

Eine Erzählung von Juan Rulfo

Deutsch von Ernesto Volkening

Die wilden Tiere verstehen sich darauf, keine Spuren zu hinterlassen. Ihre Taten werden fein säuberlich wiederaufgesogen von ihrem eigenen Muster, ohne Überschuß und Verlust, scharf abgehoben von einer Umwelt, auf die sie sich stützen und die sie verrätseln. Denn sie sind nicht darin. Aus ihr treten sie heraus, bilden sich vielleicht aus ihrem Baustoff, doch in magischer Wendung wandelt sich dieser zur reinen Symbolform. Und schon sind sie wieder nicht mehr da.

Dergleichen Weisheit ist nicht Menschen-sache. Weniger noch Sache der Schriftsteller, seitdem sie Genügen daran finden, mit Worten zu hantieren, mit entweihten, aus ihrer Ursakralität gefallen Worten, die sie schon des Maßes, der Strenge, des einzigen und alleinigen Sinnes, der Zaubermacht, dieser ihrer Kraft—Wirklichkeit—Kraft entkleidet übernahmen. Das langsame Wachstum der Bourgeoisie verdoppelt sich auf gespenstische Weise mit der fortschreitenden Profanierung eines anderen Guts, das zum beweglichen wird: des Worts. Aus seinen rhythmischen Geleisen gekippt, abgetrennt von dem melodischen Reich, das es mit der Musik gemeinsam hat, wahllos gehäuft für jederlei Handel und Verkehr, Baustein für das regelwidrige Gebäude des modernen Romans, aus seiner Verklammerung in den Dingen gelöst und zur bloßen Repräsentanz geworden, verrinnend in der von der bürgerlich-revolutionären Welle bei der Eroberung der Macht entfesselten Prosaüberflutung der Gattungen, geht das Wort seiner sakralen Natur verlustig. Nur eine traditionelle Gesellschaft mit Erkenntnisssystemen, die auf mythischen Strukturen ruhten, war imstande, sie ihm zu verbürgen.

Diese Profanierung, die die Worte entadelt, die Einsinnigkeit ihrer Bedeutung auflöst, ihr präzises Lautgewebe in Materie (Schriftzeichen) zurückverwandelt, vollzieht sich auch im *Sagenen*, dem Sender der Worte, der durch die gleiche Bewegung zur subjektivistisch-exhibitionistischen Veräußerlichung hingeführt wird. Der Mensch ist nicht länger geheiligt: er hat seinen rätselhaften zeremoniellen Platz innerhalb der Weltordnung

des Heiligen aufgegeben. Er verkehrt sich in öffentliche Wörter ohne Zahl; in ihnen sich zu offenbaren trachtend, verbirgt er sich unter ihnen und löst sich mit ihnen auf. Wenn Walter Benjamin auf der Ebene des Baudelaire der Mitte des XIX. Jahrhunderts eine durch die Koordinaten des bürgerlichen Warenmarktes gelenkte Anthropologie auftauchen sieht, registriert er den Verfall des Menschen als Schriftsteller, Gipfelpunkt einer Profanation, die zusammenhängend auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens wirksam wird: von der industriellen Verarbeitung der Rohstoffe, mit der die natürliche Ordnung aus den Fugen geht, bis zur Etablierung der Gattung Roman als einziger, die für das soziale Herdenwesen Geltung hat.

Auf dieser höchsten Stufe setzt die fortschreitende und hartnäckige Rückeroberung der Ursakralität ein, wobei es darum geht, die Scheinerrungenschaften der anmaßenden bürgerlichen Gesellschaft, stets im Widerstreit mit ihren Tendenzen, zu negieren. Die schöpferische Linie dieser Kunst wird alsdann lakonisch; der Schriftsteller zieht sein Leben aus dem klassischen Vorbildern nacheifernden Verkehr; eine rätselhafte Aura läßt sich in diesen Werken nieder, in diesen flüchtigen Schriften, in denen von neuem die Poesie, nun den Kriterien des Verses oder der Prosa, die sie vorher begrenzten, entwachsen, ihren Einzug hält. Inmitten des Fieberwahns geschwätziger Ichbezogenheit, deren Flut über die Ufer einer geschichtlichen Epoche brandet, werden einige Dichter zur Genauigkeit des Ausdrucks zurückkehren. Dieser präzise Akt zeichnet sich wie eine Lasur auf geheimnisvollem Grunde ab: kaum mehr als ein unsichtbares Muster, das gewisse Figuren in diesem Bezirk vereinigt, hervorhebt, in ihrem Doppelsinn erfaßt und unverletzt der entschlüsselnden Lektüre zuführt. Die wilden Tiere der zeitgenössischen Literatur. Rimbaud erscheint dank der säuberlichen Bestimmtheit seiner Illuminationen, der Abwesenheit alles Literarischen, seiner exakten Vision des Wirklichen immer als eine Verpflichtung, der zeremoniellen Eröffnung des Rückgewinnungsprozesses ein Datum zu setzen: „Moral und Sprache

sind auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt.“

Aus diesem Geschlecht der Lakonischen und Rätselhaften, der Reinlichen, Empfindsamen und Wilden, der Vernichter schwatzhafter Dioramen, hinter deren Kulissen sie einem sakralen Glanz nachspüren, sei von den Erzählern Lateinamerikas ein einziger großer Name genannt: Juan Rulfo (geb. 1918). Weitere Namen ließen sich in der Dichtung nachweisen, doch in der Handhabung der erzählenden Prosa (im Grenzgebiet der neuen Auffassung des Poetischen, wie sie aus dieser der Moderne eigentümlichen rückerobernden Weltanschauung hervorgehen sollte) ist keiner zutreffender, hat keiner größere Fülle und stärkeren Widerhall als der Juan Rulfo.

Oft genug war die Rede von seinem Ausstieg aus der Literatur nach jener *Pedro Páramo* betitelten „Illumination“, einer Abkehr, die sich anfangs verschämt, dann frei und unter Jubelrufen vollzog, wobei anscheinend eine erste Abwendung ganz in Vergessenheit geraten war: die der frühen Jahre, als es zum restlosen Schiffbruch kam, wenn man von einigen wenigen Seiten absieht, die — so ließe sich sagen — nur geborgen wurden, um zu bezeugen, daß es da wirklich einmal einen später freiwillig versenkten Kontinent gegeben hatte.

