

Eleonore Zapf (Innsbruck)

Die zum Schweigen Gebrachten sprechen Unterwelt, Geschichte und Politik im mexikanischen Roman am Beispiel von Rulfo und Herrera

Der Roman *Pedro Páramo* von Juan Rulfo, der 1955 erstmals erschien, ist vor allem aufgrund seiner experimentellen und im besten Sinne eigenartigen Erzählweise über das gespenstige Dorf Comala während der Zeit der mexikanischen Revolution eines der zentralen Werke der mexikanischen Prosa des 20. Jahrhunderts geworden. Zugleich löste Rulfo damit die Gattung der oftmals die Revolution bejahenden Revolutionsromane Mexikos ab. Damit wurde Rulfos komplexes Erzählen chaotischer und düsterer politischer Zeiten in Form einer Unterweltreise nach Comala zum Vorbild für zeitgenössisches lateinamerikanisches Erzählen, wie etwa die Romane *El corrido de Dante* von Eduardo González Viaña (2006) und *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) von Yuri Herrera zeigen, aber auch schon der einflussreiche Roman *2666* (2004) von Roberto Bolaño: all diese neueren Romane beschäftigen sich mit der Zone zwischen Mexiko und den USA, verlegen Comala damit von Jalisco in den Grenzraum und berichten von den Migrationsbewegungen und der Gewalt, die dort stattfinden. Und auch sie verbinden das Wagnis des Erzählens mit dem Bericht über politische Missstände, auch sie erzählen vor allem von einem Abstieg in eine (politische, soziale) Unterwelt, auch sie enthalten, wie der Roman Rulfos, unzählige Referenzen auf Dantes *Divina Commedia* ebenso wie auf die aztekische Unterwelt Mictlan in einer Art kulturellen Synkretismus. Oftmals gibt es eine Art Führerfigur, ähnlich der Vergils oder Charons – bei Viaña ist dies ein Esel namens Virgilio – in den anderen Fällen sind es Menschen, die sich mit den unterirdischen Orten auskennen und die den Neuankömmling sich in der anderen Welt zurechtfinden lassen.

Im Folgenden möchte ich zwei Romane näher vergleichen, die inhaltlich, erzähltechnisch und sprachlich eng miteinander verknüpft sind: Juan Rulfos *Pedro Páramo* und den ebenfalls bereits erwähnten Kurzroman *Señales que precederán al fin del*

*mundo*¹ Yuri Herreras. Diese beiden Romane liegen etwa fünfzig Jahre auseinander und die politischen Umstände, die beschrieben werden, sind somit gänzlich andere, greift doch Rulfo auf die Zeit der mexikanischen Revolution zwischen 1910 und ca. 1929 zurück, während Herrera, bereits ersichtlich am *Futur I* im Titel des Romans (eine Zeit, die auch Vermutung oder Zweifel ausdrücken kann), auf die Zukunft vorausweist und auf eine nahende Apokalypse, doch inhaltlich vor allem zeitgenössische Migrationsbewegungen zwischen Mexiko und den USA verhandelt. Ihnen gemeinsam ist die inszenierte Abwärtsbewegung, der schrittweise Abstieg in eine politische Vergangenheit, die die Gegenwart der Protagonist*innen verstehen helfen soll. Beide Romane verbinden damit auch eine Suche nach einem abwesenden Familienmitglied, wie noch genauer erläutert wird. Außerdem greift Herrera auf die besondere Erzählweise Rulfos zurück, die sich erst aus einem Sprechen aus dem Tod ergeben kann. Zwar verwendet Herrera diese Erzählweise anders als Rulfo, jedoch lassen beide Autoren ihre Figuren aus einem Nicht-Ort² oder einem „unsichtbaren Ort“ (was die wörtliche Übersetzung von *Hades* bzw. Ἅδης wäre³) sprechen, aus dem Paradox des „Ich-bin-tot“-Sagens, und verweisen damit auf altmexikanische, altgriechische oder mittelalterliche Unterweltreisen. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass von dort niemand zurückkehren kann, trotzdem kennen wir mehrere mythologische Figuren, die dies doch bewältigt und somit die Grenze zwischen Leben und Tod gewissermaßen kurzzeitig außer Kraft gesetzt haben: Orpheus, Odysseus, Herakles, Aeneas, Dante, bei den Mayas sind es Junajpu und Xbalanq’*e*, die im Ballspiel die Herren Xibalbas, der Unterwelt der Maya, besiegen, um nur einige Beispiele zu nennen. Die eigentlich unerlaubte Wiederkehr bzw. Rückkehr hängt eng mit der Schau einer Vergangenheit zusammen, die zentral ist für ein Verständnis der regionalen/nationalen Gegenwart.

In Rulfo und Herrera gibt es zwar keine Rückkehr der Unterweltreisenden, trotzdem ist die schrittweise Abstiegsbewegung verknüpft mit der Erzählbewegung, wobei Erzählen und Erinnern auf komplexe Weise ineinander greifen. Außerdem stehen die

¹ ‚Anzeichen, die wohl das Ende der Welt voraussagen werden‘ (Sämtliche Übersetzungen des Romans von Herrera, der noch nicht ins Deutsche übertragen ist, stammen von der Verfasserin.)

² Augusto Roa Bastos nennt dies bei Rulfo „El lugar sin lugar“, ‚den Ort ohne Ort‘. S. Augusto Roa Bastos: „Los trasterrados de Comala“. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 37 (1981), S. 105-115, hier S. 106.

³ Vgl. Der neue Pauly online. URL: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/hades-e501140?s.num=0&s.rows=20&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=hades (zuletzt abgerufen am 20. Mai 2020).

absteigenden Figuren repräsentativ für ein Kollektiv, sie sind die Sänger*innen für eine bestimmte Gruppe und Perspektive: im Falle Rulfos der Dorfgemeinschaft Comalas, im Falle Herreras der mexikanischen Emigrant*innen. Wo ist dieser Ort, und was für ein Ort ist das, den wir mit den Toten teilen? Im Sinne einer *necropolitics*⁴ ist es eine soziale Bindung, die der geteilte Ort hervorbringt, zwischen denen, die dort gelebt haben und denen, die gerade dort leben oder noch dort leben werden: eine vorgestellte Polis für alle diese zur gleichen Zeit. Aus dieser Politik, die wir mit den Toten teilen, ergibt sich auch eine neue Form, Geschichte zu denken. Von dem Ort des Nicht-Handelns⁵ zu handeln, also zu sprechen, hat mit der Aufbewahrung der persönlichen Erinnerung zu tun, die sich im Gemurmel zu einem kollektiven Gedächtnis zusammenschließt. An Hegel anschließend, schreibt Hans Ruin in *Being with the Dead* (2018): „the relation to the dead [is] a foundation for sociality as such.“⁶ Wenn die von der Politik oder der Zeit zum Schweigen Gebrachten sprechen, verbindet sich ihre Vergangenheit mit der Zukunft und Gegenwart jener anderen und ergibt eine vorgestellte Polis.⁷ Der Ausdruck „Mitsein mit dem Toten“ von Martin Heidegger hat auch im „spectral’ space“ von Jacques Derrida laut Ruin viel mit einem Raum der Historizität zu tun.⁸ Von diesem Raum, der eine Unterwelt darstellt und dadurch eine politische und geschichtliche Situation metaphorisiert, der ein Sprechen aus dem Tod hervorbringt, soll es hier handeln.

1. *Estoy muerta*.⁹ Aus dem Tod sprechen

Die besondere Perspektive, aus dem Tod zu erzählen, geht in der amerikanischen Tradition nicht zuletzt auf den brasilianischen Autor Machado de Assis und sein Buch *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) zurück, in welchem ein Toter im Rückblick seine Memoiren aufschreibt. Dies geschieht beinahe als Umkehrung von Machados Vorbild *Tristram Shandy*, welcher teils aus dem Bauch der Mutter berichtet, nämlich im Gegenteil

⁴ Vgl. Hans Ruin: *Being with the Dead. Burial, Ancestral Politics, and the Roots of Historical Consciousness*. Stanford: University Press 2018, S. 4.

⁵ Ruin: *Being with the Dead*, S. 1.

⁶ Ebd., S. 3.

⁷ Vgl. ebd., S. 3–4.

⁸ Vgl. ebd., 4–5.

⁹ ‚Ich bin tot‘, s. Yuri Herrera: *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Editorial Periférica 2018 (2) [2009], S. 11.

hier aus der letzten Ruhestätte: „Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas“.¹⁰ Dem Wurm also, der als erstes am kalten Fleisch des Kadavers von Bras Cubas nagte, sind diese Memoiren gewidmet. Hier wird nicht vorgegriffen, wie bei Sterne, also eine Prolepse in der Erzählweise grundsätzlich angelegt, um auf das kommende Leben vorzuschauen, sondern im Gegenteil zurückgegriffen in einer ständigen Analepse auf das vorherige, nun beendete Leben. Wie Joseph Vogl über das Erzählen aus dem Schlaf bzw. im Moment des Erwachens bei Franz Kafka schreibt, ergibt sich auch aus dem Erzählen aus dem Tod eine paradoxe Sprechsituation: „die Paradoxie eines ‚Ich bin tot‘ auszusprechen“,¹¹ ebenso wie die Paradoxie des ‚Ich schlafe‘“, deute auf ein „unmögliches, verwundetes und verfolgtes Ich“ hin, das zugleich eine „Vielheit von Stimmen“ sei, so Vogl.¹² Denken wir auch an den *Verschollenen* Kafkas, wobei dieses Wort nur in der Vergangenheit existiert, denn *verschellen* als aktives Verb im Präsens gibt es nicht. Da aus diesen beiden Räumen – dem des Schlafes und dem des Todes – eigentlich nicht erzählt werden kann, bringt diese Perspektive gerade ein anderes Erzählen mit sich, ein Erzählen des Verstrickt-Seins in die Situation und des nicht einholbaren Ursprungs. Dies trifft auch auf die beiden hier zu besprechenden Romane von Rulfo und Herrera und deren Erzählweisen zu. Denn das Erzählen aus Sicht einer toten Person zeigt, ähnlich wie die Erzählweise Kafkas, eben die „traumatische Struktur einer uneinholbaren Verspätung“¹³ auf, da die Person, die erzählt, schon eigentlich nicht mehr fähig ist zu erzählen. Zugleich stellt sich auch hier, ähnlich wie bei Kafkas paradoxer Position, die Frage nach dem Ich, das in „Wiederholungen verstrickt“¹⁴ ist, zum Beispiel die der eigenen Erinnerung. Doch auch bei Rulfo und später bei Herrera stellt sich wie schon bei Kafka nicht die „Illusion eines ersten Blicks“ ein, sondern im Gegenteil wird die Illusion eines letzten Blicks als quasi Spiegelung des ersten auf alles Dagewesene herausgestellt – sei es die persönliche oder die kollektive bzw. nationale oder regionale Geschichte. In einer Übersetzungsbewegung überträgt Rulfo die

¹⁰ Machado de Assis: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Prefácio de Hélio Guimarães. Estabelecimento de texto e notas de Marta de Senna, Marcelo Diego. São Paulo: Penguin/Companhia de letras 2014 [1880], S. 27. „Dem Wurm, der als erstes am kalten Fleisch meines Kadavers genagt hat, widme ich mit sehnsüchtiger Erinnerung diese posthumen Memoiren.“ (Übers. d. V.)

