz zur Freiheit und Mobilität der Oberschicht sind die meisten Menschen in den Texten auf städtische Busse angewiesen. Diese werden als Paradebeispiel für unsichere Räume beschrieben, in denen Angst herrscht. In *Megadroides* wird ein solcher Überfall auf einen Bus genau beschrieben; in *Diccionario Esotérico* sind es *mareros*, die sich in einem Bus bekriegen und gegenseitig töten. In *Días amarillos* und *Los jueces* gibt es keine direkten Gewaltvorkommnisse in Bussen, aber die Angst davor (insbesondere auch vor sexuellen Übergriffen) ist bei den Passagieren allgegenwärtig. Nur in *Retrato* ist dieses Motiv abwesend; Seleno muss auch kaum einen Überfall befürchten. Somit verdeutlichen die literarischen Texte, in welchem Maße das Angewiesensein auf den öffentlichen Transport eine Gefährdung bedeutet und mit ständiger Angst einhergeht. In diesem Aspekt gibt die Literatur

einen Diskursstrang wieder, der auch in der Presseberichterstattung dominiert, wo Nachrichten von Überfällen auf Busse an der Tagesordnung sind (siehe z. B. López García 2009: 276-284; Serrano 2011).

Wie in der Kontextbeschreibung in Kapitel II. angesprochen, ist in der sozialwissenschaftlichen Darstellung die Rede davon, dass das Gewaltaufkommen im urbanen Raum und die Unsicherheit verbreitenden Diskurse über Gewaltkriminalität unter anderem zu einem Rückzug der Menschen ins Private geführt haben. Diese Rückzugsmöglichkeit wird in den literarischen Texten allerdings radikal verneint.

Denn schützende Privaträume sind in diesen Texten nicht existent. Der einzige Roman, in dem Privaträume überhaupt eine zentrale Rolle spielen, ist *Diccionario Esotérico*. Diese privaten Räume gehören der Oberschicht und werden dadurch diskreditiert, dass sie privilegierte Räume der Gewaltausübung sind, in denen praktisch Straffreiheit herrscht. Die nur am Rande erwähnten Privathäuser in *Los jueces* und in *Megadroide* sind stets Orte familiärer Gewalt; Opfer sind die junge Frau, die sexuelle Übergriffe durch ihren Vater befürchten muss, sowie der kleine Junge, der die Verbreitung und Akzeptanz gewalttätigen Verhaltens in seiner Familie miterlebt. In *Retrato* und *Días amarillos* wird die Tendenz der Verwehrung des Privaten auf die Spitze getrieben: die Wohnungen der Protagonisten werden in wenigen Wörtern abgehandelt; daneben gibt es lediglich halböffentliche Räume in Form von armseiligen Spelunken, wo sich die Figuren nur kurzzeitig aufhalten. Somit sind positiv besetzte, Zuflucht bietende Privaträume und schützende Familienräume völlig inexistent in dieser Literatur. Dies ist besonders bemerkenswert angesichts der Tatsache, dass der öffentliche urbane Raum in den Texten als Ort der Unsicherheit, der Prekarität, der Armut und der Gewalt beschrieben wird. Für die Stadtbewohner gibt es also weder im privaten noch im öffentlichen Raum Rückzugsmöglichkeiten. Die literarischen Texte zeigen damit auf, inwieweit der Rückzug ins Private ein trügerischer ist. Die Gewalt macht vor den Hauswänden nicht halt;¹⁵⁵ im Gegenteil scheint der geschlossene Charakter von Räumen das Problem noch zu verstärken.

Neben Daniels *Deptobunker*, in dem er ungestört Gewalt ausüben kann, wird in *Diccionario Esotérico* die Villa von Flavio als Ort beschrieben wird, in dessen innersten, geheimen Zentrum die Gewalt ihren Ursprung nimmt. Ebendiese Villa wird von Daniel in ein Gefängnis umgewandelt. Dabei werden die allgemeingültigen Regeln umgekehrt: die Wächter sind kriminelle Bandenmitglieder, die Insassen unschuldige Kinder. Die *maras* sind in diesem Roman derart mächtig, dass sie die Gesamtkontrolle über das Gefängnis übernommen haben.

155 Zwei weitere Beispiele aus der zentralamerikanischen Literatur zeigen, dass diese Tendenz über die hier besprochenen Beispiele hinausgeht. In den Kurzgeschichten der Salvadorianerin Claudia Hernández (2007) bricht die oft mit surreal anmutenden Bildern beschriebene urbane Gewalt in das Leben der Menschen ein, die gezwungen werden, einen Umgang mit ihr zu finden. Die Körper der Toten invadieren die Häuser (*Hechos de un buen ciudadano [parte I]*) und der Geruch nach Exkrementen (*Lluvia de trópico*) dringt durch geschlossene Türen und dicke Wände, womit die Menschen an die groteske Präsenz der Gewalt in der Außenwelt erinnert werden (vgl. Haas 2010b: 12-16). Ein weiteres Beispiel dafür, wie die Gewalt bis in das Zentrum einer Familie einbrechen kann, ist die etwas ältere Kurzgeschichte *El llanto de los niños* des Guatemalteken Carlos Paniagua (1993: 57-59). Darin führt die späte Auflösung der Handlung zu der schmerzhaften Einsicht, dass man als Leser der Erzählung eines Gewalttäters verfallen ist und dass auch Mörder und Folterer Familienmenschen mit emotionalen Beziehungen sind. Der Schock ergibt sich dabei insbesondere aus der scheinbaren Normalität der Gewalt.

Gleichzeitig nutzen sie dieses als Raum, um ihre kriminellen Geschäfte abzuwickeln, wobei sie mit ehemaligen Militärangehörigen zusammenarbeiten. Das Gefängnis ist ein Hort der Gewalt, die sich hier ungestört und von der Öffentlichkeit unbemerkt ausbreiten kann. Als schließlich das *musgo* auftritt, das ich als Symbol des epidemischen Charakters urbaner Gewalt interpretiert habe, verliert sogar der Anführer Daniel die Kontrolle über sein Gefängnis. Auf diese Art und Weise deckt *Diccionario Esotérico* die in guatemaltekenischen Gefängnissen herrschenden Zustände auf. Eine derart starke Kritik am Gefängniswesen ist im Übrigen kein Einzelfall; auch in *Retrato* und in *Días amarillos* werden Gefängnisse als Räume beschrieben, in denen Menschen- und Drogenhandel abgewickelt werden. In diesem Aspekt korreliert die Literatur durchaus mit den Befunden sozialwissenschaftlicher Studien und des öffentlichen Diskurses, welche Gefängnisse in Zentralamerika bisweilen sogar als „escuela de graduación de las maras“ (Banco Mundial 2010: 71) bezeichnen (vgl. Montaner 2006, siehe auch Fußnote 58). Die Literatur zeigt somit deutlich auf, inwieweit das „Wegsperrn“ und das Sich-Verbarrikadieren fehlgeschlagene Maßnahmen zur Gewalteinhegung sind. Nicht nur nehmen Gewaltkriminalität und organisiertes Verbrechen in den Gefängnissen sogar noch zu, da sich die isolierten Gewalttäter angesichts fehlender staatlicher Kontrollen noch besser organisieren können. Darüber hinaus werden geschlossene Räume an sich kritisiert, indem sogar Familienräume – also Schutzräume *per se* – die Gewalt von außen nicht aufhalten können und ihrerseits Gewalt hervorbringen. Es gibt hier keinen sicheren Ort mehr.

IX.2.3. Die „Abschaffung“ der Zeit

Die Zeitgestaltung scheint in den untersuchten Texten zunächst weniger Gewicht zu haben als etwa die Gestaltung des Raumes; es finden sich im Allgemeinen nur wenige zeitliche Angaben. In *Los jueces* erstreckt sich die erzählte Zeit über einen Tag, dagegen dauert sie in *Diccionario Esotérico* bedeutend länger; in beiden Texten wird der Erzählverlauf durch zahlreiche Rückwendungen und Vorausdeutungen unterbrochen. Eine signifikante Gemeinsamkeit weisen hingegen *Megadroides*, *Retrato* und *Días amarillos* auf. Hier kann man von einer gewissen Zirkularität im Zeitverlauf sprechen, die auf die Kontinuität und Unveränderlichkeit der erzählten Welt anspielt. In der Analyse von *Megadroides* war besonders deutlich hervorgetreten, wie die Erzählung mitten im Kampf einsetzt und die Kämpfenden am Ende mitten in ihrer Auseinandersetzung zurücklässt. Auch in *Días amarillos* entsteht der Eindruck, dass sich die Ausgangssituation am Ende der Erzählung nicht verändert hat. In der Analyse von *Retrato* wurde ersichtlich, inwiefern Selenos Reise keinen Fortschritt bedeutet, da er sich lediglich im Kreis bewegt und mit dem Lauf der Zeit keine Veränderung erfolgt. Die Stagnation wird in diesen drei Texten zusätzlich dadurch betont, dass die Zeit meist unbemerkt verläuft. Sie läuft ab, ohne etwas Neues mit sich zu bringen.

Bezüglich der allgemeinen zeitlichen Ausrichtung ist anzumerken, dass keiner der fünf Texte in die Zukunft blickt, sondern dass sie in der Gegenwart verharren. Es werden keine

positiven Zukunftsentwürfe geliefert; von einer Utopien entwerfenden Literatur ist man hier weit entfernt. Lediglich *Diccionario Esotérico* entwickelt ein phantastisches, aber gleichzeitig auch ein apokalyptisches Szenario, das den Untergang der erzählten Welt bereits enthält. Somit wird die Zeit in diesen Texten gewissermaßen „abgeschafft“. Es ist nicht unbedingt so, dass sie völlig stehen bliebe. Die Zeit läuft weiter, aber gleichzeitig passiert nichts, d. h. der Verlauf der Zeit führt nicht zu einer Entwicklung der Dinge. Es gibt zwar Geschehen, aber keine Handlung, d. h. keine Subjekte, die die Situation intentional verändern könnten (vgl. Martínez & Scheffel 2009: 109). Somit verweigern die Texte jegliche Hoffnung darauf, dass sich in der Zukunft etwas ändern könnte, dass also Lösungsmöglichkeiten insbesondere für das Problem der urbanen Gewalt gefunden werden könnten. Die Texte verharren in der Gegenwart und richten den Blick weder in die Vergangenheit noch in die Zukunft.

IX.2.4. Das Erzählen von Gewalt und die Möglichkeiten der Literatur

In einem engem Zusammenhang mit dieser Stagnation in der Zeit, die keinen Blick in die Zukunft zulässt, steht die auffällige Tendenz dieser Literatur, auf eine komplexe Handlung oder auf eine Entwicklung der Figuren zu verzichten. Die Literatur scheint ihrer grundlegenden Funktion, nämlich Geschichten zu erzählen, nicht nachzukommen. Lässt Gewalt sich also nicht erzählen?

Zunächst sind die untersuchten Texte im Allgemeinen sehr kurz und verlieren keine Zeit mit Einleitungen oder Nebenerzählungen. Schaut man sich die Erzählungs- bzw. Romananfänge an, so kommen alle Texte sofort auf ihr zentrales Anliegen zu sprechen: *Megadroide* beginnt mitten im Kampf, in *Diccionario Esotérico* scheinen im ersten Satz bereits Wesenszüge des wahnsinnigen und gewalttätigen Protagonisten durch, welche die weitere Handlung bestimmen. *Retrato* setzt ein mit dem entfremdeten und verwahrlosten Protagonisten, der sich im Spiegel selbst nicht mehr erkennt. In *Los jueces* zeigt die Eingangsszene die verzweifelte Mutter, die für das Wohl ihres Sohnes über Leichen geht, und in *Días amarillos* erfolgt bereits im ersten Satz das Eingeständnis des *morbo*. Diese Tendenz zur Kürze und Verknappung (mit der Ausnahme von *Diccionario Esotérico*) kann man einerseits auf einer sozio-literarischen Ebene in Verbindung bringen mit der schwierigen wirtschaftlichen Situation der meisten Schriftsteller in Guatemala, wo das Schreiben gezwungenermaßen zu einer Feierabend- und Wochenendtätigkeit wird (außer man kommt, wie der Autor von *Diccionario Esotérico*, aus einem gehobenen sozialen Umfeld).

Andererseits drängt sich aber auch eine inhaltliche Interpretation auf: das Erzählen von Gewalt lässt keine „großen Erzählungen“ zu – wobei Erzählung hier nicht wie bisher als Gattungsbezeichnung gemeint ist, sondern im Sinne einer Geschichte, eines Entwurfes von Geschehnissen. Im Gegenteil führt das Erzählen von Gewalt in diesen Texten oft zu einer fragmentierten, episodentartigen Erzählweise.¹⁵⁶ So enthalten *Retrato*, *Megadroide* und

¹⁵⁶ Diese Tendenz der fragmentarisierten Darstellung von Gewalt bestätigt sich in dem Monumentalwerk 2666 von Roberto Bolaño

Días amarillos keine ausführlichen, zusammenhängenden Handlungsabläufe, sondern stellen unverbundene oder zusammenhangslose Episoden dar. Die große Ausnahme zu dieser Tendenz, auf die der Fiktion inhärente Möglichkeit des Entwerfens von Geschichten und Welten zu verzichten, ist *Diccionario Esotérico* – und hier scheint gerade die Tatsache, dass dem Gewalttäter freier Lauf gewährt wird, es zu ermöglichen, dass das Erzählen einer komplexen und regelrecht ausufernden Geschichte möglich wird.

Zusätzlich zu dieser Tendenz zum Fragmentarischen wird in mehreren Texten der Sinn des Erzählens an sich in Frage gestellt. Der Sinn und die Rolle der Literatur werden also von den Texten selbst angezweifelt. Dies tritt etwa angesichts der Unzuverlässigkeit und Unglaubwürdigkeit des Erzählers in *Diccionario Esotérico* zutage, durch die das Erzählen an sich diskreditiert wird, aber auch angesichts der strukturellen Verfasstheit einiger Texte. Sowohl in *Días amarillos* als auch in *Megadroides* findet die Erzählung auf zwei Ebenen statt. Im erstgenannten Text wirft das Ebenenspiel die metafiktionale Frage auf nach der Rolle und den Möglichkeiten der Literatur angesichts der Realität, in der sie entstehen soll. In Guatemala-Stadt Literatur schaffen zu wollen, empfindet der Erzähler als präventios. In *Megadroides* führen die unterschiedlich gestalteten Ebenen dazu, dass die Relevanz der Unterscheidung in Realität und Fiktion verloren geht.¹⁵⁷ Da die Gewalt auf allen Ebenen präsent ist – auf symbolischer, medialer und realer, auf der Ebene der Geschichte, des Diskurses und der Metaebene – verliert die Trennung dieser Ebenen ihren Sinn. Damit schafft sich diese Literatur gewissermaßen selbst ab, denn sie weiß der Gewalt nichts entgegenzusetzen. Sie kann sie weder erklären noch Lösungsmöglichkeiten entwerfen. In diesen Texten wird demnach eine deutliche Verbindung hergestellt zwischen dem Umfeld urbaner Gewalt und den (Un-)Möglichkeiten der Literatur.

Falls man in der neuen guatemalteckischen Literatur also gewaltfreie Zukunftsentwürfe zu finden gehofft hatte, wird man enttäuscht. Die Texte versprechen keine gewaltfreie Zukunft. In diesem Sinne dekonstruiert die Literatur das politische Versprechen der Moderne, dass Gewalt vermeidbar sei und mit der Weiterentwicklung der Menschheit abgeschafft werden könne (vgl. Imbusch 2005; Scheerer 2001). Jan Philipp Reemtsma nennt diese Auffassung die „Gewaltaversion der Moderne“ (Reemtsma 2008: 322) und zeigt in seiner

(2006). Der mehr als tausend Seiten umfassende Roman besteht aus fünf Teilen, wovon der vierte den Titel „La parte de los crímenes“ trägt. Darin wird über 350 Seiten eine Serie an Frauenmorden in einer mexikanischen Grenzstadt beschrieben. Zumeist werden keinerlei Motive oder Gründe angegeben, die Fälle bleiben oft ungelöst, die Täter unbestraft, Erklärungen bleiben aus. Die technische Sprache dieser Beschreibungen erinnert an manchen Stellen an polizeiliche Ermittlungsberichte. Die Gewalttaten, die den Frauen angetan wurden, werden an vielen Stellen durch eine schockierende, explizite, medizinisch-anatomische Darstellung wiedergegeben. Die repetitive und scheinbar endlose Aufzählung der Verbrechen, die man als Leser schnell nicht mehr auseinanderhalten kann und aufgrund der Vielzahl der Fälle nicht in ihrer Einzelheit wahrnimmt, führt mit fortschreitender Lektüre zu einer gewissen Ermüdung und Übersättigung, die man sich angesichts der Brutalität und des Terrors des Erzählten nicht eingestehen mag. Eine gewisse Gewöhnung und Abstumpfung erfolgen dennoch auf beinahe unvermeidliche Weise, und so wird der Leser zum Nachdenken über den Umgang mit der massiven und alltäglichen Präsenz von Gewaltverbrechen angeregt. Ein weiteres Beispiel für die Folgen, die das Erzählen von Gewalt auf das Erzählen selbst hat, ist der Roman *Insensatez* (2005) von Castellanos Moya, der sich um das Projekt des guatemalteckischen Erzbistums zur Aufarbeitung der Kriegsverbrechen (siehe II.2.2.) dreht. Hier führt der in eindringlichen poetischen Spachbildern ausgedrückte und in schriftlichen Zeugenaussagen festgehaltene Terror der Massaker an der indigenen Bevölkerung zum direkten Mitempfinden und in Folge zur Paranoia des Lesers. Mit diesem Leser ist insbesondere der Erzähler des Romans gemeint, dessen Aufgabe es ist, diese *testimonios* zu lesen und zu überarbeiten, und der im Verlauf dieser Arbeit den Verstand verliert (siehe auch Haas 2010a).

157 Diese Tendenz spiegelt sich im neueren guatemalteckischen Film (siehe Interpretation von *Marimbas del infierno* in III.3.) oder etwa in dem Roman *El material humano* (2009) von Rey Rosa, der sich an der Grenze zwischen Autobiographie und Fiktion bewegt und dies im Paratext parodiert (siehe III.1.2. und Haas 2010a).

umfassenden Studie auf, in welchem Maße die Frage nach der anhaltend gewalttätigen Menschheit „nicht nur eine unsoziologische und unhistorische“ ist, sondern auch „psychologisch naiv“ (Reemtsma 2008: 196). Dass sie gestellt werde, hänge, so Reemtsma, „mit einer spezifischen Selbstverknennung der Moderne zusammen“ (Reemtsma 2008: 196). Dieses Erkenntnis ist also auch der guatemaltekischen Literatur inhärent. Hier wundert sich niemand über die anhaltende Präsenz der Gewalt und glaubt ebenso wenig an die Möglichkeit ihrer Beendigung.

Bevor der Blick sich noch einmal genauer auf die erzählte Gewalt und die Strategien ihrer Darstellung richtet, können an dieser Stelle die bisher herausgearbeiteten Tendenzen folgendermaßen zusammengefasst werden: die Texte stellen Einzelgespräche dar und keine Dialoge; Multiperspektivität scheint nirgendwo auf. Das Kollektiv wird als fragmentiert dargestellt und verfügt nicht über gemeinsame Identitätsbausteine. Der urbane Raum ist von essentieller Bedeutung in den Texten, in denen eine Auseinandersetzung darüber stattfindet, wie/ob man in diesem leben kann und in welchem Maße er die Individuen bestimmt. Diese Individuen verspüren Angst, sind isoliert und haben keine sozialen Beziehungen, sondern definieren sich durch ihre Überlebensstrategien. Die Gewalt wirkt sich auch auf das Erzählen an sich aus und führt zu einer fragmentarischen Literatur, deren Sinn überdies angezweifelt wird.

IX.3. Ästhetische Dominanten der Darstellung von Gewalt

IX.3.1. Die Absurdität allgegenwärtiger Gewalt

Der Wille, sich mit der urbanen Gewalt auseinanderzusetzen, tritt in allen fünf Texten deutlich hervor. Die Texte bilden sie allerdings nicht nur ab und geben sich nicht mit stereotypen Erklärungsmustern zufrieden, sondern stellen die Gewalt ins Zentrum ihrer Betrachtung und suchen eine (mal mehr, mal weniger explizite) Auseinandersetzung. Sie konzentrieren sich dabei etwa auf die direkten Folgen urbaner Gewalt auf das Rechtsverständnis von Bürgern (*Los jueces*) oder auf den Zusammenhang zwischen Gewalt und sozialer Marginalität (*Retrato*). Einige Texte hinterfragen die Gewaltthematisierung auf einer Metaebene (*Megadroide*, *Días amarillos*); bei anderen fehlt die kritische Selbstbetrachtung (*Diccionario Esotérico*).

Es fällt dabei zunächst auf, dass die Gewalt in diesen literarischen Welten allgegenwärtig ist. Die Texte scheinen darauf abzuzielen, die Ubiquität der Gewalt wiederzugeben, in dem sie ihre Präsenz auf unterschiedlichen Ebenen darstellen. So zeigt *Megadroide*, wie Gewalt sich über den familiären und sozialen Bereich erstreckt, in den Medien propagiert und in der Fiktion regelrecht gefeiert wird. In *Diccionario Esotérico* ist die Gewalt vom ersten bis zum letzten Satz präsent; es gibt in dieser erzählten Welt nichts, was nicht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Gewalt stehen würde. In *Retrato* begründen der zirkuläre Charakter und die Demonstration der historischen Bedingtheit die Ubiquität der Gewalt.

In *Los jueces* sind es die Strukturen und Verhaltensmuster (Klassengesellschaft, sexuelle und ethnische Ausgrenzung, staatliche Ineffizienz), die gewalttätiges Verhalten tolerieren oder sogar fördern. Schließlich wird in *Días amarillos* ersichtlich, wie die Allgegenwart direkter und medial propagierter Gewalt zu einer Gewöhnung an dieselbe führt. Der Ausnahmezustand ist hier zur Normalität geworden.

Die Tatsache, dass die Gewalt allgegenwärtig ist, ändert jedoch nichts daran, dass sie gleichzeitig als grotesk und absurd in ihrem Ausmaß und ihren Ausprägungen empfunden wird. Eine Gewöhnung an die Gewalt ist also nicht gleichbedeutend mit der Akzeptanz ihrer Existenz, sondern ist eine Überlebensstrategie. Der groteske Charakter der Gewalt wird etwa in *Días amarillos* im Mediendiskurs ersichtlich, der die Absurdität mancher Gewalttaten in wenigen Schlagwörtern zusammenfasst und auf die Spitze treibt. In *Retrato* ist die groteske Ästhetik die zentrale Konstituente der Romanwelt; sie geht mit Prozessen der Entmenschlichung und Entfremdung einher. Während in *Diccionario Esotérico* die Taten und Gedanken des Protagonisten absurd und irrational sind, wird ebendies in *Megadroide* in der Figur von Rambo López zum Ausdruck gebracht. Sogar in *Los jueces* scheint das Grotesk-Absurde an einigen Stellen durch, etwa wenn die Anwohner sich über die Verfütterung eines Huhns empören und nicht über Pläne zum Massenmord, oder wenn ein geschäftstüchtiger *taco*-Verkäufer dem Prozess der Urteilsfindung in der *Colonia* den Charakter eines Freizeitspektakels verleiht.

Auch an dieser Stelle kann man die Literatur in Bezug setzen zu den Befunden sozialwissenschaftlicher Untersuchungen, die sich mit der Wahrnehmung und der Mediendarstellung von Gewalt befassen. In Kapitel II.1.2. wurde angesprochen, in welchem Maße die mediale Berichterstattung in Guatemala sich auf Nachrichten von Gewaltverbrechen konzentriert, womit der Eindruck verstärkt wird, dass die von der Gewalt ausgehende Gefahr allgegenwärtig sei (siehe z. B. El Editorial 2009). Die wiederholte und alltägliche Darstellung von spektakulären Gewaltereignissen trägt dazu bei, die Gewaltsituation als normal wahrzunehmen. Die empfundene Allgegenwart der Gewalt wird von der Literatur zunächst bestätigt, doch erfolgt hier eine Präzisierung: eine Normalisierung oder Routinisierung ist nicht gleichbedeutend mit Gleichgültigkeit oder Akzeptanz. Dass die Gewalt alltäglich und allgegenwärtig ist, dass sie als normal wahrgenommen wird, heißt eben nicht automatisch, dass man abgestumpft, voyeuristisch oder empathieunfähig ist. Gegen diese Vereinfachung und den Übersättigungseffekt wehrt sich die Literatur dadurch, dass sie die groteske Absurdität einer zur Normalität gehörenden Gewalt in den Vordergrund stellt.

IX.3.2. Die Fokussierung auf die Auswirkungen

In Zusammenhang mit dem als allgegenwärtig und absurd dargestellten Charakter der Gewalt scheint es kaum möglich, die Gründe und die Herkunft derselben zu klären. Wenn die Texte diese Frage nach dem Ursprung der gegenwärtigen Gewalt aufwerfen, so scheitern sie. In *Megadroide* und in *Días amarillos* wird die Frage nicht einmal formuliert. *Diccionario Esotérico* weiß sich nur durch die Evozierung eines phantastischen, übernatürlichen Ursprungs zu helfen. *Los jueces* antwortet ebenfalls ausweichend: Der Verrückte, der die Gewalthandlung auslöst, wie auch der Schlangenmann, der den Prozess mit der Hinrichtung des Schuldigen beendet, sind unbekannte Fremde.