Der Juan Rulfo in den Zwanzigern ist das wenige, was er von jener Zeit in gespenstischen Interviews berichtet, wo wie in Borges' Geschichte der „Andere“ seinen Platz einnimmt im herkömmlichen Rahmen (eines Hotelzimmers in *Los nuestros* von Luis Hars, eines Vortragsaals in *Los narradores ante el público*, eines Cafés in den Gesprächen mit Elena Poniatowska) und dies und jenes murmelt von seinen Vorfahren, dem Dorf Comala, dem Leben in Jalisco, erstem Amtsdienst, alles ohne Gehalt und am Rande des künstlerischen Schaffens, alles im Diesseits der Gesellschaft mit ihrer kleinen Historie angesiedelt, alles in späteren Texten hurtig in ein konventionelles Schema gebracht, wo es sich dann als Abwehrsystem wiederholt. Außer diesen Mitteilungen ist nur wenig Material erhalten geblieben aus jenem großen Schiffbruch oder Taschenspielerkunststück: die Erzählungen in der (1942 von ihm zusammen mit Juan José Arreola und Antonio Alatorre in Guadalajara geleiteten und finanzierten Zeitschrift „Pan“, etwa das an Tschewow erinnernde „La vida no es muy serio en sus cosas“ und dies oder jenes Bruchstück („Un pedazo de noche“) des Romans, den er ums Jahr 1940 schrieb, nicht weiter bezeichnender

Stoff, der nichts von ihm aussagt, es sei denn ein Erbeben vor dem aus den Fugen gegangenen Wirklichen, so wie es sich ihm als Wesenszug darstellt und dann in den späteren Erzählungen (aus denen, von „Man hat uns Land gegeben“ an, das anfängliche Buch *Der Llano in Flammen* herausgewachsen ist), wenn auch bereits in dem Stilgefüge wiederaufgenommen wird, das ihn endgültig in seiner besonderen Art kennzeichnet.

Unter den ausgelöschten oder wenn nicht ganz getilgten, so doch halb verwischten Spuren seiner ersten und den nun schon drastisch und klug zum Verschwinden gebrachten seiner letzten Schritte (zusammen mit denen seines angekündigten Romans *La Cordillera* oder der Erzählungen, die den Band abgeschlossen haben würden) nehmen die Geschichten ihren Platz ein, die er seit 1945 geschrieben und in ihm zugänglichen sonderbaren Zeitschriften veröffentlicht hat. 27 Jahre alt ist er bei der Publikation von „Man hat uns Land gegeben“ und 35 (genau die Mitte des Danteschen Lebenswegs), als er die unterbrochene Produktion jener Jahre in dem Bande *Der Llano in Flammen* (1953) wiederaufnimmt. Unter den Erzählungen dieser Reihe hat „Hörst du die Hunde nicht bellen“ ihren Ort, die nach Rulfos Angabe in einer damaligen Fachzeitschrift kurz nach „Man hat uns Land gegeben“ und „Macario“ erschien. Dem gleichen schöpferischen Impuls ist der Roman *Pedro Páramo* zuzuordnen, den er zwei Jahre später, 1955, veröffentlicht. Von da ab Schweigen, dieses Verwehen der Fußstapfen, das nun schon zwanzig Jahre anhält. Zwischen dem anfänglichen und dem späteren Verstummen diese zwei Akte, zwei Muster: kurze, über einer rätselhaften Landschaft aufflammende „Illuminationen“.

Eine ganz kurze Geschichte. Ist es auch ohne Zweifel eine Erzählung, die sich streng an jene ungeschriebenen Gesetze der Gattung hält wie sie, Problemstellungen, Informationen, Ausarbeitung der Fabel, Darstellung der Personen, rhythmische Entwicklung des Geschehens, progressive Enthüllung der Sinngehalte, Vorbereitung des Ausgangs und jähem Eintritt des Endes regelnd, in der Moderne waltend, ist sie auch alles das, so spricht sie doch nichtsdestoweniger auf das Wirksamwerden einer Bilderwelt an, die gradwegs von der Dichtung herkommt.

Nun, ein Gedicht ist das nicht, will es auch nicht sein. Ebenso wenig ein weiteres Opfer der poetischen Ornamentierung, die schließlich im sogenannten „magischen Realismus“ aufging. Es ist Erzählung: karg, fast asketisch, verknappt wie

die Zeichnung auf einer Nadelspitze, reine und beinahe zur Essenz gewordene *epische* Kunstübung. Und bricht doch stürmisch aus dem dichterischen Wirken der Bilderwelt hervor. Einem elektrischen Strom gleich, gehen ihre typischen Gestaltungsweisen durch sie hindurch. Diese Eigentümlichkeit, die so gut wie allen Geschichten Rulfos einen Platz abseits von der herrschenden Erzählertradition, innerhalb und außerhalb ihrer, anweist, wird hier betont durch die Kürze, die Heftigkeit und die Präzision in der Anwendung der sinnbildlichen Prägeformen auf die Konstruktion der Erzählung. Das alles ließe sich ablesen von dem kritischen Hintergrund der „Philosophie der Komposition“ Poes oder der Reihe von Texten, die das schon von Rimbaud und Lautréamont prophetisch vorweggenommene Poetische neu definierten, um dann in unserem Jahrhundert zu der Theorie zu gerinnen, die dem unter der Flagge der „Avant-Garde“ segelnden künstlerischen Schaffen als Stütze dient.

Ein einziges Bild beherrscht die Erzählung vom Anfang bis zum Ende, und es ist kein Wagnis, wenn man sagt, daß die ursprüngliche Erfindung dieses Bildes aus ihm selbst hervorgeht und ihm zugleich zur Geburt verhilft. Es schenkt der Geschichte einen literarischen Körper und umgibt sie gleichzeitig mit Atmosphäre; vor allem begründet es ihre ausschließende, wie in einen Block gegossene Einzigartigkeit, dergestalt, daß der gesamte Vortrag einem einzigen Impuls gehorcht, der sie von der ersten bis zur letzten Zeile straff gespannt hält.

Ein solches Bild muß nach der Theorie der literarischen Avantgardisten Urschöpfung sein. Keine Rede davon, die Rose zu verpflanzen und, wäre sie nun auch nur noch Wort, dem Text aufzuokulieren; vielmehr geht es darum, es zu erfinden, wie es Huidobro forderte, indem er sich einen indianischen Dichter erfand, der auf Aymará zu ihm sagte: „Der Dichter ist ein Gott; besinge nicht den Regen, Poet, befehl, daß es regne.“ Daß das erfundene Bild die fernstliegenden und disparatesten Elemente in der Weise miteinander verknüpfe, daß zwischen ihnen der zündende Funke aufspringt, so Reverdy, an dessen Texten Breton die Kunstfertigkeit erlernte, die er dann als Surrealismus etikettierte. Daß es auf gleichsam erschlichene Art im Garten der Blumen des Bösen gewachsen erscheine, daß es aus der Verfremdung, der Bestürztheit und dem Rätsel sprieße, an dem dunklen Rand auftauche, der das Wirkliche, es andeutend und umgehend, verbirgt, es unserer Wahrnehmung zuführt und unseren vorgefaßten Erkenntniskate-

gorien entzieht, indem es von ihnen Unterwerfung unter das souveräne Gebot des Bildes verlangt.