¹¹ Joseph Vogl: „Vierte Person. Kafkas Erzählstimme“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: DVJS* – 68 (1994), S. 745–756, hier S. 755.

¹² Vogl: „Vierte Person“, S. 755.

¹³ Vogl: „Vierte Person“, S. 746.

¹⁴ Ebd., S. 746.

Problematik des amerikanischen Bürgerkriegs aus Faulkners Roman *Absalom, Absalom* (1936), erzählt aus eben dieser paradoxen Erzählweise, nämlich aus dem Tod, auf die mexikanische Revolution, während Herrera den Roman von Rulfo wiederum in eine andere Gegenwart übersetzt – in die der ständigen Herausforderung der mexikanischen Emigration in die USA. Im Folgenden soll ein genauere Blick auf die zwei vergleichbaren, aber dennoch unterschiedlichen Verfahren des Erzählens aus einer jenseitigen Perspektive bei Rulfo und Herrera geworfen werden.

Rulfos *Pedro Páramo*, der aus 69 scheinbar chaotischen Absätzen bzw. Fragmenten über eine Unterweltreise besteht, kann grob in zwei Hälften geteilt werden: in die Hälfte des Sohnes und die des Vaters. Juan Preciado, der Sohn, macht sich in ihrem Auftrag nach dem Tod seiner Mutter auf die Suche nach seinem abwesenden Vater, Pedro Páramo, nach dem der Kurzroman auch benannt ist. Dieser soll in Comala leben, dem Geburtsdorf der Mutter, von dem sie ihrem Sohn ein paradiesisches Bild zeichnet. Juan lässt sich von dem Eseltreiber Abundio hinunter ins Dorf führen, das sich mehr und mehr als Gespensterdorf herausstellt. Auch Abundio, dieser andere Vergil, ist Sohn Pedro Páramos. Abundio zeigt Juan das Dorf, in dem dieser verschiedene Dorfbewohner*innen kennenlernt. Nach und nach wird jedoch aus der Erzählweise deutlich, die hauptsächlich aus Dialogen und der Ich-Perspektive Juans besteht, dass die Menschen, die Juan begegnen, alle längst nicht mehr leben. Zur Mitte des Romans, in den Abschnitten 35 und 36, wird klar, dass Juan, der der/m Leser*in die Geschichte zu erzählen schien, eigentlich selbst im Grab liegt. Er unterhält sich mit der Frau neben ihm, auch unter der Erde, der Bettlerin Dorotea. Im zweiten Teil des Romans wird, unterbrochen von anderen Dialogen aus dem Dorf, die in Er-Perspektive von einem unbekanntem Erzähler berichtet werden, die Geschichte des Vaters Pedro Páramo erzählt. Handelt der erste Teil noch von der Ankunft Juans in Comala, von dessen Leben man bis zu seiner Suche nach dem Vater nichts weiß, bis zu seinem dortigen Tod, herbeigerufen von den ihn umgebenden Schatten des Gespensterdorfes Comala; so handelt der zweite Teil von der Kindheit Pedros in absoluter Armut, seiner unerwiderten Liebe zu Susana San Juan, die aus Liebe zu einem anderen Mann wahnsinnig wird, bis zu seinem Aufstieg als brutaler Kazique des Dorfes, der alle anderen unterdrückt und schließlich zu seinem Fall. Die beiden Lebensgeschichten des Sohnes und des Vaters, und vor allem ihre Todesgeschichten, sind durch die Erzählweise, immer wieder unterbrochen von einzelnen Dialogen unterschiedlichster anderer Dorfbewohner, verwoben. An dieser Stelle sei kurz darauf hingewiesen, dass neben der

europäischen Hölle als metaphorischer Raum im Roman auch immer wieder Mictlan, das aztekische Totenreich, angesprochen wird. Rulfo zitiert dabei den „viento de navajas“¹⁵ an, den Messerwind, der in den neun Stufen Mictlans eine wichtige Rolle spielt. Außerdem kann die Figur Pedros als Tzontémoc oder Mictlantecutli gedeutet werden, als Herrscher der Unterwelt.¹⁶ Die Skelettfrauen im Dorf könnten als andere Eumeniden, nämlich als rächende Tzitzimime der aztekischen Imaginationswelt, verstanden werden.¹⁷ Außerdem ist schon die Botschaft, die Juan für seine Mutter an Pedro, den Unterweltherrscher überbringen muss, eindeutiges Zitat aus der aztekischen Mythologie, werden doch dort die Toten geschmückt mit Zetteln, die Nachrichten ans Jenseits darstellen.¹⁸ Auch der Name Pedro Páramos spielt auf die aztekische Hölle an, heißt es doch bei Fray Bernardino de Sahagún, einem Chronisten der aztekischen Mythologie: „Veis aquí con que habeis de pasar ocho páramos‘ [...].“¹⁹ In den acht Stufen, die zur unteren Unterwelt und neunten Stufe Mictlan führen, fällt hier das Wort *páramo* (‘Einöde’, ‘Brache’) auf. Da Rulfo lange in einem Institut für indigene Studien gearbeitet hat, nämlich im Instituto Nacional Indigenista, kannte er sich gut mit den unterschiedlichen altmexikanischen Mythen aus.

Als Kernstelle des Romans kann das Sterben des Ich-Erzählers angenommen werden, das ja, wie bei Kafka, erst im Nachhinein berichtet wird: Wenn wir anfangen, den Roman zu lesen, ist Juan längst tot und liegt unter der Erde Comalas, es ist also das Wichtigste des *plots* schon geschehen, nur wir steigen mit ihm von neuem hinab in das Tal Jaliscos – des Bundesstaats Mexikos, in dem Rulfo selbst gelebt hat, und wo sich im Roman das fiktive Dorf Comala befindet, wie man annimmt – zusammengefügt aus mehreren real existierenden Dörfern der Geographien Mexikos. Der homodiegetische Ich-Erzähler Juan steigt in den Roman folgendermaßen ein:

¹⁵ Vgl. Roa Bastos: „Los trasterrados de Comala“, S. 106. S. auch Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España, que en doce libros y dos volumenos escribió el R.P. Fr. Bernardino de Sahagun, de la observancia de San Francisco, y uno de los primeros predicadores del Santo Evangelio en aquellas regiones.* México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés 1829, S. 262. „[e]l viento de navajas que se llama *itzehecaya*“. ‚Der Messerwind, der sich *itzehecaya* nennt‘.

¹⁶ Vgl. Roa Bastos: „Los trasterrados de Comala“, S. 111.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 114.

¹⁸ Bernardino de Sahagún: *Historia general*, S. 261. „Luego los viejos ancianos y oficiales de cortar papeles cortaban, aderezaban y ataban los papeles de su oficio para el difunto, y encogíanle las piernas, y vestíanle con los papeles [...]“. ‚Dann schnitten die Alten und die offiziellen Schneider die Papiere nach ihrem Handwerk, richteten sie her und banden sie für den Toten, und sie zogen seine Beine zusammen und kleideten ihn mit den Papieren [...].‘ (Übers. d. V.)

¹⁹ Ebd., S. 262. ‚Hier habt ihr etwas, mit dem ihr die acht Einöden durchqueren könnt.‘

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. [...] Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.²⁰

Bereits an dieser Stelle sind alle Beteiligten tot bzw. im Sterben begriffen, wie die Mutter, bei der dies exemplarisch gezeigt wird. Der Vater Pedro Páramo lebt nicht mehr. Und der Erzähler, der hier im Präteritum schildert, wie er nach Comala gekommen ist, wo er von da an ewig bleiben wird, erzählt vom Ort selbst aus, was am spanischen Indefinido „vine“ – eine Zeitform, die etwas in der Vergangenheit Abgeschlossenes bezeichnet – vom Verb „venir“ abzulesen ist: ‚ich bin hierher gekommen‘. Er sagt zum Beispiel nicht, ‚ich bin nach Comala gegangen‘. Aus dem ersten Wort wird also deutlich, dass sich der Erzähler daran erinnert, und zwar von Comala selbst aus, wie er hierher gekommen ist. Er löst damit das Versprechen an die sterbende Mutter ein, den Vater aufzusuchen, um ihn zur Rechenschaft zu ziehen, wie sie ihn im ersten Dialog des Buches, dem viele weitere folgen werden, anweist: „El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.“²¹ Dieser erste Dialog mit einer Sterbenden ist eingekreist von den beiden „Vine a Comala“ und „Por eso vine a Comala“ der ersten Seite des Romans. Diese Wiederholung deutet bereits auf die Kreisstruktur des Romans als Ganzes, als Erzählkreis²² hin, der auf der letzten Seite mit dem Nacherzählen des Todes Pedro Páramos endet. Zwischen den Toden der beiden Eltern steht also der Tod ihres Sohnes in der Mitte. Als Juan sich aus den kalten Händen

²⁰ Juan Rulfo: Pedro Páramo. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2018 (31) [1955], S. 73. Deutsche Ausgabe: Juan Rulfo: Pedro Páramo. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1976, S. 5: „Ich kam nach Comala, weil man mir gesagt hatte, daß mein Vater hier lebe, ein gewisser Pedro Páramo. Meine Mutter hatte es mir gesagt. Und ich hatte ihr versprochen, ihn aufzusuchen, sobald sie tot wäre. Ich drückte ihr die Hände, zum Zeichen, daß ich es gewiß tun würde. Sie lag im Sterben, und es gab nichts, was ich ihr nicht versprochen hätte. [...] Ich hatte nicht die Absicht, mein Versprechen zu halten. Aber bald schon erfüllten mich Träume, und meine Phantasie begann zu arbeiten. Nach und nach erstand in mir eine ganze Welt um die Hoffnung herum, die Pedro Páramo hieß, um den Mann meiner Mutter. Deshalb ging ich nach Comala“. (Eigentlich müsste es am Ende noch einmal heißen: „Deshalb kam ich nach Comala“, wie bereits im ersten Satz, da der Sprecher aus der Position des „hier“ spricht, Anm. d. V.)

