



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zwischen Frauenbild, Gewaltdarstellung und Erinnerung – eine diskursanalytische Annäherung an literarische Texte zu den Femiziden in Ciudad Juárez“

verfasst von / submitted by

Lucia Gotz, BA, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Daniel Syrový, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	- 5 -
2. Diskursanalyse	- 8 -
3. Femizid.....	- 10 -
3.1 Begriffsentwicklung	- 10 -
3.2 Femizid als rechtliche Kategorie in Mexiko.....	- 12 -
3.3 Die Femizide in Ciudad Juárez.....	- 14 -
4. Die literarische Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez	- 18 -
4.1 Humberto Robles: <i>Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez</i> ...	- 21 -
4.2 Alicia Gaspar de Alba: <i>Desert Blood: The Juárez Murders</i>	- 22 -
4.3 Valerie Martínez: <i>Each and Her</i>	- 23 -
4.4 Sam Hawken: <i>The Dead Women of Juárez</i>	- 24 -
4.5 Isaac Gomez: <i>The Way She Spoke</i>	- 26 -
4.6 Susana Chávez Castillo: <i>Primera tormenta</i>	- 27 -
5. Frauenbilder in <i>Mujeres de Arena</i> und <i>The Way She Spoke</i>	- 28 -
5.1 Der <i>marianismo</i> und seine Auswirkungen	- 29 -
5.2 Frauenbilder und <i>marianismo</i> in <i>Mujeres de Arena</i>	- 31 -
5.3 Frauenbilder und <i>marianismo</i> in <i>The Way She Spoke</i>	- 38 -
5.4 Vergleich der Frauenbilder und des <i>marianismo</i>	- 46 -
6. Gewaltdarstellung in <i>Desert Blood</i> und <i>The Dead Women of Juárez</i>	- 48 -
6.1 Zentrale Fragen der Gewaltdarstellung	- 48 -
6.2 Gewaltdarstellung in <i>Desert Blood</i>	- 50 -
6.3 Gewaltdarstellung in <i>The Dead Women of Juárez</i>	- 59 -
6.4 Vergleich der Gewaltdarstellungen	- 65 -
7. Erinnerung in <i>Primera tormenta</i> und <i>Each and Her</i>	- 68 -
7.1 Das kollektive Gedächtnis	- 68 -
7.2 Erinnerung in <i>Each and Her</i>	- 70 -
7.3 Erinnerung in <i>Primera tormenta</i>	- 76 -
7.4 Vergleich der Erinnerungsformen	- 83 -
8. Fazit und Ausblick	- 84 -
9. Literaturverzeichnis.....	- 88 -
10. Abstract	- 96 -

1. Einleitung

Seit 1993 werden in Ciudad Juárez, einer mexikanischen Stadt an der Grenze zu den USA, die Funde von Frauenleichen dokumentiert. Die meisten von ihnen weisen Spuren von Folter und Vergewaltigung auf, manche wurden derart verstümmelt oder verbrannt, dass die Feststellung ihrer Identitäten (fast) nicht mehr möglich ist. Die Hintergründe dieser Femizide sind komplex; über vieles kann nur spekuliert werden, denn die Mehrheit dieser Verbrechen wurde nach wie vor nicht aufgeklärt. Von staatlicher Seite wird wenig unternommen um Licht ins Dunkel zu bringen, Initiativen der Zivilgesellschaft werden von Polizei und Politik oft skeptisch gesehen oder sogar behindert.¹

Vor dem Hintergrund dieser Situation und aus dem Bedürfnis heraus, sich für die Opfer dieser Femizide und ihre Angehörigen einzusetzen, hat sich eine stetig wachsende Kunstszene entwickelt, die sich von Musik über Filme und Serien bis hin zu Literatur und Theater erstreckt. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der literarischen Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez. Es soll nicht nur ihre Diversität aufgezeigt werden – literarische Beschäftigungen mit der Thematik reichen vom Detektivroman bis zum Listengedicht – sondern auch das soziale Engagement dieser literarischen Werke in den Fokus gerückt werden. Dabei geht es unter anderem um das Generieren von Aufmerksamkeit, das Aufdecken von Missständen und das Gedenken an die Opfer.