Das Bild ist, wie so häufig in Rulfos Erzählungen, monströs. Dieser Wesenszug erfüllt eine die Vielzahl der konstitutiven Bildelemente vereinigende Funktion genau am Gegenpol der rationalisierten horazianischen Auffassung von der *ars poetica*, eher schon innerhalb jener Suche nach dem Agglutinans, die sich durch das Barock zieht, dann in die Romantik verirrt und endlich in der avantgardistischen Moderne überwältigenden Einfluß gewinnt. Diese Monstrosität hat eine so große Macht, etwas so Beunruhigendes und Ausschließliches, daß sie für sich zu bestehen und das Bild aus eigenem Vermögen zu tragen imstande ist, ohne Zuflucht zu rationalen, reduzierenden Erklärungen zu nehmen, die sie durch Zerstückelung in ihrer Fremdartigkeit und ihrem nie zuvor gesehenen Wunderwesen zunichte machen würden. Denn dergleichen Erklärungen verfahren nach dem Kriterium der Analyse: das erste, was sie bewirkten, wäre die Auflösung der von dem Bilde postulierten Einheit und somit eine Verminderung der aus seiner Ungeheuerlichkeit sich speisenden Energie.

Von den vier aufeinander folgenden Sequenzen in „Hörst du die Hunde nicht bellen“ ist die erste, die mit dem seltsamen, unerklärlichen Anruf („Du da oben, Ignacio“) einsetzt und mit dem zeitweiligen Abrücken von dem Rätsel, d. h. einer partiellen, die Einzigartigkeit des Bildes gefährdenden Erklärung („Laß mich runter“) schließt, so beschaffen, daß sie das Bild in seinem poetischen Reinzustand behandelt, sich standhaft weigert, es seiner geheimnisvollen Atmosphäre zu entziehen, so lange wie möglich das Helledunkel fortbestehen läßt, das ihm im Rahmen der logisch grammatikalischen Koordinaten zu wirken gestattet. Es ist „der lange schwarze Schatten der Männer“ (dessen Zweideutigkeit das Hinundherpendeln zwischen Singular und Plural der bestimmenden Artikel entspricht, das auf grammatischer Ebene Verwirrung in den Bedeutungen stiftet), es ist, wie später präzisiert wird, „ein einziger schwankender Schatten“, der ein einziges Oben und ein einziges Unten, mit einem Paar herausgesteckter Ohren, aber zwei Dialogstimmen und somit zwei Mäuler hat, die einander widersprechen (wodurch sich im Schwanken zwischen dem Einen und dem Doppelten die Wirrnis wiederholt, die mit den konkreten Bildern des Anfangs bereits die tiefe Problematik der Erzählungen begründet, wie sie sich dem Thema der Deszendenz durch Ableitung

und Verdoppelung eines einzigen Elements der Wirklichkeit beigegeben läßt).

Enthüllt uns die zweite Sequenz, daß es sich um das Bild eines mythologischen Tieres handelt, so ist in der narrativen Eröffnung der ersten Sequenz nur von einem Ungeheuer die Rede, das sich in der Dunkelheit und der Stille, d. h. der allgemeinen Undurchsichtigkeit des neutralen Feldes vorwärts bewegt, von dem es sich abhebt, ohne doch, wie sich herausstellt, mehr zu sein als ein Bild und nichts weiter. Die Unbestimmtheit hinsichtlich der das Bild bestimmenden Wertskala erzeugt im Verein mit einem genauen Hinweis auf seine vermutlich menschliche Natur die rätselhafte Aura des Bildes und die Nuance des Entsetzlichen, wie sie jedem Sichkreuzen der menschlichen Ordnung mit irgendeiner anderen möglichen, als unmenschlich definierten eignet. Das ist eine von der Literatur im Bilde jenes Raben dargestellte Erfahrung, der anfangs in einem Wald voll künstlicher Objekte sein „*Never more*“ krächzte, dann aber gewaltig anschwell und sich demokratisierte zu interplanetarischen Monstren, über seine natürlichen Maße hinausgewachsenem Viehzeug und Paraphernalien des surrealistischen Warenhauses mit seinen Schaufensterpuppen und eingefrorenen Gegenständen.

Die anfängliche Unbestimmtheit herrscht nur in bezug auf die durch die zweite Sequenz eingeführten Erklärungen, doch an und für sich ist das Bild ganz präzise und bleibt es als ein sich durch die Erzählung hinziehender Untergrund, nun nicht länger als Dominante, sondern als rezessives Element, als untergetauchtes Gegenbild, das von unterm Wasser her die stürmischen Bewegungen an der Oberfläche der Geschichte regiert: die „Vater-Sohn“-Beziehung, die uns die zweite Sequenz in der Beleuchtung zeigt, wie sie der Rationalisierung (weil voll in den ethischen Bezirk eintretend) entspricht, kontrastiert immerdar mit jener anfänglichen monströsen Annäherung an die verkoppelten „Männer“, auf die der Text auch weiter Bezug nimmt, indem er Reste eines Bildes aufrührt, das auf dem Grund dunkler, zweideutiger Seelengewässer ruht.

Infolge der zwangsläufigen Diachronie des Vortrags knüpft was nach Beginn gesagt wird an das einleitende Bild an: wandelt es vielleicht, hebt es aber nicht auf. Der ethische Konflikt, der sich einstellen muß, beruht auf der anfänglichen Wahrnehmung des Ungeheuerlichen und geht mit ihm irgendwie eine Verbindung ein. Wenn sich das Bild entwirrt und kla-

rer wird, indem an die Stelle einer aus menschlichen Leibern gebildeten, nicht zu enträtselnden Ungestalt ein alter Mann tritt, der einen anderen jüngeren und verwundeten Mann, seinen Sohn, auf den Schultern trägt, so geschieht mit dem ursprünglichen poetischen Bilde nichts weiter als eine Verlagerung seines verstörten Wesens von der Welt der Formen, in der es anfangs wurzelte, zu der der Bedeutungen. In dieser zweiten Welt, der eine andere erzählerische Ebene inbegriffen ist, wird die Ausarbeitung eines vorgegebenen Bildes als unerklärliche Form und unerklärliche Situation fortgesetzt. Soll das heißen, daß die zweite Sequenz ein rationales Verstehen beisteuert, das als Entzifferung des vorhergehenden Anagramms funktioniert? Dem ist nicht so. Wie immer kompliziert der Wald des Ideellen das Reale, statt es zu vereinfachen.