Die einzige Stelle, an der eine Erklärung für die Gewalt erfolgt, ist in der Rede des Generals in *Retrato*. Seine Ausführungen beziehen sich auf die vergangene staatliche Gewalt, d. h. die Unterdrückung der Bevölkerung durch die militärischen Machthaber. Als Gründe nennt er Machtansprüche und den Vernichtungswillen des Militärs sowie den fehlenden Widerstand von Seiten der Bevölkerung. So werden in *Retrato* militärische Machtansprüche aufgezeigt und als Ursache der vergangenen Gewalt dargestellt. Es wird zwar keine direkte Verbindung zur Gegenwart der Erzählung dargestellt; dennoch zeigt sich bei einem genaueren Blick, dass die anhand von Selenos Alpträumen (von Massenvergewaltigungen und -erschießungen) aufgezeigten Traumata nicht die einzigen Momente sind, in denen in dieser Literatur das Erbe der Kriegsgewalt durchbricht. Auch in den anderen Texten tauchen ehemalige Militärangehörige auf: In *Megadroide* ist es Rambo López, in *Los jueces* der Präsident der Nachbarschaftsvereinigung und in *Diccionario Esotérico* Pinzón, der Experte im „Verschwindenlassen“ von Personen. Obwohl sich die Texte eigentlich nicht mit dem Krieg beschäftigen (wollen) und nicht in die Vergangenheit blicken, sind Erinnerungen an den Krieg und die Präsenz der Täter (auch wenn diese stets Nebenfiguren bleiben) offensichtlich nicht völlig zu verdrängen. Der Krieg hat also Spuren bis in die Gegenwart hinterlassen; diese haben aber scheinbar nichts mit der aktuellen Situation zu tun. Die Texte verweisen nicht auf die Vergangenheit, um die Gegenwart zu erklären. In diesem Sinne widerspricht die Literatur insbesondere solchen Auffassungen, die die Tradition der Gewalt in Guatemala betonen und eine Kontinuität zwischen verschiedenen Formen der Gewalt im Laufe der Geschichte sehen. Die Literatur lässt sich auf solche Erklärungen nicht ein; vielmehr scheint man davon überzeugt zu sein, dass es nicht weiterhilft, den Blick in die Vergangenheit zu richten. Was bringt uns die Behauptung, dass wir schon immer gewalttätig waren?, so könnte die implizite Frage dieser Literatur an solche Texte lauten, die auf die blutige Kolonialgeschichte Lateinamerikas verweisen (siehe etwa Figueroa Ibarra 2000 und Garavito 2005 für Guatemala, Galeano 1971 für Lateinamerika oder Johns 1995 für das Beispiel Mexiko). Der Verweis auf jahrhundertealte Unterdrückungsstrukturen ist ein Alibiargument und wird daher in der Literatur abgelehnt.

Wichtiger als die Frage nach der Herkunft ist in allen Romanen das Aufzeigen der Auswirkungen urbaner Gewalt. Diesbezüglich werden vor allem Angst, Entfremdung, Religiosität und das Aufkommen autoritärer, menschenverachtender Lösungsmöglichkeiten thematisiert. Die Angst wird in den autodiegetischen Erzählern in *Diccionario Esotérico* und *Días amarillos* sehr deutlich, aber auch in der besorgten Mutter aus *Los jueces*. Eine weitere Auswirkung des gewaltdominierten Umfelds zeigt sich in der bereits angesprochenen Entfremdung oder Identitätskrise mancher Figuren. Dies betrifft Seleno, die beiden Erzähler aus *Días amarillos* ebenso wie Daniel und die Mitglieder der zahlreichen Selbsthilfegruppen in *Diccionario Esotérico*. Interessant ist auch, dass zwar das Thema Drogen (in *Los jueces*, *Retrato*, *Días amarillos* und *Diccionario Esotérico*) erwähnt wird, dass aber außer dem alkoholabhängigen Seleno und den *Pegamenteros* niemand diesen Weg der Realitätsflucht wählt.

Die Möglichkeit, Zuflucht in der Religiosität zu suchen, wird ebenfalls in den meisten Texten angesprochen. In *Los jueces* und *Retrato* tauchen zahlreiche christliche Motive auf, angefangen mit dem (sich letztlich durchsetzenden) Talionsgesetz über den Erlösungsgedanken bis hin zum Topos der Hölle. Der Fanatismus der organisierten Religiosität, in diesem Fall der evangelikalen Kirchen, wird verurteilt. *Días amarillos* tut dies nur am Rande, wogegen in *Diccionario Esotérico* die große Macht der *evangélicos* deutlich erkennbar wird. Der Roman geht sogar noch weiter und behauptet, dass die *evangélicos* nicht vor direkter Gewalt zurückschrecken, um ihre Botschaft zu übermitteln. Die Literatur warnt also eindeutig vor solchen zum Fanatismus tendierenden Kirchen. Damit spricht sie ein Thema an, das bisher in der wissenschaftlichen Betrachtung nur unzureichend untersucht wurde. Hier gibt man sich oft mit der Annahme zufrieden, dass Religiosität dem privaten Bereich zuzurechnen und der Referenzpunkt der evangelikalen Kirchen vornehmlich die Kleinfamilie sei. Damit rückt das Phänomen, das in Guatemala immerhin 60% der Bevölkerung betrifft (vgl. O'Neill 2010: 11), aus dem politischen Blickfeld. Nicht zuletzt in den guatemaltekenischen Präsidentschaftswahlen im Jahr 2011, in denen drei (rechtskonservative) Kandidaten (Patricia de Arzú, der Verfechter der Todesstrafe Manuel Baldizón und der ehemalige Leiter der Freikirche *El Shaddai*, Harold Caballeros) offen mit ihrer Zugehörigkeit zu einer solchen Kirche um Stimmen warben, wurden die Verbindungen zwischen Evangelikalismus und der Sphäre der politischen Machthaber aber offensichtlich.

Was weitere Auswirkungen urbaner Gewalt anbelangt, weist die Literatur auch auf die Präsenz von solchen gesellschaftlichen Diskursen hin, die angesichts der Untätigkeit oder Hilflosigkeit der politischen Machthaber zu autoritären, radikalen Maßnahmen zur Gewalteinhegung tendieren. In *Diccionario Esotérico*, *Días amarillos* und *Megadroides* werden solche Ideen der „sozialen Säuberung“ angesprochen, und insbesondere *Los jueces* baut diese Thematik weiter aus. In dem Roman wird aufgezeigt, wie diese Ideen in konkrete Taten münden können, wie also Selbstjustiz entstehen kann, wenn der Staat es zulässt. Diese Problemfelder rund um das Versagen des Staates im Bereich der Justiz waren in Kapitel II. als Untersuchungsfelder der Sozialwissenschaften erwähnt worden, welche insbesondere

den Zusammenhang zwischen dem untätigen Staat einerseits und Demokratieverständnis, politischer Kultur und Privatisierung der Sicherheit andererseits untersuchen.

Die literarischen Texte zeichnen sich somit in ihrer Darstellung von Gewalt durch eine Betonung des ubiquitären und grotesken Charakters der Gewalt aus, über deren Ursprünge weitgehend Unklarheit herrscht, deren Auswirkungen für die Bewohner von Guatemala-Stadt aber weitreichend und gravierend sind. Zusätzlich kann man zwei Strategien im Umgang mit der Gewalt herausarbeiten: zunächst eine rationale Herangehensweise, die auf eine Erklärung abzielt und feststehende Vorstellungen relativiert, und zweitens die Schaffung von Distanz zu dem Erzählten durch Komik und Phantastik.

IX.4. Literarische Strategien im Umgang mit Gewalt

IX.4.1. Differenzieren

In den untersuchten literarischen Texten findet eine differenzierte Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation statt. Die Literatur wirft einen genauen Blick auf die Situation urbaner Gewalt und relativiert in ihrer Darstellung gesellschaftliche Stereotype und Elemente des öffentlichen Diskurses. Um zu einem besseren Verständnis der Gewalt zu gelangen, versuchen die Texte sich zunächst an einer Kategorisierung. Besonders *Los jueces* und *Días amarillos* bemühen sich, die Gewalt rational einzuordnen und zu „verpacken“. Der erstgenannte Roman sucht sich Orientierungshilfen bezüglich der Gattung (klassische Tragödie) und zitiert gewichtige Texte und Autoren, um das große Feld seiner Thematik zu sondieren und in den Griff zu bekommen. In *Días amarillos* kommt der Klassifizierungsdrang in erster Linie in der Darstellung der Figuren zum Vorschein, die in Gruppen eingeteilt werden, um dann Einzelexemplare unter das Mikroskop zu legen und zu sezieren. Auch *Diccionario Esotérico* teilt die Stadtbewohner in Kategorien ein, um sie besser fassen zu können. Dieses Verfahren ist kein rein literarisches; auch in der sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung werden Gewaltphänomene kategorisiert, um sie dann einzeln zu untersuchen. Diese Kategorienbildung ist einerseits problematisch, da sie die Komplexität der Realität unberücksichtigt lässt. Andererseits ist sie auch ein politisches Instrument, um die Aufmerksamkeit auf bestimmte Phänomene zu richten. Dies wurde in Kapitel II.3.2. am Beispiel des *feminicidio* aufgezeigt.

Die differenzierende Herangehensweise der Literatur wird auch daran ersichtlich, dass in den untersuchten Texten eine Vielzahl von Arten urbaner Gewalt angesprochen wird. Während sich *Los jueces* vordergründig auf sexuelle Gewalt und Selbstjustiz konzentriert, scheinen auch gewaltbegünstigende Strukturen (räumliche Lebensbedingungen, soziale Ausgrenzung) durch. In *Días amarillos* werden ebenfalls Folgen von Armut und ungleichen Verhältnissen angesprochen, ein weiterer Schwerpunkt liegt hier auf brutalen Morden, die durch ihren spektakulären Charakter hervorstechen und besonders im Gedächtnis bleiben, auch da sie im medialen Diskurs bevorzugt behandelt werden. *Megadroides* und *Retrato*

stellen aggressives und gewalttätiges Verhalten in den Mittelpunkt. *Diccionario Esotérico* legt keinen Schwerpunkt, sondern scheint auf eine umfassende Darstellung aller erdenklichen Gewaltformen abzielen. Die literarischen Texte konzentrieren sich also nicht nur auf wenige Gewaltphänomene, wie es die mediale Darstellung oft tut.

Auch in der konkreten Darstellung bestimmter Gewaltphänomene zeigt sich der Wille dieser Texte, stereotype Blickweisen zu überwinden und herrschende öffentliche Diskurse nicht wiederzugeben, ohne sie zu hinterfragen. Was zum Beispiel die *maras* anbelangt, so werden diese weniger zentral behandelt, als dies angesichts ihrer prominenten Position im medialen Diskurs und in der sozialwissenschaftlichen Forschung zunächst zu erwarten wäre.¹⁵⁸ In *Megadroide* kommen *maras* nicht vor; in *Retrato* und *Los jueces* werden sie lediglich am Rande erwähnt. *Días amarillos* und *Diccionario Esotérico* hingegen nehmen sich der Thematik an und relativieren dabei auf unterschiedliche Weise das öffentliche Bild über die *maras*.

In *Diccionario Esotérico* werden die *maras* zunächst mit allgemeingültigen Stereotypen beschrieben, d. h. als Gruppe tätowierter, gewalttätiger, drogensüchtiger junger Männer aus Armenvierteln. Allerdings wird ihnen dann ein mächtiger Befehlshaber vorgesetzt. Die *mareros* sind letztlich ahnungslose Marionetten in Bezug auf Daniel, der die Fäden in der Hand hält. Sie werden als Handlanger, Drogenverkäufer und Gefängniswächter instrumentalisiert. Einerseits werden sie so zum Teil aus der Verantwortung genommen, da sie nur Befehlsausüßer sind. Andererseits kommt in der Annahme eines übernatürlichen Hintergrundes die als unerklärlich und bedrohlich empfundene Präsenz der *maras* zum Ausdruck. Das doppelte Spiel, das die Befehlshaber Daniel (Vertreter der Elite) und Pinzón (Ex-Militär) mit den *maras* treiben, verweist auf die undurchsichtigen Verstrickungen zwischen einzelnen Akteuren im Bereich des organisierten Verbrechens. Der Roman verleitet den Leser also zunächst dazu, die *maras* mit denjenigen Gewalttaten in Verbindung zu bringen, die ihm aus dem öffentlichen Diskurs über dieselben bekannt sind. Dem entsprechend sind die *mareros* im Roman zuständig für Drogenhandel und Prostitution. Dann allerdings wird behauptet, dass Daniel der eigentliche Urheber ist, womit der Gewaltkriminalität ein magischer Ursprung angedichtet wird. Während Presse und Regierung im Roman ahnungslos sind und sich in Spekulationen verstricken, weiß der Leser mehr. Allerdings bezieht sich dieses Wissen auf das Übernatürliche und ist somit schwer zu glauben. Der Roman zielt

158 Insgesamt wird das *mara*-Phänomen in der zentralamerikanischen Literatur erstaunlich selten angesprochen. Der einzige mir bekannte Roman aus der Region, der sich zentral mit *maras* auseinandersetzt, ist *Listones de colores* (2006) des Salvadorianers Carlos Alberto Soriano. Darin geht es um Bernardo, der als Jugendlicher in Kontakt mit *pandilleros* gerät. Die Geschehnisse werden nacheinander aus verschiedenen Perspektiven zusammengetragen. Jedes Kapitel wird mit der Stimme eines anderen Beteiligten erzählt, wodurch es gelingt, dem Leser nacheinander unterschiedliche Facetten und Sichtweisen zu liefern. Der zentrale Erzähler Bernardo ist nicht glaubwürdig, die unterschiedlichen Figurenerzählungen widersprechen sich teilweise, eine ultimative Wahrheit gibt es also am Ende nicht. Bernardos Zugehörigkeit zu einer *pandilla* ist in diesem Roman zentral, ebenso wie die von der *pandilla* ausgeübte und eingeforderte Gewalt (z. B. brutale Aufnahme-rituale), die Angst, die sie verbreitet, und schließlich auch die Feindschaft zwischen der *MS* und der *Mara 18*.

Daneben existiert ein Roman des mexikanischen Journalisten Rafael Ramírez Heredia, der den Titel *La Mara* trägt (2007 [2004]); dieser dreht sich allerdings in erster Linie um den gewaltbesetzten Grenzraum zwischen Guatemala und Mexiko sowie die illegale Migration Richtung Norden. Die *mareros*, die hier vorkommen, sind durchweg kriminell, gewalttätig und werden mit den üblichen Stereotypen versehen (etwa im Gesicht tätowierte Tränen, die der Erzähler als „flores del mal en medio de la carne“ (61) beschreibt). Die *mareros* organisieren die heimliche Reise der zu Opferfiguren stilisierten zentralamerikanischen Migranten oder überfallen diese; ansonsten bewegen sie sich in einem von Zwangsprostitution, Korruption und Drogenhandel dominierten Milieu. Die sprachliche Darstellung ist dabei ebenso reißerisch und sensationalistisch, wie es der Untertitel des Romans bereits ankündigt: „El terror comenzó al [sic] sur, ahora está en todas partes“ (Ramírez Heredia 2007).

also darauf ab, pauschale Vorstellungen zu überwinden; dennoch scheint auch hier noch die Vorstellung einiger konservativer sozialwissenschaftlicher Studien und mancher Träger des öffentlichen Diskurses durch, dass die *maras* fremdgesteuert seien (vgl. etwa Bruneau 2005; Gereda Valenzuela 2008).

In *Días amarillos* bemüht sich der primäre Erzähler um die Rektifikation des Bildes über die *mareros*. Zunächst nennt er sie politisch korrekt *homies*, d. h. er verwendet den Namen, den sie sich selbst geben. Er lässt sie zu Wort kommen und bemüht sich um eine Wiedergabe der ihnen eigenen Sprache. Schließlich versucht er sie dadurch zu rehabilitieren, dass er sie als nur eine kriminelle Gruppe unter vielen darstellt, die eben nicht allein für alles Übel verantwortlich ist. Die korrupte und in dunkle Geschäfte verstrickte Polizei dagegen jagt dem Erzähler mehr Angst ein. Die spektakulärsten Gewaltverbrechen passieren ihm zufolge dort, wo sich verschiedene Akteure im Bereich des organisierten Verbrechens und des Drogenhandels in die Quere kommen.

Wenn sich die Literatur also mit den *maras* befasst, so unternimmt sie keine blinde Verteidigung oder Verharmlosung, sondern hinterfragt vielmehr vorherrschende Stereotypen und zeigt auf, dass im Panorama der urbanen Gewalt die Einteilung in Opfer und Täter, in Gut und Böse nicht immer einfach zu ziehen ist. Die Texte widerstehen also dem attraktiven Bild des tätowierten jungen Bösewichts, das sich für einfache Schuldzuweisungen besonders gut eignet, und weigern sich, die *maras*-Hysterie zu bedienen.

Ein weiteres Beispiel für die relativierende Darstellung sind *linchamientos*. Außer in *Megadroides* kommen in allen Texten Lynchfälle vor, allerdings werden sie in *Retrato* und *Días amarillos* nicht zu zentralen Motiven ausgebaut, sondern haben im ersten Fall symbolischen Charakter und dienen im zweiten Text zur Untermauerung des sensationsheischenden Charakters medialer Diskurse. In *Diccionario Esotérico* lyncht eine Menschenmenge Daniel, als sie ihn als Urheber der Gewaltwelle identifiziert, aber der Prozess an sich wird nicht näher untersucht. In *Los jueces* dagegen steht ein Lynchfall im Mittelpunkt; die Prozesshaftigkeit wird betont und die These aufgestellt, dass es letztlich der abwesende Staat ist, der seiner Verantwortung nicht nachkommt, womit Lücken entstehen, die von den Bürgern gefüllt werden. Wiederum zeigt sich, dass die literarischen Texte die Topoi des medialen und öffentlichen Diskurses nicht einfach nur übernehmen. Wenn sie es tun, wie *Los jueces*, dann versuchen sie das Phänomen regelrecht zu studieren und bemühen sich um eine differenzierte und nicht wertende Darstellung.

Die Texte fordern also eine Relativierung und Revision von feststehenden Ideen.¹⁵⁹ *Megadroides* bemüht sich um eine Entdämonisierung der Medien, die nicht allein schuldig gesprochen werden können in einem Umfeld, das selbst von Gewalt durchdrungen ist. *Retrato* wirft einen genauen Blick auf die Marginalität und nimmt das Individuum aus der

159 Für diese Tendenz lässt sich allerdings auch ein Negativbeispiel aus der guatemaltekischen Literatur anführen: in dem bereits erwähnten (siehe Fußnote 80) Roman *El informante nativo* von Ronald Flores werden unterschiedliche Diskurselemente unhinterfragt übernommen, wodurch nicht nur eine komplexe Situation simplifiziert, sondern noch zur Verfestigung von sexistischen und rassistischen Stereotypen beigetragen wird.

Verantwortung, indem es diese auf die repressiven Herrscher überträgt. In *Los jueces* wird sich darum bemüht, das Bild des hysterischen, blutrünstig lynchenden Mob zu revidieren, indem die Abwesenheit und Untätigkeit des Staates, das Verantwortungsbewusstsein der Bürger sowie der ausführliche Verhandlungsprozess beschrieben werden. In *Días amarillos* werden Sündenböcke dekonstruiert: Die *maras* sind genauso wenig Schuld an allen Gewalttaten wie die *Zona 1* nur ein Hort der Kriminalität ist. Die Texte decken darüber hinaus zugrundeliegende, gewalthervorbringende Strukturen auf, wie die Klassengesellschaft (*Los jueces*) oder die Straffreiheit der Oberschicht (*Diccionario Esotérico*).

IX.4.2. Distanzieren

Neben dem eben beschriebenen Verfahren der Differenzierung, das sich in erster Linie Gewaltstereotype vornimmt, wird in den untersuchten Texten eine weitere Strategie erkennbar, nämlich die der Distanzierung von der erzählten Gewalt. Distanz kann im Allgemeinen auf unterschiedliche Art und Weise geschaffen werden; hier sind es zwei zentrale Verfahren.

Das wichtigste Distanzierungsverfahren, das in vier von fünf Texten Anwendung findet, ist die Komik. Trotz unterschiedlicher Nuancen kann man allgemein sagen, dass die Komik in dieser Literatur in der Regel das Beschriebene verlacht und dadurch einen entlastenden Effekt hat. In *Megadroide* ist die Ironisierung in erster Linie auf das typisch Guatemalteki-sche gerichtet: Hier werden mit Rambo López als stereotyp dargestellte Eigenschaften wie Militarismus, Aggressivität, Rassismus und *arribismo* verlacht. In *Diccionario Esotérico* ist es eine ähnliche Komik, die durch die ironische Vertauschung von Stereotypen erfolgt und dadurch, dass Daniel sich (bewusst oder unbewusst) selbst parodiert. Während Ironie und Sarkasmus in diesen beiden Texten eine gewisse heitere Distanz zu dem Erzählten schaffen, provoziert die Komik in *Retrato* kein Lachen, sondern ist durch Kombination mit dem Grotesken verstörend. Sie zerstört in erster Linie den Protagonisten selbst, degradiert aber auch sein Umfeld. Ironische Beschönigungen und Übertreibungen richten sich gegen das Elend und leisten damit Widerstand gegen die groteske Realität. In *Días amarillos* schließlich bewegt sich der Sarkasmus des primären Erzählers an der Grenze zum Zynismus und droht ständig, in Bitterkeit zu verfallen. Parodiert und dadurch entlarvt werden in erster Linie Sensationalismus und Voyeurismus.

Der Rückgriff der literarischen Texte auf schwarze Komik könnte man mit dem Begriff des „Galgenhumors“ beschreiben.¹⁶⁰ Diese spezifische Art der Komik wird von Anton Zijder-veld in seiner „Soziologie des Humors und des Lachens“ (1976) erläutert. Er weist darauf hin, dass die verbindende Funktion des Humors dann besonders wichtig ist, wenn dem Kollektiv Gefahr droht. Humor kann in diesem Fall die „Widerstandskraft erhöhen“ und „sogar Angst [...] sublimieren“ (Zijderveld 1976: 186). Damit wird diese Strategie, der guatemalteki-schen Realität mit Galgenhumor zu begegnen, durchaus verständlich.

160 Zu dem Begriffsverständnis und der Verwendung von „Komik“ und „Humor“ siehe Fußnote 98.

Eine zweite Möglichkeit zur Schaffung von Distanz ist die Verlegung in Sphären des Übernatürlichen.¹⁶¹ Eine Erklärung beinhaltet diese in *Diccionario Esotérico* eingesetzte Technik zwar nicht, aber die erzählte Gewalt kann damit gewissermaßen weggeschoben werden. Sie ist „nicht von dieser Welt“, und damit zwar nicht weniger beunruhigend, aber wenigstens „weiter weg“. Die Phantastik, und mit ihr der ontologische Zweifel, erhöhen die empfundene Unsicherheit des Lesers gegenüber der von Gewalt durchdrungenen erzählten Welt. Die Tatsache, dass die Herkunft der Gewalt ins Übernatürliche verlegt wird, zeigt, in welchem Maße sie als unerklärlich empfunden wird. Hier werden die Grenzen der Vernunft erreicht, denn die Gewalt ist rational nicht mehr zu begreifen. Dass dieser Distanzierungsversuch am Ende nicht ganz gelingt, hat damit zu tun, dass Phantastik immer auch mit Angst einhergeht. Die phantastischen Gewaltbilder sind zwar übernatürlich, aber auch verunsichernd und verstörend.

Auffällig bezüglich der beiden Strategien des Differenzierens und Distanzierens ist, dass sie im Umgang mit der oft irrational erscheinenden Gewalt die Vernunft bemühen.¹⁶² Der Versuch, die Gewalt rational zu begreifen, ist allerdings vergeblich. Die Komik bringt zumindest an manchen Stellen etwas Entlastung dadurch, dass man über das Schreckliche vorübergehend lachen kann. Beide Strategien dienen dazu, Widerstand zu leisten, doch am Ende bleiben Hoffnungslosigkeit und Stagnation.

Es hat sich gezeigt, dass die Literatur es ablehnt, stereotyp und pauschalisierend mit Gewalt umzugehen. Diese Texte plädieren für eine differenzierte Auseinandersetzung und widersprechen den herrschenden Diskursen über urbane Gewalt. So sind beispielsweise nicht die *maras* das zentrale Problem, sondern es ist der Staat, der fehlt. Die Abwesenheit des Staates in den literarischen Texten ist bemerkenswert. Zumeist wird er nicht einmal erwähnt, und wenn doch, dann werden gerade seine Abwesenheit und Untätigkeit betont. Den staatlichen Institutionen wird keinerlei Vertrauen entgegengebracht. In keinem der Texte kommt eine Figur auf die Idee, sie bei Problemen aufzusuchen. Man scheint es im Gegenteil sogar vorzuziehen, wenn der Staat einen in Ruhe lässt. Die Polizei wird als korrupt und in obskure Machenschaften verstrickt dargestellt. Die Regierung scheint lediglich dazu zu dienen, die Bevölkerung durch ihre Panik-Rhetorik in Angst zu versetzen und dadurch ruhig zu stellen, dass sie sie in die private Sphäre zurückdrängt. Die Texte sprechen also eindeutig das Versagen der staatlichen Instanzen an, die es nicht vermocht haben, der Gewalt ein Ende zu

161 So verfährt auch der Roman *Baile con serpientes* (2003 [1996]) von Castellanos Moya. Hier sind es sprechende Schlangen, die ein starkes Bild für den irrationalen, unerklärlichen, Angst verbreitenden Charakter der anhaltenden Gewalt in Zentralamerika darstellen. Dabei wird auch die Macht und Panikmache der massenmedialen Diskurse aufgezeigt, die eine Spirale aus Angst und noch mehr Gewalt auslösen, an deren Ende die Stadt in einem apokalyptischen Szenario untergeht. Auch hier werden die Beweggründe des Protagonisten (dabei handelt es sich übrigens um einen arbeitslosen Soziologen, womit sozialwissenschaftliche Erklärungsversuche der Gewalt parodiert werden), die ihn zu seinem Gewaltfeldzug mit den Schlangen anstiften, nicht rational zufriedenstellend erklärt, sondern ins Phantastische verlegt.

162 Diese Tendenz wird auch in den Kurzgeschichten von Claudia Hernández (2007 [2002]) erkennbar. *Manual del hijo muerto* zum Beispiel spricht den Extremfall an, in dem Eltern ein Kind verlieren. In der Art einer Gebrauchsanweisung werden hier vernünftige Hinweise darauf gegeben, wie in einem solchen Fall zu verfahren ist. So soll man etwa, wenn der Körper des Kindes zerstückt wurde, die Teile wieder zusammennähen und beim Transport besonders vorsichtig sein, damit sie sich nicht wieder lösen. Einer unfassbaren Situation wird hier also eine konkrete, technische Handlungsanweisung entgegengestellt, die keinen Platz für Emotionen lässt und somit das Weiterleben garantieren soll (vgl. Haas 2011b: 136).

setzen. Eigene Lösungsvorschläge gelingen der Literatur allerdings ebenfalls nicht. In den Texten dominieren die Ausweg- und Hoffnungslosigkeit; niemand glaubt an einen Wandel. Eine weitere Instanz, gegen die die literarischen Texte anschreiben, der aber ungleich mehr Macht zugesprochen wird als den politischen Machthabern, sind die Massenmedien. Die Texte zeigen auf, wie stark diese die Bildung von Angstdiskursen und stereotypen Vorstellungen beeinflussen. Es erfolgt eine starke Kritik an der Sprache und den Bildern der Massenmedien, die keinen Respekt vor dem Opfer zeigen und den Voyeurismus ihrer Konsumenten bedienen. Darüber hinaus wehrt man sich in dieser Literatur gegen eine einseitige Schuldzuweisung an die Medien. In einer von Gewalt durchzogenen Gesellschaft sind es eben nicht nur die Medien, die die Menschen zu Gewalttätern machen. Die Texte fallen also weder auf die pauschale Verdammung der Medien noch auf Pauschalisierungen *in* den Medien herein.