²¹ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 73. Dt: S. 5: „Laß es ihn teuer zu stehen kommen, mein Sohn, daß er uns so im Stich gelassen hat!“

²² Vgl. Peter Kuon: „Vom Umgang mit Mythos und Geschichte. Pedro Páramo und die moderne ‚regionalistische‘ Literatur“. In: Romanistisches Jahrbuch 44 (1993), hier S. 324.

der Mutter befreit,²³ die er in ihrer Sterbestunde hält, hat er eigentlich nicht wirklich vor, sein Versprechen einzuhalten. Doch dann umgeben ihn Träume, Illusionen, er stellt sich eine ganze Welt („se me fue formando un mundo“²⁴) um diese Hoffnung her vor, die Pedro Páramo heißt. Wie bei Dante ist es der Traum, der den Ich-Erzähler nahe dieser anderen Welt bringt, die im Jenseits verortet ist, und in der er, anders als Dante, verharren wird. Damit ist Juan keine Heldenfigur, denn obwohl er die Welt der Toten besucht, darf er nicht wieder zurück, sondern wird einer von ihnen, schließt sich ihrem Gespräch auf ewig an.

An vielen Dorfbewohnern vorbei, die alle durchsichtig zu sein scheinen wie Gespenster, die teils verschwinden und plötzlich an anderer Stelle wieder auftauchen, gelangt Juan zu seinem eigenen Tod. Doch was oder wer tötet ihn eigentlich? Nachdem er schon auf einige Schatten getroffen ist, sucht Juan Unterschlupf in einem Haus von Donis und seiner Schwester, die zugleich dessen Geliebte ist. Die Geschwister scheinen da zu sein und zugleich nicht, scheinen zu schlafen und auch nicht. Dieser Zwischenbereich, der eher dem Limbo als der tatsächlichen Hölle zuzuordnen wäre, steigert sich ins Unerträgliche, und nachdem Juan einen Dialog mit seiner toten Mutter führt, erdrückt ihn bald die Last der ihn umgebenden Schatten:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor.²⁵

Die Frau, die durch ihre Nähe zur Erde auch dem Tod symbolisch näherrückt, erzeugt mit ihrem Atmen und Schwitzen in der Nacht eine Hitze und Atemnot bei Juan, der er auf der Straße zu entkommen versucht. Doch auch dort holt ihn die Hitze und die Atemlosigkeit ein:

²³ S. Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 73: „[A] mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas“. Dt.: S. 5. „[M]eine Hände [hatten] schon Mühe [...], sich aus ihren toten Händen zu lösen.“

²⁴ Ebd., S. 73.

²⁵ Ebd., S. 124. Dt.: S. 65. „Um Mitternacht weckte mich die Hitze auf. Und der Schweiß. Der Körper der Frau, aus Erde gemacht, in Erdkrusten eingehüllt, löste sich auf, es war, als zerginge er in einer Schmutzlache. Ich fühlte, wie der Schweiß mich umspülte, der in Strömen von ihr floß, und mir fehlte die Luft zum Atmen. Da stand ich auf. Die Frau schlief. Aus ihrem Mund kam ein blasendes Geräusch, wie Röcheln.“

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.²⁶

Hier stirbt Juan, der homodiegetische Ich-Erzähler, dem der Atem fehlt, um weiterzuleben. Hier ist die Klimax und zugleich der Erzählkern des Buches. Der Protagonist ist sozusagen körperlich wie geistig außer Atem und kann sich davor nicht retten. Ihm hat das Dorf mit den Schattengestalten die Luft zum Atmen geraubt und er versinkt in der Hitze (die oftmals mit den Flammen der Hölle oder der Hitze des Mictlan assoziiert wird) und vergeht im Wolkigen, Vagen, in dem, was keine klare Konturen mehr besitzt. Auch hier arbeitet Rulfo mit Wiederholungen, die das Ein- und Ausatmen nachahmen. „Y es que no había aire“, und dann noch einmal „No había aire“. Wie ein langes Ausatmen. Die Luft, die Juan im Zimmer der Geschwister nicht bekommt, kehrt auch auf der Straße nicht wieder, im Gegenteil, sie wird dort sogar noch dünner und verschwindet dann ganz. Dorotea, die später neben Juan im Grab liegt, und Donis, bei dem Juan als letztes unterkam, finden den toten Körper des Erzählers auf dem Platz und begraben ihn. Die Toten begraben also den neuen Toten. Doch obwohl an dieser Stelle alles aufhört, was Juan sehen kann („Fue lo último que vi“²⁷), hört die Geschichte nicht auf. Der Erzähler findet seinen Atem wieder, auch wenn die Situation eine ganz andere ist, die allerdings paradoxerweise bereits zu Beginn des Buches dieselbe war, nämlich die, dass Juan aus der Erde des Dorfes selbst erzählt. Es gibt also immer eine doppelte Struktur im Buch: eine des Lebendigen und eine des Toten, letztere unterliegt ersterer und durchquert sie zugleich.

²⁶ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 125. Dt.: S. 65. „Ich ging auf die Straße hinaus, um Luft zu atmen. Aber die Hitze verfolgte mich und ließ mich nicht los. Es war keine Luft mehr da. Nur die schwere, ruhige Nacht, die heiße Nacht der Hundstage. Es war keine Luft mehr da. Die Luft, die ich einzog, war dieselbe, die aus meinem Munde kam, und ich mußte sie mit den Händen festhalten, damit sie nicht entweiche. Ich fühlte sie kommen und gehen, und es wurde immer weniger. Zum Schluß war sie so dünn, daß sie mir zwischen den Fingern zerrann und fort war, für immer. Ich sage, für immer. Ich erinnere mich, daß ich irgend etwas sah wie schaumige Wolken, die über meinem Kopf herumwirbelten, und daß ich mich dann in diesem Schaum abspülte und in dem Wolkigen unterging. Das war das letzte, was ich sah.“

²⁷ Ebd., S. 125. Dt.: S. 65, „Das war das letzte, was ich sah.“

Juans Atem vergeht, aber die Erzählung, atemlos, geht weiter, wenn sich auch von nun an Juans Dialog mit Dorotea öfter abwechself mit anderen Stimmen, die aus anderen Gräbern Comalas kommen und die in Monologen ihre eigenen Geschichten einfügen. Außerdem wird Juans und Doroteas Dialog im Grab abgewechselt von einem heterodiegetischen, unbekanntem Erzähler, der in Er-Form mit interner Fokalisierung von Kindheit, Jugend, von Aufstieg und Fall des Kaziquen Pedro Páramo berichtet. Von nun an mehren sich die Abschnitte, die im ersten Teil des Buchs schon gelegentlich zwischen die anderen Fragmente der Dorfgemeinschaft eingeschoben wurden, über Pedros Kindheit in Armut, über seinen Willen, aus dem Elend zu entkommen, auf welche Weise auch immer, über Pedros Machenschaften als gewaltsamer Kazique, der durch Intrigen, Drohungen und Mord und Folter die ganze Gegend unter seine Kontrolle bringt. Kontrastiert werden seine Handlungen als Caudillo, in denen er Pfarrer, Richter, sowie die Großgrundbesitzer und die Frauen des Dorfes durch sein Geld und seine Schergen kontrolliert, mit den Liebesszenen mit Susana San Juan, der einzige Mensch, den Pedro jemals geliebt zu haben scheint. Doch diese Liebe ist unerwidert, trotzdem macht sie Pedro zu einer menschlicheren, wenn auch ebenso abscheulichen, aber doch widersprüchlicheren und somit realeren Figur. Als Susana stirbt (in Fragment 64), als ihr der Atem ausgeht und sie in die Nacht sinkt,²⁸ lässt Pedro alle Glocken der nahen Kirchen läuten über mehrere Tage, und es kommen viele Nachbarn, angezogen von dem Läuten, die nicht wissen, was der Grund ist. Eine Feier ergibt sich spontan, weshalb Pedro sich rächen will: „—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo.“²⁹ Die vier Tode im Roman Rulfos werden vom Tod der Mutter Dolores über Juans eigenen Tod hin zu Susanas und schließlich Pedros Tod erzählt. Auch die anderen Dorfbewohner sind tot, aber von ihnen wird meist das Sterben nicht direkt berichtet, oder es steht nicht im Zentrum des Erzählten. Es bilden sich so zwei Gruppen: Dolores und ihr Sohn, und Pedro und seine Frau, die ihn zwar nie geliebt hat, die aber der Grund seiner Existenz ist. Über die kalten Hände Dolores', den zu Ende gehenden Atem Juans und Susanas, und die Nähe Pedros zur Erde werden diese Tode erzählt. Über Pedros Tod heißt es:

²⁸ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 178. „[...] aquel vientre que le apretaba los ojos le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche.“ Dt.: S. 130, „[...] diesen Leib, der ihr auf die Augen drückte und ihr den Atem abschnitt. Aber sie sank immer mehr nach vorne und fühlte, daß sie in der Nacht unterging.“

²⁹ Ebd., S. 179. Dt.: S. 132. „Ich werde keinen Finger mehr rühren, und Comala wird verhungern. Und so machte er es.“

Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; [...] Quiso levantar su mano [...]; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra. [...] ‚Ésta es mi muerte‘, dijo. [...] Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.“³⁰

Die Steine bilden das letzte Motiv des Romans, das mit Comalas Ruinen eng zusammenhängt: die Steine des auseinandergefallenen Dorfes scheinen die Geschichten zu erzählen wie Inschriften von Grabsteinen, was auch im sprechenden Namen Pedro Páramo (von *piedra*, ‚Stein‘ und *páramo*, ‚Brache, Einöde‘) abgeleitet werden kann. Diese Fotografie *Barda de adobe* (ca. 1940) von Juan Rulfo selbst, die eine nach unten führende Mauer aus einzelnen Steinen abbildet, die wie einzelne Bausteine der Erzählung gelesen werden können.³¹

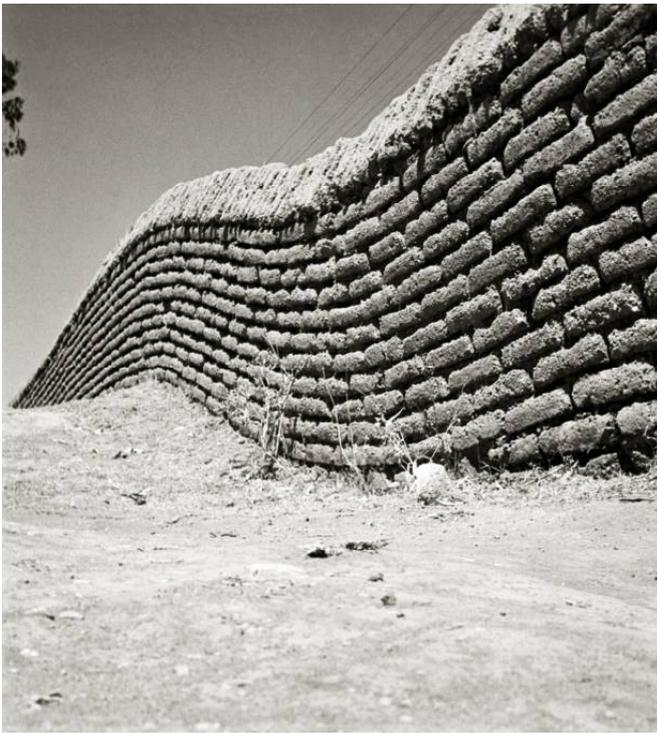


Abb. 1

³⁰ Ebd., S. 185–186. Dt.: S. 139–140. „Er fühlte, daß seine linke Hand ihm tot auf die Knie fiel, als er sie heben wollte, aber er beachtete es nicht weiter. [...] Er wollte die Hand heben [...], aber seine Beine hielten sie fest, als wären sie aus Stein. [...] Er schlug hart auf der Erde auf und fiel auseinander wie ein Haufen Steine.“

³¹ Abb.1: Bild Juan Rulfos *Barda de adobe* (ca. 1940) aus dem Museo Amparo México. URL: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/1995/barda-de-adobe> (zuletzt abgerufen am 20. Mai 2020).