Ist das Reale, der vom Auge empfangene Eindruck, was weder Zeit noch Kraft noch hinreichende Kenntnis besaß, um die Sinnesempfindung wieder einem stabilen Erkenntnisssystem einzugliedern, so könnten wir dieses Initialbild der Erzählung als das Reale im Reinzustand wenigstens insoweit definieren, wie es sich von einer geschichtlich bedingten kulturellen Situation her entdecken läßt. Ergibt es sich hingegen aus der reinen Empfindung, weil ein zusammenhängendes Ganzes von Daten es in einer begrifflichen Ebene unterzubringen erlaubt, so erfährt es, weit davon entfernt sich zu vereinfachen, eine Erhöhung der enigmatischen Temperatur: das fremde Element, das dem Bild als Stütze diene, weicht einem anderen Element, das, wenn auch nicht minder fremd, eine eigentümliche Bedeutungsstruktur zu verwenden gestattet. Es sind die kulturellen Koordinaten, die uns die Tür zu einer Ebene öffnen, auf der das reine Bild (mit der Vielfalt seines Symbolgehalts, wie er „diesem Vorrat an Sinn der Primärsymbole“ entspricht, der für Ricoeur „viel reicher ist als der der mythischen Symbole, geschweige denn der der rationalisierenden Mythologien“) in das Feld der Bedeutungen eingeht.

Ein mythologisches Tier wird von der zweiten Sequenz beschworen: das verlorene Schaf, das der Hirt auf den Schultern trägt, um es in den Pferch zurückzuführen. Sogleich nimmt die emotionale Ladung ab, und das Bild verarmt; hingegen gewinnen Sicherheit und Verständnis an Boden. Vom Primärsymbol sind wir nach Paul Ricoeurs lichtvoller Klassifizierung (in *Le conflit des interprétations*) zum mythischen Symbol gelangt. Dieses symbolische Bild, wie es in der archaischen Zeit von den primitiven Agrarkulturen

verfestigt wurde (um von dort aus in Picassos Skulpturen des XX. Jahrhunderts wiederaufzutauchen) wurde zum Gegenstand einer späteren Transponierung durch die Religion, die auf rationalisierende Weise eine der zählebigsten Mythen der christianisierten Gesellschaften auf europäischem Boden bearbeitete, wo sich dann einige der ursprünglich mächtigen seelischen Wirkungen des Primärsymbols praktisch auflösen oder hinter logischen, ethischen oder religiösen Erklärungen verstecken. Wie aber „der Mythos keineswegs den semantischen Gehalt des Symbols erschöpft“, was Breughel ungeachtet des rationalistischen Stadiums, von dem seine bildnerische Darstellung des Bibeltextes ausgeht, die beunruhigende Wiederherstellung des Mythos vom verlorenen Sohn ermöglichte, so auch vermag sich das von der Religion geprägte mythologische Bild vom Hirten und dem Lamm nicht der radikalen Fremdheit anzubequemen, die in Juan Rulfos Texten den kulturellen Modellen Europas gegenübersteht. Deshalb glaube ich, daß die kritischen Erklärungen des Erzählungstextes (Mario Benedetti, Hugo Rodríguez Alcalá), die die Betonung auf die väterliche Liebe, den Gefühlsaspekt, kurz auf das Ethische, legen, fehl am Platz sind.

„Verirrtes Lamm, komm auf meine Schultern“, das wäre wohl die rhetorische Version, mit der die Renaissancepoetik vom mythologisierenden Topos aufzuwarten hätte. Vergleicht man sie mit denen, die sich in der von Rulfo erzählten Geschichte anbieten, so kann man sehen, wie darin alle Elemente dem traditionellen mythologischen Modell widerstreben. Da ist von keiner ausgesprochenen Reue die Rede; ebensowenig, auf der einen wie der anderen Seite, von der Heilsgewißheit, die in der Erzählung ausdrücklich als unerwiesen beiseite gelassen wird; auch im mindesten nie von einer Annahme der Lehrbefugnis (Vater) und der Jüngerschaft (Sohn), die im verchristlichten Bilde beide Handelnden verbindet, ganz im Gegenteil stößt man auf die wiederholte ausdrückliche Versicherung, daß beide Parteien einander auf gleichem Fuße begegnen (also miteinander rivalisieren). Das wird offenbar in ihrer generischen und unparteiischen Bezeichnung als „Männer“, wodurch die Ungeheuerlichkeit des Bildes vom Manne (nun nicht mehr Sohn, noch weniger Lamm), der ritlings auf einem anderen Mann sitzt, gar vom Jüngeren, der es sich auf den Schultern des Älteren bequem macht, noch eine Steigerung erfährt. „Er spürte, daß der Mann, den er da auf seinen Schultern trug“, heißt es, und das ist die Moral von der Geschichte.

Aber auch das verdient Beachtung, daß die Erfindung eines Bildes sich in ihrem Wert nur an den künstlerischen oder sinnbezogenen Maßstäben des Erfinders oder der Ästhetik, der er verpflichtet ist, in jedem Falle, der Kultur, innerhalb deren ein Bau errichtet wird, messen läßt. Diese zwei Männer übereinander sind Akteure in der schwierigsten und obsessivsten Beziehung, die sich in Rulfos Erzählkunst feststellen läßt: der zwischen Vater und Sohn. Die in den verschiedenen Erzählungen dargebotenen Modelle dieses Verhältnisses symbolisieren mitnichten die Liebe oder die Frömmigkeit, und sie eignen sich ebensowenig dazu, den Mythos vom verlorenen Sohn wiederaufleben zu lassen, der heimkommt und von seinem Vater aufgenommen wird. Bei Rulfo ist die Beziehung der beiden unmittelbar, unter drastischem Ausschluß der weiblichen Mittlerin: Vater und Sohn stehen sich gegenüber auf einsamem Feld, wo die *mater mediatrix* nichts zu suchen hat (hier haben wir es mit einer primitiven Männergesellschaft zu tun, in der die Mütterlichkeit auf einen sakralen und geheimen Bezirk verwiesen ist) und wo eben deshalb das Verhältnis ein archaisches Gesicht hat, ja zuweilen einen Zug erbarungsloser Fürchterlichkeit annimmt.