Darüber hinaus wurde in diesem Kapitel ersichtlich, dass die literarischen Texte in einem deutlichen Dialog mit öffentlichen Diskursen und der sozialwissenschaftlichen Forschung stehen. Deren Themen greift die Literatur teilweise auf und liefert deutlich differenziertere Darstellungen (insbesondere im Vergleich zum Diskurs der Massenmedien). In anderen Aspekten widersprechen die Texte eindeutig, etwa wenn sie den oft behaupteten Rückzug ins Privatleben hinterfragen und ihn als Scheinlösung darstellen.

Es mag zunächst paradox klingen zu behaupten, dass die Literatur eine Diskussion über Gewalt führt, die in der Gesellschaft nicht stattfindet. Denn die öffentlichen, medialen und politischen Diskurse über Gewalt werden auf breiter gesellschaftlicher Ebene geführt. So war beispielsweise im Wahlkampf der guatemaltekischen Präsidentschaftswahlen 2011 das Versprechen, die Kriminalität einzuhegen, allgegenwärtig. Auf regionaler Ebene dominiert das Sicherheitsthema die Debatten zwischen den zentralamerikanischen Staaten. Die Massenmedien berichten täglich von Gewalt und Kriminalität. Doch ist zu bezweifeln, ob in diesen Diskursen eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Gewalt stattfindet. Denn hier wird bisweilen mit Stereotypen hantiert, wie es die Differenzierung, die innerhalb der Literatur erfolgt, aufgedeckt hat. Schnelle Schuldzuweisungen und Alibi-Lösungen sind an der Tagesordnung, was sich etwa im Versagen der *mano dura*-Politik gezeigt hat (vgl. II.3.2.). Im Gegensatz zu den genannten Diskursen zeichnen sich die literarischen Gewaltdarstellungen zusätzlich dadurch aus, dass sie die Perspektive der Betroffenen einnehmen, d. h. den Blick auf die vielfältigen und weitreichenden Auswirkungen urbaner Gewalt richten, die ansonsten angesichts der unmittelbaren Aussagekraft von Kriminalitätsstatistiken und Homizidraten zu verschwinden drohen.

X. Schlussbetrachtungen

Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Darstellung urbaner Gewalt in der guatemaltekischen Literatur zu untersuchen um auszumachen, welche kulturellen Verfahren im Umgang mit diesem gesellschaftlichen Problem dort zum Einsatz kommen. Dazu habe ich zunächst das komplexe Phänomen der urbanen Gewalt in Guatemala-Stadt aus sozialwissenschaftlicher Perspektive charakterisiert (II.). Hierbei war vor allem zu bedenken, dass bestimmte Gewaltphänomene bevorzugt massenmedial diskutiert und wissenschaftlich untersucht, andere dagegen weitgehend vernachlässigt werden. Es hat sich gezeigt, dass urbane Gewalt auf unterschiedlichen (politischen, institutionellen, wirtschaftlichen und sozialen) Motivationen beruht, verschiedene Formen und Ausprägungen besitzt und sich stark auf das Leben der Bewohner von Guatemala-Stadt auswirkt. Dabei habe ich insbesondere das durch die Gewalt bedingte und gleichzeitig auf sie rückwirkende Angst- und Unsicherheitsempfinden in der Gesellschaft betont. Auch die gesellschaftliche Wahrnehmung urbaner Gewalt als ein diffuses, unvorhersehbares und gleichzeitig massives Phänomen ist zentral für das Verständnis der Situation.

Anschließend ging es darum, das literarische Feld abzusteckten, in welchem die hier untersuchten Texte entstanden sind (III.). Im Rückblick auf die Bedingungen zu Kriegszeiten und während der Transition wurde ersichtlich, dass sich die Verlagslandschaft und die Buchindustrie ebenso wie die Literaturkritik nur langsam herausbildeten. Durch das Heranziehen einzelner Autoren und ihrer Werke konnte aber auch aufgezeigt werden, dass sich die guatemaltekische Erzählliteratur stets weiterentwickelte und dass insbesondere um die Jahrtausendwende Bewegung in den bis dahin relativ festgefahrenen Literaturbetrieb kam. Innerhalb dieser innovatorischen Künstlergruppierungen unternahmen Maurice Echeverría, Javier Payeras und Julio Calvo Drago ihre ersten literarischen Versuche, während Eduardo Juárez und Arnolfo Gálvez Suárez erst später anfangen zu publizieren.

Die Werke dieser Autoren wurden anschließend untersucht und hinsichtlich ihrer Art der Gewaltdarstellung befragt. Dabei sind die sehr unterschiedlichen Herangehensweisen der literarischen Texte an die Thematik urbaner Gewalt hervorgetreten. Während *Megadroides* in erster Linie die pauschale Verurteilung von Gewaltdarstellungen in den Massen- und Unterhaltungsmedien hinterfragt, wird in *Diccionario Esotérico* durch die übergeordnete Metapher des Kreuzzugs eines zaubernden Massenmörders aufgezeigt, wie massiv die Auswirkungen der im urbanen Raum erlebten Gewalt für die Stadtbewohner sind und wie unerklärlich die Gewalt am Ende doch bleibt. *Retrato* beleuchtet die Ausweglosigkeit und groteske Lebensrealität der von der Gesellschaft Marginalisierten, *Los jueces* hingegen Dynamiken und Reaktionen der Mittelschicht in Anbetracht von Gewaltkriminalität und Straffreiheit. *Días amarillos* konzentriert sich auf die sprachliche Wiedergabe von Gewalt in den Sensationsmedien wie in der Literatur sowie auf die damit verbundenen Probleme.

Dass diese fünf Erzähltexte also nicht in eine gemeinsame Richtung zeigen, sondern sich unterschiedlicher Mittel zur Darstellung von Gewalt bedienen, wurde in dem vorangehenden Kapitel IX. aufgezeigt. Durch die Zusammenstellung der literaturwissenschaftlichen Ergebnisse und ihrer Kontextualisierung sind die vielfältigen Verbindungslinien hervorgetreten, die man zwischen dieser im urbanen Raum entstandenen Literatur und der urbanen Gewalt ziehen kann. Die hier besprochenen Texte blieben ohne eine Verortung, wie sie insbesondere in Kapitel II. erfolgt ist, unverständlich. Unter den zentralen Erkenntnissen ist hervorzuheben, dass die Texte hinsichtlich der Erzählweise vornehmlich Selbstgespräche von Einzelgängern darstellen, so dass der fehlende Dialog und Austausch, der das literarische Feld bestimmt, auch in der Literatur dominiert. Die Bedeutung des urbanen Raumes wurde hervorgehoben, die auch dazu führt, dass die zeitliche Dimension in der Hintergrund rückt. Mit der „Abschaffung“ der Zeit erfolgt der Verzicht auf eine tragende, komplexe Handlung und auf große fiktionale Weltentwürfe. In mehreren Texten wird der ontologische Unterschied zwischen Fiktion und Realität aufgehoben, da dieser Trennung angesichts der Ubiquität der Gewalt keinerlei Bedeutung mehr zukommt. Es wird in dieser Literatur kein Glaube daran ersichtlich, dass die Fiktion der Realität etwas entgegensetzen hätte. Die literarischen Welten sind von Stagnation geprägt. Gleichzeitig liegt ein Schwerpunkt der Texte darauf zu zeigen, wie massiv und divers die Auswirkungen der urbanen Gewalt auf die Bewohner von Guatemala-Stadt sind. Die Literatur hat die Allgegenwart der Gewalt erkannt, zeigt aber statt einer Akzeptanz vielmehr das Groteske und Absurde einer solchen Situation auf. Einzelne Gewaltphänomene werden in den Texten differenziert in den Blick genommen und damit die öffentlichen Diskurse hinterfragt, die sich gerne auf die Wiedergabe (und das Prägen) von Stereotypen beschränken. Zugleich distanzieren sich die Texte von der erzählten Gewalt, was durch die Phantastik und insbesondere den Rekurs auf die Komik erfolgt.

Nach diesem inhaltlichen Fazit stellt sich die Frage, was die Erkenntnisse dieser Arbeit für die wissenschaftliche Untersuchung Guatemalas, seiner Literatur und der Gewalt bedeuten. Daher werfe ich im Folgenden einen Blick auf drei Wissenschaftsstränge, zu denen diese Arbeit Verbindungen aufzeigt: die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Zentralamerika, die sozialwissenschaftliche Erforschung von Gewalt und Unsicherheit in der Region sowie derjenige Bereich der Gewaltforschung, der nach den Implikationen der Darstellung von Gewalt – in der Literatur, den Massenmedien, usw. – fragt.

Was die Untersuchung der zentralamerikanischen Literatur anbelangt, hat sich diese Arbeit auf ein noch unerforschtes Terrain begeben. Das Werk von Eduardo Juárez, Julio Calvo Drago, Maurice Echeverría, Javier Payeras und Arnoldo Gálvez Suárez und insbesondere die für diese Arbeit ausgewählten Texte waren bisher nicht wissenschaftlich untersucht worden. Die Ergebnisse dieser Arbeit lassen sich aber in Bezug setzen zu einigen Untersuchungen zur zentralamerikanischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der

Jahrtausendwende. So schrieb Dante Liano in einem 1992 veröffentlichten Essay und sich auf die guatemalteckische Literatur ab 1954 beziehend:

En esa operación epistemológica vicaria (delante la flagrante ausencia de un pensamiento filosófico llamado a hacerlo [...]) se han concentrado los escritores guatemaltecos, para tratar de responder a preguntas fundamentales, como ¿cuál es el origen profundo de la violencia? ¿cuáles son sus manifestaciones cotidianas? [...] los escritores no desarrollaron “un tema” entre tantos otros, sino que respondieron a una necesidad de pensamiento básica para la sobrevivencia espiritual de la nación (Liano 1992: 30).

Lianos Befund lässt sich für die hier untersuchten Texte zunächst bestätigen: Die neuere guatemalteckische Literatur¹⁶³ nimmt sich der Gewalt-Thematik an. Die in diesen Texten verhandelte urbane Gewalt ist eine andere als die politische und staatliche Gewalt derjenigen Jahrzehnte, auf die Liano sich bezieht. Dennoch kann man auch in der neueren Literatur das Bedürfnis beobachten, sich mit Gewalt auseinanderzusetzen, was sich in der differenzierten und stets hinterfragenden Auseinandersetzung ausdrückt. Allerdings hat diese Arbeit aufgezeigt, dass die Texte dabei keine Erklärung finden und stattdessen die Ausweglosigkeit der Gewaltsituation aufzeigen. Ob man diese neue Literatur als Mittel zur „sobrevivencia espiritual de la nación“ (Liano 1992: 30) bezeichnen könnte, ist also mehr als fraglich. Vielmehr wird stellenweise ein gewisser „repudio de la patria“ (Zavala 2008: 235) erkennbar, den Magda Zavala auch den Werken anderer Zentralamerikaner (wie etwa Horacio Castellanos Moya oder Carlos Cortés) zuschreibt.

Die hier betrachteten Texte haben sich von dem Anspruch der „engagierten Literatur“ (und auch der *nueva novela histórica*, vgl. Mackenbach 2005b: 192-196), eine kollektive Identität und Bilder der Nation zu entwerfen, weitgehend verabschiedet. Hierzu wären gemeinsame Symbole und Ideen notwendig; solche sind aber in den untersuchten Texten abwesend. Susan Hermenau hat in ihrer Untersuchung der „Generation X“ darauf hingewiesen, dass diese Autoren sich „von kollektiven Projekten abwenden“ (Hermenau 2008a: 92); diese Aussage gilt gleichermaßen für die hier besprochenen Texte. Das bedeutet nicht, dass die Thematisierung gesellschaftlich relevanter Themen abgelehnt würde, sondern vielmehr, dass der Umgang mit diesen Problemen letztlich auf der Ebene des Individuums erfolgt. Die hier untersuchte Literatur deckt die Fragmentiertheit des Kollektivs und die Einsamkeit des entfremdeten Individuums auf, welches sich weder auf den abwesenden Staat noch auf gesellschaftliche, gemeinschaftliche Projekte stützen kann.

Dante Liano ist außerdem nach wie vor zuzustimmen, wenn er Gewalt als *das* Thema der guatemalteckischen Literatur bezeichnet (vgl. Liano 1992: 11). Seine Begründung dieses überragenden Gewichts innerhalb der Literatur klingt dabei erschreckend aktuell:

163 Hier muss einschränkend betont werden, dass ich nicht die gesamte neuere guatemalteckische Literatur untersucht, sondern mich auf Erzählliteratur aus der Hauptstadt konzentriert habe; andere Gattungen und auch die indigene Literatur Guatemalas z. B. in Maya-Quiché-Sprachen wurden nicht berücksichtigt.

La violencia pertenece al paisaje guatemalteco tanto como los volcanes y los lagos. Está presente en lo cotidiano, en los gestos mínimos que conforman la conducta de cualquier hombre, y es natural como el aire o el sol. El encuentro con la violencia, aunque sea de manera fortuita, es una probabilidad no desdeñada en la cotidianidad de un guatemalteco, independientemente de la clase social a la que pertenezca (Liano 1992: 11).

An diesem Befund hat sich auch in den seitdem vergangenen zwanzig Jahren kaum etwas geändert.¹⁶⁴ Es hat sich gezeigt, dass die hier untersuchte Literatur das Motiv der Ubiquität der Gewalt aufgreift. Ebenso bestätigt sich, was Liano in Bezug auf die soziale Funktion (wohlgemerkt: *eine* Funktion, nicht *die* Aufgabe) der Literatur geschlussfolgert hatte: Die guatemaltekeische Literatur stehe der guatemaltekeischen Realität nicht gleichgültig gegenüber, sondern nehme sich des „desafío histórico“ (Liano 1992: 30) ihrer Thematisierung an. Auch den hier untersuchten Werken kann man, wie es die Analyse gezeigt hat, keineswegs Eskapismus vorwerfen.

In dem zitierten Essay verweist Dante Liano auf die narrativen Techniken der guatemaltekeischen Literatur der 1960er bis 1980er Jahre. Er spricht von dem betont literarischen Charakter vieler Texte und dem erkennbaren Einfluss von Autoren wie Juan Rulfo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes und Mario Vargas Llosa, aber auch US-amerikanischer Schriftsteller wie Henry Miller, Norman Mailer und William Faulkner (vgl. Liano 1992: 28). Dabei hebt er in erster Linie die variable Fokalisierung und die Vielzahl der Erzählerstimmen in der *nueva novela guatemalteca* hervor (siehe auch III.1.). Zu einem ähnlichen Befund kommt Mackenbach bezüglich der *nueva novela histórica* in Zentralamerika, welcher er „plurivocidad y heterogeneidad de perspectivas“ (2005b: 187) bescheinigt. Wie es die Analyse gezeigt hat, sind diese Techniken in den hier untersuchten Texten allerdings nicht vorhanden. Im Gegenteil: An die Stelle des Aufzeigens verschiedener Perspektiven ist auf der Erzählebene die monologische Selbstreflektion getreten, die nicht mit anderen Stimmen in einen Dialog tritt (IX.2.1.). Anstelle der Betonung des literarischen Charakters findet in mehreren Texten eine Abwendung von den Möglichkeiten, die fiktionale Literatur bietet, statt.

Eine zweite, von Liano betonte narrative Strategie zeigt sich hingegen auch in der neueren guatemaltekeischen Literatur. Er hatte im Werk von Marco Antonio Flores, Arturo Arias und Mario Roberto Morales – und hier könnte man Lianos eigene Literatur ebenfalls einbeziehen – die Tendenz aufgezeigt, sich durch eine Ironisierung des Tonfalls von den eigenen Figuren zu distanzieren (vgl. Liano 1992: 28). Auf diese distanzierende Funktion der Ironie und der Komik greifen auch die hier untersuchten Texte zurück, wobei ich in der Interpretation betont habe, wie dies mit der erzählten Gewalt in Verbindung steht (IX.4.2.).

164 Ein weiterer Beleg für die Übermacht des Themas Gewalt in der guatemaltekeischen Literatur wird erkennbar in einem literarischen Experiment, genannt „Wikicuento“, das 2010 in *El Periódico* abgedruckt wurde (Sandoval 2010). Dabei handelt es sich um eine Kurzgeschichte von acht guatemaltekeischen Schriftstellern. Diese haben jeweils einen Absatz verfasst und den Text dann an den nächsten weitergegeben. Der literarische Wert und das Gelingen dieses Experiments sind sicherlich zu bezweifeln; interessant ist aber, dass sich scheinbar automatisch eine gewalttätige Handlung entwickelt, die mit einem Akt häuslicher Gewalt beginnt, mit einem Mordversuch weitergeführt wird, woraufhin korrupte und gewaltbereite Polizisten auftauchen, bevor die Geschichte mit einem tatsächlich begangenen Mord endet.

Der Rückgriff auf die Komik als distanzierende, vorübergehend Erleichterung schaffende Funktion scheint somit eine Konstante der guatemaltekischen Erzählliteratur zu sein.¹⁶⁵

Manche aktuelle Studien zur zentralamerikanischen Literatur kommen zu dem Ergebnis, dass sich die neueren Texte als Reaktion auf das *testimonio* von dieser Gattung abwenden und eine „(Re-)Fiktionalisierung“ (Mackenbach 2008f: 522) erfahren; Ortiz Wallner spricht sogar von einem „grundlegenden Paradigmenwechsel [...] vom Testimonio zur Fiktionalität“ (Ortiz Wallner 2008a: 77). Die hier untersuchten Texte repräsentieren allerdings eine alternative oder gar gegenläufige Tendenz zu diesem Befund. Statt sich auf ihre Fiktionalität zu berufen und ihre Gestaltungsmöglichkeiten voll auszuschöpfen, stellen die meisten dieser Texte die Trennung zwischen Fiktion und Realität grundlegend in Frage und verneinen die Möglichkeit fiktionaler Literatur, ein Gegengewicht zur Realität bilden zu können (IX.2.4.).

In punkto Raumdarstellung schlagen die untersuchten Texte dagegen keine völlig neue Richtung ein, sondern bestätigen zunächst die Tendenz zu einer Verräumlichung der erzählten Welt und einer Konzentration auf den urbanen Raum (IX.2.2.). Aus der Analyse einer Reihe zentralamerikanischer Romane der 1990er und 2000er Jahre zieht Mackenbach folgendes Ergebnis:

In allen diesen Romanen ist der städtische Raum nicht nur Hauptschauplatz der Erzählung, sondern auch Metapher der *raison d'être* des zeitgenössischen zentralamerikanischen Menschen. Die Stadt wird zum Zentrum, in dem die Identität der Individuen verhandelt wird (Mackenbach 2008f: 239, Hervorh. i. O.).

Diese Aussage ist zunächst auch für die hier untersuchten Texte (die in Mackenbachs Analyse nicht einbezogen wurden) gültig. Sie lässt sich noch präzisieren und erweitern, wenn man die Gewalt im urbanen Raum in den Blick nimmt. Hierbei ist es wichtig, zwischen der Darstellung des öffentlichen und des privaten Raumes zu unterscheiden. Der öffentliche städtische Raum ist ein Raum der Gewalt, der Armut und des Elends, welche an jeder Straßenecke sichtbar werden. Der Bewegungsradius in diesem Raum ist eingeschränkt und die Fortbewegung problematisch, da die Transportmöglichkeiten mit Gefahren einhergehen und die privilegierten Stadtviertel hermetisch abgeriegelt sind. Was die privaten Räume anbelangt, so hat sich gezeigt, dass sie keinerlei Rückzugsmöglichkeit mehr bieten. Auch die privaten Familienhäuser sind Orte der Gewalt, und der geschlossene Charakter von Räumen fördert sogar die Entstehung und Ausbreitung von Gewalt, die von der Öffentlichkeit unbemerkt und unbestraft bleibt. Die Gewalt prägt also auf wesentliche Weise den städtischen Raum, und dieser Lebensraum ist identitätskonstituierend für das Individuum. Damit wird auch die in der Einleitung formulierte dritte Forschungsfrage (I.1.) bestätigt, dass urbane Gewalt als Phänomen, das von seiner räumlichen Verortung nicht zu trennen ist, zu einer verstärkt räumlichen Herangehensweise innerhalb der Literatur führt.

¹⁶⁵ Eine andere Interpretation des Humors in der zentralamerikanischen Literatur zieht eine Verbindung zur „cultura popular urbana“ und der Inkorporation des Mündlichen in der Literatur (Mackenbach & Ortiz Wallner 2008: 88).

Diese Arbeit hat gezeigt, dass sich die untersuchten Texte nicht mit der guatemaltekischen Vergangenheit auseinandersetzen (auch wenn diese stellenweise durchbricht). Der Fokus liegt auf der Gegenwart, die mit ihren massiven Problemen jeglichen Blick in die Vergangenheit ebenso wie den in die Zukunft verhindert. Diesbezüglich bilden die Texte eine alternative Tendenz zur bereits erwähnten *nueva novela histórica*, welcher Mackenbach im Jahr 2002 einen Aufschwung bescheinigt hatte. Den „boom de la escritura histórico-ficcional“ (2002a: 174, Hervorh. i. O.) führt er auf die Abwesenheit und das Versagen der offiziellen Geschichtsschreibung und die Notwendigkeit einer Aufarbeitung der Vergangenheit zurück. Es wurde allerdings klar, dass die hier untersuchten Texte diesen Wunsch nicht erkennen lassen. Die Stagnation in der Gegenwart und der mangelnde Dialog innerhalb der fragmentierten Gesellschaft verhindern eine Auseinandersetzung mit der Geschichte. Damit gibt es auch keine Möglichkeit, über eine kollektiv geführte Debatte der Vergangenheit zu einem gemeinsamen Identitäts- und Zukunftsentwurf zu gelangen.

Eine weitere wichtige Erkenntnis bezüglich dieser neuen Literatur ist diejenige, dass sie sich durch ihre Vielfalt und ihren Facettenreichtum auszeichnet. Mackenbach (2008a: 291f.) weist darauf hin, dass dies allgemein für die neuere zentralamerikanische Literatur gilt. Es bleibt abzuwarten, unter welchem Schlagwort man diese Literatur rückblickend fassen und wie man eine Periodisierung vornehmen kann. Dies erfordert nicht nur weitere Untersuchungen, sondern auch einen größeren zeitlichen Abstand, der einen globaleren Blick auf die neue Literaturproduktion ermöglichen wird. Eine solche Charakterisierung wird sich aus einer Analyse der Literatur selbst ergeben müssen, statt Begrifflichkeiten aus dem soziopolitischen Kontext oder dem Zusammenhang anderer (lateinamerikanischer oder auch europäischer) Literaturen zu importieren.

An dieser Stelle ist erneut hervorzuheben, dass in der vorliegenden Arbeit lediglich ein Teilbereich der neuen guatemaltekischen Literatur besprochen wurde. Die Analyse wäre also auszuweiten, insbesondere was die poetische und dramatische Literatur Guatemalas und indigene Literatur¹⁶⁶ anbelangt. Auch andere Gewalträume wie die Route der Migranten, die Grenze zu Mexiko oder der von Drogenkartellen regierte Norden Guatemalas könnten in den Blick genommen werden. Ebenso vielversprechend wäre eine detaillierte Untersuchung anderer zentralamerikanischer Erzähltexte. Gerade in El Salvador und Honduras, wo man bezüglich der urbanen Gewalt durchaus vergleichbare Situationen wie in Guatemala vorfindet, steht eine Untersuchung der literarischen Strategien zur Gewalterzählung noch aus.

¹⁶⁶ Was die Präsenz des Indigenen in den hier untersuchten Texten anbelangt, so fällt auf, dass diese nur eine Randstellung einnimmt. Während indigene Figuren völlig abwesend sind, wird lediglich der Rassismus der weißen Oberschicht gegenüber der vermeintlich unterlegenen indigenen Unterschicht angesprochen (in *Diccionario Esotérico*). Auch diesbezüglich eröffnet sich ein weites Untersuchungsfeld, in dem insbesondere nach der Ausgrenzung des Indigenen in dieser urbanen Literatur zu fragen wäre, aber auch nach möglichen Verbindungslinien zwischen der Maya-Quiché- und der spanischsprachigen Literatur Guatemalas.

Was hat es gebracht, der durchaus profunden und ausführlichen sozialwissenschaftlichen Untersuchung von Gewalt, Kriminalität und Unsicherheit in der Region Zentralamerika eine Analyse literarischer Gewaltverhandlungen an die Seite zu stellen? Zunächst beleuchtet die literaturwissenschaftliche Analyse die menschliche Dimension, das subjektive Empfinden einer gesellschaftlichen und politischen Situation; Aspekte, die in den Sozialwissenschaften in den Hintergrund rücken. Diese Dimension ist aber gerade im Fall von Problemen wie der urbanen Gewalt von essentieller Bedeutung: „Without the help of symbolic elaboration and language, the story fashions itself out of the numbers of the dead. Yet numbers do nothing but accumulate, and they are, therefore, a poor means of depicting reality“ (Rotker 2002a: 7). Susana Rotker drückt ihre Zweifel an der Vorgehensweise aus, Gewaltphänomene etwa durch die Messung ihrer Häufigkeit verstehen zu wollen. Dabei spricht sie Zahlen und Statistiken keineswegs ihren Wert ab und weist darauf hin, dass sie zur Kommunikation über Gewaltphänomene wichtig sind, insbesondere um ihr Ausmaß zu verdeutlichen. Allerdings nutzen sich Zahlen gewissermaßen ab und verlieren mit jeder Wiederholung an Aussagekraft (vgl. Rotker 2002a: 8). Der Wille zur Objektivität und Neutralität geht gezwungenermaßen mit einem Verzicht auf die menschliche, subjektive Dimension einher. Um gesellschaftlich zu einem tiefgehenden Verständnis eines Phänomens zu gelangen, sind aber beide Dimensionen nötig; Sozialwissenschaften und Literatur können einander hier ergänzen.