Señales que precederán al fin del mundo von Yuri Herrera schließt direkt an die besondere Erzählsituation von *Pedro Páramo* an, wenn auch auf andere Weise. Dass die ersten beiden Wörter des Romans „Estoy muerta“ heißen, ‚ich bin tot‘, erinnert unmittelbar an die Perspektive Juans, die hier allerdings gleich zu Beginn thematisiert wird, um bereits im weiteren Verlauf des Satzes wieder teilweise zurückgenommen zu werden:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo.³²

Das in neun Kapitel unterteilte Buch, die an die Höllenringe Dantes und auch an die neun Räume der aztekischen Unterwelt denken lassen, steigt mit einer apokalyptischen Szene ein: der Boden öffnet sich und schluckt einen Mann, ein Auto, einen Hund. Deshalb denkt die hier in eine weibliche Figur umgewandelte Protagonistin namens Makina (ein Name, der auch an Maschinen, sp. *máquinas*, erinnert), dass auch sie gleich sterben muss.³³ Diesen göttlichen Richterspruch kann sie jedoch erst einmal abwehren, der von nun an über ihrem Kopf schwebt wie ein Damoklesschwert. Wir haben es hier also nicht mit einer gänzlich toten Protagonistin zu tun, sondern mit einer, die immer an der Grenze steht, am Rande eines Abgrundes, zunächst wirklich, später immer stärker metaphorisch. Das mit starken Mexikanismen wie „pinche“ (‚Scheiß‘, ‚wertlos‘) oder „pendejo“ (‚Dummkopf‘, ‚Idiot‘) gespickte Buch erinnert auch insofern an Rulfo, als es sich der Alltagssprache der „einfachen“ Bevölkerung annimmt. Rulfo tut dies in Bezug auf die ländliche gesprochene Sprache Jaliscos, Herrera übernimmt dies in Bezug auf die mexikanische Umgangssprache

³² Yuri Herrera: *Señales*, S. 11. ‚Ich bin tot, sagte sich Makina, als alle Dinge abstanden: ein Mann überquerte am Stock die Straße, plötzlich durchfuhr ein Ächzen den Asphalt, der Mann blieb stehen als würde er darauf warten, dass man ihm die Frage noch einmal stellte, und der Boden öffnete sich unter seinen Füßen: er schluckte den Mann, und mit ihm ein Auto und einen Hund, allen Sauerstoff um ihn herum und sogar die Schreie der Passanten. Ich bin tot, sagte sich Makina, und kaum hatte sie es gesagt, als schon ihr ganzer Körper sich wehrte gegen das Urteil und sich ihre Füße verzweifelt nach hinten einschlugen, jeden Schritt einen Fuß von der Auswaschung entfernt, bis sich der Abgrund zu einem perfekten Kreis abgrenzte und Makina in Sicherheit war.‘ (Übers. d. V., wie alle folgenden Übers. aus diesem Buch.)

³³ Anm.: Es ist bezeichnend, dass im 21. Jahrhundert erstmals weibliche Protagonistinnen in die Hölle absteigen, ist dies doch über lange Zeit den Männern vorbehalten.

der Gegenwart. Die Toten wirken so noch lebendiger, da sie die selbe Sprache wie die Lebenden sprechen. Die Orte im Roman, etwa das „Pueblo“, die „Ciudadcita“ oder die „Gran Chilango“, alle mit Großbuchstaben, die nie ausdrücklich als ein bestimmtes Dorf, ein Städtchen oder als Ciudad de México bezeichnet werden, sind jedoch in der Beschreibung sehr nah an realen Orten orientiert. So denkt Makina über die Stadt: „Pinche ciudad ladina“, und „Siempre a punto de reinstalarse en el sótano“.³⁴ Die Stadt, die immer wieder als „Gran Chilango“ bezeichnet wird, ist, wie im Anschluss an das obige Zitat erzählt wird, durchlöchert von Tunneln und Gruben, die in fünf Jahrhunderten Gier nach Silber gegraben wurden. Tatsächlich war seit dem 16. Jahrhundert und durch die Azteken bekannt der Silberbergbau in Mexiko wichtiger Grund der Kolonisation und hängt mit einer langen Geschichte der Ausbeutung und der Gewalt zusammen. Ob hier tatsächlich Mexiko Stadt gemeint ist oder doch die Bergbaustadt Guanajuato, ist nicht abschließend zu klären. Jedenfalls ist es eine Stadt, die sich nahe am Abgrund zu befinden scheint, und dies aufgrund ihrer Geschichte.

Wie an obigem Zitat ersichtlich, ist die Erzählung mit interner Fokalisierung auf Makinas Gedankenrede gefasst, wobei der heterodiegetische Er/sie/es-Erzähler sich nicht zu erkennen gibt. Insofern unterscheidet sich Herreras Roman von dem Rulfos, denn hier stehen abgeschlossene Kapitel in immer derselben Erzählperspektive dem fragmentarischen Stimmenwirbel Rulfos entgegen. Dennoch gibt es viele Andeutungen auf *Pedro Páramo*, sucht Makina zwar nicht nach ihrem Vater, sondern auf Wunsch der Mutter, die eine Art Mafiachefin darstellt, nach ihrem absenten Bruder, der schon vor Jahren in die USA ausgewandert ist. Diesem Bruder soll Makina eine Botschaft der Mutter überbringen, so lautet der Auftrag. Der Auftrag ähnelt also dem von Juan und lässt ebenfalls an die Toten denken, die auf ihrem Weg nach Mictlan mit Botschaften ausgestattet werden. Makina weiß weder, was die Botschaft beinhaltet, noch, wie sie über die Grenze kommen soll, aber anscheinend ist ihre Mutter in Mafiakreisen so bekannt, dass ihr das bei der Suche weiterhilft und sie von einem zum nächsten Mafiachef weitergereicht wird, jedoch nicht ohne in deren Drogenmachenschaften verstrickt zu werden. Deutet bereits der erste Satz des Romans darauf hin, dass Makina schon von Anfang an mit einem Fuß im Grab steht, so wird die Metapher des Jenseitigen im Lauf der Erzählung immer stärker. Wie die Stadt, von der „[a]lgunas casas ya se habían mandado a

³⁴ Yuri Herrera: *Señales*, S. 11. ‚Durchtriebene Drecksstadt‘, und ‚Immer kurz davor, sich im Untergeschoss neu einzurichten.‘

mudar al inframundo“,³⁵ so reist auch Makina scheinbar stetig nach unten und auf die *andere Seite*. „Vas a cruzar?“³⁶ wird sie des Öfteren gefragt, was auf das zentrale Anliegen anspielt, über die Grenze zu den USA zu gelangen, aber auch ins Jenseits einzutreten. Dass Makina dabei den Brief an den Bruder überbringen muss, erinnert wie erwähnt an die aztekische Unterwelt Mictlan, in der die Toten von ihren Alten Zettel ins Jenseits überbringen und acht „Etagen“ durchqueren mussten, zu denen der Fluss *chicunahoapa* gehört, ähnlich dem Styx oder Acheron. Die Stelle, in der Makina den Grenzfluss Río Grande überwindet, weist noch einmal auf ihren Tod hin, der zugleich noch nicht und doch schon passiert ist. Von ihrem Führer Chucho geleitet, einem sogenannten *coyote*, der die *indocumentados* über die Grenze führt, kämpft sie sich durch die Wassermassen und überlebt sie kaum.

Los primeros metros fueron fáciles. Makina alcanzaba a tocar el fondo [...]. Pero entonces el fondo del río se agazapó y una corriente helada comenzó a empujarles los pies como si fuera algo vivo y terco. [...] De súbito el mundo se volvió gélido y verdoso y se pobló de invisibles monstruos de agua que la arrancaban de la balsa de caucho; intentó bracear, pateó lo que fuera que la secuestraba pero no conseguía ubicar de qué lado estaba la superficie ni dónde había quedado Chucho. No supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar. Sonrió. Se sintió sonreír. Ahí fue cuando el sonido del agua rompiéndose sustituyó al silencio verde. Chucho la arrastraba del pantalón con ambas manos: habían llegado a la otra orilla [...].³⁷

Der Kampf durch den Fluss ist einer, den Makina erst einmal verliert und sich damit einverstanden zeigt, sie lächelt sogar und gibt sich dem Schicksal hin. Dies deutet darauf hin, dass schon hier ihr Status nicht der einer wirklich Lebendigen ist, auch wenn sie dann von Chucho hinausgezogen wird. Von jetzt an, oder eigentlich schon von Beginn des

³⁵ Ebd., S. 12. ‚einige Häuser sich schon angeschiedt haben, in die Unterwelt umzuziehen‘

³⁶ Ebd., S. 17. ‚Wirst du hinübergehen?‘

³⁷ Yuri Herrera: *Señales*, S. 42–43. ‚Die ersten Meter waren einfach. Makina schaffte es, den Grund zu berühren. [...] Aber dann duckte sich plötzlich der Grund des Flusses und eine eiskalte Strömung drängte gegen ihre Beine, als wäre es etwas Lebendiges und Trotziges. [...] Mit einem Mal wurde die Welt eiskalt und grünlich und war bevölkert von unsichtbaren Wassermonstern, die sie vom Gummireifen wegrissen; sie versuchte, zu kraulen, zu treten, was immer sie mit sich ziehen wollte, aber sie konnte schon nicht mehr unterscheiden, wo die Oberfläche oder wo Chucho geblieben war. Sie wusste nicht, wie lang sie sich verworren abkämpfte, bis die Panik verging und sie ahnte, dass es egal war, wohin sie sich richtete und wie schnell, dass sie schließlich ankommen würde, wo sie eben ankommen sollte. Sie lächelte. Sie fühlte sich lächeln. Dann plötzlich ersetzte das sich brechende Wasser die grüne Stille. Chucho zog sie mit beiden Händen an der Hose: sie hatten das andere Ufer erreicht [...].‘