Vater und Sohn sind manchmal fern voneinander sich bewegende Gestalten, deren Wege sich niemals kreuzen (das ist das Bestürzende, auf dem *Pedro Páramo* aufgebaut und das der Beziehung zu Susana San Juan entgegengesetzt ist), wenn sich auch zwischen ihnen eine abseitige Geschichte von Mißgunst, Verachtung, schrecklichem Vergessen spinnet: „die Vergessenheit, in der er uns gehalten hat, für die laß ihn bluten.“ Häufiger sind sie sich aber feind und trachten einander zu vernichten: Gegner in einem Kampf, der sehr alt ist, immer weitergeht und nie endet. Das Schema dieser Rivalität läßt sich in der Erzählung „Das Erbe der Matilde Arcángel“ verfolgen: da ist ein Vater, der starrköpfig den Sohn haßt, auf seine Vernichtung sinnt; der Groll hebt mit dem Tod der Mutter an, den er dem Sohn in die Schuhe schiebt; so hätte der eine typische Ersatzhandlung vollzogen, indem er aus der Beziehung „Vater — Mutter“ die Mutter verdrängte, womit sich kompensatorisch das Vorzeichen dieses Verhältnisses umkehrt, aus Liebe Haß wird; doch des väterlichen Hasses und der dem Vater als Erwachsenem eigenen Macht ungeachtet ist es am Ende eines langen Ringens dann er, der von der Hand des Sohnes den Tod empfängt.

Diese Geschichte mag je nach den leichten Variationen des Grundmusters, von denen man ausgeht und die innerhalb

einer prototypischen Struktur kompensierende Abänderungen erfordern, auf verschiedene Weise erzählt werden, aber stets ist es die gleiche unterschwellige Vatermordgeschichte: sei es in „Anacleto Morones“, in „Die Nacht, da man ihn allein ließ“ oder in „Sag ihnen, sie sollen mich nicht töten!“, überall zeigt sich uns offen oder verhüllt der gleiche Kampf zweier Männer von gleichem Blut und gleicher Sippe, und auch der Ausgang ist immer derselbe. (Zum Klügsten in der *Anthropologie structurale* von Claude Lévi-Strauss zählt die Empfehlung, „jeden Mythos im Zusammenhang mit allen seinen verschiedenen Versionen zu definieren“. Auf die Literatur übertragen, führt uns dieses Prinzip dazu, in umfassender Weise ein künstlerisches Gesamtwerk zu untersuchen, um auf dem Weg über die Vielzahl der von den verschiedenen Varianten beigebrachten Regulierungssystemen die ursprüngliche dynamische Gestaltung des vom Autor ins Auge gefaßten Modells zu entdecken, woraus sich der Aufbau in einer Vielfalt berichtigender Propositionen oder auch nur verfahrenstechnischer Abwandlungen aufbaut, von denen jede eine Umordnung der strukturellen Ganzheit einbegreift, jede bestrebt ist, sich uns als eine andere Erzählung, ein anderes Gedicht, ein anderer Roman zu präsentieren.)

Unter diese Kämpfe muß man „Hörst du die Hunde nicht bellen“ einreihen, um richtig die vermeintliche Unstimmigkeit beurteilen zu können, die darin liegt, daß in der Erzählung der Vater scheinbar ein frommes Werk tut. Ihr Ausnahmeharakter innerhalb des Gesamtzusammenhangs ist wichtiger als das, was sie eigentlich besagt, und zwingt uns zu der Frage: weshalb, in welchem Grad, mit welchen Einschränkungen, auf Grund welcher Impulse? Unsere Antwort wäre: auch hier war Streit, und mag der Sohn glänzende Siege erfochten haben, ist doch er es, der den Tod des „zweiten Vaters“ oder „Ersatzvaters“ in der Person des Taufpaten verschuldet hat, genauso, wie man ihm (in „Das Erbe der Matilde Arcángel“) auf dem Weg über die Handlung „zweiter Bruder“ oder „Ersatzbruder“ den Tod der Mutter zuschiebt und ihn für fähig hält, „sie, wenn sie jetzt noch lebte, zum zweitenmal“ zu töten. Obzwar die Erzählung das gleiche Modell des Streites zwischen den nächsten Angehörigen einer auf Ersatz und Stellvertretung gegründeten Verwandtschaftsklasse in Tätigkeit setzt, erläutert es Rulfo diesmal an einer Variante, die im Ausgang von der prototypischen Lösung abweicht: jetzt präsentiert sie den Sohn als Besiegten. Nicht der verlorene Sohn ist er, noch das verirrte Schaf des verchristlichten Mythos, son-

dern der Besiegte. Nicht reumütig, als Geschlagener kehrt er heim.

Von dieser und nur von dieser Seite aus gesehen hätte sich die Geschichte mit ihrem feierlichsten Satz betiteln lassen, der vom Vater als Vorwurf gemünzt ist: „Dem wir das ersparen müßten.“ Dieweilen das Problem (und das große Thema), das uns in dieser Erzählung gestellt wird, nicht das des Sohnes, sondern das des Vaters ist, dessen fromme Welt durch das Verhalten seines Nachkommen blockiert wurde. Auf Grund der von dieser herangezogenen Wertskala kommt es zu der Vereinsamung des Vaters, zum Rückstau seiner Weltansicht. Der Vater ist es, der sich außerstande sieht, irgendwem sein Mitleid zu schenken (mag er auch voraussetzen, daß dies auf den Sohn und seine toten Kumpane zutrefte), denn das Mitleid ist nicht länger ein Wert im System menschlicher Wechselbeziehungen. Er kann seinen Kampf mit dem Sohn nur gewinnen und kann deshalb auch selber nur auf Rettung hoffen, wenn er von neuem die Wirksamkeit des Mitleids darzut, wenn er erreicht, daß es angenommen wird. Die dritte und längste Sequenz der Erzählung (die mit „Was ich tu, das tu ich nicht für dich“ anfängt und mit der Schlüsselfrage „Wir haben niemand, dem wir das ersparen müßten.“ Aber du, Ignacio?“ endet) stellt sich in einem lehrhaften Sermon dar, in welchem der Sieg des Vaters gepriesen wird, der Vater zur eigenen Verherrlichung schreitet, ohne eine andere Antwort zu erhalten als das verstockte (oder kummervolle) Schweigen des Sohnes, die Bitte, ihn abzusetzen und liegen zu lassen, ein paar Tropfen (Tränen oder Blut?), nimmermehr die ausdrückliche Anerkennung der frommen Weltsicht. Als beste der möglichen Deutungen die Zweideutigkeit des Schweigens.

Im Gegensatz zu der Gräßlichkeit anderer Geschichten scheint es, als sei in dieser seit der Beschwörung des übergangenen Urbildes der *mater mediatrix* am Anfang („Ich tu's um deiner seligen Mutter willen“) die Wiederherstellung und Neubestätigung einer christianisierten Welt postuliert; dem rohen Wesen anderer Erzählungen setzt diese in dem väterlichen Sermon die sittlichen Werte des Katholischen entgegen, das auf den drei Karavellen nach Amerika kam, und mit diesen Werten zusammen beruft sie die Achtung und Verehrung der Mutter, die Bekräftigung des Mitleids als Wert, das Gefühlsmoment der Erinnerung und der Tränen, mit einem Wort, die Einsetzung einer Ethik, die im Abendland als kompensatorische Formulierung gegenüber einer geometrischen Gesellschaftsordnung auftritt.