Der Ansatz einiger neuer sozialwissenschaftlicher Studien (v. a. die Arbeiten von Huhn, Oettler & Peetz), öffentliche Diskurse zu Gewalt und Kriminalität zu analysieren, richtet den Blick auf die soziale Konstruktion des Phänomens und betont die Bedeutung, die solchen medialen und politischen Diskursen gerade auch in Zentralamerika zukommt. Dass dieser Fokus auf die diskursive Dimension notwendig ist, hat sich auch in der literaturwissenschaftlichen Analyse gezeigt. Die eingangs formulierte (zweite) Annahme (I.1.), dass sich Elemente der öffentlichen Diskurse in der Literatur wiederfinden, hat sich bestätigt; wobei diese Diskurselemente teils wiederholt, teils präzisiert, teils aber auch widerlegt werden. So wird beispielsweise die im medialen Diskurs privilegierte Position der *maras* innerhalb der Literatur deutlich relativiert. Dem in den Medien propagierten Bild des blutrünstigen Lynchmobs wurde eine detaillierte Analyse eines solchen Selbstjustiz-Prozesses entgegengesetzt. Vorschnelle Schuldzuweisungen von Seiten populistischer Politiker wurden ebenso entlarvt wie staatliche Alibi-Maßnahmen zur Gewalteinhegung. Der Diskurs der Massenmedien wird überaus kritisch gesehen, wobei seine Macht anerkannt werden muss. Hier zeigen sich also Parallelen zwischen Literatur und kritischen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen.

Ein weiterer Befund dieser Arbeit, der für die sozialwissenschaftliche Perspektive von besonderem Interesse ist, bezieht sich auf die marginale Rolle der staatlichen Ebene in den literarischen Texten. Während sich die Sozialwissenschaften vielfach auf die Analyse des Funktionierens staatlicher Institutionen und des Verhaltens politischer Akteure

konzentrieren, zeigt diese Literatur auf, wie der Staat für die Menschen völlig in den Hintergrund getreten ist. An den wenigen Stellen, an denen Vertreter des Staates auftauchen, tragen sie eher noch verstärkend zu den Problemen bei. Es gibt hier keinerlei Vertrauen in die staatlichen Institutionen oder den Glauben, dass der Staat es vermag, die bestehenden Probleme zu lösen. In diesem Aspekt geht die Literatur also eindeutig über sozialwissenschaftliche Kritik am nicht-funktionierenden, gescheiterten Staat hinaus.

Weiterhin ist ein Unterschied ersichtlich geworden bezüglich der Dimension der Gewalt, der sich die Literatur im Gegensatz zu sozialwissenschaftlichen Studien bevorzugt annimmt. Während von manchen Soziologen und Politologen vornehmlich Gewaltursachenforschung¹⁶⁷ betrieben wird, legt die Literatur den Fokus auf die Auswirkungen der Gewalt. Sie richtet den Blick darauf, was urbane Gewalt konkret für die Beteiligten bedeutet, und fügt der wissenschaftlichen Makroperspektive auf das komplexe Phänomen der Gewalt somit eine bedeutende Facette hinzu.

Es wird aber auch eine Gemeinsamkeit des literarischen und des sozialwissenschaftlichen Diskurses greifbar, nämlich die Erkenntnis, dass das Problem urbaner Gewalt nicht ohne Weiteres zu lösen sein wird. Dass einfache Systemlösungen nicht greifen, wird zum Beispiel in dem Sammelband „Gewaltkriminalität in Zentralamerika. Formen, Ursachen, Einhebungsmöglichkeiten“ (Seffer & Zinecker 2010a) erkennbar, in dem die Verfasser der Beiträge einzelne Möglichkeiten überprüfen und zu keinem eindeutigen Ergebnis gelangen. Caroline Moser bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „It is now widely recognized that there are no magic bullets or one-off solutions to the problem of violence reduction“ (Moser 2004: 11). Auch die Literatur zeigt keine Lösungsmöglichkeiten auf. Hier scheint sich die Einsicht durchgesetzt zu haben, dass die Gewalt kaum noch eingehegt werden kann, denn das staatliche Gewaltmonopol bzw. seine Durchsetzung sind gescheitert.

Der transdisziplinäre Ansatz der vorliegenden Arbeit hat es ermöglicht, Gewalt nicht nur als reales – vergangenes und gegenwärtiges – Phänomen der guatemalteken Gesellschaft zu beschreiben, sondern über eine Analyse und Interpretation der kulturellen Verfahren im Umgang mit dieser Gewalt vertiefte Erkenntnisse über den Untersuchungsgegenstand zu gewinnen. Es wurde somit aufgezeigt, in welchen Aspekten der Blick auf den kulturellen Bereich die sozialwissenschaftliche Analyse gewinnbringend ergänzt.

Darf man über Gewalt schreiben? Und wenn ja, wie muss diese Ästhetik der Gewalt aussehen, damit ihr eine Kritik an der Gewalt gelingt? Die zentrale These dieser Arbeit (I.1.) bezog sich auf die zwingende Notwendigkeit literarischer Gewaltdarstellungen, Gewalt auf eine gewisse Weise zu reproduzieren. Das Sprechen wie das Schreiben über Gewalt gehen immer mit einer Form der Gewalt einher, die dadurch entsteht, dass Gewalt evoziert oder

167 Siehe diesbezüglich auch die in den späten 1990er Jahren in der Gewaltsoziologie geführte Debatte zwischen Ursachenforschern und den sog. „Innovateuren“, die einen Perspektivenwechsel hin zu einer Analyse der Gewalt an sich fordern; siehe die Beiträge in Trotha (1997).

imaginiert wird. Dabei gibt es einen wesentlichen qualitativen Unterschied zwischen real zugefügter, physischer Gewalt einerseits und der ästhetisch wiedergegebenen Gewalt andererseits. Eine innerhalb der Literatur vollzogene, gewalttätige Verletzung fügt keine reale Wunde zu, aber sie übt Gewalt am Leser aus, und zwar dadurch, dass sie einen Raum für die Imagination der Gewalttat eröffnet. Für den Gewaltforscher Heinrich Popitz ist die „Uferlosigkeit unserer Vorstellungsfähigkeit“ eine anthropologische Grundlage, die zu einer „Entgrenzung“ der Gewalt führt: „Gewalt ‚ist‘ für Menschen nicht nur das, was passiert oder passierte – das Erinnernte –, sondern auch das, was passieren könnte [...]. Dieser Horizont des Möglichen geht [...] weit hinaus über alles Kalkulierbare“ (Popitz 1986: 76). Ein solches schmerzvolles Imaginieren einer Gewalttat kann insbesondere durch literarische Gewaltdarstellungen hervorgerufen werden. Bisweilen ist es die explizite sprachliche Darstellung, die durch die Bilder, die sie evoziert, Schmerzen zufügt, oder aber die kritiklose, voyeuristische Ausschachtung einer Gewalttat, die den Respekt vor dem Opfer verloren hat und damit den Leser zum nächsten Opfer macht. Aber auch das Schweigen, also das Verschweigen einer Gewalttat, kann als gewaltsam empfunden werden, da sich durch die Abwesenheit ein noch größerer Raum für die Vorstellungskraft bietet und die Nicht-Thematisierung als Nicht-Beachtung empfunden werden kann.

Eine Gewaltreproduktion ist für „Violentographien“ (Schäffauer) also unvermeidlich. Die Frage richtet sich nunmehr darauf, *wie* dieser Prozess der Reproduktion vor sich geht. An dieser Stelle kann man zunächst ein von Ottmar Ette geprägtes Begriffspaar heranziehen, der zwischen „Transmission“ und „Transformation“ von Gewalt unterscheidet (vgl. Ette 2010: 303-325). Im Gegensatz zur bloßen Transmission bedeutet die Transformation von Gewalt die Freisetzung erzählerischer Kräfte und stellt Ette zufolge die Grundlage literarischen Erzählens dar:

So stoßen wir im Kern allen Geschichtenerzählens – wie schon in den Sammlungen von *Tausendundeiner Nacht* – auf die Gewalt und das Begehren, sie narrativ zu transformieren und produktiv zu machen: Erzählen lässt sich als Transformation von Gewalt begreifen – gerade dort, wo erzählte Gewalt in die ästhetische Dimension erzählerischer Kraft umschlägt (Ette 2010: 319, Hervorh. i. O.).

Die Anwendbarkeit von Ettes eher abstrakten Unterscheidungskriterien ist allerdings im Fall einer Literatur wie der hier besprochenen fraglich. Denn diese scheint, wie sich gezeigt hat, eben die von Ette vorausgesetzte „erzählerische Kraft“ angesichts der Gewalt verloren zu haben. Im Vergleich zu Ettes Beispiel von *Tausendundeiner Nacht* wird der Unterschied deutlich: während Scheherazade durch ihre Erzählungen die Gewalt aufhalten kann (vgl. Ette 2010: 308), ist die Gewalt im Fall dieser neuen guatemaltekenischen Literatur derart übermächtig, dass sie das Erzählen konstitutiv bestimmt, die Erzählung strukturiert (wie in *Megadroiden* und *Retrato*) und die Literatur an sich anmaßend erscheinen lässt (wie in *Días amarillos*).

Ette argumentiert weiterhin, die Literatur könne der Gewalt durch bestimmte narrative Techniken etwas entgegensetzen. Er nennt als Beispiel für die Möglichkeiten der Literatur das zeitliche Unterbrechen einer linearen Gewaltdarstellung: „die ansonsten unerbittlich ablaufende Sequenz der Gewalt [wird] mit erzählerischen Mitteln unterbrochen“ (Ette 2010: 309). Allerdings schützen Umwege, Verzögerungen und Leerstellen auf Dauer nicht vor dem Imaginieren der Gewalt, die schließlich doch eintritt. Auch wenn, wie etwa in *Los jueces*, die Vergewaltigung der jungen Frau ausgespart wird und der Vorstellungskraft des Lesers überlassen bleibt, so ist in der Romananalyse doch deutlich hervorgetreten, wie alles unvermeidlich auf die Katastrophe zuläuft. Am Ende kann sich der Roman der Darstellung einer expliziten Gewaltszene (der Kastration des Verrückten) nicht mehr verwehren.

Um schließlich einen Roman wie *Diccionario Esotérico* zu begreifen, ist Ettes Terminologie ungeeignet. Dieser Roman, der als einziger der hier besprochenen Texte provozierend auf eine Kritik der sich in ihm entfaltenden Gewalt verzichtet, der sich der Faszinationsmacht der Gewalt vollends hingibt, der dem Täter und Gewaltverursacher gewissermaßen ein Denkmal setzt – dieser Text ist voll von „erzählerischer Kraft“ (Ette), obwohl (oder gerade weil) er die Gewalt nicht einhegt und ihr freien Lauf lässt. Somit lässt sich die bereits im vorangehenden Kapitel (IX.2.1.) formulierte Vermutung bekräftigen, dass eine solche Gewalthymne, die den Leser weitaus stärker fordert als respektvolle Verbeugungen vor dem Opfer (*Los jueces*, *Días amarillos*), im Sinne einer erforderlichen „Gewaltarbeit“ (Schäffauer) durchaus effektiv und erfolgreich ist. *Diccionario Esotérico* entwirft zwar keine Lösungsszenarien und zeigt keinen Ausweg aus der Gewalt auf, aber der Roman bringt den Leser zumindest dazu, sich bei der Lektüre immer wieder über die Gewalt, ihre Verbreitung, ihre Akzeptanz und die Straffreiheit zu empören. Somit ist der Roman ein Beispiel dafür, dass fehlende Gewaltkritik zu mehr Gewaltarbeit, zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der Gewalt, führen kann.

Eine weitere, nicht weniger provokante und streitbare Schlussfolgerung, die sich aus den hier untersuchten Gewaltästhetiken ergibt, ist diejenige, dass es nicht weit ist vom Anspruch literarischer Texte zum konsumorientierten massenmedialen Diskurs. In *Días amarillos* erfolgt durch das Eingeständnis des *morbo* als Grundmotivation des Schriftstellers eine Annäherung der Literatur an sensationalistische Gewaltdarstellungen in den Massenmedien. Eine Erklärung für den *morbo*, diese aus Solidarität mit dem Opfer zunächst abzulehnende Empfindung, findet Carlos Monsiváis:

El morbo por la nota roja es parte de una técnica de preservación psicológica. No sólo se exorciza el delito ubicándolo como el suceso remoto en la pantalla de televisión; también, al incorporarlo al espectáculo, se banaliza el hecho de sangre. Por su naturaleza, el morbo es la “técnica de control” psicológica de la violencia inmanejable. Si el chisme nos incorpora a la intimidación ajena, el morbo por la nota roja nos aleja de la desgracia por acontecer (Monsiváis 1999: o. S.).

Somit wäre der Voyeurismus, das „sich-am-Leid-anderer-Ergötzen“, als Überlebensstrategie zu rechtfertigen, zumindest angesichts einer „violencia inmanejable“ wie derjenigen in Guatemala. Diese Legitimierung einer tabubesetzten Empfindung und insbesondere ihre Steigerung – die Behauptung, im *morbo* sei die Grundlage literarischen Schreibens angelegt – widersetzen sich damit der Überzeugung, dass die Literatur „besser“ sei als die „bösen“ Sensationsmedien.

Inwieweit kann man der hier behandelten Literatur also ein Ende der Fiktion bescheinigen? Die Formulierung aus dem Titel dieser Arbeit zielt keineswegs darauf ab, die Möglichkeiten fiktionaler Texte grundlegend in Frage zu stellen oder der Literatur allgemein ihren Sinn abzusprechen. Dennoch kann man behaupten, dass sich die neuere guatemaltekische Literatur hin zu einem Ende der Fiktion bewegt, und zwar auf mehreren Analyseebenen: auf innerliterarischer Ebene hat sich gezeigt, dass die Texte vielfach auf die erzählerischen Möglichkeiten fiktionaler Texte, große Geschichten zu erzählen und alternative Welten zu entwerfen, verzichten, und sich stattdessen durch ihre fragmentarische Episodenhaftigkeit charakterisieren. Zusätzlich beenden manche der hier untersuchten Texte die Fiktion dadurch, dass sie deren ontologischen Unterschied zur Realität aufheben und die Sinnlosigkeit einer solchen Trennung angesichts der Omnipräsenz der Gewalt betonen. Schließlich hat diese Arbeit auch gezeigt, wie in der neuen guatemaltekischen Literatur weitere „Fiktionen“ – Fiktion nunmehr dem allgemeinen Sprachgebrauch nach als Erfindung oder Einbildung (vgl. Martinez 2007: 239) – beendet werden: die Vorstellung, dass die Literatur edlere Motive habe als die Sensationspresse; die Idee, dass man Gewalt erzählen könne, dass man sie also mit erzählerischen Mitteln „in den Griff bekommen“ könne; und schließlich der Glaube daran, dass man Gewalt einhegen und abschaffen könne. Gewaltfreiheit ist also ein Irrglaube, dem in dieser Literatur ein Ende gesetzt wird.

XI. Literaturverzeichnis

XI.1. Primärquellen

- Arce, Manuel José (1971): Delito, Condena y Ejecución de una Gallina y otras piezas de teatro grotesco. San José: EDUCA.
- Argueta, Luis (1994): El silencio de Neto. Spielfilm: Guatemala/USA.
- Arias, Arturo (1989): Jaguar en llamas. Guatemala: Ed. Cultura.
- Arias, Arturo (1991): Los caminos de Paxil. Guatemala: Ed. Cultura.
- Arias, Arturo (1998a): Cascabel. Guatemala: Artemis Edinter.
- Arias, Arturo (2008): Sopa de caracol. Guatemala: Ed. Cultura.
- Bolaño, Roberto (2006⁷): 2666. Barcelona: Anagrama.
- Burgos, Elizabeth (1983): Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia. Barcelona: Argos Vergara.
- Calvo Drago, Julio (o. J.): Algunas contradicciones que a lo mejor me perfilan. <<http://hypertexta.com/about/>> (14.01.2011).
- Calvo Drago, Julio (2001): El retorno del cangrejo parte cuatro. Guatemala: Ed. X.
- Calvo Drago, Julio (2008): Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito. Guatemala: Ed. Cultura.
- Calvo Drago, Julio (2010a): 0,0. (Cero coma cero). Guatemala: Hyperediciones. <<http://hypertexta.com/wp-content/uploads/2010/05/ceroComaCero.pdf>> (31.01.2011).
- Calvo Drago, Julio (2010b): La vuelta al CD en 13 tracks. Guatemala: Hyperediciones. <<http://hypertexta.com/wp-content/uploads/2010/05/cdtracks.pdf>> (31.01.2011).
- Castellanos Moya, Horacio (1997⁸): El asco. San Salvador: Arcoiris.
- Castellanos Moya, Horacio (2003): Baile con serpientes. San Salvador: DPI (Colección Ficciones, 3).
- Castellanos Moya, Horacio (2005): Insensatez. Barcelona: Tusquets.
- Centro PEN Guatemala (Hg.) (2007): Historias de la pequeña biblioteca. Narrativa de Guatemala. México D. F.: Centro Toluqueño de Escritores.
- Coedición Latinoamericana (Hg.) (2009): De verdad, fue así... Sao Paulo: Coedición Latinoamericana.
- Dostojewskij, Fjodor (1999): Schuld und Sühne. Stuttgart: Reclam.
- Echeverría, Maurice (o. J.): Adivina quién viene a cenar. <www.elpurocuento.com/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=61> (25.02.2009).
- Echeverría, Maurice (1998a): Casa. In: *Anomia. Revista Literaria* (7), 2-7.
- Echeverría, Maurice (1998b): Este cuerpo aquí. (antidiario I). Guatemala: Ed. X.
- Echeverría, Maurice (1999): La ciudad de los ahogados. Guatemala: Ed. X.
- Echeverría, Maurice (2000b): Tres cuentos para una muerte. Guatemala: Ed. X (después del fin del mundo, 2).
- Echeverría, Maurice (2001a): Aneurisma. In: *Magna Terra* (2: 11), 9.
- Echeverría, Maurice (2001b): Encierro y divagación en tres espacios y un anexo. Guatemala: Ed. X.
- Echeverría, Maurice (2001c): Sala de espera. Guatemala: Magna Terra.

- Echeverría, Maurice (2002): Ascensor. In: Mejía, José (Hg.): Los centroamericanos. Guatemala: Santillana, 345-354.
- Echeverría, Maurice (2003a): Hospital. In: Jaramillo Levi, Enrique (Hg.): Pequeñas resistencias. Antología del cuento centroamericano contemporáneo. Madrid: Páginas de Espuma, 213-222.
- Echeverría, Maurice (2003b): Labios. Guatemala: Magna Terra.
- Echeverría, Maurice (2006): Diccionario Esotérico. Guatemala: Norma.
- Echeverría, Maurice (2008): D-S156. <www.piedepagina.com/redux/15/06/2008/d-s156> (19.02.2009).
- Echeverría, Maurice (2010): Los falsos millonarios. Guatemala: Catafixia.
- Escudos, Jacinta (2002): Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras. Guatemala: X (después del fin del mundo, 7).
- Figueroa, Ray; Jiménez Trachtenberg, Elías (2011): Toque de queda. Spielfilm: Guatemala.
- Flores Moscoso, Lorena (2002): Retrato anónimo. Guatemala: Ed. Espanta Perros.
- Flores Moscoso, Lorena (2005): Desnudo reposo. Guatemala: Letra Negra.
- Flores Moscoso, Lorena (2007): Simplemente una invitada. Guatemala: Letra Negra.
- Flores, Marco Antonio (1976): Los compañeros. Mexiko D. F.: Mortiz.
- Flores, Marco Antonio (1994): En el filo. Guatemala: Oscar de León Palacios; Palo de Hormigo.
- Flores, Marco Antonio (1996): Los muchachos de antes. México D. F.: Alfaguara.
- Flores, Ronald (2000): El cuarto jinete. Guatemala: Ed. X (después del fin del mundo, 4).
- Flores, Ronald (2004a): Stripthesis. Guatemala: Palo de Hormigo.
- Flores, Ronald (2004b): The señores of Xiblablá. Guatemala: Palo de Hormigo.
- Flores, Ronald (2004c): Último silencio. Guatemala: Piedra Santa.
- Flores, Ronald (2007c): El informante nativo. Guatemala: F&G.
- Flores, Ronald (2007e): Un paseo en primavera. Guatemala: Artemis Edinter.
- Gálvez Suárez, Arnoldo (2005): El tercer perfil. Guatemala: Letra Negra.
- Gálvez Suárez, Arnoldo (2009): Los jueces. Guatemala: Letra Negra.
- Halfon, Eduardo (2003): Esto no es una pipa, Saturno. Guatemala: Santillana.
- Halfon, Eduardo (2004): El ángel literario. Barcelona: Anagrama.
- Halfon, Eduardo (2008): El boxeador polaco. Valencia: Pre-Textos.
- Halfon, Eduardo (2010): La pirueta. Guatemala: Pre-Textos.
- Hernández Cordón, Julio (2000): Por el suelo. Guatemala: Ed. X (después del fin del mundo, 5).
- Hernández Cordón, Julio (2008): Gasolina. Spielfilm: Guatemala.
- Hernández Cordón, Julio (2010): Marimbas del infierno. Spielfilm: Guatemala.
- Hernández, Claudia (2007): De fronteras. Guatemala: Piedra Santa.
- Jaramillo Levi, Enrique (Hg.) (2003): Pequeñas resistencias. Antología del cuento centroamericano contemporáneo. Madrid: Páginas de Espuma.
- Jiménez Trachtenberg, Elías (2003): La casa de enfrente. Spielfilm: Guatemala.
- Juárez, Eduardo (2005): Mariposas del vértigo. Guatemala: Letra Negra.
- Juárez, Eduardo (2007): Serenatas al hastío. Guatemala: Letra Negra.
- Juárez, Eduardo (2008): Retrato de borracho con país. Guatemala: Palo de Hormigo.

- Juárez, Eduardo (2010): *Exposición de atrocidades*. Guatemala: Letra Negra.
- Liano, Dante (1978): *Jornadas y otros cuentos*. Guatemala: Impresos Industriales.
- Liano, Dante (1987): *La vida insensata*. Guatemala: Piedra Santa.
- Liano, Dante (1989): *El lugar de su quietud*. Guatemala: Ed. Cultura.
- Liano, Dante (1994): *El hombre de Monserrat*. México D. F.: Aldus.
- Liano, Dante (2006): *El misterio de San Andrés*. Barcelona: Roca Editorial.
- Lión, Luis de (2003): *El tiempo principia en Xibablá*. Guatemala: Magna Terra.
- Marré, Alejandro; Payeras, Javier; Pedroza, Simón (1999): *Terrorismo moral y ético*. Guatemala: Ediciones Mundo Bizarro.
- Mejía, José (Hg.) (2002): *Los centroamericanos*. Guatemala: Santillana.
- Méndez de Penedo, Lucrecia (Hg.) (1989²): *Joven narrativa guatemalteca*. Guatemala: Ed. Cultura (Colección Narrativa Guatemalteca, 9).
- Méndez Vides, Adolfo (1987): *Las catacumbas*. Managua: Ed. Nueva Nicaragua.
- Méndez Vides, Adolfo (1990): *El paraíso perdido*. Guatemala: Papiro.
- Méndez Vides, Adolfo (1997): *Babel o las batallas*. Guatemala: Ed. Cultura.
- Méndez Vides, Adolfo (1998): *Las murallas*. México D. F.: Alfaguara.
- Méndez Vides, Adolfo (2007a): *El tercer patio*. Guatemala: Alfaguara.
- Méndez Vides, Adolfo (2007b): *La lluvia*. Guatemala: Norma.
- Méndez, Francisco Alejandro (2002): *Crónicas suburbanas*. Guatemala: Ed. X.
- Méndez, Francisco Alejandro (2006): *Reinventario de ficciones. Catálogo marginal de bestias, crímenes y peatones*. Guatemala: La Tatuana.
- Mills, Alan (Hg.) (2008): *Sin casaca. Relato corto en Guatemala*. Guatemala: Librovisor.
- Morales, Mario Roberto (1986): *El esplendor de la pirámide*. San José: EDUCA.
- Morales, Mario Roberto (1994): *Señores bajo los árboles o brevísima relación de la destrucción de los indios*. Guatemala: Artemis Edinter.
- Mosquera Saravia, Javier (2004): *Angélica en la ventana*. Guatemala: F&G.
- Mosquera Saravia, Javier (2005): *Laberintos y rompecabezas*. Guatemala: F&G.
- Mosquera Saravia, Javier (2009): *Espirales*. Guatemala: F&G.
- Muñoz, Víctor (1995): *Todos queremos de todo*. Guatemala: Oscar de León Palacios.
- Muñoz, Víctor (2001): *Cuatro relatos de terror y otras historias fieles*. Guatemala: Palo de Hormigo.
- Muñoz, Víctor (2004): *Collado ante las irreparables ofensas de la vida*. Guatemala: Magna Terra.
- Muñoz, Víctor (2006): *Posdata: ya no regreso*. Guatemala: Magna Terra.
- Muñoz, Víctor (2007b): *Instructivo breve para matar al perro*. Guatemala: Palo de Hormigo.
- Muñoz, Víctor (2010a): *Cuentos. Antología*. Guatemala: Tipografía Nacional (Colección Clásicos de la Literatura Guatemalteca, 19).
- Muñoz, Víctor (2010b): *Las amistades inconvenientes*. Guatemala: Magna Terra.
- Paniagua, Carlos (1993): *Informe de un suicidio*. Guatemala: Impresos Industriales.
- Payeras, Javier (1997): *Ausencia es un ¼ vacío*. Guatemala: Ediciones Mundo Bizarro.
- Payeras, Javier (1999): *La hora de la rabia*. Guatemala: Ed. X.