Romans an, führt sie nur aus, was andere über ihr Leben entschieden haben und ist also innerlich schon nicht mehr am Leben. Diese „grüne Ruhe“ unter Wasser, der sich Makina schon hingibt, wird dann wieder abgelöst von der „Realität“, dem rauschenden Wasser, der Gefahr der fortzusetzenden Reise. Doch auf dieser anderen Seite, „la otra orilla“, kommt Makina schon der Himmel wie ein anderer vor („el cielo a Makina le pareció que era ya otro“³⁸), weiter weg oder weniger blau. Erst am Schluss des Romans indessen, in dem Makina nach aztekischem Mythos im untersten Geschoss der Unterwelt angekommen ist, das erst wirklich Mictlan heißt und das nach der Überlieferung weder Fenster noch Licht hat, stirbt Makina endgültig. Im Buch Herreras ist dieses letzte Mictlan ein Nachtclub, zu dem Makina die Wendeltreppe hinuntersteigt in einen Raum voller Rauch und Schatten, von denen sich einer, ein hoher Mann, auf sie zubewegt und ihr einen Aktenbündel überreicht. Darin finden sich ihre neuen Dokumente, Papiere, ihre neue Identität, um die Makina nie gebeten hat: „Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar.“³⁹ Sie ist entsetzt und flüstert: „Me han desollado“.⁴⁰ ‚Man hat mich gehäutet‘. Im letzten Absatz des Romans, der darauf folgt, verliert sie ganz ihr Zeitgefühl. Erst spürt sie Panik, wie im Wasser des Grenzflusses, dann aber, eine oder viele Sekunden später, sie kann nicht wissen, wie viele, da niemand dort eine Uhr besitzt, eine Akzeptanz ihrer Situation. Auch dies ist wie beim Überqueren des Flusses. Sie denkt noch einmal an ihre Liebsten und an Mexiko:

[E]vocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio.⁴¹

Wie bei Rulfo wird hier nun der endgültige Tod der intern fokalisierten Hauptfigur erzählt, der allerdings erst am Ende des Romans steht und die letzten Zeilen darstellt. Trotzdem bereitet die Reise Makina Stück für Stück auf dieses Loslassen und Eingehen in

³⁸ Ebd., S. 43.

³⁹ Ebd., S. 118–119. ‚Dort war sie, unter anderem Namen, anderem Geburtsort. Ihr Foto, neue Nummern, neuer Beruf, neues Zuhause.‘

⁴⁰ Ebd., S. 119.

⁴¹ Yuri Herrera: Señales, S. 119. ‚Sie rief sich ihre Leute ins Gedächtnis wie die Umriss einer geliebten Landschaft, die langsam schwimmt, das Dorf, das Städtchen, der Gran Chilango, diese Farben, und sie verstand, dass ihr keine Katastrophe geschah; sie verstand es mit ihrem ganzen Körper und mit ihrem ganzen Gedächtnis, sie verstand es wirklich und schließlich sagte sie sich, Ich bin bereit, als alle Dinge der Welt still wurden.‘

die letzte Stille vor und lässt damit tatsächlich an den Übergang von Diesseits ins Jenseits in der aztekischen Mythologie denken, eine Reise, die der Tote ja auch erst *nach* seinem Tod erlebt. Die paradoxe Erzählsituation des Berichtens aus der Perspektive des Toten ist also hier, wie auch in *Pedro Páramo*, angelegt. Zwar gibt es nicht den Dialog mit anderen Toten wie bei Rulfo, aber die interne Fokalisierung und die Innensicht durch die Gedankenrede lässt uns die Figur sehr nahe kommen, obwohl sie von außen erzählt wird.

2. Schrittweises Absteigen als Erzählen

Laut Inka Mülder-Bach deutet die „Kontamination von *pro* und *vorsa*“ im rhetorischen Begriff der Prosa eine „nach vorn gewendete“ oder ‚geradeaus gekehrte‘ Folge der ungebundenen Rede an, im Unterschied zu dem metrisch gebundenen und sich auf sich selbst zurückwendenden Vers.⁴² Dieses nach vorn Gewendete der Rede leite sich von der gleichnamigen römischen Göttin Pro(r)sa ab, die bei der Geburt dafür sorgen soll, dass der Kopf des Kindes vorausgeht. Zugleich, so Mülder-Bach weiter, werde dieses Vorwärtswenden aber mit einem Wissen um die Vergangenheit verknüpft, was Klaus Heinrich als „Reflexionsmacht“ und „Rücksicht“⁴³ der Prosa damit von der ganz anderen Erzählung des Orpheus unterscheidet, dem genau jene Rücksicht untersagt war.⁴⁴ In der Verbindung, Prosa zu denken anhand einer Erzählung über die Unterwelt ist allerdings seit Homer, Vergil und Dante augenfällig, dass das schrittweise Absteigen, das von einer Schicht der Unterwelt in die nächste, von einem Höllenring zum nächsten führen kann, von einem Toten und seiner Geschichte zum nächsten, viel mit der Struktur des Erzählens allgemein zu tun hat: Kommen doch mit jedem Schritt im Absteigen neue Tote und damit auch deren Lebensgeschichten zum Vorschein, die Dante selbst etwa vom Mitleid mitgerissen immer wieder in Ohnmacht fallen lassen. Dabei gestaltet sich der Weg voran als Weg nach unten, wie eine zweite Geburt, diesmal jedoch in den Tod hinein und damit zugleich in die eigene Zukunft als das, was uns alle irgendwann erwartet und gleichzeitig

⁴² Inka Mülder-Bach: „Einleitung“. In: Prosa schreiben. Literatur | Geschichte | Recht. München u.a.: Fink 2019, S. 1–11, hier S. 1.

⁴³ Klaus Heinrich: „Orpheus / Antiorpheus / Prosa. Dankrede zur Verleihung des Sigmund-Freud-Preises für wissenschaftliche Prosa“. In: Ders. Dämonen beschwören, Katastrophen auslachen. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2013, S. 43–50, hier S. 45.

⁴⁴ Vgl. Inka Mülder-Bach: Prosa schreiben, S. 1.

in die Vergangenheit der Welt, wo alle Toten wohnen.⁴⁵ Das heißt, das Voranschreiten in die Unterwelt ist, wie bei Rulfo und Herrera auch, paradox: es geschieht zugleich, als es schon geschah und immer wieder geschehen wird, ist mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf komplexe Weise verknüpft und thematisiert so auch immer das Erzählen als solches. Auch Thomas Mann formuliert in *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) eine Theorie der Prosa, die eng daran angelehnt ist: Handelt nicht jedes Erzählen von Abwesenden? Muss nicht deshalb erst erzählt werden, um sie vor uns hinzustellen in neuer Präsenz? Hier ein Zitat am Anfang des Vorspiels des Mannschen Romans namens *Höllenfahrt*:

Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen? Dies nämlich dann sogar und vielleicht eben dann, wenn nur uns allein das Menschenwesen es ist, dessen Vergangenheit in Rede und Frage steht: dies Rätselwesen, [...] dessen Geheimnis sehr begreiflicherweise das A und O all unseren Redens und Fragens bildet [...]. Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen.⁴⁶

Wie Thomas Mann hier schreibt, ist die nie endende, immer zurückweichende Suche nach Vergangenheit in der Unterwelt das A und O allen Erzählens. Die Schatten, die nacheinander aus der Unterwelt hervortreten und wie in einer Reihe oder als Liste ihre Lebensgeschichte erzählen, scheinen Versatzstücke der ganzen Erzählung zu sein, die aneinandertretend erst das Vergangene repräsentieren. Das hängt, sowohl in der *Odyssee*, als auch in der *Aeneis* und der *Divina Commedia*, aber auch in der Erzählung von Xibalba im *Poopol Wuuj* und in der Mictlans in den Codices eng am Schicksal eines Volkes, einer Kultur, noch vor jeglicher Ausbildung von Nationen. In den antiken und mittelalterlichen Epen Homers, Vergils und Dantes verhandeln die Szenen in der Unterwelt nicht nur verschiedene Zeitebenen – sie reflektieren über Vergangenes in Form der Toten, die erscheinen, über Gegenwärtiges in Gestalt der Wanderer und Rückkehrer aus der Unterwelt, und über Zukünftiges oftmals in Form von Vorhersagen und Prophezeiungen, die nur in der Unterwelt einzuholen sind.⁴⁷ Außerdem vollzieht eben dieses schrittweise

⁴⁵ Vgl. Isabel Platthaus: *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München/Paderborn: 2004, S. 14–15.

⁴⁶ Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder*. Frankfurt am Main: Fischer 2007 [1933–1943], S. 7.

⁴⁷ Vgl. Isabel Platthaus: *Höllenfahrten*, S. 14–15.

Absinken zu den Tiefen der Zeit und der Geschichte mit jedem Schritt eine neue Mikro-Erzählung, die sich mit anderen solcher Mikro-Erzählungen aneinanderreicht zu einer Gesamtschau und Makro-Erzählung über eine Zeit, einen Kosmos und eine Gesellschaft.

In der modernen lateinamerikanischen Prosa, die vor Unterwelten beinahe wimmelt, ist ebenfalls diese Verschränkung von Unterwelt und Vergangenheitsbewältigung einer Nation sowie Identitätssuche einer Kultur offensichtlich. Isabel Platthaus nennt als zentralen Grund, warum die Moderne sich weiterhin so ausführlich mit Höllenfahrten beschäftigt – obwohl diese nicht die Epen von Antike, Mittelalter oder Neuzeit in derselben Weise fortführt – den *descensus* als „generatives Modell“, das „nicht zuletzt dem narrativen Moment geschuldet“ sei, „das sowohl der Reise wie auch dem Mythos als ‚Erzählung‘ innewohnt“.⁴⁸ Das heißt, in einer literarischen Unterweltreise werden nicht nur Politik, Geschichte und Identität verhandelt, sondern auch das Erzählen selbst, die Vorausschau und die Rücksicht, das reihenweise Aneinandergliedern von Einzelgeschichten der Gespenster, in denen Gegenwart und Bewusstsein ihrer anderen, unzugänglichen und dennoch realitätswirksamen Seite begegnen.⁴⁹ Es werden dabei in modernen Texten wie im *Ulysses* oftmals experimentelle Erzählverfahren ausprobiert, da eben das Erzählen selbst im Mittelpunkt steht und in Frage gestellt wird. Gerade was Chronologie, Perspektive, Kollektiv und Einzelschicksal im Erzählen einer Geschichte angeht, ist die Unterweltreise von großem Interesse für neue narrative Strategien. In den lateinamerikanischen modernen und postmodernen Romanen, die einen *descensus* erzählen, tritt dies ebenso deutlich hervor, was nun kurz an den zwei besprochenen Romanen gezeigt werden soll. Erzählmuster werden dabei hinterfragt und neu geknüpft, mit Blick auf die nationale und personale Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Auch in Romanen von Lezama Lima, Leopoldo Marechal, Roberto Bolaño oder Eduardo González Viaña, um nur einige wenige zu nennen, werden neue Arten der Geschichtsschau erprobt, die oftmals narratologische Fragen auf experimentelle Weise verhandeln. Es würde allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, diese Romane dahingehend näher zu untersuchen. Dies muss einer längeren Arbeit vorbehalten bleiben, in der die Rolle der

⁴⁸ Ebd., S. 9.