Aber dieser Anschein ist weit davon entfernt, im schriftlichen Zeugnis der Erzählung ihre Bestätigung durch den Verfasser zu erhalten. Wollte man dergleichen behaupten, so hieße das, die Rulfos erzählerischem Werk eigene radikale Zweideutigkeit umstürzen. Der Autor, der im Rahmen der zeitgenössischen Erzählung die Technik der Rede ohne Antwort vor einem stummen Zuhörer („Luvina“) erfand, die den ganzen Text in das Gebiet der Hypothese verweist, der Erfinder des beiläufigen Ausgangs („Wir sind ja sehr arm“, „Die Halde der Gvatterinnen“), der die Lösung des Zentralproblems vermeidet und es in seiner vielfältigen Ambivalenz pendelartig hin und her schwingen läßt, kann schwerlich hier, angesichts eines Hauptthemas seines künstlerischen Schaffens, eine Klärung auf dem Wege mechanistischer Lösungen vorgeschlagen haben. Es handelt sich nicht allein um Ignacios unerklärtes Schweigen (Leid, Erbarmen, Haß?), das den Vater von neuem in den Kerker seiner unmittelbaren Weltansicht treibt, sondern um die in ihr angelegte Dualität selbst. Dieweilen der Vater den Sohn verflucht hat, dieweilen er auf dem gespannten und fragwürdigen Seil der Mißgunst sich fortbewegt, dieweilen dieses in Tätigkeit gesetzte literarische Material seltsame symbolische Resonanzen bewirkt, die sich für einen Augenblick von uns befragen ließen.

Mißtrauen muß man den symbolischen Lesearten, wie sie einem in Rulfos erzählerischem Werk durch die rätselhafte Einsilbigkeit des Textes und die von seinen Bildern mitgeführte schwere Fracht im Übermaß nahegelegt werden. Ständig (an jedem beliebigen seiner Kritiker kann man das feststellen) löst die Lektüre analogische Spiele aus, deren eigentümliche Sprödigkeit daher kommt, daß sie sich in Andeutungen und Ausweichmanövern ergeben, in flüchtigen Berührungen großer und stereotyper Mythen, in deren Schoß das unterschwellige Fortleben dieser sinnträchtigen Primärsymbole zu vermuten ist, das sich über weite und nebelhafte Hoheitsgebiete erstreckt. Erinnern wir uns bei der Anwendung dieser analogischen Verfahrensweise der berühmten Stelle, wo es heißt: „Oder ist etwa einer unter euch, der, so der Sohn ihn um Brot bittet, ihm einen Stein reicht, oder statt des Fisches eine Natter?“ Achten wir alsdann darauf, daß hier ein Sohn ist, der „Wasser“ verlangt und zur Antwort erhält: „Hier gibt es kein Wasser, nur Steine“, so daß denn die beiden Begriffe sich zu paarweis gekoppelten Gegensätzen fügen, die, um es sein zu können, gemeinsame Berührungspunkte (wie „Brot/Stein“ oder „Fisch/Schlange“) haben müssen und aus dem-

selben Grunde zu dem anderen Begriffs-paar „Sohn/Vater“ in Beziehung treten. Dadurch wird die entsprechende Substituierung — Sohn = Wasser, Vater = Stein — und somit eine neue Lesart des Konflikts, ausgehend von diesen Metapherverschiebungen angeregt, an denen sich die Passion für Bachelards imaginäres Buch von neuem entzündet mag: Unter Umständen könnte eine solche Lektüre zu in Bachelards Poetik gar nicht vorgesehenen Lösungen führen, insofern sie die Wiederherstellung der Symbole und Mythen innerhalb der geschichtlichen Welt und nicht nur, wie das in der zeitgenössischen mythologisierenden Strömung entwickelt wird, in einer exklusiven, vor- und widergeschichtlichen ursprünglichen Welt der Wesenheiten gestattet. Zu dem Zweck müßten wir zur Betrachtung Rulfos als amerikanischem Autor zurückkehren. Genauer gesagt, als mexikanischem Autor, Nachfahren jener kulturellen Katastrophe von beinahe kosmogonischen Ausmaßen, wie sie seit der europäischen Entdeckung und der Konquista durch den Zusammenprall zweier Kulturen verursacht wurde.

Die mythischen Deutungen wurden im Zusammenhang mit diesen Texten von der Kritik bei verschiedenen Gelegenheiten herangezogen, bis sie schließlich beim Autor selbst auf Widerstand stießen, zumal wo es sich um den Typus des Bedeutungswandels durch Äquivalenz handelte, der am Ende darauf hinausläuft, aus dem *Pedro Páramo* eine schlechtere Variante der *Göttlichen Komödie* oder des *Télémaque* zu machen. Schon Carlos Fuentes hat jedoch bemerkt, daß es bei Rulfo mit der Verpflanzung der großen Universalmythen eine ganz andere Bewandnis hat: „Die mythische Phantasie ersteht auf mexikanischem Boden neu und nimmt glücklicherweise einen nicht besonders rühmlichen Flug.“ Nichtsdestoweniger ist es gerade Fuentes, der im Rahmen dieses gezwungen anmutenden mexikanischen Beitrags nur griechische Mythen anführt: wenn die Mythen universale Bedeutungsstrukturen sind, kann man genausogut die vielberufenen hellenischen gegen die übergangenen mexikanischen Mythen austauschen, ganz davon abgesehen, daß letztere dem universellen Charakter noch das Akzidenz ihrer Wiedereinsetzung hinzufügen würden. Das Gewicht der Vergangenheit, das Gewicht der Geschichte, das Gewicht der Kunst, das Gewicht der Abhängigkeit, all das bringt es mit sich, daß wir immer noch Herkules in den Sternen sehen.

Aber bereits Lévi-Strauss konnte bei all seinem Antihistorizismus nicht umhin, die „doppelte, zugleich historische und ahisto-

rische Struktur“ des Mythos anzuerkennen, die er in analogischer Weise der Saussureschen Struktur der *parole langue* überlagerte. So können wir denn zwei Ebenen der mythischen Lesart (die historische und die ahistorische) postulieren, von denen die erste, da es sich um das literarische Erzeugnis eines individuellen Autors handelt, an Umfang zunehmen würde. Wir untersuchen eine Erzählung, eine literarische Ausarbeitung. Vielleicht wäre es unklug, sie unter die Mythen zu versetzen, zumal da sich vermuten läßt, daß Rulfos Werk seinen Platz auf der Zwischenstufe dessen einnimmt, was Ricoeur als die „mythischen Symbole“ bezeichnet. Hingegen wäre es möglicherweise ertragreich, die Bearbeitung des „Vater-Sohn“-Themas durch einen europäischen Klassiker mit der eines heutigen mexikanischen Erzählers zu vergleichen.