- Payeras, Javier (2000): (...) y once relatos breves. Guatemala: Ed. X (después del fin del mundo, 3).
- Payeras, Javier (2001): Raktas. Guatemala: Ed. X.
- Payeras, Javier (2003a): Ruido de fondo. Guatemala: Magna Terra.
- Payeras, Javier (2003b): Soledadbrother. Guatemala: Ed. Cultura.
- Payeras, Javier (2006a): Afuera. Guatemala: Magna Terra.
- Payeras, Javier (2006c): Ruido de fondo. Guatemala: Piedra Santa.
- Payeras, Javier (2007): Proyecto “Qué me mirás cerote”. (Unveröffentlichtes Manuskript).
- Payeras, Javier (2007): Raúl Eneldo Chávez. La gran novela guatemalteca: diarios. (Unveröffentlichtes Manuskript).
- Payeras, Javier (2008d): Buscan a electrodrogadictos en cuartos de hoteles. In: *Siglo XXI*, 28.12.2008. <www.sigloxxi.com/noticias/25510> (28.12.2008).
- Payeras, Javier (2009a): Días amarillos. Guatemala: Magna Terra.
- Payeras, Javier (2009c): Post-its de luz sucia. Guatemala: Mata-Mata.
- Payeras, Javier (2011): Limbo. Guatemala: Magna Terra.
- Payeras, Javier; Pedroza, Simón (2001): Automática 9 mm. Guatemala: Ediciones Mundo Bizarro.
- Payeras, Mario (1981): Los días de la selva. La Habana: Casa de las Américas.
- Pedroza, Simón (2003): Bizarro (poema). Guatemala: Libros Mínimos. <www.librosminimos.org/images/stories/File/Poesia/bizarro.pdf> (18.01.2011).
- Phé-Funchal, Denise (2007): Las Flores. Guatemala: F&G.
- Poveda, Christian (2008): La vida loca. Dokumentarfilm: Spanien/Mexiko/Frankreich.
- Prado, Estuardo (1998): La estética del dolor. Guatemala: Ed. X.
- Prado, Estuardo (1999): Vicio-nes del Exceso. Guatemala: Ed. X.
- Prado, Estuardo (2000): El libro negro. Guatemala: Ed. X (después del fin del mundo, 1).
- Prado, Estuardo (2001a): Los amos de la noche. Guatemala: Ed. X.
- Prado, Estuardo (2001b): Realucinatex. Guatemala: Ed. X.
- Quiñónez, Byron (2001): Seis cuentos para fumar. Guatemala: Ed. X.
- Quiñónez, Byron (2008): El perro en llamas. Guatemala: Ed. Cultura.
- Quiñónez, Byron (2009a): Aquí siempre es de noche. Guatemala: Magna Terra.
- Quiñónez, Nancy (Hg.) (1998): Hijas de Shakti. Guatemala: Ed. X.
- Ramírez Heredia, Rafael (2007²): La Mara. México D. F.: Punto de Lectura.
- Rey Rosa, Rodrigo (1990): Der Sohn des Hexenmeisters. Mit einem Vorwort von Paul Bowles. Heidelberg: Das Wunderhorn.
- Rey Rosa, Rodrigo (1992a): Cárcel de árboles. El salvador de buques. Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (1992b): El cuchillo del mendigo. El agua quieta. Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (1994): Lo que soñó Sebastián. Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (1997): Que me maten si... Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (1998): Ningún lugar sagrado. Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (1999): La orilla africana. Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (2001): Piedras encantadas. Barcelona: Seix Barral.

- Rey Rosa, Rodrigo (2002²): Noche de piedras. Guatemala: Ed. del Pensativo.
- Rey Rosa, Rodrigo (2005²): El cojo bueno. San Salvador: DPI (Colección Ficciones, 10).
- Rey Rosa, Rodrigo (2006): Caballeriza. Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (2007): Otro zoo. Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, Rodrigo (2009): El material humano. Barcelona: Anagrama.
- Rey Rosa, Rodrigo (2011a): La caja de los truenos. In: *Matador* (N), 92-97.
- Rey Rosa, Rodrigo (2011b): Severina. Madrid: Alfaguara.
- Sandoval, Marta (2010): El Wikicuento. In: *El Periódico*, 25.04.2010. <<http://elperiodico.com.gt/es/2247/portada/147684/>> (26.04.2010).
- Serrano, Julio (2009): Trans 2.0. <www.librosminimos.org/translibro/> (19.07.2010).
- Soriano, Carlos Alberto (2006): Listones de Colores. Panamá: Univ. Tecnológica de Panamá.
- Valdés Pedroni, Sergio (1998): Arte urbano. Festival del Centro Histórico. Dokumentarfilm: Guatemala.
- Zardetto, Carol (2005): Con pasión absoluta. Guatemala: F&G.
- Zardetto, Carol (2009): El discurso del loco. Cuentos del tarot. Guatemala: F&G.

XI.2. Sekundärliteratur

- Aceituno, Luis (2006): Víctor Muñoz, vidas inútiles. In: *El Periódico*, 03.09.2006. <www.elperiodico.com.gt/es/20060903/31541> (11.06.2010).
- Adams, Richard N. (1994²): Etnias y sociedades (1930-1979). In: Pérez Brignoli, Héctor (Hg.): De la Posguerra a la Crisis (1945-1979). San José: FLACSO (Historia General de Centroamérica, V), 165-243.
- Aguilera, Gabriel (1998): Realizar un imaginario. La Paz en Guatemala. In: Aguilera, Gabriel; Torres Rivas, Edelberto (Hg.): Desde el autoritarismo a la paz. Guatemala: FLACSO, 113-164.
- Aguilera, Gabriel; Torres Rivas, Edelberto (Hg.) (1998): Desde el autoritarismo a la paz. Guatemala: FLACSO.
- Albizúrez Palma, Francisco (1990): La narrativa guatemalteca contemporánea. In: *Centroamericana* (1), 25-39.
- Althoff, Andrea (2005): Religion im Wandel. Einflüsse von Ethnizität auf die religiöse Ordnung am Beispiel Guatemalas. Dissertation, Martin-Luther-Univ. Halle Wittenberg. <<http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/05/05H113/prom.pdf>> (12.08.2011).
- Alvarado, Carmen Lucía (2010): El retorno del cangrejo parte 4. Julio Calvo Drago. Editorial X, 2001. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=240> (05.01.2011).
- Amnesty International (2009): Implicación de la policía en homicidios en Guatemala. <www.amnesty.org/en/library/asset/AMR34/010/2009/en/e341578b-83a7-4a33-95ff-2dce9f3b2289/amr340102009es.pdf> (06.09.2011).
- Arana, Ana (2005): How the Street Gangs took Central America. In: *Foreign Affairs* (84: 3), 98-110.
- Arana, Gabriel (2008): Megadroide Morfo-99 contra el Samuray maldito. Julio Calvo Drago. In: *Luna Park* (14). <www.revistalunapark.com/anterior/index.php?option=com_content&task=view&id=156&Itemid=265> (11.01.2011).
- Arango, Manuel Antonio (Hg.) (1985): Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia. México: Fondo de Cultura Económica.

- Araujo, Max (2000a): Desandando huellas. Apuntes, entrevistas y documentos para el estudio de la literatura guatemalteca de los años ochenta del siglo veinte. Guatemala: Palo de Hormigo.
- Araujo, Max (2000b): Memorias para el estudio de la literatura guatemalteca de los años ochenta. In: Román-Lagunas, Jorge (Hg.): Visiones y revisiones de la literatura centroamericana. Guatemala: Oscar de León Palacios, 207-214.
- Argueta, Otto (2011): Private Security in Guatemala. The Pathway to its Proliferation. Dissertation, Univ. Hamburg.
- Arias, Arturo (1990): Nueva narrativa centroamericana. In: *Centroamericana* (1), 9-23.
- Arias, Arturo (1995): Textualidad y tendencias discursivas en Guatemala antes y después de las masacres. In: *Centroamericana* (5), 27-47.
- Arias, Arturo (1998b): Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990. Guatemala: Artemis Edinter.
- Arias, Arturo (1999): Textualidad y tendencias discursivas en Guatemala antes y después de las masacres. In: Román-Lagunas, Jorge; Mc Callister, Rick (Hg.): La literatura centroamericana como arma cultural. Guatemala: Oscar de León Palacios, 77-101.
- Arias, Patricia (2009): Seguridad privada en América Latina. El lucro y los dilemas de una regulación deficitaria. Santiago de Chile (Reporte del Sector Seguridad, 6).
- Armstrong, Nancy; Tennenhouse, Leonard (Hg.) (1989): The Violence of Representation. Literature and the History of Violence. London, New York: Routledge.
- Artemis Edinter Libros (o. J.): La Empresa. <www.artemisedinter.com/nuevo/laempresa.asp> (10.08.2010).
- ASIES (Hg.) (2003): Asentamientos precarios en la Ciudad de Guatemala. *Momento* (18: 6). Guatemala: Asociación de Investigación y Estudios Sociales.
- Asoli, Leandro (2009): Mata-Mata invita. <<http://matamatalatinoamericana.blogspot.com/>> (19.07.2010).
- Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9-19.
- Azpurú, Dinorah (Hg.) (2007): Construyendo la democracia en sociedades posconflicto. Un enfoque comparado entre Guatemala y El Salvador. Guatemala: F&G.
- Bachmann-Medick, Doris (2004a): Kultur als Text? Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells. In: Nünning, Ansgar; Sommer, Roy (Hg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen: Gunter Narr, 147-159.
- Bachmann-Medick, Doris (2004b²): Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Grenzen und Herausforderungen. In: dies. (Hg.): Kultur als Text. Tübingen, Basel: Francke, 298-338.
- Bachorz, Stephanie (2004): Zur Analyse der Figuren. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wiss. Verl. Trier, 51-67.
- Bachtin, Michail (1971): Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Carl Hanser Verlag.
- Bachtin, Michail (1987): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baixeras, Ricardo (2009): Rodrigo Rey Rosa desafía la historia de la represión en Guatemala con 'El material humano'. In: *El Periódico*, 08.07.2009. <www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacion_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=627594&idseccion_PK=1013> (01.09.2009).
- Banco Mundial (2010): Crimen y violencia en Centroamérica (II). <http://siteresources.worldbank.org/INTLAC/Resources/Sp_Volume_II_Crime_and_Violence_Central_America.pdf> (10.08.2011).

- Bandau, Anja; Buschmann, Albrecht; Treskow, Isabella von (Hg.) (2008a): *Literaturen des Bürgerkriegs*. Berlin: Trafo.
- Bandau, Anja; Buschmann, Albrecht; Treskow, Isabella von (2008b): Einleitung. *Literaturen des Bürgerkriegs. Überlegungen zu ihren soziohistorischen und ästhetischen Konfigurationen*. In: dies. (Hg.): *Literaturen des Bürgerkriegs*. Berlin: Trafo, 7-18.
- Barrientos Tecún, Dante (1991): *Un espacio cultural excluido. La situación del escritor en Guatemala*. Perpignan: Univ. de Perpignan.
- Barrios Ruiz, Walda (2000): La identidad del ladino. Aportes de la Antropología Social Guatemalteca a su discusión. In: *Estudios. Revista de Antropología, Arqueología e Historia* (3: abril), 102-114.
- Bauer, Anke; Sander, Cornelia (2004): Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wiss. Verl. Trier, 197-222.
- Benítez Manaut, Raúl (2001): Procesos de paz en la teoría y en la práctica. Centroamérica y México en los años 90. In: Bodemer, Klaus, Kurtenbach, Sabine; Meschkat, Klaus (Hg.): *Violencia y regulación de conflictos en América Latina*. Caracas: ADLAF, Heinrich-Böll-Stiftung, 379-401.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (2010²³): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Beverley, John (1987): *Del Lazarillo al Sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Inst.
- Beverley, John (1989): The Margin at the Center. On *Testimonio* (Testimonial Narrative). In: *Modern Fiction Studies* (35: 1), 11-28.
- Beverley, John (Hg.) (2004): *Testimonio. On the politics of truth*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Beverley, John; Achúgar, Hugo (Hg.) (1992): La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (36).
- Bjune, Maren Christensen (2011): The Pentecostal and the Political in Guatemala. Religious affiliation and political elites. Towards an analytical framework? Unveröffentlichter Vortrag, gehalten am 14.09.2011 auf der Tagung der *Red Europea de Política Latinoamericana* (REPLA), Hamburg.
- Blanco, Ligia; Zapata, Adrián (2007): La contribución del proceso de paz a la construcción de la democracia en Guatemala. In: Azpurú, Dinorah (Hg.): *Construyendo la democracia en sociedades posconflicto. Un enfoque comparado entre Guatemala y El Salvador*. Guatemala: F&G, 291-510.
- Botrán, Sofía (2010): *El Pensativo* se despide. In: *Siglo XXI*, 03.07.2010. <www.sigloxxi.com/vida.php?id=14311&b=1> (15.07.2010).
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bowles, Paul (1990): Vorwort. In: Rodrigo Rey Rosa: *Der Sohn des Hexenmeisters*. Mit einem Vorwort von Paul Bowles. Heidelberg: Das Wunderhorn, 7-8.
- Bran Pardo, Rosalinda; Cigarroa, Carmen (1998): Anexo. Cuadro de triple entrada sobre los actores principales en el proceso de negociaciones y su contexto nacional e internacional. In: Aguilera, Gabriel; Torres Rivas, Edelberto (Hg.): *Desde el autoritarismo a la paz*. Guatemala: FLACSO, 165-241.
- Bromo, Pablo (2010): La hora de la rabia. Javier Payeras. Editorial X. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=222> (05.01.2011).
- Brückner, Christiane; Frühsorge, Lars (2010): Maximón. Ein spezieller Heiliger Guatemalas. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hg.): *Herz der Maya*. Guatemala. Hamburg: Museum für Völkerkunde, 701-731.

- Bruneau, Thomas (2005): The Maras and National Security in Central America. In: *Strategic Insights (Center for Contemporary Conflict/NPS)* (IV: 5). <www.nps.edu/Academics/centers/ccc/publications/OnlineJournal/2005/May/bruneauMay05.pdf> (22.11.2010).
- Caillois, Roger (1974): Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Insel, 44-83.
- Call, Charles T. (2000): Sustainable Development in Central America. The Challenges of Violence, Injustice and Insecurity. Hamburg: IIK (CA 2020: Documento de trabajo, 8).
- Camus, Manuela (2009): Desclasamiento y violencias en ciudad de Guatemala. In: López García, Julián, Bastos, Santiago; Camus, Manuela (Hg.): *Guatemala. Violencias desbordadas*. Córdoba: Univ. de Córdoba, 339-365.
- Camus, Manuela (2011): Primero de Julio. Urban Experiences of Class Decline and Violence. In: O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.): *Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala*. Durham, London: Duke Univ. Press, 49-65.
- Casasfranco Roldán, María Virginia (2001): Realidades y retos de la integración de las poblaciones afectadas por el conflicto armado interno en Centroamérica. In: Bodemer, Klaus, Kurtenbach, Sabine; Meschkat, Klaus (Hg.): *Violencia y regulación de conflictos en América Latina*. Caracas: ADLAF, Heinrich-Böll-Stiftung, 425-439.
- Catafixia Editorial (o. J.): <<http://catafixiaeditorial.blogspot.com/>> (19.07.2010).
- Cazali, Rosina (2001): El arte de los noventa en Guatemala. Saliendo de la olla de cangrejos. In: Teorética (Hg.): *Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*. San José: TEORÉTICA, 50-58.
- Cazali, Rosina (Hg.) (2003a): Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala. Guatemala: Hivos.
- Cazali, Rosina (2003b): Qué pasa calabaza. Preguntas comunes, respuestas y utopías en la metamorfosis de la gestión cultural independiente. In: dies. (Hg.): *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: Hivos, 39-54.
- Cazali, Rosina (2010): Editorial X. Diseño proletario o irreverente sensatez. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=226> (05.01.2011).
- CEH (Hg.) (1999): Guatemala. Memoria del silencio. Conclusiones y recomendaciones del Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico. Guatemala: CEH.
- Chacón, Albino (Hg.) (2007): *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José: EUNA; Ed. Costa Rica.
- Cholet, Jérôme (2003): Lakonischer Chronist. Portrait des guatemalteckischen Autors Rodrigo Rey Rosa. <www.ila-web.de/buchbesprechungen/special2003_reyrosa.htm> (30.10.2009).
- CICIG (o. J.): Mandato. <<http://cicig.org/index.php?page=mandato>> (20.07.2011).
- CICIG (2010): Tercer año de labores. Resumen ejecutivo. <http://cicig.org/uploads/documents/resumen_ejecutivo-informe_tres_anios.pdf> (20.07.2011).
- CICIG (2011): Informe de la Comisión Internacional Contra la Impunidad en Guatemala con ocasión de su cuarto año de labores. <<http://cicig.org/uploads/documents/2011/COM-052-20111005-DOC01.pdf>> (06.11.2011).
- Cofiño, Ana María (2009): La ética en cuestión. Las cuentas claras son necesarias para cualquier relación. In: *El Periódico*, 08.08.2009. <<http://elperiodico.com.gt/es/20090808/opinion/109796>> (10.08.2009).

- Contreras, Ana Yolanda (2004): Rebelión e identidad en la palabra y la mala palabra. Un discurso contra-hegemónico en la novelística de Arturo Arias, Marco Antonio Flores y Mario Roberto Morales. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (9). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/rebellion.html>> (01.06.2010).
- Contreras, Ana Yolanda (2005): Una conversación con Elías Jiménez Trachtenberg y Rafael Rosal Paz y Paz. Dos cineastas pioneros en el surgimiento actual del cine guatemalteco. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (11). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n11/foro/conversacion.html>> (08.06.2010).
- Corbineau-Hoffmann, Angelika; Nicklas, Pascal (2000a): Vorwort der Herausgeber. Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. In: dies. (Hg.): *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1-18.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika; Nicklas, Pascal (Hg.) (2000b): *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Cordero, Mario (2008): Bienvenida, posmodernidad. In: *La Hora*, 20.09.2008. <www.lahora.com.gt/notas.php?key=36952&fch=2008-09-20> (11.01.11).
- Cordero, Mario (2009): Ictericia social. ‘Días amarillos’ de Javier Payeras. In: *La Hora*, 04.07.2009. <www.lahora.com.gt/notas.php?key=51492&fch=2009-07-04> (25.06.2010).
- Cortés, María Lourdes (2005): *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Casa de las Américas.
- Cortés, María Lourdes (2008): Zentralamerika auf Zelluloid. In: Kurtenbach, Sabine, Mackenbach, Werner, Maihold, Günther; Wunderlich, Volker (Hg.): *Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 643-657.
- Cortez, Beatriz (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G.
- Coto-Rivel, Sergio (2010): Configuración de nuevas subjetividades individuales en la narrativa centroamericana contemporánea, una visión más allá de la memoria. Proyecto de investigación doctoral. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (21). <http://collaborations.denison.edu/istmo/n21/proyectos/1-coto-rivel_sergio_form.pdf> (18.01.2011).
- Craft, Linda J. (1997): *Novels of testimony and resistance from Central America*. Gainesville: Univ. Press of Florida.
- Cruz, José Miguel (1998): *La violencia en El Salvador en los años noventa. Magnitud, costos y factores posibilitadores*. San Salvador: BID.
- Cruz, José Miguel (1999): El autoritarismo en la posguerra. Un estudio de las actitudes de los salvadoreños. In: *Estudios Centroamericanos* (54: 603), 95-106.
- Cruz, José Miguel (2000): Violencia, democracia y cultura política. In: *Nueva Sociedad* (167), 132-146.
- Cruz, José Miguel (2003): Violencia y democratización en Centroamérica. El impacto del crimen en la legitimidad de los regímenes de posguerra. In: *América Latina Hoy* (35), 19-59.
- Cruz, José Miguel (2005): ¿Por qué hay tantas armas en manos de civiles? In: *Envío* (285). <www.envio.org.ni/articulo/3144> (19.02.2009).
- Cruz, José Miguel (Hg.) (2006): *Las respuestas de la sociedad civil organizada*. San Salvador: UCA (Maras y pandillas en Centroamérica, IV).
- Cruz, José Miguel (2007a): Origen y evolución de las maras en Centroamérica. In: Muñoz, Isabel: *Maras. La cultura de la violencia*. Madrid: Casa de América, 132-141.
- Cruz, José Miguel (Hg.) (2007b): *Street Gangs in Central America*. San Salvador: UCA.

- Cuadrado, Nuria (1999): El escritor Rodrigo Rey Rosa retrata en su última novela el Tánger más actual. In: *El Mundo*, 30.12.1999. <www.elmundo.es/1999/12/30/cultura/30N0119.html> (30.10.2009).
- Cuevas Molina, Rafael (1997/1998): Breves consideraciones desde Costa Rica en torno al arte centroamericano contemporáneo. In: *Ístmica* (3-4), 239-253.
- Dardón, Juan Pablo (2009): Presentación Días amarillos, Javier Payeras. El nuevo periodismo es la periferia. <www.jpardon.com/2009/08/presentacion-dias-amarillos-javier.html> (25.06.2010).
- del Olmo, Rosa (2000): Ciudades duras y violencia urbana. In: *Nueva Sociedad* (167), o. S.
- Demoscopía S.A. (Hg.) (2007): Maras y pandillas, comunidad y policía en Centroamérica. Hallazgos de un estudio integral. San José: ASDI; BCIE. <www.undp.org.gt/data/publicacion/Maras%20y%20pandillas,%20comunidad%20y%20polic%C3%ADa%20en%20centro%20am%C3%A9rica.pdf> (20.02.2009).
- Dickins de Girón, Avery (2011): The Security Guard Industry in Guatemala. Rural Communities and Urban Violence. In: O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.): *Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala*. Durham, London: Duke Univ. Press, 103-125.
- Dietrich, Julia; Müller-Koch, Uta (Hg.) (2006): *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Paderborn: Mentis.
- Dietrich, Wolfgang (2002): La Marimba. Lenguaje musical y secreto de la violencia política en Guatemala. In: *América Latina Hoy* (35), 147-166.
- Donoso, Fernanda (2009): Rey Rosa en el Archivo. In: *La Nación*, 25.07.2009. <http://lanacion2007.altavoz.net/prontus_noticias_v2/site/artic/20090724/pags/20090724190229.html> (01.09.2009).
- Dräger, Daniel; Peetz, Peter (2000): Bibliographie zu Zentralamerika, 1995-2000 (einschließlich Belize und Panama). In: *Lateinamerika. Analysen - Daten - Dokumentation* (17: 44), 107-129.
- Dröschner, Barbara (2000): Modernidad y autenticidad en la novela centroamericana contemporánea. In: *Centroamericana* (9), 7-22.
- Dunkerley, James (1988): *Power in the Isthmus. A political history of modern Central America*. London, New York: Verso.
- Durst, Uwe (2007): *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: Lit Verlag.
- Durst, Uwe (2008): *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in den Texten des 'Magischen Realismus'*. Berlin: Lit Verlag.
- Echeverría, Maurice (2000a): Literatura de los noventa. In: *Magna Terra* (1: 1), 42-43.
- Echeverría, Maurice (2009a): Un mundo menos percutido. <<http://magacin-gt.blogspot.com/2009/07/un-mundo-menos-percutido.html>> (15.06.2010).
- Echeverría, Maurice (2009b): Lo amarillo y lo negro. In: *Siglo XXI*, 18.06.2009. <www.sigloxxi.com/noticias/27878> (18.06.2009).
- Eco, Umberto (1977): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- El Editorial (2009): La fuerza de la ley. In: *El Periódico*, 17.04.2009. <www.elperiodico.com.gt/es/20090417/opinion/97879/> (22.11.2010).
- Elías, José (2010): Colom declara el estado de sitio en el norte de Guatemala. In: *El País*, 21.12.2010. <www.elpais.com/articulo/internacional/Colom/declara/estado/sitio/norte/Guatemala/elpepiint/20101221elpepiint_7/Tes> (17.08.2011).
- Elías, José (2011): Guatemala establece el estado de sitio en la zona de la matanza de campesinos. In: *El País*, 17.05.2011. <www.elpais.com/articulo/internacional/Guatemala/establece/estado/sitio/zona/matanza/campesinos/elpepuint/20110517elpepuint_15/Tes> (17.08.2011).

- Engel, Manfred (2001): Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft. In: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 1, 8-36.
- Engel, Manfred (2007): Kanon – pragmatisch. Mit einem Exkurs zur Literaturwissenschaft als moralischer Anstalt. In: Saul, Nicholas; Schmidt, Ricarda (Hg.): *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 23-33.
- Equipo de Investigación (2010): Guatemala, país de Sicarios. In: *El Periódico*, 18.01.2010. <<http://elperiodico.com.gt/es/20100118/portada/133129/>> (18.01.2010).
- Erazo, Judith (2005): Presentación. In: Zepeda López, Raúl (Hg.): *Las violencias en Guatemala. Algunas perspectivas*. Guatemala: FLACSO; UNESCO Guatemala, 13-20.
- ERIC; IDESO; IDIES; IUDOP; UCA (Hg.) (2001): *Maras y pandillas en Centroamérica*. Managua: UCA (Maras y pandillas en Centroamérica, I).
- ERIC; IDESO; IDIES; IUDOP (Hg.) (2004a): *Pandillas y capital social*. San Salvador: UCA (Maras y pandillas en Centroamérica, II).
- ERIC; IDIES; IUDOP; NITLAPAN; DIRINPRO (Hg.) (2004b): *Políticas juveniles y rehabilitación*. Managua: UCA (Maras y pandillas en Centroamérica, III).
- Erzgräber, Ursula; Hirsch, Alfred (2001a): Einleitung. In: dies. (Hg.): *Sprache und Gewalt*. Berlin: Berlin Verlag, 7-9.
- Erzgräber, Ursula; Hirsch, Alfred (Hg.) (2001b): *Sprache und Gewalt*. Berlin: Berlin Verlag.
- Escobar, Gabriela; Rendón, Fernando (2003): El rock en la ciudad. In: Cazali, Rosina (Hg.): *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: Hivos, 103-113.
- Escudos, Jacinta (2005): Los Inclasificables. Escritores salvadoreños hoy. In: Kohut, Karl; Mackenbach, Werner (Hg.): *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 137-145.
- Escudos, Jacinta (2009): El caso contra Raúl Figueroa. <www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/009843.html> (13.08.2009).
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos.
- Ette, Ottmar (2010): *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos.
- F&G Editores (2008): Catálogo 2008. 15 años al servicio de la cultura guatemalteca. <www.fygeditores.com/inicio/CATALOGO2008.pdf> (15.07.2010).
- Figueroa Ibarra, Carlos (2000): Violencia y cultura del terror. Notas sobre una sociedad violenta. In: *Bajo el volcán. Revista del Posgrado de Sociología* (1: 1), 67-83.
- Flores, Gemma Gil (2006a): Javier Payeras: 'Soy un escritor de karaoke'. In: *Prensa Libre*, 06.11.2006. <www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2006/noviembre06/121106/frente.shtml> (15.02.2010).
- Flores, Ronald (1998): *Maíz y palabra*. Guatemala: Ed. Cultura.
- Flores, Ronald (2005): *La sonrisa irónica. Exorcismos de lectura*. Guatemala: Palo de Hormigo.
- Flores, Ronald (2006b): Un estimulante juego semántico. ¡Ave, Palabra! <www.ronaldflores.com/2006/09/22/un-estimulante-juego-semantico-%C2%A1ave-palabra/> (11.01.2011).
- Flores, Ronald (2007a): Eduardo Juárez: 'El cuento es un choque formidable, tremendo, casi mortífero'. <www.ronaldflores.com/2007/09/28/eduardo-juarez-el-cuento-es-un-choque-formidable-tremendo-casi-mortifero/> (15.02.2010).