⁴⁹ Isabel Platthaus beschreibt dies folgendermaßen: „Hier [in der Unterweltreise, Anm. d. V.] wird das narrative Programm der Texte formuliert und *in nuce* vorgeführt.“ Platthaus: Höllenfahrten, S. 16.

Unterweltreise als übergreifendes Merkmal der lateinamerikanischen Literatur im Mittelpunkt stehen wird.⁵⁰

Rulfos *Pedro Páramo* ist, wie bereits angesprochen, von der Chronologie her von innen aufgesprengt: Zwar erfahren wir Schritt für Schritt vom Tod Juans, der in das Dorf immer weiter absteigt, bis er in dessen Erde endet und dort für immer verharret. Allerdings ist diese Linearität der Erzählung immer wieder unterbrochen durch die Perspektive der anderen Dorfbewohner*innen, die eine nach dem anderen in Binnenerzählungen von ihren Problemen mit Pedro oder ihrer eigenen Lebensgeschichte berichten. Außerdem springt der zweite Teil des Romans, der in einigen Fragmenten in der ersten Hälfte angekündigt wurde, zurück zur Zeit der Herrschaft Pedros über das Dorf und die ganze Gegend, die wiederum von der Zeit des Dialogs zwischen Juan und Dolores unterbrochen wird. Von Linearität kann also nicht wirklich die Rede sein, wenn auch einzelne Geschichten inhaltlich aneinander anknüpfen, nämlich im in etwa im Verhältnis von 3:1 im ersten Teil (die Geschichte von Juan zu Pedros) und von 1:3 im zweiten (die Geschichte von Pedro zu Juans). Gleich zu Anfang steigen wir mit Juan nach Comala ab: „El camino subía y bajaba: *„Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.*‘ —¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? —Comala, señor.“⁵¹ Es ist also ein Weg, der hoch und hinunterführt wie eine Erzählung. In Kursiv ist die Erinnerung der Mutter Dolores in Juan eingeschrieben, mit deren Augen er die Umgebung das erste Mal betrachtet („Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dió sus ojos para ver [...].“⁵²), eine Umgebung, die von ihr als paradiesisch angekündigt wurde, sich dann aber als Hölle für Juan herausstellt.

Die Mutter kündigt also schon an, dass jemand, der nach Comala will, hinuntersteigen muss, und die, die Comala wieder verlassen wollen, einen Anstieg vor sich haben. Außer der Mutter, deren Rede wir in Juans Erinnerung hören, ist die erste andere Figur im Roman, die erzählt, der Eseltreiber Abundio, der die Rolle Vergils als Führer in die Unterwelt einnimmt. „Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros.

⁵⁰ Der vorliegende Beitrag ist als Teilprojekt einer solchen größeren Studie (der Habilitation) der Verfasserin konzipiert.

⁵¹ Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, S. 74. Dt.: S. 5. „Der Weg führte bergan und bergab. ‚Er steigt oder fällt, je nachdem ob man kommt oder wieder geht. Für den, der wieder geht, steigt er, für den, der kommt, fällt er.‘ ‚Wie sagten Sie, daß das Dorf da unten heißt?‘ ‚Comala.‘“

⁵² Ebd., S. 74. Dt.: S. 6. „Ich bringe die Augen mit, die das hier betrachtet haben, sie hat mir ihre Augen zum Sehen mitgegeben.“

Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto.⁵³ Die Hitze nimmt motivisch bereits vorweg, dass kurz darauf Abundio Comala als „Höllenschlund“⁵⁴ bezeichnet. Müde gehen die beiden Wanderer den Weg hinab, der sie in den Dunst der Geschichten der Gespenster führt. Ein Wegläufer fliegt vorbei, den Abundio als solchen benennt („Un correcamino, señor. Así les nombran a esos pájaros“⁵⁵). Auch dieser Vogel bewegt sich zwischen den beiden Welten, der oberen und der unteren, hin und her, dem Diesseits und dem Jenseits. Ein Erzählervogel. Als Juan und Abundio in Comala ankommen, sieht es so verlassen aus, dass Juan denkt, dort wohne niemand mehr, was Abundio geheimnisvoll bestätigt. Juan fragt noch einmal nach Pedro Páramo, doch erst jetzt antwortet Abundio, dass dieser schon seit vielen Jahren tot ist. Im lautlosen, überwucherten und verlassenen Dorf selbst trifft Juan zunächst auf eine unbenannte Frau, die wirkt, als ob sie nicht existiere.⁵⁶ Abundio hatte Juan an Eduvigés Dyada verwiesen, eine weitere Frau, die im Dorf Zimmer vermietet, und die ihn bei sich aufnimmt. Bei ihr erfährt Juan (nach drei eingeschobenen Erinnerungen Pedros an seine Kindheit), dass Abundio eigentlich taub ist und dass auch er längst tot ist.⁵⁷

An dieser Stelle, wie an vielen anderen im Roman wird deutlich, dass die Erzählsituation eine nie einzuholende Gegenwart nur noch als Vergangenheit wahrnehmen lässt. Ähnlich wie bei Kafka sind die Dinge, von denen erzählt wird, längst geschehen: Die Mutter Juans ist gestorben, er lässt sich von einem Eseltreiber das Dorf zeigen, der eigentlich nicht mehr lebt, und der ihm mitteilt, dass auch sein Vater, nach dem er sucht, längst verstorben ist. Später erfährt Juan von anderen Dorfbewohner*innen, dass auch Eduvigés nicht mehr am Leben ist. Und so fort. Und so nähert er sich dem Zentrum der Erzählung, der eigentlich im Zentrum stehenden Uneinholbarkeit, dass er selbst, der Erzähler, bereits tot unter der Erde liegt. Diese Reihung von Begegnungen mit Gespenstern beginnt also mit Abundio, der zwischen den Welten wechselt und der, schon

⁵³ Ebd., S. 74. Dt.: S. 6. „In den Ohren den stolpernden Trab der Esel, die Augen schwer von Müdigkeit, wanderten wir in der brütenden Augusthitze bergab.“

⁵⁴ Ebd., S. 75. Dt.: S. 7. „Aquello [Comala] está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno.“ „Da ist es wie auf glühenden Kohlen, wie im Höllenschlund.“

⁵⁵ Ebd., S. 77. Dt.: S. 9. „Ein Wegläufer, Herr. So heißen diese Vögel.“

⁵⁶ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 78. Dt.: S. 10. „Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera.“ „Als ich eine Straßenmündung kreuzte, sah ich eine Frau. Sie war in ein Umschlagetuch gehüllt und verschwand, als wäre sie nie gewesen.“

⁵⁷ Ebd., S. 86. Dt. Version: S. 19. „Desde entonces enmudeció [...]. No debe ser él. Además, Abundio ya murió.“ „Damals verstummte er [...]. Dann ist er es nicht gewesen. Außerdem ist Abundio ja tot.“

als er noch am Leben war, als Übermittler von Nachrichten aus der oberen in die untere Welt und zurück diente.⁵⁸ So enthüllt Juan, von Abundio geführt, nach und nach immer mehr Geheimnisse des Dorfes Comala in Erzählungen über Menschen, die ihm zwar begegnet sind, die aber eigentlich nur noch Schatten ihrer selbst sind.

Wie Juan in Rulfos *Pedro Páramo* begegnet auch Makina in Herreras *Señales que precederán al fin del mundo* mehreren Figuren auf ihrem Weg in die Unterwelt, selbst schon beinahe tot. Wie bereits erwähnt, ist die im Imperfekt erzählte Geschichte anders als die Juans allerdings in neun klare Teile untergliedert. Diese Teile, die einerseits an die Höllenringe Dantes erinnern, tragen andererseits Namen, die an die Unterwelt Mictlan des Mexica-Mythos angelehnt sind. In der aztekischen Vorstellung geht es (jedenfalls nach Überlieferung verschiedener spanischer Chronisten) für die Verstorbenen, die einen Zettel ihrer Alten überbringen sollen wie Makina den Brief an ihren Bruder, in neun Schritten in die Unterwelt. So ist es etwa bei dem bereits erwähnten Fray Bernardino de Sahagúns *Historia general de las cosas de Nueva España*, auch *Códice Florentino* (1577) genannt, nachzulesen.⁵⁹ Nach Mictlan gelangt man demnach, indem man neun Aufgaben bewältigt. So weisen die Kapitelüberschriften Herreras „1 – La tierra“, „2 – El pasadero de agua“, „3 – el lugar donde se encuentran los cerros“, „4 – El cerro de obsidiana“, „5 – El lugar donde el viento corta como navaja“, „6 – El lugar donde tremolan las banderas“, „7 – El lugar donde son comidos los corazones de la gente“, „8 – La serpiente que aguarda“ und „9 – El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo“⁶⁰ auf unterschiedliche Szenen im aztekischen Mythos hin. Beispielsweise, so Joachim Michael, verwiesen sie auf denselben Wind, der wie ein Messer schneidet und in dem auch Messer und Steine herumwirbeln, genannt *itzehecyan*, den auch schon Rulfo in seinem Roman anklingen lässt. Ebenso verwies der Ort am Ende der Reise, der weder Fenster noch

⁵⁸ Ebd., S. 86. „Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros.“ Dt.: S. 19. „Er nahm unsere Briefe mit und brachte uns Briefe. Er erzählte uns, wie es da auf der andern Seite der Welt zugeht, und sicher erzählte er denen dort, wie es bei uns zugeht.“

⁵⁹ Vgl. Joachim Michael: Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes. In: 2012 — die globalisierte Apokalypse aus lateinamerikanischer Perspektive. Hg. von Antje Gunsenheimer, Monika Wehrheim, Mechthild Albert, Karoline Noack, Bonn: V&R unipress, 2017, S. 141–158.

⁶⁰ ‚1 – Die Erde‘, ‚2 – Der Wassersteg‘, ‚3 – Der Ort, an dem sich die Hügel befinden‘, ‚4 – Der Hügel aus Obsidian‘, ‚5 – Der Ort, an dem der Wind schneidet wie Messer‘, ‚6 – Der Ort, an dem die Fahnen wehen‘, ‚7 – Der Ort, an dem die Herzen der Menschen gegessen werden‘, ‚8 – Die wartende Schlange‘ und ‚9 – Der Ort aus Obsidian, wo es weder Fenster gibt noch Löcher für den Rauch‘.