Dort wo in der lateinischen Welt der Mythos, schon im Weichen, sich dem historischen Rahmen und dem Anspruch einer konstituierten Gesellschaft zuneigt, die in der Literatur eindrucksvoll repräsentiert zu sein verlangt, ist das erste Bild, das uns das römische Epos zur Erklärung ihrer Ursprünge bietet, just das des Sohnes, der den Vater auf dem Rücken trägt: Aeneas rettet den alten Anchises vor dem Tod im brennenden Troja, indem er ihn, von der Sohnesliebe glaubwürdiges Zeugnis ablegend, auf den Schultern davonträgt. Wo das traditionelle Bild vom Hirten und dem Lamm (symbolisch für das paternalistische Wesen der primitiven Ackerbaukulturen, die es prägten, und für die Fixierung eines stets auf den Vater, nie auf den Sohn bezogenen Wissens) diese statische Weltansicht aufgibt, die zugleich die der statischen Geschichte ist, und sich einer Geschichte einfügt, die nun dynamisch, zügig, schöpferisch und zukunftsbezogen zu werden beginnt, sind wir Zeugen eines Wandels, der bis zur Verkehrung der Begriffe geht: jetzt trägt der Sohn den Vater, woran sich ganz deutlich die Neubewertung der Rolle des Sohnes zeigt, der zum Faktor des geschichtlichen Wandels geworden ist.

Den Vater retten, heißt die Götter retten, die über der Vergangenheit thronen, und in der Tat nimmt Aeneas mit dem Vater zusammen auch die Penaten auf die Reise mit. Das ist die Handlung, die auf der Ebene des Geistes die Wurzeln der Heimat Erde auszureißen und damit freie Bahn für die Auswanderung zu schaffen gestattet. Zugleich enthält sie aber die Anerkennung und Hinnahme der legitimen Ablösung der Generationen, die Einführung einer rationalen Lebensordnung, mit der die Behauptung der schöpferischen Kontinuität der Gattung gege-

ben ist, nun allerdings im Wechsel, nicht durch einfache Fortsetzung des bereits Statuierten. Aeneas birgt seine Vergangenheit, eignet sie sich an, löst sie jedoch in sich selber auf. In dieser *via crucis* erweist er sich als der fromme Heros, wird aber mit dem rechtzeitigen Tod des Vaters belohnt, wodurch er die Freiheit gewinnt, nun selbst schuldlos Vater und in dieser Eigenschaft Gründer einer Sippe, einer Stadt, eines Imperiums, einer Zivilisation zu werden, die ihn überdauert und eines Tages auch ihn, wie er es mit dem Vater tat, zu den Nachkommen tragen wird. Kontinuität und Wechsel verbinden sich hier miteinander. Dank dieser Ordnung wird es möglich, daß eine Kultur eine andere, ähnliche und zugleich verschiedene Kultur hervorbringt: der Übergang vom troischen Anchises zum römischen Aeneas präfiguriert spätere und aufeinanderfolgende Übergänge, wie sie sich in Europa vollziehen und endlich, von Europa her sich ergießend, in den übrigen Erdteilen, unserem amerikanischen Kontinent vorab, wiederholen werden.

Rulfos Erzählung hingegen bietet ein symmetrisches und in allen seinen Bestandteilen dem Vergils entgegengesetztes Bild. Von neuem bewahrheitet sich uns die ständige Verschiedenartigkeit Rulfos hinsichtlich der europäischen Welt der Bedeutungen (obschon, aus leicht begreiflichen Gründen der Spezifität, nicht hinsichtlich der Sprache und der Kunst), und zugleich ließe sich eine ähnliche Entfernung in bezug auf den nordamerikanischen Kulturbegriff feststellen, der in seinen größten Schöpfungen die europäische Norm aufnimmt und, wenn auch mit einer beinahe primitiv anmutenden Widerborstigkeit (*Moby Dick*) weiterführt. Bei Rulfo tun wir scheinbar einen Schritt rückwärts — der Vater trägt den Sohn — fügen aber eine andere Weise der Beziehung zwischen den beiden hinzu: der gegenseitige Haß, eine Gegnerschaft, die nur in der Vernichtung einer der beiden Größen der Gleichung aufgehoben werden kann. Obgleich in römischer Weltansicht die den Mythos erschaffende männliche Gesellschaft auch den Ausschluß der Mutter herbeiführt, so wirkt diese doch wenigstens aus der Ferne, von ihrer göttlichen Unsterblichkeit her, weiter als sorgende, wachsame Hüterin für den Sohn; in Blitzen fährt sie nieder zu dem liebend sie anrufenden Sohn und ermöglicht durch solches Verhalten ihrem Abkömmling, der *amour-passion* wie der ehelichen Liebe zu huldigen. Ganz anders bei Rulfo, wo der Sohn den Tod der Mutter bewirkt und in ihm nichts von ihrer hegenden Gegenwart übrigbleibt, nur daß durch die Abwesenheit der Mutter das Verhältnis von Vater und Sohn umge-

kehrt, in eine Fessel maßlosen Grolls verwandelt wird. Aber noch etwas kommt hinzu: während bei Vergil das Bild des Aeneas als kraftvoller Retter seines altersschwachen Vaters Anchises harmonisch ist und den Vorschriften des klassischen Kunstkanons genügt, ist Rulfos Bild des alten Vaters mit dem auf seinen Schultern reitenden Sohn eine Ungeheuerlichkeit, die dem Gleichgewicht, aller Harmonie Hohn spricht, bildgewordener Mißklang.

Der Lebenszyklus mit seiner Kette von Substitutionen und Umkehrungen wird hier nicht anerkannt, und infolgedessen kommt es auch zu keiner Erkenntnis der natürlichen Regel, wonach aus dem Vater der „Ähnlich-Andere“ ersteht, wie das der Sohn kraft der weiblichen Mittlerschaft ist; vielmehr erzeugt der Vater allein im Garten der Blumen des Bösen, gleichsam durch pflanzliche Superfötation, ein Homologon, das auf ihm wächst, um von ihm vernichtet werden zu können, und dem er erst dann wieder sein Mitleid angeeihen lassen kann, wenn ihm seine Vernichtung gelang. Das Bild, dem Rom seine Entstehung verdankt, wird durch dieses Bild entkräftet, in welchem sich einiges mehr als das freie Spiel der Phantasie oder doch deren größere Risiken entdecken lassen.