- Flores, Ronald (2007b): El hombre de Montserrat. <www.ronaldflores.com/2007/04/27/el-hombre-de-montserrat> (13.08.2009).
- Flores, Ronald (2007d): Signos de fuego. Panorámica de la literatura guatemalteca de 1960-2000. Guatemala: Ed. Cultura.
- Flores, Ronald (2008a): Megadroide Morfo-99 contra Samuray Maldito de Julio Calvo Drago. <www.ronaldflores.com/2008/08/26/megadroide-morfo-99-contra-samuray-maldito-de-julio-calvo-drago/> (11.01.2011).
- Flores, Ronald (2008b): Nueva novela de Eduardo Juárez. Retrato de un borracho con país. <www.ronaldflores.com/2008/03/11/nueva-novela-de-eduardo-juarez-retrato-de-un-borracho-con-pais/> (15.02.2010).
- Flores, Ronald (2009): Un asunto de perros. <www.ronaldflores.com/2009/08/07/un-asunto-de-perros> (10.08.2009).
- Flusser, Vilém (1985): *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography.
- Flusser, Vilém (2002³): *Vampyrotheuthis infernalis*. Göttingen: European Photography.
- Foster, David William (1995): *Violence in Argentine literature. Cultural responses to tyranny*. Columbia, London: Univ. of Missouri Press.
- Foucault, Michel (1997): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Friedman, Max Paul (2010): Significados transnacionales del golpe de estado de 1954 en Guatemala. Un suceso de la Guerra Fría Internacional. In: García Ferreira, Roberto (Hg.): *Guatemala y la Guerra Fría en América Latina. 1947-1977*. Guatemala: CEUR-USAC, 19-28.
- Friedrichsen, Mike; Vowe, Gerhard (Hg.) (1995): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen: Westdt. Verlag.
- Frühsoerge, Lars (2010): 2012. Mayakultur und Esoterik. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hg.): *Herz der Maya*. Guatemala. Hamburg: Museum für Völkerkunde, 503-527.
- Galeano, Eduardo (1971): *Las venas abiertas de América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.
- Galeano, Gladys (2011): López Fuentes enfrenta proceso por genocidio. El Ministerio Público tiene pruebas para acusar de 317 muertes al exjefe del Estado Mayor de la Defensa. In: *El Periódico*, 21.06.2011. <www.elperiodico.com.gt/es/20110621/pais/197112> (18.08.2011).
- Galich, Franz (2000): ¿Literatura indígena en Guatemala? In: Román-Lagunas, Jorge (Hg.): *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. Guatemala: Oscar de León Palacios, 227-241.
- Galich, Franz (2001): Prolegómenos para una Historia de las Literaturas Centroamericanas. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (1). <<http://istmo.denison.edu/n01/articulos/prolego.html>> (16.12.2009).
- Galich, Franz (2003): ¿Existe una literatura indígena en Guatemala? In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (5). <<http://istmo.denison.edu/n05/articulos/existe.html>> (16.12.2009).
- Galich, Franz (2004a): ¿Qué es un subalterno letrado? Apuntes para aproximarse a la subalternidad letrada. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (8). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/foro/subalterno.html>> (04.06.2010).
- Galich, Franz (2004b): Desde el centro de la periferia de la periferia. Reflexiones de un subalterno letrado. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (8). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/foro/centro.html>> (04.06.2010).
- Galich, Franz (2005): Notas para una cartografía de la novela guatemalteca de los últimos treinta años. In: Kohut, Karl; Mackenbach, Werner (Hg.): *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 97-117.

- Garavito, Marco Antonio (2005): ¡Frustración! ¿Fuente de violencia social? In: Zepeda López, Raúl (Hg.): Las violencias en Guatemala. Algunas perspectivas. Guatemala: FLACSO; UNESCO Guatemala, 35-86.
- García Canclini, Néstor (2004): El dinamismo de la descomposición. Megaciudades latinoamericanas. In: Navia, Patricio; Zimmerman, Marc (Hg.): Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial. México D. F.: Siglo XXI, 58-72.
- García Escobar, Carlos René (2008): El fenómeno de la ciberliteratura. In: Calvo Drago, Julio: Megadroides Morfo-99 contra el Samuray Maldito. Guatemala: Ed. Cultura, 57-63.
- García, Diana (2005): Feminicidio. Facetas visibles y oscurecidas. In: *Envío* (285). <www.envio.org.ni/articulo/3145> (19.02.2009).
- García, Gabriela (2009): 'Las marimbas del infierno' y 'De jueves a domingo' ganan en acción audiovisual. In: *La Nación*, 20.10.2009. <www.lnd.cl/las-marimbas-del-infierno-y-de-jueves-a-domingo-ganan-en-accion-audiovisual/noticias/2009-10-20/164057.html> (24.08.2011).
- Geertz, Clifford (1983): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (2010³): Die Erzählung. Paderborn: Fink.
- Gereda Valenzuela, Sylvia (2008): Nuestras maras en España. Kaibiles del Ejército y mareros son enviados para conquistar territorios narcos en Europa. In: *El Periódico*, 27.11.2008. <www.elperiodico.com.gt/es/20081127/opinion/81144%C2%A0%C2%A0> (23.11.2011).
- Gewecke, Frauke (1983): Magischer Realismus und Vaudou. Zur Kategorie des 'magischen Denkens' als Gestaltungsprinzip der neueren lateinamerikanischen Literatur. In: López Abiada, José Manuel de (Hg.): Iberoamérica. Historia – sociedad – literatura. Homenaje a Gustav Siebermann. München: Wilhelm Fink Verlag (1), 239-261.
- Glauser, Jürg; Heitmann, Annegret (Hg.) (1999): Verhandlungen mit dem New historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Glogauer, Werner (1991): Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien. Wirkungen gewalttätiger, sexueller, pornographischer und satanischer Darstellungen. Baden-Baden: Nomos.
- Godoy, Angelina Snodgrass (2002): Lynchings and the Democratization of Terror in Postwar Guatemala. Implications for the Human Rights. In: *Human Rights Quarterly* (24: 3), 640-661.
- Godoy, Angelina Snodgrass (2004): When 'justice' is criminal. Lynchings in contemporary Latin America. In: *Theory and Society* (33: 6), 621-651.
- Goldman, Francisco (2007): The art of political murder. Who killed the bishop? New York: Grove Press.
- González, Aníbal (2001): Killer Books. Writing, Violence, and Ethics in Modern Spanish American Narrative. Austin: Univ. of Texas Press.
- Gramajo Morales, Héctor Alejandro (2003): Alrededor de la bandera. Un análisis praxiológico del enfrentamiento armado en Guatemala, 1960-1996. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Gray, Jeffrey (2007): Placing the Placeless. A Conversation with Rodrigo Rey Rosa. In: *A Contracorriente* (4: 2), 160-186. <www.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_07/Gray.pdf> (11.06.2010).
- Greenblatt, Stephen (1990): Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach.
- Greenblatt, Stephen (1991): Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Berlin: Wagenbach.
- Grimminger, Rolf (Hg.) (2000): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München: Fink.
- Grinberg Pla, Valeria (2001): La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (2). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n02/articulos/novhis.html>> (16.12.2009).

- Grinberg Pla, Valeria (2005): *El país bajo mi piel, Siglo de o(g)ro y El misterio de San Andrés*. Proyectos de país y conceptos de identidad. In: Kohut, Karl; Mackenbach, Werner (Hg.): *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 79-95.
- Grinberg Pla, Valeria (2006): John Beverley: Testimonio. On the Politics of Truth. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (13). <<http://istmo.denison.edu/n13/resenas/beverley.html>> (17.10.2011).
- Grinberg Pla, Valeria (2008a): Los géneros literarios como espejos distorsionantes. In: Mackenbach, Werner (Hg.): *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, I), 101-118.
- Grinberg Pla, Valeria (2008b): Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana. Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya. In: Bolaños Varela, Ligia María; Mackenbach, Werner (Hg.): *Historia, memoria y violencia en la narrativa centroamericana actual*. San José: CHCLA (Avances de Investigación, 3), 53-67.
- Grinberg Pla, Valeria (2008c): (Un-)Möglichkeiten der Erinnerung. Der Genozid an den Maya in Horacio Castellanos Moyas Roman *Insensatez*. In: Bandau, Anja, Buschmann, Albrecht; Treskow, Isabella von (Hg.): *Literaturen des Bürgerkriegs*. Berlin: Trafo, 91-103.
- Grinberg Pla, Valeria; Mackenbach, Werner (2002): Entre el desconocimiento, la pasión y la academia. ¿Dónde está la literatura centroamericana? Entrevista a Jacinta Escudos, Dante Liano y Anacristina Rossi. In: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (8), 176-183.
- Grinberg Pla, Valeria; Roque Baldovinos, Ricardo (Hg.) (2009): *Tensiones de la modernidad. Del modernismo al realismo*. Guatemala: F&G (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, II).
- Guatemala Human Rights Commission (2011): Defensores de los Derechos Humanos entregan denuncia de tortura con el relator especial de las Naciones Unidas contra el candidato presidencial guatemalteco General Otto Perez Molina. 2011. <www.ghrc-usa.org/Resources/2011/War_Crimes/Press_Release.htm> (18.08.2011).
- Guerra Borges, Alfredo (1994²): El desarrollo económico. In: Pérez Brignoli, Héctor (Hg.): *De la Posguerra a la Crisis (1945-1979)*. San José: FLACSO (Historia General de Centroamérica, V), 13-83.
- Guerrero, Gustavo (2002): Conversación con Rodrigo Rey Rosa. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* (624), 103-108.
- Guinea Diez, Gerardo (2009): Magna Terra Editores. <<http://magacin-gt.blogspot.com/2009/12/magna-terra-editores.html>> (15.07.2010).
- Haas, Nadine (2010a): El papel del lenguaje y la escritura para las víctimas. El enfrentamiento con el pasado conflictivo en Guatemala. In: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (37), 176-180.
- Haas, Nadine (2010b): Representaciones de la violencia en la literatura centroamericana (GIGA Working Paper, 148). <www.giga-hamburg.de/dl/download.php?d=/content/publikationen/pdf/wp148_haas.pdf> (04.01.2011).
- Haas, Nadine (2011a): Claudia Hernández y lo surreal de la violencia. In: *Luna Park* (31). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=71&Itemid=331> (27.04.2011).
- Haas, Nadine (2011b): Representaciones de la violencia en la literatura centroamericana. In: *Revista Cultura* (106), 123-150.
- Haupt, Birgit (2004): Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wiss. Verl. Trier, 69-87.
- Herlinghaus, Herrmann (2009): *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan.

- Hermenau, Susan (2008a): Das kollektive Gedächtnis in der guatemaltekischen Nachkriegsliteratur. Estuardo Prado und Maurice Echeverría. Unveröffentlichte Magisterarbeit, eingereicht am 22.12.2008 an der FU Berlin.
- Hermenau, Susan (2008b): Im Sand rennen. Guatemalas Nachkriegsliteratur will keine sein. In: *Lateinamerika Nachrichten* (413). <www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/2871.html> (17.06.2009).
- Hermenau, Susan (2010): Tanto Berlín en Guatemala. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=44&Itemid=238> (05.01.2011).
- Hernández, David (1996): El Salvador. Exil und Literatur. In: Hernández, David (Hg.): Alexander von Humboldt – die andere Suche nach Eldorado und weitere Essays zur zeitgenössischen lateinamerikanischen Literatur. London, Worms: The World of Book, 114-134.
- Hernández, Oswaldo J. (2009): Fallo en el caso Figueroa. In: *El Periódico*, 08.08.2009. <<http://elperiodico.com.gt/es/20090808/cultura/109802>> (10.08.2009).
- Hernández, Oswaldo J. (2010): Latir sin descanso. Rosa Chávez presenta el poemario *Quitapenas*. In: *Siglo XXI* 2010, 14.11.2010. <www.sigloxxi.com/magacin.php?id=23407> (15.11.2010).
- Herrera, Óscar F. (2009): Sentencia de 150 años en primer juicio por desaparición forzada. In: *El Periódico*, 01.09.2009. <<http://elperiodico.com.gt/es/20090901/pais/112013>> (01.09.2009).
- Holden, Robert H. (2009): La violencia, la ley y la historia en Centroamérica. In: *El Faro*, 25.05.2009. <www.elfaro.net/secciones/academico/20090525/academico1.asp> (28.05.2009).
- Hollain, Anna-Maria (2010): La ola de 'feminicidios' de Ciudad Juárez se extiende por Centroamérica. In: *El País*, 07.04.2010. <www.elpais.com/articulo/internacional/ola/feminicidios/Ciudad/Juarez/extiende/Centroamerica/elpepuintlat/20100407elpepuint_2/Tes> (07.04.2010).
- Huffschmid, Anne (2006): Feminicidio – Das Öffentliche ist politisch. Zu den Frauenmorden in Mexiko und Mittelamerika. In: Gabbert, Karin (Hg.): Mit Sicherheit in Gefahr. Münster: Westfälisches Dampfboot (Jahrbuch Lateinamerika, Analysen und Berichte, 30), 69-88.
- Hugger, Paul; Stadler, Ulrich (Hg.) (1995): Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart. Zürich: Unionsverlag.
- Huhn, Sebastian (2011): Kriminalität in Costa Rica. Zur diskursiven Konstruktion eines gesellschaftlichen und politischen Problems. Baden-Baden: Nomos.
- Huhn, Sebastian; Oettler, Anika (2006): Jugendbanden in Zentralamerika. Zur Konstruktion einer nicht-traditionellen Bedrohung. In: Gabbert, Karin (Hg.): Mit Sicherheit in Gefahr. Münster: Westfälisches Dampfboot (Jahrbuch Lateinamerika, Analysen und Berichte, 30), 31-48.
- Huhn, Sebastian; Oettler, Anika; Peetz, Peter (2005): La telaraña de los discursos sobre violencia en Centroamérica. In: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (19), 188-193.
- Huhn, Sebastian; Oettler, Anika; Peetz, Peter (2006a): Exploding Crime? Topic Management in Central American Newspapers (GIGA Working Paper, 33). <www.giga-hamburg.de/dl/download.php?d=/content/publikationen/pdf/wp33_huhn-oettler-peetz.pdf> (14.12.2009).
- Huhn, Sebastian; Oettler, Anika; Peetz, Peter (2006b): Construyendo Inseguridades. Aproximaciones a la violencia en Centroamérica desde el análisis del discurso (GIGA Working Paper, 34). <www.giga-hamburg.de/dl/download.php?d=/content/publikationen/pdf/wp34_huhn-oettler-peetz.pdf> (14.12.2009).
- Huhn, Sebastian; Oettler, Anika; Peetz, Peter (2007): La construcción de realidades inseguras. Reflexiones acerca de la violencia en Centroamérica. In: *Revista Ciencias Sociales* III-IV (117-118), 73-89.
- Imbusch, Peter (2005): Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Verlag für Sozialwiss.

- Imbusch, Peter; Misse, Michel; Carrión, Fernando (2011): Violence Research in Latin America and the Caribbean. A Literature Review. In: *International Journal of Conflict and Violence* (5: 1), 87-154.
- Instituto Nacional de Estadística (INE) (2006): Encuesta Nacional de Condiciones de Vida 2006. Guatemala: INE. <www.ine.gob.gt/np/encovi/encovi2006.htm> (22.08.2011).
- International Organization for Migration (INSTRAW) (2007): Gender, Remittances, and Development. Encuesta sobre Remesas en Guatemala 2007 con Perspectiva de Género. Guatemala: INSTRAW.
- Iwersen, Julia (2001): Lexikon der Esoterik. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Johns, Christina Jacqueline (1995): The origins of violence in Mexican society. Westport: Praeger.
- Jonas, Susanne (1981): Guatemala. Plan piloto para el continente. San José: EDUCA.
- Jonas, Susanne (2000): De centauros y palomas. El proceso de paz guatemalteco. Guatemala: FLACSO.
- Juárez, Lorenzo Mariano (2009): Violencias eventuales en la cotidianidad de las violencias. Una etnografía de los linchamientos de Camotán y Jocotán (julio de 2007). In: López García, Julián, Bastos, Santiago; Camus, Manuela (Hg.): Guatemala. Violencias desbordadas. Córdoba: Univ. de Córdoba, 239-268.
- Keppeler, Toni (2010): Machtkampf in Guatemala. Todesstrafe durch die Hintertür. In: *TAZ*, 08.10.2010. <www.taz.de/!59505/> (19.08.2011).
- Köbler, Gerhard (2001a): Spiegelnde Strafe. In: Tilch, Horst; Arloth, Frank (Hg.): Deutsches Rechts-Lexikon in drei Bänden. München: Beck (Q-Z, 3), 3921.
- Köbler, Gerhard (2001b): Talion. In: Tilch, Horst; Arloth, Frank (Hg.): Deutsches Rechts-Lexikon in drei Bänden. München: Beck (Q-Z, 3), 4085.
- Koch, Klaus (2004⁷): Apokalypitk. In: ders. (Hg.): Reclams Bibellexikon. Stuttgart: Reclam, 44-46.
- Koch, Klaus; Rösel, Martin (2004⁷): Daniel. In: ders. (Hg.): Reclams Bibellexikon. Stuttgart: Reclam, 111.
- Kohut, Karl (Hg.) (1994): Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert.
- Kohut, Karl (2001): Política, violencia y literatura. In: Bodemer, Klaus, Kurtenbach, Sabine; Meschkat, Klaus (Hg.): Violencia y regulación de conflictos en América Latina. Caracas: ADLAF, Heinrich-Böll-Stiftung, 39-62.
- Koonings, Kees; Kruijt, Dirk (1999): Introduction. Violence and Fear in Latin America. In: dies. (Hg.): Societies of Fear. The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America. London, New York: Zed Books, 1-30.
- Koonings, Kees; Kruijt, Dirk (2007): Fractured cities, second-class citizenship and urban violence. In: dies. (Hg.): Fractured cities. Social exclusion, urban violence and contested spaces in Latin America. London, New York: Zed Books, 7-22.
- Kraft, Douglas W. (2010): Una contrainsurgencia fuera de control. Lyndon B. Johnson y la contrainsurgencia en Guatemala. In: García Ferreira, Roberto (Hg.): Guatemala y la Guerra Fría en América Latina. 1947-1977. Guatemala: CEUR-USAC, 207-221.
- Kruijt, Dirk (1996): Sociedades de terror. Guerrillas y contrainsurgencia en Guatemala y Perú. San José: FLACSO Costa Rica (Cuaderno de Ciencias Sociales, 88).
- Kruijt, Dirk (1999): Exercises in State Terrorism. The Counter-insurgency Campaigns in Guatemala and Peru. In: Koonings, Kees; Kruijt, Dirk (Hg.): Societies of Fear. The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America. London, New York: Zed Books, 33-62.
- Kurtenbach, Sabine (2007): Why is Liberal Peace-Building So Difficult? Some Lessons from Central America (GIGA Working Paper, 59). <www.giga-hamburg.de/index.php?file=workingpapers.html&folder=publikationen>.

- Kurtenbach, Sabine (2008): Youth Violence as a Scapegoat. Youth in Post-War Guatemala: INEF (Project Working Paper, 5). <www.postwar-violence.de/files/wp5_guatemala_youth.pdf> (30.10.2008).
- Lämmert, Eberhard (1975⁶): Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler.
- Le Bot, Yvon (1995): La guerra en tierras mayas. Comunidad, violencia y modernidad en Guatemala (1970-1992). Mexiko D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Letra Negra Editores (o. J.): <www.letranegra.org/> (17.07.2010).
- Levenson, Deborah (1989²): Por si mismos. Un estudio preliminar de las 'maras' en la ciudad de Guatemala. Guatemala: AVANCSO (Cuaderno de Investigación, 4).
- Levenson, Deborah (2011): Living Guatemala City, 1930s-2000s. In: O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.): Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala. Durham, London: Duke Univ. Press, 25-47.
- Leyva, Héctor M. (2005): Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (11). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n11/articulos/narrativa.html>> (16.12.2009).
- Liano, Dante (1992): La función vicaria de la literatura guatemalteca contemporánea. In: ders. (Hg.): Ensayos de literatura guatemalteca. Rom: Bulzoni, 11-31.
- Liano, Dante (2010): Cursos y recursos de la literatura centroamericana. Unveröffentlicher Vortrag, gehalten am 16.12.2010 im Rahmen des *Coloquio y taller de investigación europeos: F(r)icciones de vida – trauma, memoria y convivencia en las literaturas hispanoamericanas*, Univ. Potsdam.
- López García, Julián (2009): Nuevas expresiones y representaciones de los linchamientos en Guatemala. In: López García, Julián, Bastos, Santiago; Camus, Manuela (Hg.): Guatemala. Violencias desbordadas. Córdoba: Univ. de Córdoba, 269-296.
- López García, Julián; Bastos, Santiago; Camus, Manuela (Hg.) (2009a): Guatemala. Violencias desbordadas. Córdoba: Univ. de Córdoba.
- López García, Julián; Bastos, Santiago; Camus, Manuela (2009b): El persistente desborde de las violencias en Guatemala. In: dies. (Hg.): Guatemala. Violencias desbordadas. Córdoba: Univ. de Córdoba, 9-25.
- López García, Julián; Juárez, Lorenzo Mariano (2009): Hacia una deconstrucción del linchamiento como categoría estable. Nuevos contextos, nuevas aproximaciones y nuevas implicaciones para un análisis complejo. In: López García, Julián, Bastos, Santiago; Camus, Manuela (Hg.): Guatemala. Violencias desbordadas. Córdoba: Univ. de Córdoba, 225-237.
- Lukesch, Helmut (2002): Gewalt und Medien. In: Hagan, John; Heitmeyer, Wilhelm (Hg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung. Wiesbaden: Westdt. Verlag, 639-675.
- Lungo, Mario; Martel, Roxana (2004): Soziale Bürgerrechte und Gewalt in den zentralamerikanischen Städten. In: Bodemer, Klaus (Hg.): Gewalt und öffentliche (Un-)Sicherheit. Erfahrungen in Lateinamerika und Europa. Hamburg: IIK (Beiträge zur Lateinamerikaforschung des IIK, 17), 21-52.
- MacDonald, Ramiro (2009): Semióticamente. Arnoldo Gálvez Suárez. In: *La Hora*, 16.03.2009. <www.lahora.com.gt/notas.php?key=45811&fch=2009-03-16> (15.06.2010).
- Mackenbach, Werner (2000): Der hinkende Gutmensch. Rodrigo Rey Rosas Roman 'Die verlorene Rache'. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.12.2000, 50.
- Mackenbach, Werner (2001a): La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (1). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n01/articulos/novela.html>> (16.12.2009).
- Mackenbach, Werner (2001b): Realidad y ficción en el testimonio centroamericano. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (2). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n02/articulos/realidad.html>> (16.12.2009).

- Mackenbach, Werner (2002a): Literaturas centroamericanas hoy. En el foco de dos congresos internacionales celebrados en Alemania. In: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (8), 171-176.
- Mackenbach, Werner (Hg.) (2002b): Papayas und Bananen. Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.
- Mackenbach, Werner (2003): Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (5). <<http://istmo.denison.edu/n05/articulos/representaciones.html>> (16.12.2009).
- Mackenbach, Werner (Hg.) (2004a): Cicatrices. Un retrato del cuento centroamericano. Managua: Anamá.
- Mackenbach, Werner (2004b): Die unbewohnte Utopie. Der nicaraguanische Roman der achtziger und neunziger Jahre. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Mackenbach, Werner (2005a): ¿El centro vacío de la periferia? Acerca de dos Historias de la Literatura Latinoamericana, editadas en Alemania por Michael Rössner y Hans-Otto Dill. In: CIICLA (Hg.): *Lecturas críticas de la historia de las literaturas latinoamericanas*. San José: CIICLA (Avances de Investigación, 1), 29-45.
- Mackenbach, Werner (2005b): La historia como pretexto de la literatura – la nueva novela histórica en Centroamérica. In: Kohut, Karl; Mackenbach, Werner (Hg.): *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 179-200.
- Mackenbach, Werner (2008a): Después de los pos-ismos. ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas? In: ders. (Hg.): *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, I), 279-307.
- Mackenbach, Werner (2008b): El Caribe y la literatura centroamericana. De la doble exclusión al doble espejo. In: Ette, Ottmar (Hg.): *Caribbean(s) on the Move. Archipiélagos literarios del Caribe. A TransArea Symposium*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 107-119.
- Mackenbach, Werner (2008c): Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX. In: Bolaños Varela, Ligia María; Mackenbach, Werner (Hg.): *Historia, memoria y violencia en la narrativa centroamericana actual*. San José: CIICLA (Avances de Investigación, 3), 69-83.
- Mackenbach, Werner (Hg.) (2008d): *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, I).
- Mackenbach, Werner (2008e): Introducción. In: ders. (Hg.): *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, I), IX-XXIX.
- Mackenbach, Werner (2008f): Zwischen Politik, Geschichte und Fiktion. Neuere Tendenzen in den erzählenden Literaturen Zentralamerikas. In: Kurtenbach, Sabine, Mackenbach, Werner, Maihold, Günther; Wunderlich, Volker (Hg.): *Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 507-561.
- Mackenbach, Werner; Ortiz Wallner, Alexandra (2008): (De)formaciones. Violencia y narrativa en Centroamérica. In: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* VIII (32), 81-97.
- Magna Terra (2008): Catálogo de Publicaciones. 1994-2008. <www.magnaterraeditores.com/catalogo/1994-2008.pdf> (15.07.2010).
- Mahoney, James (2001): *The legacies of liberalism. Path dependence and political regimes in Central America*. Baltimore, London: Johns Hopkins Univ. Pr.

Maldonado, José A.; Andaverde, Edgar (o. J.): Tiburón Talk Show. Interview mit Eduardo Juárez. <<http://gtcit.com/publicaciond.php?PublicacionId=2971&edition=Guatemala&category=&continent=America&subcategorynum=0>> (21.06.2010).

Manifiesto de la Editorial X (2010). In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=43&Itemid=239> (05.01.2011).