Löcher habe, der ganz im Dunkel und im Toten bleibe, auf den letzten Ort Mictlans, wo das Licht nicht hingelangt. Auch der Grenzfluss, der sich bei Herrera auf den Río Grande bezieht, ist in der aztekischen Unterwelt vorweggenommen, er heißt dort eben *chiconahuapan*, dort schwimmen die Toten mit Hilfe von Hunden durch den Fluss, hier schwimmt Makina mit Hilfe von Chucho und dem Gummireifen auf die andere Seite.⁶¹ Das Material des Obsidians, das in den Kapitelüberschriften Herreras öfters erwähnt wird, erinnert ebenfalls an Mictlan, wo dieses Material eine große Rolle spielte. Ebenso die Schlange, die wartet aus Kapitel 8 bezieht sich auf die *culebra* (‘Schlange’) Mictlans.⁶² Die Unterwelt, bei den Azteken im Norden verortet, wird auch bei Herrera, spezifisch auf die USA bezogen, schrittweise aufgesucht.

Viel deutlicher sind hier die Grenzen zwischen den Kapiteln gezogen als bei Rulfo, wo sie eher verschwimmen. Klarer treten auch die Wächter dieser Grenzen hervor, die hier vor allem aus Bewohner*innen der Unterwelt im Sinne des politischen Untergrunds und der Mafiastrukturen bestehen. Wie die Toten nach Mictlan, so muss Makina einen Zettel bzw. Brief ihrer Mutter überbringen an ihren bereits ausgewanderten (das heißt, in der Metaphorik Makinas, gestorbenen) Bruder in den USA. Vom Pueblo wird Makina von der Cora, ihrer mächtigen Mutter, als erstes in die Ciudadcita geschickt, wo sie zu den *tres duros* (‘die drei Harten/Zähen’) gehen soll, die verschiedene Wächter oder Hüter der Unterwelt zu sein scheinen: Sie sollen ihr helfen, mit der Reise voranzukommen. Zunächst geht Makina daher zum Señor Dobleú (‘Herr W’). Dort spürt sie die Erde sogar unter ihren Fingernägeln, als wäre sie durch eine Grube oder ein Grab gekommen.⁶³ Der Unterweltcharakter zeigt sich an der Materialität der Erde, sowie auch an der Hitze (‘*calor húmedo*’⁶⁴), die beide schon bei Rulfo eine Rolle spielen. Im Gespräch zwischen Makina und Señor Dobleú wird klar, dass dieser ihrer Mutter einen Gefallen schuldet, da sie ihn einmal vor der Polizei versteckt hat. Er bestätigt, dass seine „Leute“ (‘*mi gente*’⁶⁵) ihr bei dem Grenzübergang helfen werden, womit der *coyote* Chucho gemeint ist.

⁶¹ Vgl. Joachim Michael: Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes, S. 151.

⁶² Vgl. Bernardino de Sahagún: Historia general, 260f (Obsidian). Ebd.: S. 262 (Schlange). „Veis aquí con que habeis de pasar el camino donde está una culebra guardándolo.“ ‚Ihr seht hier das, mit dem ihr den Weg passieren könnt, den eine Schlange bewacht.‘

⁶³ Yuri Herrera: Señales, S. 13. „Sentía la tierra hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo.“

⁶⁴ Ebd., S. 13.

⁶⁵ Ebd., S. 14.

Anschließend geht Makina zu Señor Hache („Herr H“), der, wie auch Señor Dobleú, bewacht wird von einem Schergen. Makina kennt sie alle, sie hat Vorgeschichten, oft konflikthafte, mit diesen Türwächtern, die erst die wirklichen Wächter der Grenze bewachen. Dieser zweite Ort ist ein kleiner Laden mit Ausschank, die *Pulquería Raskolnikova*, ein Ort, der nach Urin und modriger Frucht stinkt und in dem ein paar verlorene Betrunkene herumstehen. Der Señor Hache regiert hier wie ein Reptil in Hosen, wie es heißt.⁶⁶ Er gibt Makina im Gegenzug für seine Hilfe, ihren Bruder in den USA zu finden, einen zweiten Auftrag mit auf den Weg, ein kleines Päckchen, in dem vermutlich Drogen eingeschweißt sind. Im Anschluss geht Makina zu Señor Q („Herr Q“), scheinbar dem Gefährlichsten der drei Kaziquen, der mit den Steinen im Mund an Pedro Páramo und dessen Ende erinnert: „era siempre como si brotaran piedras de su boca [...]“.⁶⁷ Sollten die ersten beiden Makina beim Übergang und bei der Suche behilflich sein, erbittet sie sich bei Señor Q die Möglichkeit der Rückreise. Dieser antwortet nur auf mysteriöse Weise, die das Ende vorherzusehen scheint: „llegarás a donde debes llegar“,⁶⁸ weshalb Makina dieser Aussage misstraut. In den genannten Abschnitten des ersten Kapitels häufen sich die Wörter „cruzar“,⁶⁹ „pasar“,⁷⁰ häufig als Frage gestellt: Wirst du (wirklich) hinübergehen? Wie die drei Köpfe des Zerberus wirken diese drei nach Buchstaben benannten Herren der Unterwelt, alle drei haben einen „Laden“, der nur vorgibt, etwas Legales zu sein, und hinter dem sich mafiöse Machenschaften verbergen. Alle drei lesen die Tageszeitung, vor allem den Teil über Politik. Und alle drei muss Makina überzeugen durch ihre unerschrockene Art, durch das Herunterstürzen von alkoholischen Getränken.

Im Lauf des Buchs steigt Makina immer weiter nach unten ab in verschiedenen Stufen, die je neu metaphorisiert werden. So kommt sie im Kapitel ‚4- Der Hügel aus Obsidian‘ in ein Baseball-Stadion, das an Don DeLillos Roman *Underworld* (1997) denken lässt. Hier wird Makina von einem älteren Herrn – einem Schergen des Señor Pe („Herr P“) herumgeführt, der das Baseballspiel und die verschiedenen *bases* erklärt und sie mit den *bases* als weltweite Militärstationen der Amerikaner vergleicht, wobei Sport und Politik,

⁶⁶ Ebd., S. 17. „[...] pero no dejaba de ser un reptil en pantalones.“ ,[...] aber er blieb ein Reptil in Hosen.’

⁶⁷ Ebd., S. 23. ‚es war immer, als ob Steine aus seinem Mund sprossen [...].’

⁶⁸ Ebd., S. 22. ‚du wirst schon dort ankommen, wo du ankommen sollst.’

⁶⁹ Ebd., S. 14 und 17 und 22. ‚¿Vas a cruzar?’ ‚Wirst du hinübergehen?’

⁷⁰ Ebd., S. 16. ‚¿Vas a pasar o qué?’ ‚Wirst du gehen oder was?’

Bewegung über das Feld und Imperialismus überblendet werden.⁷¹ Die düstere Szene im Stadion gleicht einem Einmarsch von Toten: durch viele Tunnel kommen die Schergen des Señor Pe, dem Makina das Päckchen von Señor Hache überreicht. Señor Pe macht bedrohliche Gesten mit einem großen Messer, verzieht sich dann aber mit seinen vielen Schergen wieder zurück in das Tunnelsystem unter dem Stadion. Als Makina schließlich ihren Bruder findet, lebt dieser bereits als Double eines Sohnes in einer amerikanischen Familie. Er scheint seine alte Identität abgelegt und die neue komplett angenommen zu haben, weshalb er auch dort bleiben will. Schon als Makina ihn findet, erscheinen sich die Geschwister gegenseitig als Gespenster („espectro“, „aparición“).⁷² Sie erkennen sich nicht wieder. Der Bruder wurde, nachdem er entdeckt hatte, dass es kein Familiengrundstück in den USA gab, wie es ihm angekündigt wurde, in eine Familie gegeben, in der er anstatt des Sohnes (als dessen Double gewissermaßen) in den Krieg für Amerika ziehen musste. Im Gegenzug hatte ihm die Familie eine neue Identität versprochen, die Identität des eigenen Sohnes, und viel Geld, wohl im Glauben, er käme nie zurück. Als er doch zurückkehrt, zahlen sie ihm unwillig das Geld aus und nehmen ihn bei sich auf. Makina übergibt ihrem Bruder den Brief der Mutter nicht, sie öffnet ihn erst nach dem Abschied und liest darin, er solle zurückkehren. Nachdem sie selbst von einem Polizisten für eine Illegale gehalten wird, die bleiben will und sich gleich wieder herauswinden kann, trifft sie zu Ende des Buches, im neunten Abschnitt, wieder auf den Führer Chucho, der sie zu besagtem Nachtclub führt. Wie die offene Erde auf der kreisförmig erzählten ersten Seite des Romans schließt sich hier der Kreis mit einer Wendeltreppe in den bereits angesprochenen Keller des Clubs, in dem Makina zugleich eine neue Identität erhält und stirbt.

Makina se agachó para caber por la puerta, y al dar el primer paso sintió un aire frío que venía del fondo pero no que ella se enfriara; distinguió que ahí comenzaba una escalera de caracol. Comenzó a bajar, [...] Makina atisbó los últimos rayos de sol. Luego siguió bajando.⁷³

⁷¹ Vgl. Yuri Herrera: Señales, S. 66. „Uno pega un palazo, luego se va así como a recorrer el mundo por cada una de las bases que tienen, usted sabe que los gabachos tienen bases por todo el mundo, ¿no?“ „Jemand macht einen Schlag, dann rennt er, als würde er die Welt durchlaufen an jede einzelne Station, die sie haben, Sie wissen ja, die Amis haben Stationen auf der ganzen Welt, oder?“

⁷² Ebd., S. 96.

⁷³ Ebd., S. 117. „Makina bückte sich, um durch die Tür zu passen, und während sie den ersten Schritt tat, fühlte sie eine Kälte, die vom Grund kam, aber sie wollte sich nicht erkälten. Sie machte in der Dunkelheit aus, dass dort eine Wendeltreppe begann. Sie fing an, abzusteigen [...], und Makina erspähte dabei die letzten Lichtstrahlen. Dann stieg sie weiter ab.“

Wie sich der Boden bereits zu Anfang der Erzählung auftut, wobei Makina sich noch dagegen wehrte, in den Abgrund hineinzufallen, tritt sie hier Stufe für Stufe ganz in den Unterweltraum ein, in den kein Licht mehr dringt. Wie Juan in *Pedro Páramo* steigt Makina in *Señales que precederán al fin del mundo* Schritt für Schritt, vorbei an Wächtern und geleitet von einem Charon- oder Vergil-ähnlichen Führer, in die Unterwelt, die bei Rulfo auf den ersten Seiten als „Infierno“, bei Herrera allgemeiner als „inframundo“⁷⁴ zu Anfang des Romans bezeichnet wird. In beiden Romanen scheinen die Figuren noch am Leben zu sein, während sie in Wahrheit schon längst als Tote die Unterwelt betreten haben und innerhalb dieser nur schrittweise sich der letzten Ebene nähern. Zwar wird bei Rulfo das lineare Erzählen immer wieder gestört oder unterbrochen durch Rück- und Vorschauen, was bei Herrera in einfachen Erinnerungen oder Vorausahnungen geschieht, doch die Uneinholbarkeit der Erzählung, bei der schon längst geschehen ist, was jetzt erst erzählt werden wird, ist beiden gemein.