Lévi-Strauss hat in freier Weise die systematische Umkehrung der Mythen zwischen Europa und Amerika zur Theorie erhoben. In unserem Amerika ist nur ein Mexikaner, Octavio Paz, ihm auf diesem Weg ohne Zögern gefolgt, indem er die in der These liegenden Möglichkeiten mit Frohlocken zur Entwicklung brachte. Der Vergleich, den wir zwischen zwei literarischen Ausarbeitungen eines und desselben Urbildes zu beiden Seiten des Ozeans zogen, scheint einen weiteren Beweis, nicht so sehr für die These von Lévi-Strauss als für ihre Handhabung durch den phantasievollen Mexikaner zu liefern.

Das von Rulfo beigesteuerte amerikanische Bild widerspricht Wort für Wort dem, was Rom in seiner Glanzzeit schuf. Arnold Toynbee spricht von Rom als der ersten „Tochterkultur“ der Geschichte, jener, in der sich die Übertragung eines Vermächnisses (des griechischen), seine geduldige Verarbeitung mit Hilfe neuer (lateinischer) Beiträge und seine Weitergabe an die (europäische) Zukunft vollzogen. Das mexikanische Bild hingegen, entstanden in einer Sphäre tiefreichender Mestizisierung, legt fünfhundert Jahre nach dem ersten Zusammenprall Zeugnis ab von dem Konflikt zweier Kulturen. Es macht die Katastrophe offenkundig,

die die Ordnung der natürlichen Erbfolge umstürzte und immer noch, unentschieden, fortwirkt: bald tötet der Sohn, bald ist er der Besiegte, aber in keinem Fall gelangt er zu einer Bekräftigung jener Doppelwerte (das Mitleid, der Stein), mit denen ihn der Vater konfrontiert, nicht wenn ihn der Haß schlägt, noch wenn das Mitleid ihn zu bestechen sucht. Dazu ließe sich ergänzend sagen, daß er im letzteren Falle stirbt, im ersteren zu töten fähig ist, was den Entwurf eines Schemas von Lösungen ermöglichen würde, die, je nachdem welchen Verlauf es mit der ursprünglichen Fragestellung nimmt, abwechseln.

Sind die Bestandteile der Erzählung erst einmal auf diesen durchsichtigen Grund projiziert, so wird offenbar, daß sie von den Rationalisierungen verschlungen werden, die sich ihren potenziellen Symbolgehalt einverleiben, um dann ersatzweise an ihre Stelle zu treten. Es läßt sich voraussehen, daß wir auf diesem Wege von der Erzählung zu einer freien Meditation symbolischer Art gelangen. Das verhilft uns, besonders im Hinblick auf dieses mexikanische Mestizentum, zu einer neuen Leseart der amerikanischen Vergangenheit durch das Wiederaufreißen der nur scheinbar vernarbten Wunden aus den großen Konflikten, denen diese Kultur entsproß.

Bei weiterer Verfolgung dieses Prozesses kämen wir dazu, die Pendelbewegung zu erneuern, die, für Freud, das künstlerische Schaffen erklärt und von ihm dem Traum gleichgestellt wird: die Unmittelbarkeit einer Reihe von Szenen, die in unseren gegenwärtigen Daseinskreis fallen, und im besonderen die starke Magnetisierung irgendeines Bildes, das diese Szenen ausdeutet und zusammenfaßt, versetzt uns in die Vergangenheit, die Kindheit, die Ursprünge, die allerersten Traumata, und tauchen uns so in die Quellen ein; erst dann können wir zurückkehren kraft einer Anstrengung, die nicht beim Heute einhält, sondern sich auf die Zukunft projiziert, sie aufbaut. In dem Augenblick aber hätten wir auch schon die Erzählung als einen unnützen Ballast aufgegeben, genau wie jenes Trauma der Gegenwart, das nur Hilfsdienste leistet bei der Wiedergewinnung des verlorengegangenen Urtraumas, welches sich wiederum selbst auflösen muß in der Zukunft, im Kunstwerk.

Rulfos Kunst ist eigen, diese Art von Fragestellungen auf den Plan zu rufen und solchermassen an den verborgenen Seelenschichten des Lesers zu rütteln. Und doch lebt, was auf dieser Ebene liegt, fort

in der Geschichte (und, so würde Lévi-Strauss sagen, im *Wort*) und bietet sich dergestalt als Ausgangspunkt für die Aufnahme einer neuen Lektüre, die möglicherweise länger und eingehender wäre als wir sie bisher gepflogen haben. Wir wollen diesen Versuch nicht machen.

Wie eine Handvoll in die Augen gestreuter schwarzer Staub könnte für die neue

Untersuchung eine Konstellation von Elementen dienen, deren innere Verknüpfungen wie ihr Regulierungssystem nach und nach aufgedeckt werden müßten. Dazu gehören: der rote Mond, die Farbe Blau, das Wasser, das Blut, der Stein, die Taubheit, das Hundegebell. Und eine Hypothese: es wäre zu fragen, ob deren Bedeutungen etwa außerhalb der Geschichte liegen, und wenn ja, wo.

Augusto Monterroso

Der Fuchs ist der Schlauste

Deutsch von Inke Schultze-Kraft

Als der Fuchs sich einmal langweilte und ein wenig melancholisch war und auch kein Geld hatte, beschloß er, Schriftsteller zu werden, ein Entschluß, den er sofort ausführte, denn er haßte die Art Leute, die immer sagen, ich will dies tun oder das, und es dann nicht machen.

Sein erstes Buch war sehr gut; ein Erfolg. Es wurde überall in den höchsten Tönen gelobt und bald (nicht immer gleich gut) in die verschiedensten Sprachen übersetzt.

Das zweite Buch war noch besser als das erste, und ein paar nordamerikanische Professoren, die Blüte der Wissenschaft in jener weit zurückliegenden Zeit, kommentierten beide Bücher begeistert und schrieben sogar Bücher über die Bücher, die über die Bücher des Fuchses geschrieben wurden.

Von diesem Augenblick an gab sich der Fuchs mit Recht zufrieden, und die Jahre gingen hin, ohne daß er etwas Neues veröffentlichte.

Aber die anderen begannen zu tuscheln: „Was ist bloß mit dem Fuchs los?“, und wenn sie ihn auf den Cocktails trafen, machten sie sich regelmäßig an ihn heran und sagten: „Sie müssen mehr publizieren.“

„Aber ich habe doch schon zwei Bücher veröffentlicht“, sagte er müde.

„Und zwar zwei gute“, entgegneten sie ihm, „eben darum müssen Sie noch eins schreiben.“

Der Fuchs sagte es nicht, aber er dachte: „In Wirklichkeit wollen die ja nur, daß ich ein schlechtes Buch veröffentliche. Weil ich aber der Fuchs bin, werde ich das nicht tun.“

Und er hat es nicht getan.

(Diese Fabel ist auf Juan Rulfo gemünzt)