Marchio, Julie (2008): De libertad de la escritura a la libertad de las voces amordazadas. Un diálogo entre Historia e historias en la novela femenina centroamericana reciente. In: Bolaños Varela, Ligia María; Mackenbach, Werner (Hg.): Historia, memoria y violencia en la narrativa centroamericana actual. San José: CIICLA (Avances de Investigación, 3), 25-38.

Marroquín Parducci, Amparo (2007): Indiferencias y espantos. Relatos de jóvenes y pandillas en la prensa escrita de Guatemala, El Salvador y Honduras. In: Rey, German (Hg.): Los relatos periodísticos del crimen. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, FES, 55-91.

Martín Álvarez, Alberto; Fernández Zubieta, Ana; Villareal Sotelo, Karla (2007): Difusión transnacional de identidades juveniles en la expansión de las maras centroamericanas. In: *Perfiles Latinoamericanos* (30), 101-122.

Martín-Barbero, Jesús (2004a): Bogotá. Los laberintos urbanos del miedo. In: Navia, Patricio; Zimmerman, Marc (Hg.): Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial. México D. F.: Siglo XXI, 293-307.

Martín-Barbero, Jesús (2004b): Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación. In: Navia, Patricio; Zimmerman, Marc (Hg.): Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial. México D. F.: Siglo XXI, 73-84.

Martínez, Francisco Mauricio (2008): Marco Antonio 'El bolo' Flores (entrevista). <<http://diariodelgallo.wordpress.com/2008/04/03/marco-antonio-el-bolo-flores-entrevista/>> (07.06.2010).

Martínez, Matias (2007³): Fiktion. In: Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph; Moenninghoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler, 239-240.

Martínez, Matias; Scheffel, Michael (2009⁸): Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck.

McIlwaine, Cathy; Moser, Caroline (2001): Violence in a Post-Conflict Context. Urban poor perceptions from Guatemala. Washington D. C.: IBRD. <[www-wds.worldbank.org/servlet/WDSContentServer/WDSP/IB/2001/12/11/000094946_01112104010285/Rendered/PDF/multi0page.pdf](http://www-wds.worldbank.org/servlet/WDSContentServer?WDSP/IB/2001/12/11/000094946_01112104010285/Rendered/PDF/multi0page.pdf)> (14.12.2009).

McIlwaine, Cathy; Moser, Caroline (2004): Encounters with Violence in Latin America. Urban poor perceptions from Columbia and Guatemala. New York, London.

McIlwaine, Cathy; Moser, Caroline (2007): Living in fear: how the urban poor perceive violence, fear and insecurity. In: Koonings, Kees; Kruijt, Dirk (Hg.): Fractured cities. Social exclusion, urban violence and contested spaces in Latin America. London, New York: Zed Books, 117-137.

Mejía, José (2006): Narrativa contemporánea. Dante Liano. <www.literaturaguatemalteca.org/mejia2.htm> (04.11.2009).

Méndez de Penedo, Lucrecia (2000): Panorama del teatro guatemalteco de los noventa. In: *Latin American Theatre Review* (Fall), 113-131.

Méndez Salinas, Luis (2010): Encierro y divagación en tres espacios y un anexo. Maurice Echeverría. Editorial X, 2001, Libros Mínimos, 2007. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=241> (05.01.2011).

Méndez Vides, Adolfo (2009): 'El material humano'. In: *El Periódico*, 30.06.2009. <www.elperiodico.com.gt/es/20090630/lacolumna/105294> (01.09.2009).

Méndez Vides, Adolfo (2011): 'Limbo'. In: *El Periódico*, 01.11.2011. <<http://elperiodico.com.gt/es/20111101/lacolumna/202983/>> (03.11.2011).

- Méndez, Francisco Alejandro (2010a): Diccionario de Autores y Críticos Literarios de Guatemala. <www.latatuana.com.gt/daclig/index.php> (19.07.2010).
- Méndez, Francisco Alejandro (2010b): Eduardo Juárez. In: Méndez, Francisco Alejandro (Hg.): Diccionario de Autores y Críticos Literarios de Guatemala. Guatemala: La Tatuana. <www.latatuana.com.gt/daclig/ver_ficha.php?cual=255> (19.07.2010).
- Méndez, Francisco Alejandro (2010c): Estuardo Prado. In: Méndez, Francisco Alejandro (Hg.): Diccionario de Autores y Críticos Literarios de Guatemala. Guatemala: La Tatuana. <www.latatuana.com.gt/daclig/ver_ficha.php?cual=208> (08.07.2010).
- Mendoza, Carlos (2003): Violencia colectiva en Guatemala. Una aproximación teórica al problema de los linchamientos. In: Mendoza, Carlos; Torres Rivas, Edelberto (Hg.): Linchamientos. ¿Barbarie o 'justicia popular'? Guatemala: FLACSO, 89-124.
- Merino, Juan (2001): Capítulo II. Las maras en Guatemala. In: ERIC, IDESO, IDIES, IUDOP; UCA (Hg.): Maras y pandillas en Centroamérica. Managua: UCA (Maras y pandillas en Centroamérica, I), 109-218.
- Michael, Joachim; Schäffauer, Markus Klaus (2004): Die intermediale Passage der Gattungen. In: dies. (Hg.): Massenmedien und Alterität. Frankfurt a. M.: Vervuert, 247-296.
- Michael, Joachim; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.) (i. E.): Ficciones que duelen. Cuando la violencia combate la violencia. Berlin: Trafo.
- Mieth, Dietmar (2006): Gewalt im Film und das Spiel der Ästhetik mit der Ethik. In: Dietrich, Julia; Müller-Koch, Uta (Hg.): Ethik und Ästhetik der Gewalt. Paderborn: Mentis, 79-100.
- MINUGUA (2002): Informe de verificación. Los linchamientos: un flagelo que persiste. Guatemala.
- Molkentin, Gudrun (2002): Kriegsursachen und Friedensbedingungen in Guatemala. Eine historische Untersuchung über das kriegsursächliche Gewaltgeschehen und die Herausforderungen an den gegenwärtigen Prozess der Friedenskonsolidierung. Frankfurt a. M.: Lang.
- Monsiváis, Carlos (1999): Notas sobre la violencia urbana. In: *Letras Libres* (5). <http://letraslibres.com/revista/convivio/notas-sobre-la-violencia-urbana> (27.09.2011).
- Montaner, Carlos Alberto (2006): Lucha contra las terribles maras. Una estrategia represiva se sigue en Guatemala. In: *El Periódico*, 09.03.2006. <www.elperiodico.com.gt/es/20060309/opinion/25453> (23.11.2011).
- Monterroso, Arturo (2005): Máquina del tiempo. El hombre de Montserrat. In: *El Periódico*, 30.10.2005. <www.elperiodico.com.gt/es/20051030/12/21463> (13.08.2009).
- Monterroso, Arturo (2008): La rebelión de lo irracional. In: Calvo Drago, Julio: Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito. Guatemala: Ed. Cultura, 64-70.
- Morales, Mario Roberto (1997): Entre la verdad y la alucinación. Novela y testimonio en Centroamérica. In: *Centroamericana* (8), 35-40.
- Morales, Mario Roberto (1999): La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón. Los discursos literarios y políticos del debate interétnico en Guatemala. Guatemala: FLACSO.
- Moser, Caroline (2004): Urban Violence and Insecurity. An Introductory Roadmap. In: *Environment & Urbanization* (16: 2), 3-19.
- Moser, Caroline; Winton, Ailsa (2002): Violence in the Central American Region. Towards an Integrated Framework for Violence Reduction. London: Overseas Development Institute (ODI Working Paper, 171).
- Müller, Gernot (2005): Prolegomena zur Konzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists. In: *Studia Neophilologica* (77), 41-70.
- Muñoz, Isabel (2007a): Maras. La cultura de la violencia. Madrid: Casa de América.

- Narayan, Deepa (1997): *Voices of the Poor. Poverty and Social Capital in Tanzania*. Washington D. C.: World Bank (Environmentally and Socially Sustainable Development Studies and Monograph Series, 20).
- Natareno, Carla (2009): Byron Quiñónez gana Premio Luis de Li3n. In: *Siglo XXI*, 23.10.2009. <www.sigloxxi.com/noticias/31805> (23.10.2009).
- Navas Dangel, Claudia (2009): El veredicto es... ganador. In: *La Hora*, 28.02.2009. <www.lahora.com.gt/notas.php?key=45006&fch=2009-02-28> (15.06.2010).
- Neumann, Birgit (2006): Kulturelles Wissen und Literatur. In: Gymnich, Marion, Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar (Hg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: Wiss. Verl. Trier, 29-51.
- Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar (2010): Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter (Hg.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg Univ. Press. <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction> (23.05.2011).
- Nolte, Detlef (2000): Ursachen und Folgen hoher Kriminalitätsraten und mangelnder Rechtssicherheit in Lateinamerika. In: Hirsch-Weber, Wolfgang; Nolte, Detlef (Hg.): *Lateinamerika. Ökonomische, soziale und politische Probleme im Zeitalter der Globalisierung*. Hamburg: IIK (Beiträge zur Lateinamerikaforschung des IIK, 6), 72-91.
- Nuñez Handal, Vanessa (2009): Raúl Figueroa Sarti. Mi editor, mi amigo. <<http://nunezhandal.blogspot.com/2009/08/raul-figueroa-sarti-mi-editor-mi-amigo.html>> (10.08.2009).
- Nünning, Ansgar (1998): *Unreliable Narration* zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens. In: Nünning, Ansgar, Surkamp, Carola; Zerweck, Bruno (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wiss. Verl. Trier, 3-39.
- Nünning, Ansgar (2008⁴): Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 604-607.
- Nünning, Ansgar; Sommer, Roy (2004): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven. In: dies. (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr, 9-29.
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (2002): Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: dies. (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wiss. Verl. Trier, 1-33.
- O. A. (2004): Escritores Guatemaltecos. Entrevistas con Julio Calvo Drago, Maurice Echeverría, Eduardo Halfon, Juan Carlos Lemus, Francisco Alejandro Méndez, Ronald Flores, Gustavo Adolfo Montenegro, Jessica Masaya, Javier Payeras, Armando Rivera, Eddy Roma y Héctor Rodas Andrade. In: *Prensa Libre*, 04.04.2004. <www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/2004/abril04/110404/08.html> (12.02.2009).
- O. A. (2006): Premio Nacional de Literatura de Guatemala para Marco Antonio Flores. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (13). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n13/noticias/premio.html>> (07.06.2010).
- O. A. (2008a): Julio Hernández Cordón, ‘sorprendido’ y ‘extasiado’ por el premio a mejor película latina. <www.soitu.es/soitu/2008/09/27/info/1222534879_439675.html> (15.01.2010).
- O. A. (2008b): Justificación del jurado calificador de su fallo a favor de ‘Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito’. In: Calvo Drago, Julio: *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito*. Guatemala: Ed. Cultura, 55-56.
- O. A. (2011): Apostando por la literatura independiente. In: *Diario de CentroAmérica*, 01.12.2011. <<http://dca.gob.gt/es/20111201/Cultura/9476/Apostando-por-la-literatura-independiente.htm>> (01.12.2011).

- O'Neill, Kevin Lewis (2010): *City of God. Christian Citizenship in Postwar Guatemala*. Berkeley, Los Angeles: Univ. of California Press.
- O'Neill, Kevin Lewis (2011): *Hands of Love. Christian Outreach and the Spatialization of Ethnicity*. In: O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.): *Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala*. Durham, London: Duke Univ. Press, 165-191.
- O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.) (2011): *Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala*. Durham, London: Duke Univ. Press.
- ODHAG (1998a): *Guatemala. Nunca más. Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (Vol. I: Impactos de la violencia)*.
- ODHAG (1998b): *Guatemala. Nunca más. Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (Vol. II: Los mecanismos del horror)*.
- ODHAG (1998c): *Guatemala. Nunca más. Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (Vol. III: El entorno histórico)*.
- ODHAG (1998d): *Guatemala. Nunca más. Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (Vol. IV: Víctimas del conflicto)*.
- Oettler, Anika (2004): *Erinnerungsarbeit und Vergangenheitspolitik in Guatemala*. Frankfurt a. M.: Vervuert (Schriftenreihe des Instituts für Iberoamerika-Kunde Hamburg, 60).
- Oettler, Anika (2005): *Lynchjustiz in Guatemala. Produktion und Erosion von Sicherheit*. In: Basedau, Matthias (Hg.): *Multiple Unsicherheit. Befunde aus Asien, Nahost, Afrika und Lateinamerika*. Hamburg: DÜI (Schriften des Deutschen Übersee-Instituts Hamburg, 66), 229-249.
- Oettler, Anika (2006): *Guatemala in the 1980s. A Genocide Turned into Ethnocide?* (GIGA Working Paper, 19). <www.giga-hamburg.de/dl/download.php?d=/content/publikationen/pdf/wp19_oettler.pdf> (14.12.2009).
- Oettler, Anika (2009): *Gewalt und soziale Ordnung in Nicaragua*. Baden-Baden: Nomos (Studien zu Lateinamerika, 2).
- Offit, Thomas (2011): *Cacique for a Neoliberal Age. A Maya Retail Empire on the Streets of Guatemala City*. In: O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.): *Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala*. Durham, London: Duke Univ. Press, 67-81.
- Opitz, Michael (2007³): *Flaneur*. In: Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph; Moenninghoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 244.
- Oquendo, Juan D. (2010): *Del Pensativo*. In: *El Periódico*, 30.06.2010. <www.elperiodico.com.gt/es/20100630/cultura/161260/> (05.07.2010).
- Oquendo, Juan Diego (2011): *El regreso de Estuardo Prado*. In: *El Periódico*, 07.12.2011. <<http://elperiodico.com.gt/es/20111207/cultura/204695/>> (07.12.2011).
- Ordaz, Pablo (2011): *'Los narcos nos están invadiendo'*. Entrevista: Álvaro Colom, Presidente de Guatemala. In: *El País*, 24.05.2011. <www.elpais.com/articulo/internacional/narcos/nos/estan/invadiendo/elpepiint/20110524elpepiint_7/Tes> (17.08.2011).
- Ort, Claus-Michael (2003): *Kulturbegriffe und Kulturtheorien*. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 19-38.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2002): *Transiciones democráticas / transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra*. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (4). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n04/articulos/transiciones.html>> (06.01.2010).
- Ortiz Wallner, Alexandra (2003): *Trazar un itinerario de lectura. (Des)figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca*. In: *Revista InterSedes* (IV: 6), 135-145. <www.intersedes.ucr.ac.cr/recursos/pdf/revistas/volumen4_numero6_2003.pdf> (10.06.2010).

- Ortiz Wallner, Alexandra (2004): Espacios asediados. (Re)presentaciones de la violencia y del espacio en novelas centroamericanas de posguerra. Tesis, UCR, San José. <www.ciicla.ucr.ac.cr/dspace/bitstream/123456789/79/1/tesis_ortizwallner%5B1%5D.pdf>.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2005a): Donde el camino se dobla. Un recorrido por la obra de Rodrigo Rey Rosa. In: Rey Rosa, Rodrigo: Ningún lugar sagrado. Relatos. Guatemala: Piedra Santa, 149-156.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2005b): Historias de la literatura nacional en Centroamérica. Tendencias, continuidades y perspectivas. In: CIICLA (Hg.): Lecturas críticas de la historia de las literaturas latinoamericanas. San José: CIICLA (Avances de Investigación, 1), 57-73.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2005c): Narrativas centroamericanas de posguerra. Problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria. In: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (19), 135-147.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2006): Bibliografía sobre literaturas y procesos culturales centroamericanos. Una selección. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (12). <<http://istmo.denison.edu/n12/articulos/biblio.html>> (14.10.2011).
- Ortiz Wallner, Alexandra (2007): Literatura y violencia. Para una lectura de Horacio Castellanos Moya. In: *Centroamericana* (12), 85-100.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2008a): Die Ästhetisierung der Gewalt am Beispiel der Romane von Horacio Castellanos Moya. In: Bandau, Anja, Buschmann, Albrecht; Treskow, Isabella von (Hg.): *Literaturen des Bürgerkriegs*. Berlin: Trafo, 75-89.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2008b): La problemática de la periodización de las literaturas centroamericanas contemporáneas. In: Mackenbach, Werner (Hg.): *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, I), 183-203.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2008c): Las batallas de la memoria. La novela centroamericana como lugar de sobrevivencia. In: Bolaños Varela, Ligia María; Mackenbach, Werner (Hg.): *Historia, memoria y violencia en la narrativa centroamericana actual*. San José: CIICLA (Avances de Investigación, 3), 9-23.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2009): El arte de ficcionar en Horacio Castellanos Moya. In: *Revista Cultura* (101), 191-197.
- Osorio, José (2006): Die Erinnerung an eine Subversion weiterspinnen. Performance in Guatemala. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst* (Sommer). <www.linksnet.de/de/artikel/20432> (26.08.2009).
- Payeras, Javier (2004): Los recién llegados. <www.literaturaguatemalteca.org/jpayeras1.htm> (25.06.2010).
- Payeras, Javier (2006b): Mariposas del vértigo. Eduardo Juárez. In: *Recreatearte. La Guía Cultural para Guatemala* (2: 11), 9. <<http://archivos.revistarecreatearte.com/pdf/Recreatearte2006-01.pdf>> (21.06.2010).
- Payeras, Javier (2007a): Okey octubre. <www.guate360.com/blog/2007/10/25/okey-octubre/> (25.05.2010).
- Payeras, Javier (2008a): La ternura de la desesperación. In: Juárez, Eduardo: *Retrato de borracho con país*. Guatemala: Palo de Hormigo, 7-9.
- Payeras, Javier (2008b): *Lecturas menores*. Guatemala: Ed. Cultura.
- Payeras, Javier (2008c): Serenatas al hastío. Eduardo Juárez. In: *Recreatearte. La Guía Cultural para Guatemala* (4: 11), 9. <<http://archivos.revistarecreatearte.com/pdf/Recreatearte2008-01.pdf>> (21.06.2010).
- Payeras, Javier (2009b): El laberinto de nuestra malversada historia. <<http://magacin-gt.blogspot.com/2009/05/el-laberinto-de-nuestra-malversada.html>> (26.06.2009).

- Peetz, Peter (2004): 'Maras' in Honduras, El Salvador und Guatemala. Die Bedrohung der öffentlichen Sicherheit durch Jugendbanden in Zentralamerika. In: Bodemer, Klaus (Hg.): Gewalt und öffentliche (Un-)Sicherheit. Erfahrungen in Lateinamerika und Europa. Hamburg: IIK (Beiträge zur Lateinamerikaforschung des IIK, 17), 53-94.
- Peetz, Peter (2010): *Maras*, Medien und Militär. Gesellschaftlicher Diskurs und staatliche Politik gegenüber Jugendbanden in Honduras. Dissertation, Univ. Hamburg.
- Pellegrini, Tânia (2005): Clear enigma. Brazilian crime fiction and urban violence. Oxford: Univ. of Oxford (CBS Working Papers, 69-05).
- Pérez Brignoli, Héctor (Hg.) (1994²): De la Posguerra a la Crisis (1945-1979). San José: FLACSO (Historia General de Centroamérica, V).
- Pérez Medina, Elena de (2005): Narraciones de tiempos despiadados. In: Manzoni, Celina (Hg.): Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Corregidor, 261-280.
- Phé-Funchal, Denise (2009): Sobre la sentencia contra Raúl Figueroa. <<http://lamaleta.blogspot.com/2009/08/sobre-la-sentencia-contr-raul-figueroa.html>> (25.08.2009).
- Phelan, James (2007): Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. In: *Narrative* (15: 2), 222-238.
- Piedra Santa (o. J.): Literatura General. Catálogo. <www.piedrasanta.com/catalogos.asp> (15.07.2010).
- Pinto Soria, Julio César (2010): Estados Unidos y la dictadura militar en Guatemala. El derrocamiento de Miguel Ydígoras Fuentes en 1963. In: García Ferreira, Roberto (Hg.): Guatemala y la Guerra Fría en América Latina. 1947-1977. Guatemala: CEUR-USAC, 173-205.
- Pirker, Kristina (2004): La rabia de los excluidos. Pandillas juveniles en Centroamérica. In: Sosa Elízaga, Raquel (Hg.): Sujetos, víctimas y territorios de la violencia en América Latina. México D. F.: Univ. de la Ciudad de México, 133-157.
- PNUD (2003): Second Report on Human Development in Central America and Panama. Summary. <http://hdr.undp.org/en/reports/regional/latinamericathecaribbean/RHDR_LAC_2003_EN_summary.pdf> (15.07.2011).
- PNUD (2004): La democracia en América Latina. Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos. Buenos Aires: PNUD.
- PNUD (2007): Informe estadístico de la violencia en Guatemala. Guatemala: PNUD. <www.who.int/violence_injury_prevention/violence/national_activities/informe_estadistico_violencia_guatemala.pdf> (18.07.2011).
- PNUD (2007/2008): La economía no observada. Una aproximación al caso de Guatemala. Guatemala: PNUD Guatemala (Cuaderno de Desarrollo Humano, 4).
- PNUD (2009): Abrir espacios para la seguridad ciudadana y el desarrollo humano. Informe sobre Desarrollo Humano para América Central. <<http://idhac-abrirespaciosalaseguridad.org>> (20.10.2009).
- Popitz, Heinrich (1986): Phänomene der Macht. Autorität - Herrschaft - Gewalt - Technik. Tübingen: Mohr.
- Posner, Roland (1991): Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a. M.: Fischer, 37-74.
- Posner, Roland (2003): Kultursemiotik. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Stuttgart, Weimar: Metzler, 39-72.
- Quiñónez, Byron (2009b): 'Ser un escritor y no tener dinero es un pecado capital en estos tiempos'. Entrevista con Javier Payeras. <<http://blog.byronquinonez.com>> (26.08.2009).

- Reemtsma, Jan Philipp (2008): *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Reguillo, Rossana (2002): *The Social Construction of Fear. Urban Narratives and Practices*. In: Rotker, Susana (Hg.): *Citizens of Fear. Urban Violence in Latin America*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 187-206.
- Rocha, José Luis (2003): *Tatuajes de pandilleros. Estigma, identidad y arte*. In: *Envío* (258). <www.envio.org.ni/articulo/1285> (19.02.2009).
- Rocha, José Luis (2005): *El traído. Clave de la continuidad de las pandillas*. In: *Envío* (280). <www.envio.org.ni/articulo/2982> (19.02.2009).
- Rocha, José Luis (2008): *Pandillas y Religión. Más de un vínculo y más de dos*. In: *Envío* (314). <www.envio.org.ni/articulo/3755> (19.02.2009).
- Rodgers, Dennis (2007): *Pandillas y maras. Protagonistas y chivos expiatorios*. In: *Envío* (309). <www.envio.org.ni/articulo/3697> (19.02.2009).
- Rodríguez Pellecer, Martín (2011): 'Quiero que alguien me demuestre que hubo genocidio'. Entrevista de Plaza Pública con Otto Pérez Molina. In: *Plaza Pública*, 25.07.2011. <www.plazapublica.com.gt/content/quiero-que-alguien-me-demuestre-que-hubo-genocidio#tres> (03.12.2011).
- Rodríguez, James (2010): *Maximón y el Culto a San Simón en Itzapa*. <www.mimundo-fotorreportajes.org/2010/10/maximon-el-culto-san-simon.html> (27.10.2011).
- Rojas Bolaños, Manuel (1994²): *La política*. In: Pérez Brignoli, Héctor (Hg.): *De la Posguerra a la Crisis (1945-1979)*. San José: FLACSO (Historia General de Centroamérica, V), 85-163.
- Rojas, Raúl; Zimmerman, Marc (Hg.) (1998): *Voices from the Silence. Guatemalan Literature of Resistance*. Athens: Ohio Univ. Center for International Studies.
- Roloff, Jürgen (2004a⁷): *Lazarus*. In: Koch, Klaus (Hg.): *Reclams Bibellexikon*. Stuttgart: Reclam, 322.
- Roloff, Jürgen (2004b⁷): *Michael*. In: Koch, Klaus (Hg.): *Reclams Bibellexikon*. Stuttgart: Reclam, 360.
- Román-Lagunas, Jorge (Hg.) (1994): *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Román-Lagunas, Jorge (Hg.) (2000): *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. Guatemala: Oscar de León Palacios.
- Román-Lagunas, Jorge; Mc Callister, Rick (Hg.) (1999): *La literatura centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Oscar de León Palacios.
- Rosales Román, Ricardo (2005): *Medios impresos y poder político*. In: *Albedrío. Revista electrónica de discusión y propuesta social* (2). <www.albedrio.org/htm/articulos/r/rrr-051.htm> (31.05.2011).
- Rotker, Susana (2002a): *Cities Written by Violence. An Introduction*. In: Rotker, Susana (Hg.): *Citizens of Fear. Urban Violence in Latin America*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 7-22.
- Rotker, Susana (Hg.) (2002b): *Citizens of Fear. Urban Violence in Latin America*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press.
- Rottensteiner, Franz (1987): *Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur*. In: ders. (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Phantastische Bibliothek, 199), 7-20.
- Rubio, Gabriel (2007): *Gasolina gana premios en San Sebastián*. In: *Prensa Libre*, 27.09.2007. <www.prensalibre.com.gt/pl/2007/septiembre/27/183552.html> (25.01.2010).
- Samayoa, Claudia (2007): *Las ejecuciones extrajudiciales de jóvenes estigmatizados. Dimensión jurídica, social y humana del fenómeno y la responsabilidad del Estado de Guatemala sobre la mal llamada 'limpieza social'*. Guatemala: CALDH.