3. Sprechen als Erinnern: Unterwelt, Politik und Geschichte

Wenn Peter Kuon schreibt, die Figuren in Rulfos *Pedro Rámano* hätten alle ein mythisches und kein geschichtliches Bewusstsein,⁷⁵ so mag dies für die Innensicht der Figuren in den beiden hier besprochenen Romanen stimmen. Doch was über die dargestellten Dialoge und Etappen des Abstiegs erzählt wird, ist dann sehr wohl geschichtlich verortetes Wissen. Interessant ist gerade diese Spannung, die sich zwischen dem „außergeschichtlichen“⁷⁶ Raum der Grabstätte oder der Unterwelt und der mexikanischen Geschichte der Revolutionszeit oder Migrationszeit ergibt, die in den Dialogen der Figuren erzählt werden. In den Romanen Rulfos und Herreras scheint sich gerade durch die experimentelle Erzählweise des Berichtens aus dem Tod eine geschichtliche Ebene einzuziehen. Sowohl Juan als auch Makina können als Botschafter*innen begriffen werden, wobei beide eine Nachricht überbringen sollen, die sie nie abgeben werden, und wobei beide zwischen den Welten sich befinden, um dann in

⁷⁴ Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, S. 74. Yuri Herrera: *Señales*, S. 12.

⁷⁵ Peter Kuon: *Mythos und Geschichte*, S. 324.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 325.

der letzten Ruhestätte zu verbleiben, im letzten Abschnitt Mictlans. Sie werden damit zu Übersetzer*innen ihrer Zeit. Im Fall Juans fallen immer wieder Revolutionäre in das Dorf Comala ein, während Pedro Páramos Herrschaft sich seinem Ende nähert: Erst Cristeros, dann Villistas, dann Carrancistas, schließlich Revolutionäre von Obregón.⁷⁷ Diese Gruppierungen der mexikanischen Revolution sind sehr klar historisch verortbar in den mexikanischen Zwanzigerjahren. Ähnlich, wenn auch zeitlich nicht genau bestimmbar, verhält es sich mit der Erzählung Herreras. Die geschilderten Migrationsbewegungen von Mexiko in die Vereinigten Staaten im Spannungsfeld von Kriminalität und Drogenhandel, Menschenschmuggel und Passfälschungen, mehren sich zu Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Damit handelt es sich bei beiden Romanen um Werke, die Geschichte und Politik anhand einer Unterwelterzählung verhandeln.

Bei Rulfo treten dabei die immer wieder erwähnten *murmillos* („das Gemurmel“) hervor, die schließlich auch Juan verenden lassen. Das Einzelschicksal Juans wird also von dem des (Dorf-)Kollektivs überwältigt, das Gemurmel wird zum Gedächtnis des Ortes, der in seiner gewaltvollen Politik und Geschichte für Juan unerträglich wird. Es handelt sich bei Rulfo ja nicht um den Monolog eines Verstorbenen, der, wie man vermuten könnte, von seinem eigenen Leben erzählt, sondern um den fortgesetzten Dialog der beiden Begrabenen, die über die Geschichte Comalas sprechen. Das Dorf scheint der eigentliche Gegenstand des Buches zu sein. Der Erzähler, den Aronne-Amestoy als „narrador fantasmal“ und damit auch als „impostor“,⁷⁸ also ‚unberechenbar‘ und ‚trügerisch‘, benennt, ist im Grunde ein aus mehreren Stimmen zusammengesetztes Erzählmedium, das sich um das Grabgespräch zwischen Juan und Dorotea spannt. Anders als bei Kafka ergibt sich hier nicht eine Stimme zwischen Ich und Er, die als „man“ zu fassen wäre, wie das Joseph Vogl über Kafka formuliert.⁷⁹ Bei Rulfo steht, anders als bei Kafka, nicht so sehr das einsame moderne Individuum im Vordergrund, sondern Juan ist nur *eine* Stimme der *vielen* Verstorbenen aus dem Dorf, auf die er nach und nach trifft und deren (Lebens-)Geschichten er sich anhört, sozusagen als erster Leser seiner eigenen Geschichte, die durch viele andere führt und sich so erst zu einem kollektiven Gespräch, zu einem Gemurmel, zusammensetzt. Er wird zum Chronist dieses Dorfes, seiner Region, des ganzen Landes. Juan weiß weniger als die anderen Figuren, sie erzählen ihm im

⁷⁷ Vgl. Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 170–179.

⁷⁸ Aronne-Amestoy: Utopia, S. 57.

⁷⁹ Vgl. Vogl: „Vierte Person“, S. 754.

Nachhinein die Geschichten Comalas, er sucht sein Heim dort, das zur Heimsuchung wird.
Das Stimmengewirr Rulfos erinnert an Deleuzes Worte:

Wenn die Sprache immer Sprache voraussetzen scheint, und wenn man für sie keinen nicht-sprachlichen Ausgangspunkt festmachen kann, so liegt das daran, daß die Sprache sich nicht zwischen etwas Gesehenem (oder Gefühltem) und etwas Gesagtem bildet, sondern daß sie immer von einem Sagen zu einem nächsten geht. So gesehen glauben wir nicht daran, daß eine Erzählung darin besteht, zu kommunizieren, was man gesehen hat, sondern zu übermitteln, was man gehört hat und was ein anderer gesagt hat. [...] Es gibt viele Leidenschaften in einer Leidenschaft und alle möglichen Stimmen in einer Stimme, ein regelrechtes Stimmengewirr, eine Glossolalie.⁸⁰

Sind Makina und Juan beide Chronisten ihrer Zeit, fangen auf unterschiedliche Weise das Gesagte, das Sagen von einem zum nächsten, ihrer Epoche auf, dann können sie beide als Übersetzerfiguren verstanden werden zwischen verschiedenen Zeitebenen, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie sind Höllenwanderer*innen, die nicht zurückkehren, aber die von dem berichten, was sie gesehen haben. Makina wird oft im Roman als Übersetzerfigur beschrieben, die drei Sprachen fließend spricht und daher auch im Dorf gewohnheitsmäßig schon immer Nachrichten überbringen muss: sie spricht Spanisch, Englisch und Náhuatl. Dabei erinnert Herreras Roman an das, was Homi K. Bhabha *the after-life of migration*⁸¹ nennt, ein Leben nach dem anderen Leben, das eine Art von Tod impliziert. Die *indocumentados*, oder pejorativ auch *mojados* genannten Illegalen in den USA (nämlich die, die sich im Grenzfluss „nass gemacht“ haben) haben ihr altes Leben sterben gesehen, bevor sie ein unsichtbares Leben unter den Augen und zugleich aus dem Blickfeld der Polizei und der *migra* (Grenzpolizei) führen müssen, indem sie gar nicht existieren, nicht vor Beamten auf Spanisch sprechen dürfen, da sie sonst der Illegalität verdächtigt würden. „Makinas Geschichte veranschaulicht das schrittweise Ableben der vormaligen Existenz der Migrant*innen“,⁸² schreibt Joachim Michael darüber.

Sowohl bei Rulfo als auch bei Herrera erkennt man in der Reise Juans oder Makinas eine Transformation: die eigene Geschichte wird die von vielen, die anhand der eigenen

⁸⁰ Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992, 107f.

⁸¹ Homi K. Bhabha: The Afterlife of Migration. 2019 Refugee Hosts International Conference: Without Exception – the Politics and Poetics of Local Responses to Displacement, UCL. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rSTljD9ceb0> (zuletzt abgerufen am 20. Mai 2020).

⁸² Joachim Michael: Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes, S. 155.

exemplarisch erzählt wird. So entsteht eine Art der Geschichtstheorie, die eng mit dem *Mitsein mit den Toten* zu tun hat, die an dem Ort oder an den Orten bereits gewesen sind, gelebt haben, gestorben sind. Die Verantwortung, die die Chronist*innen Juan und Makina für diese tote Welt, die tote Polis haben, vermittelt sich durch das Erzählen aus dem Tod und über Geschichtliches. Beide Autoren verbinden dabei Elemente der aztekischen Unterwelt und die der christlichen, vor allem von Dante geprägten, und lassen sie zu etwas Drittem werden, das sich aus diesen Mythen ergibt: eine geschichtsphilosophische Sicht auf das Zusammenleben von Toten und Lebendigen. Die gemeinsame Polis ergibt sich aus der gegenseitigen Verantwortung der einen Generation für die andere. So werden Juan und Makina exemplarisch diejenigen, die zum Schweigen gebracht wurden (durch Gewalt, durch Migration, durch Ausgrenzung, kurz: durch politische Umstände) und die aber aus dieser eigentlich schweigenden Position nun für das Kollektiv sprechen. Um mit einem Zitat des mexikanischen Autors Carlos Fuentes zu schließen, der auch in Mexiko besonders eng den Zusammenhang sieht zwischen der gewaltsamen Vergangenheit und der Gegenwart, einem Land, das den *Día de los muertos* gänzlich anders begeht als andere Länder, viel näher an den Toten⁸³: „[...] un país donde cada paso hacia el porvenir va acompañado de las pisadas de un pasado simultáneas a nuestros presentes. Pesada carga para algunos, ligero estímulo para otros, México es un país con memoria.⁸⁴ Wenn Sahagún davon spricht, dass es in der Unterwelt kein Gedächtnis mehr gibt,⁸⁵ dass sowohl die Toten ihr Leben vergessen, als auch sie selbst von den Lebenden vergessen werden, dann sind diese beiden Unterwelterzählungen das Gegenteil: sie erzählen, um zu erinnern.

⁸³ Den *Día de los muertos* stellt auch Octavio Paz in *El laberinto de la soledad* (1950) in den Mittelpunkt der Betrachtungen über die mexikanische Literatur.

⁸⁴ Carlos Fuentes: *Nuevo tiempo mexicano*. México D.F.: Editorial Aguilar 1995, S. 10. ‚Ein Land, wo jeder Schritt in die Zukunft von Tritten einer Vergangenheit begleitet wird, die gleichzeitig zu unseren Gegenwarten besteht. Schwere Last für die einen, leichter Anreiz für die anderen, ist Mexiko ein Land mit Gedächtnis.‘

⁸⁵ Bernardino de Sahagún: *Historia general*, S. 260. ‚[Y] aquel lugar es para todos, y es muy ancho, y no habrá mas memoria de vos [...]‘ ‚[U]nd dieser Ort ist für alle, und er ist sehr eng, und es wird kein Gedächtnis, keine Erinnerung an euch/von euch mehr geben [...]‘