- Samayoa, Claudia (2009): Violencias y estigma. ¿Viejas o nuevas modalidades del ejercicio del poder en el contexto de la globalización? In: López García, Julián, Bastos, Santiago; Camus, Manuela (Hg.): Guatemala. Violencias desbordadas. Córdoba: Univ. de Córdoba, 367-391.
- Sandoval, Marta (2006): Alucinaciones y caídas. In: *El Periódico*, 29.01.2006. <www.elperiodico.com.gt/es/20060129/14/24104> (09.02.2009).
- Sanford, Victoria (2003): Violencia y genocidio en Guatemala. Guatemala: F&G.
- Sanford, Victoria (2008): Guatemala. Del genocidio al feminicidio. Guatemala: F&G.
- Sasse, Sylvia (2010): Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg: Junius-Verl.
- Savenije, Wim (2009a): ¿La seguridad nacional en juego? Las transformaciones de las pandillas callejeras o 'maras' en Centroamérica. In: López García, Julián, Bastos, Santiago; Camus, Manuela (Hg.): Guatemala. Violencias desbordadas. Córdoba: Univ. de Córdoba, 299-338.
- Savenije, Wim (2009b): Maras y barras. Pandillas y violencia juvenil en los barrios marginales de Centroamérica. San Salvador: FLACSO.
- Schäfer, Heinrich (2008): Der Protestantismus in Zentralamerika. Modernisierung und Identitätskonstruktion. In: Kurtenbach, Sabine, Mackenbach, Werner, Maihold, Günther; Wunderlich, Volker (Hg.): Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt a. M.: Vervuert, 485-503.
- Schäffauer, Markus Klaus (i. E.): Violentografía como trabajo de violencia. Desde *Pixote* a *Cidade dos Homens*. In: Mackenbach, Werner; Maihold, Günther (Hg.): La transformación de la violencia en América Latina. Dinámicas del cambio de la violencia en la sociedad y en la literatura. Guatemala: F&G.
- Scheerer, Sebastian (2001): Verstehen und Erklären von Gewalt – ein Versprechen der Moderne. In: Albrecht, Günter, Backes, Otto; Kühnel, Wolfgang (Hg.): Gewaltkriminalität zwischen Mythos und Realität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 147-163.
- Schirmer, Jennifer (1998): Prospects for Compliance. The Guatemalan Military and the Peace Accords. In: Sieder, Rachel (Hg.): Guatemala after the peace accords. London: Institute of Latin American Studies, 21-32.
- Schirmer, Jennifer (2001): Intimidaciones del proyecto político de los militares en Guatemala. Guatemala: FLACSO.
- Schirmer, Jennifer (2002): The Guatemalan Politico-Military Project. Whose Ship of State? In: Koonings, Kees; Kruijt, Dirk (Hg.): Political armies. The military and nation building in the age of democracy. London: Zed Books, 64-89.
- Schmelz, Bernd (2010): Totenwachen und Prozessionen. Ostern in Guatemala. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hg.): Herz der Maya. Guatemala. Hamburg: Museum für Völkerkunde, 653-683.
- Schmid, Wolf (2005): Elemente der Narratologie. Berlin: de Gruyter.
- Schmidt, Mirko (2007³): Mise en abyme. In: Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph; Moenninghoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler, 505.
- Schmoltdt, Hans; Rösel, Martin (2004⁷): Abraham. In: Koch, Klaus (Hg.): Reclams Bibellexikon. Stuttgart: Reclam, 22-23.
- Schneider, Peter (2001): 'Der Krieg hat unsere innere Ruhe zerstört'. Interview mit Rodrigo Rey Rosa. In: *Fijáte!*, 24.01.2001. <www.guatemala.de/Fijate/Archiv/01/fij227.pdf> (02.12.2009).
- Seffer, Kristin; Zinecker, Heidrun (Hg.) (2010a): Gewaltkriminalität in Zentralamerika. Formen, Ursachen, Einhegungsmöglichkeiten. Baden-Baden: Nomos (Studien zu Lateinamerika, 6).
- Seffer, Kristin; Zinecker, Heidrun (2010b): Einleitung. In: dies. (Hg.): Gewaltkriminalität in Zentralamerika. Formen, Ursachen, Einhegungsmöglichkeiten. Baden-Baden: Nomos (Studien zu Lateinamerika, 6), 9-13.

- Seligson, Mitchell A. (2001): Las dimensiones y el impacto político de la delincuencia en la población guatemalteca. In: Rosero Bixby, Luis (Hg.): Población del Istmo 2000. Familia, migración, violencia y medio ambiente. San José: UCR, 277-306.
- Senkel, Christian W. (1999): Apokalypse. In: Auffarth, Christoph, Bernard, Jutta; Mohr, Hubert (Hg.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart - Alltag - Medien. Stuttgart: Metzler, 80-83.
- Sequén-Mónchez, Alexander (2001): El escenario nefasto. Una visión de la seguridad y la justicia. In: Vela, Manolo, Sequén-Mónchez, Alexander; Solares, Hugo Antonio (Hg.): El lado oscuro de la eterna primavera. Violencia, criminalidad y delincuencia en la Guatemala de post-guerra. Guatemala: FLACSO, 103-215.
- Sequén-Mónchez, Alexander (2003): Breve panorama de la literatura en Guatemala. In: Cazali, Rosina (Hg.): Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala. Guatemala: Hivos, 23-29.
- Serrano, Julio (o. J.): Libros Mínimos. El espacio de la literatura centroamericana. <www.librosminimos.org/> (17.07.2010).
- Serrano, Julio (2008): La rebelión de los zendales. <<http://julitoserrano.blogspot.com/2008/04/la-rebelin-de-los-zendales.html>> (17.03.2010).
- Serrano, Julio (2010a): Los amos de la noche. Estuardo Prado. Editorial X, 2001. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=47&Itemid=244> (05.01.2011).
- Serrano, Julio (2010b): Poesía nacional, versos revitalizados. In: *Siglo XXI*, 27.06.2010. <www.sigloxxi.com/magacin.php?id=13780> (28.06.2010).
- Serrano, Julio (2011): Los videos y el efecto Larsen de la violencia (1). <<http://julitoserrano.blogspot.com/2011/02/los-videos-y-el-efecto-larsen-de-la.html>> (03.02.2011).
- Sieder, Rachel (1998): Conclusions. In: dies. (Hg.): Guatemala after the peace accords. London: Institute of Latin American Studies, 245-253.
- Sieder, Rachel (2003): Renegociando la ley y el orden. Reforma judicial y respuesta ciudadana en la Guatemala de posguerra. In: *América Latina Hoy* (35), 61-86.
- Siekavizza, Edwin (2007): Coperacha para Gasolina. In: *El Periódico*, 21.03.2007. <www.elperiodico.com.gt/es/20070321/14/37930/> (25.01.2010).
- Stanley, Ruth (2006): Mit Sicherheit in Gefahr. In: Gabbert, Karin (Hg.): Mit Sicherheit in Gefahr. Münster: Westfälisches Dampfboot (Jahrbuch Lateinamerika, Analysen und Berichte, 30), 7-13.
- Stanzel, Franz K. (2001⁴): Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stöckli, Matthias (2010): Indianische Musik in Guatemala. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hg.): Herz der Maya. Guatemala. Hamburg: Museum für Völkerkunde, 339-365.
- Stolen, Kristi Anne (2007): Guatemalans in the Aftermath of Violence. The Refugee's Return. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania.
- Stoll, David (1993): Between Two Armies in the Ixil Towns of Guatemala. New York: Columbia Univ. Press.
- Stuckrad, Kocku von (2004): Was ist Esoterik? Kleine Geschichte des geheimen Wissens. München: Beck.
- Thale, Geoff (2010): Was verursacht die hohe Gewaltrate im nördlichen Dreieck Zentralamerikas im Vergleich zu den relativ niedrigen Gewaltraten in Costa Rica und Nicaragua? In: Seffer, Kristin; Zinecker, Heidrun (Hg.): Gewaltkriminalität in Zentralamerika. Formen, Ursachen, Einhebungsmöglichkeiten. Baden-Baden: Nomos (Studien zu Lateinamerika, 6), 55-63.
- Thomas, Kedron; O'Neill, Kevin Lewis; Offit, Thomas (2011): Securing the City. An Introduction. In: O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.): Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala. Durham, London: Duke Univ. Press, 1-21.

- Torres Rivas, Edelberto (Hg.) (1994a²): Historia inmediata (1979-1991). FLACSO. San José (Historia General de Centroamérica, VI).
- Torres Rivas, Edelberto (1994b²): La sociedad. La dinámica poblacional, efectos sociales de la crisis, aspectos culturales y étnicos. In: Torres Rivas, Edelberto (Hg.): Historia inmediata (1979-1991). San José (Historia General de Centroamérica, VI), 163-203.
- Torres Rivas, Edelberto (1995): Die Transitionen in Mittelamerika. In: Sevilla, Rafael; Torres Rivas, Edelberto (Hg.): Mittelamerika. Abschied von der Revolution? Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann, 16-28.
- Torres Rivas, Edelberto (2007): La piel de Centroamérica. Una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia. San José: FLACSO (Colección X Aniversario de la paz en Guatemala, 1).
- Torres, Estuardo (2010): Editorial Cultura. <www.mcd.gob.gt/2010/05/09/editorial-cultura/> (25.08.2011).
- Torres, María Dolores G. (2008): Die neuesten Tendenzen in der bildenden Kunst Zentralamerikas 1980-2000. In: Kurtenbach, Sabine, Mackenbach, Werner, Maihold, Günther; Wunderlich, Volker (Hg.): Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt a. M.: Vervuert, 697-730.
- Trotha, Trutz von (Hg.) (1997): Soziologie der Gewalt. Opladen, Wiesbaden: Westdt. Verlag (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 37).
- Turk, Horst (1995): Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens. In: Unger, Thorsten, Schultze, Brigitte; Turk, Horst (Hg.): Different Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung. Tübingen: Narr, 299-317.
- UNODC (Hg.) (2007): Crime and development in Central America. Caught in the crossfire: United Nations Office on Drugs and Crime. <www.unodc.org/pdf/Central%20America%20Study.pdf> (11.01.2010).
- Urrutia, Luis (2003): Panorama de la producción audiovisual, cine y vídeo. In: Cazali, Rosina (Hg.): Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala. Guatemala: Hivos, 96-101.
- Vargas, Vania (2010a): DEEP: ¿Dónde está Estuardo Prado? In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=229> (05.01.2011).
- Vargas, Vania (2010b): Ellos, la posguerra. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=41&Itemid=217> (05.01.2011).
- Vargas, Vania (2010c): Felicidad doméstica & otras cosas aterradoras. Jacinta Escudos. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=242> (05.01.2011).
- Vargas, Vania (2010d): Portada. In: *Luna Park* (29). <www.revistalunapark.com/> (12.01.2011).
- Vargas, Vania (2011a): Guatemala, ciudad indigente. La narrativa de Eduardo Juárez. In: *Luna Park* (31). <www.revistalunapark.com/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=316> (27.04.2011).
- Vargas, Vania (2011b): Editorial X, los cronistas desencantados. Hartazgo y literatura después del fin. In: *Siglo XXI*, 10.01.2011. <www.sigloxxi.com/magacin.php?id=26995> (10.01.2011).
- Vela, Manolo (2001): La pesada carga del pasado. La tradición de la violencia en Guatemala. In: Vela, Manolo, Sequén-Mónchez, Alexander; Solares, Hugo Antonio (Hg.): El lado oscuro de la eterna primavera. Violencia, criminalidad y delincuencia en la Guatemala de post-guerra. Guatemala: FLACSO, 55-101.
- Vela, Manolo; Solares, Hugo Antonio (2001): La transfiguración de la violencia. In: Vela, Manolo, Sequén-Mónchez, Alexander; Solares, Hugo Antonio (Hg.): El lado oscuro de la eterna primavera. Violencia, criminalidad y delincuencia en la Guatemala de post-guerra. Guatemala: FLACSO, 217-380.

- Vela, Manolo; Sequén-Mónchez, Alexander; Solares, Hugo Antonio (Hg.) (2001): El lado oscuro de la eterna primavera. Violencia, criminalidad y delincuencia en la Guatemala de post-guerra. Guatemala: FLACSO.
- Véliz, Marivi (2009): José Osorio, fundador del colectivo caja Lúdica. 'El inicio de arte urbano en la ciudad de Guatemala después de la firma de la paz'. <<http://dca.gob.gt:85/archivo/090129/cultura.html>> (15.06.2010).
- Véliz, Rodrigo J.; O'Neill, Kevin Lewis (2011): Privatization of Public Space. The Displacement of Street Vendors in Guatemala City. In: O'Neill, Kevin Lewis; Thomas, Kedron (Hg.): Securing the City. Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala. Durham, London: Duke Univ. Press, 83-99.
- Vowe, Gerhard; Friedrichsen, Mike (1995): Wie gewaltig sind die Medien? Ein Plädoyer für differenzierte Antworten. In: Friedrichsen, Mike; Vowe, Gerhard (Hg.): Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen. Opladen: Westdt. Verlag, 7-16.
- Vueltegato Editores (o. J.): <<http://vueltegatoeditores.com/>> (13.01.2011).
- Waldmann, Peter (1997): Veralltäglicung von Gewalt. Das Beispiel Kolumbien. In: Trotha, Trutz von (Hg.): Soziologie der Gewalt. Opladen, Wiesbaden: Westdt. Verlag (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 37), 141-161.
- Wartella, Ellen; Whitney, Charles (2001): Violence and Media. In: Baltes, Paul B.; Smelser, Neil J. (Hg.): International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. Amsterdam: Elsevier (24), 16187a-16192a.
- Winschuh, Thomas (2008): Die Mobilität des Überlebens. Flucht und Migration. In: Kurtenbach, Sabine, Mackenbach, Werner, Maihold, Günther; Wunderlich, Volker (Hg.): Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt a. M.: Vervuert, 421-439.
- Wolf, Werner (1998a): Metafiktion. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 362-363.
- Wolf, Werner (1998b): Mise en abyme. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 373.
- Wood, Mary (2004): Selling the Kid. The Role of Yellow Journalism. <<http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/ykid/yj.htm>> (31.05.2011).
- Würzbach, Natascha (2001): Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Winter, 105-129.
- Würzbach, Natascha (2004): Raumdarstellung. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler, 49-71.
- Wyrwinski, Ralf (2010): Guatemala. Eine landeskundliche Einführung. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hg.): Herz der Maya. Guatemala. Hamburg: Museum für Völkerkunde, 33-55.
- Yerushalmi, Hanoch (1998): La inseguridad y el temor en la vida cotidiana de los individuos en una sociedad de posguerra. In: Papadopoulos, Renos (Hg.): Violencia en una sociedad en transición. San Salvador: PNUD, 34-45.
- Zardetto, Carol (2010a): 'A nuestra generación la marcó un odio por la violencia heredada'. Entrevista con Pablo Bromo. <<http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/11/pablo-bromo-nuestra-generacion-la-marco.html>> (18.01.2011).
- Zardetto, Carol (2010b): 'El erotismo está tan presente como la muerte'. Entrevista con Denise Phé-Funchal. <<http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/11/el-erotismo-esta-tan-presente-como-la.html>> (17.01.2011).

- Zardetto, Carol (2010c): 'El erotismo sigue siendo algo postergado, y lo expresan muy bien las mujeres asesinadas en los últimos años'. Entrevista con Gerardo Guinea Diez. <<http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/11/gerardo-guinea-diez-el-erotismo-sigue.html>> (18.01.2011).
- Zardetto, Carol (2010d): 'Erotismo, humor y muerte'. Entrevista con Mario Roberto Morales. <<http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/10/erotismo-humor-y-muerte-entrevista-de.html>> (19.01.2011).
- Zardetto, Carol (2010e): 'La actitud de una itinerancia; en el horizonte: la poesía y la narrativa'. Entrevista con Alan Mills. <<http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/11/alan-mills-la-actitud-de-una.html>> (18.01.2011).
- Zardetto, Carol (2010f): 'Yo no encontré ningún arraigo en la literatura del realismo mágico, militante o testimonial latinoamericana'. Entrevista con Javier Payeras. <<http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/12/javier-payeras-yo-no-encontre-ningun.html>> (18.01.2011).
- Zavala, Magda (2008): Globalización y literatura en América Central. Escritores y editoriales. In: Mackenbach, Werner (Hg.): Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Guatemala: F&G (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, I), 225-245.
- Zepeda López, Raúl (Hg.) (2005): Las violencias en Guatemala. Algunas perspectivas. Guatemala: FLACSO; UNESCO Guatemala.
- Zepeda López, Raúl; López Chávez, Carlos; Monzón García, Samuel (2001): Las prácticas y percepciones del recurso a la violencia en Guatemala. Guatemala: UNESCO.
- Zijderveld, Anton C. (1976): Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. Graz, Wien, Köln: Styria.
- Zimmerman, Marc (1995a): Literature and Resistance in Guatemala. Textual modes and cultural politics from El Señor Presidente to Rigoberta Menchú. Vol. 2: Testimonio and cultural politics in the years of Cerezo and Serrano Elías. Ohio: Ohio Univ. Center for International Studies (Latin American Series, 22).
- Zimmerman, Marc (1995b): Literature and Resistance in Guatemala. Textual modes and cultural politics from El Señor Presidente to Rigoberta Menchú. Vol. 1: Theory, history, fiction and poetry. Ohio: Ohio Univ. Center for International Studies (Latin American Series, 22).
- Zinecker, Heidrun (2006): Gewalt im Frieden. Formen und Ursachen der Nachkriegsgewalt in Guatemala (HSFK-Report, 8).

XI.3. Weitere Quellen

(Rezipierte, nicht in der Arbeit zitierte Primärquellen)

- Alejos, Luis Fernando (2010): Retiro. Guatemala: Vueltegato.
- Alvarado, Carmen Lucía (2010): Imagen y semejanza. Guatemala: Ed. Cultura.
- Antillón, Pedro (o. J.): Cine. Guatemala: edicionesbizarras.
- Ayalá, Berne (2006): La bitácora de Caín. San Salvador: Letras Prohibidas.
- Ayalá, Berne (2007): Arizona dreaming. San Salvador: Letras Prohibidas.
- Barrera, Manuel (2004): Mitómano suelto. San Salvador: DPI (Nuevapalabra, 3).
- Bianchi, Renato (2009): Escribiendo con tourette. Guatemala: Palo de Hormigo.
- Bracamonte Cerón, Gustavo Adolfo (2008): Tratado del deseo. Guatemala: La Tatuana.
- Bromo, Pablo (Hg.) (2009): Trisoms 2. Muestra de poesía y narrativa breve guatemalteca. Guatemala: Vueltegato.
- Bromo, Pablo (2010): A dos pasos. Guatemala: Vueltegato.

Buezo Pérez, Julio Renato (2004): *Relatos de cantina. Ocho relatos creíbles más una carta absurda pero cierta*. Guatemala: Adverbium.

Cabrera, Nicolás (2003): *No hace falta saber*. Guatemala: edicionesbizaras.

Calles, Juan (2009): *Triciclo. Cuentos cortos*. Guatemala: edicionesbizaras.

Canjura, Salvador (2000): *Prohibido vivir*. San Salvador: Istmo.

Castellanos Moya, Horacio (1988): *¿Qué signo es usted, niña Berta?* San Salvador: UCA.

Castellanos Moya, Horacio (1989): *Perfil de prófugo*. San Salvador: UCA.

Castellanos Moya, Horacio (1993): *El gran masturbador*. San Salvador: Arcoiris.

Castellanos Moya, Horacio (2000b): *La diablo en el espejo*. Madrid: Linteo.

Castellanos Moya, Horacio (2001): *El arma en el hombre*. Barcelona: Tusquets.

Castellanos Moya, Horacio (2002²): *La diáspora*. San Salvador: DPI (Colección Ficciones, 17).

Castellanos Moya, Horacio (2004): *Indolencia*. La Antigua: Ed. del Pensativo.

Castellanos Moya, Horacio (2006): *Desmoronamiento*. Barcelona: Tusquets.

Castellanos Moya, Horacio (2009): *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets.

Cerezo Dardón, Hugo (1999): *Viaje insólito*. Guatemala: Palo de Hormigo.

Chavajay, Pedro (2007): *Mar invisible*. Guatemala: edicionesbizaras.

Chávez Velasco, Waldo (2004): *Sonata de la violencia*. Santa Tecla: Clásicos Roxsil.

Chocano Alfaro, Guillermo (2003): *Cuando encienden los halógenos*. Guatemala: edicionesbizaras.

Cuevas Molina, Rafael (1998): *Vibrante corazón arbolado*. San José: EUNED.

Cuevas Molina, Rafael (2008): *Una familia honorable*. San José: EUNED.

Delgado, Nicole Cecilia (2010): *Añosluz*. Guatemala: Vueltegato.

Escobar, Mardo (2001): *El despertar del sueño*. Guatemala: F&G.

Escoto, Ana (2008): *Menguantes y otras creaturas*. San Salvador: DPI (Nuevapalabra, 9).

Escudos, Jacinta (1997): *Cuentos sucios*. San Salvador: DPI (Colección Ficciones, 4).

Escudos, Jacinta (2001): *El desencanto*. San Salvador: DPI.

Escudos, Jacinta (2003): *A-B-Sudario*. Guatemala: Santillana.

Escudos, Jacinta (2008): *El diablo sabe mi nombre*. San José: Uruk.

Escudos, Jacinta (2010): *Crónicas para sentimentales*. Guatemala: F&G.

Galán, Jorge (2007): *La habitación*. San Salvador: DPI.

Galán, Jorge (2008): *El sueño de Mariana*. Guatemala: F&G.

Galeas, Geovani (1999): *La espuma de los sueños. Fragmentos de la vida cultural*. San Salvador: DPI.

Galich, Franz (1995): *Huracán, corazón del cielo*. Managua: Signo Ed.

Galich, Franz (2001): *Managua, Salsa City: ¡Devórame otra vez!* Managua: Anamá.

García Escobar, Carlos René (1992): *Ofensiva final*. Guatemala: Oscar de León Palacios.

García Escobar, Carlos René (1999): *El valle de la culebra*. Guatemala: Oscar de León Palacios.

Hernández, Claudia (2001): *Otras ciudades*. San Salvador: Alkimia.

Hernández, Claudia (2002): *Mediodía de frontera*. San Salvador: DPI.

Hernández, Claudia (2005): *Olvida uno*. San Salvador: Índole.

Hernández, Claudia (2007): La canción del mar. In: *La Prensa Gráfica*, 10.06.2007.

Hernández, David (1993): *Salvamuerte. Sucesos del amor y de una guerrita*. San Salvador: UCA.

Hernández, David (1999): *Putolión*. León: Ed. del Curueño.

Hernández, Gloria (2008): *Ir perdiendo*. Guatemala: Magna Terra.

Lemus, Juan Carlos (2001): *Y que siga la chingadera*. Guatemala: Oscar de León Palacios.

Lima, Noé (2004): *Efecto residual*. Guatemala: edicionesbizarras.

Lindo, Ricardo (1987): *Cuentos del mar*. San Salvador.

Lindo, Ricardo (1999): *El canto aún cantado*. San Salvador: DPI.

Lindo, Ricardo (2001): *Oro, pan y ceniza*. San Salvador: Lis Ed.

Loaiza, Cristian (2006): []. Guatemala: edicionesbizarras.

Marré, Alejandro (2010): *Century Gothic Punto 10*. Guatemala: Vueltegato.

Martínez, Otoniel (1996): *La ceremonia del Mapache*. Guatemala: Oscar de León Palacios.

Masaya, Jessica (2007): *El club de los aburridos*. Guatemala: Magna Terra.

Méndez de Penedo, Lucrecia; Toledo, Aída (Hg.) (2000): *Mujeres que cuentan*. Guatemala: Papiro.

Méndez Salinas, Luis (2010): [Sí] ... algún día nos haremos luces. Guatemala: Ed. Cultura.

Menen Desleal, Álvaro (2001): *Tres novelas cortas y poco ejemplares*. San Salvador: DPI.

Menen Desleal, Álvaro (2006): *Luz Negra*. San Salvador: DPI.

Menjívar Ochoa, Rafael (1985): *Historia del traidor de Nunca Jamás*. San José: EDUCA.

Menjívar Ochoa, Rafael (1991): *Los años marchitos*. San José: EDUCA.

Menjívar Ochoa, Rafael (1998): *Los héroes tienen sueño*. San Salvador: DPI.

Menjívar Ochoa, Rafael (2002): *De vez en cuando la muerte*. San Salvador: DPI.

Menjívar Ochoa, Rafael (2003): *Trece*. Guatemala: F&G.

Menjívar Ochoa, Rafael (2005): *Un buen espejo*. México: Ed. Colibrí.

Menjívar Ochoa, Rafael (2006): *Cualquier forma de morir*. Guatemala: F&G.

Mills, Alan (2007): *Síncopes*. México D. F.: Literal.

Mills, Alan (2010): *Caja Negra XX 2012*. Guatemala: Mata-Mata.

Montenegro, Gustavo Adolfo (2005): *Se nublan los ojos*. Guatemala: Palo de Hormigo.

Muñoz, Willy O. (Hg.) (2001): *Antología de cuentistas guatemaltecos*. Guatemala: Letra Negra.

Núñez Handal, Vanessa (2008): *Los locos mueren de viejos*. Guatemala: F&G.

Orellana Suárez, Mauricio (2001): *Te recuerdo que moriremos algún día*. San Salvador: DPI.

Orellana Suárez, Mauricio (2009): *Ciudad de Alado*. San José: Uruk.

Ortiz, Diana Gabriela (2006): *Mis contradicciones*. Guatemala: edicionesbizarras.

Pedroza, Simón (o. J.): *Obyección/*. Guatemala: edicionesbizarras.

Pineda, Luis Carlos (2002): *Disección*. Guatemala: Ed. Clandestinas.

Pineda, Luis Carlos (2006): *Calaveras y flores*. Guatemala: edicionesbizarras.

Pocasangre, Alberto (2008): *Camisa de fuerza*. San Salvador: DPI (Nuevapalabra, 10).

Quezada, Roberto (2001): El leoncavallo (...del amor trunco). San Salvador: Yolocamba I Ta.

Rivera Echeverría, Ricardo (2010): Cita al pie del tiempo. Guatemala: Letra Negra.

Rivera, Luis Eduardo (2007): Fechas inciertas. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.

Roma, Eddy (2000): El cabezón de la banda. Guatemala: Oscar de León Palacios.

Rubio, Chema (2004): Atlántico caballo. Selecciones chemíticas. Guatemala: edicionesbizarras.

Salamanca, Elena (2008): Último viernes. San Salvador: DPI (Nuevapalabra, 11).

Salazar, Oswaldo (2004): Por el lado oscuro. Guatemala: Fondo de Cultura Económica.

Serrano, Julio (2011): Fractal. San José: Casa del poeta.

Soriano, Carlos Alberto (2005): Angeles caídos. San Salvador: Editorial Lis.

Talva, José Antonio (2004): A la orilla de la verdad. Guatemala: edicionesbizarras.

Tzoc, Manuel (2006): Esco-p(o)etas para una muerte en ver(sos) b-a...l...a. Guatemala: edicionesbizarras.

Valdeavellano, Ana María (2007): A contraluz. Hg. v. Ana María Valdeavellano. Guatemala: La Tatuana.

Vargas, Vania (2010): Quizá ese día tampoco sea hoy. Guatemala: Ed. Cultura.

Wolff, Lázaro (2010): Al borde de la locura. Guatemala: F&G.

Hierdurch versichere ich an Eides Statt, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Nadine Haas