Dem Thema der literarischen Bearbeitungen der Femizide in Ciudad Juárez kann man sich theoretisch auf viele verschiedene Arten annähern. Die vorliegende Arbeit tut das auf eine diskursanalytische Weise und greift dafür drei konkrete Diskurse im Kontext der Femizide heraus, deren literarische Verarbeitung und Darstellung anhand von jeweils zwei literarischen Texten untersucht werden soll. Anhand von Humberto Robles Theaterstück *Mujeres de Arena. Testimonios de las Mujeres de Ciudad Juárez* und Isaac Gomez' Hörspiel *The Way She Spoke* sollen Diskurse rund um Frauenbilder untersucht werden, die Romane *Desert Blood. The Juárez Murders* von Alicia Gaspar de Alba und *The Dead Women of Juárez* von Sam Hawken werden unter dem Aspekt der Darstellung von Gewalt betrachtet, und in den Gedichtsammlungen *Each and Her* von Valerie Martínez und *Primera tormenta* von Susana Chávez Castillo liegt der Fokus auf den Möglichkeiten des Erinnerns.

Die drei zentralen Diskurse – also jene zum Frauenbild, zur Darstellung von Gewalt und zur Erinnerung – wurden ausgewählt, weil sie nicht nur in den literarischen Werken, sondern auch

¹ Vgl. u.a. Lozano 2019.

in der gesellschaftlichen Situation in Ciudad Juárez zentral sind und außerdem gewissermaßen die prototypische Ereigniskette eines Femizides abbilden: Aufgrund eines misogynen Frauenbildes eskaliert die physische Gewalt gegen Frauen derart, dass es zum Femizid kommt; zurück bleibt nur die Erinnerung an die ermordeten Frauen und die Möglichkeit, sie im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Die literarischen Texte wurden so ausgewählt, dass sie die Bandbreite der literarischen Bewegung so gut wie möglich widerspiegeln. Dabei wurde nicht nur auf die Repräsentation verschiedener Gattungen geachtet, sondern auch auf die Gegenüberstellung spanischsprachiger und englischsprachiger Texte, sowie auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen weiblichen und männlichen Autor:innen. Trotzdem kann die vorliegende Arbeit natürlich nicht das komplette literarische Geschehen rund um die Femizide in Ciudad Juárez abbilden, sondern möchte vielmehr anhand exemplarischer Beispiele eine Annäherung an diese Szene bieten.

Ziel ist es also, neben einem Überblick über das literarische Geschehen rund um die Femizide in Ciudad Juárez auch genauere Einblicke in einzelne Werke zu geben und dabei vor allem die Darstellung von Frauenbildern, Gewalt und Erinnerung aufzugreifen, ohne dabei das Gesamtbild dieser literarischen Bewegung aus den Augen zu verlieren. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit auch als Beitrag zum generellen Diskurs über literarische Femizidverarbeitungen und als Möglichkeit, auf eine in der Öffentlichkeit unterrepräsentierte Problematik aufmerksam zu machen, die überall vorhanden ist. Denn die Femizidproblematik ergibt sich niemals nur aus lokalen Umständen, sondern entsteht stets auch aus dem Zusammenspiel verschiedener Umstände, die nicht allein auf den Ort der Tat beschränkbar sind.

Die Außenperspektive auf Ciudad Juárez, aus der all diese Analysen stattfinden, darf dabei nicht vergessen werden. Es soll deswegen von vornherein klargestellt werden, dass es sich bei dieser Arbeit einzig und allein um eine Analyse literarischer Texte handelt, nicht um eine letztgültige Bewertung der Situation rund um die Femizide in Ciudad Juárez. Die Analyse von außen bietet gleichzeitig Einschränkungen und Möglichkeiten. Einerseits muss der Kontext der Texte erst erarbeitet werden und basiert dadurch auf Quellen, deren Seriosität immer nur bis zu einem gewissen Grad geprüft werden kann; andererseits kann ein noch unvoreingenommener Blick von außen auch neue Zugänge und Ansätze ermöglichen. In dieser Arbeit sollen die Nachteile möglichst gut kompensiert und die Vorteile so gut wie möglich genutzt werden.

Im ersten Teil sollen zunächst die theoretischen Grundlagen der Arbeit abgeklärt werden: Kapitel zwei widmet sich der Diskursanalyse als theoretischer Grundlage dieser Arbeit. Neben einer allgemeinen Einführung werden die zentrale Leitfragen für die literarische Textanalyse

vorgestellt und die beiden Analyseunterpunkte „wer spricht“ und „das Sagbare und das Unsagbare“ eingeführt. Danach geht es in Kapitel drei um den Begriff ‘Femizid’ bzw. seine englischen und spanischen Begriffsverwandtschaften ‘*femicide*’ und ‘*feminicidio*’, die es schon deutlich länger als das deutsche ‘Femizid’ gibt. Außerdem wird hier die rechtliche Lage des Femizids abgesteckt – in Mexiko ist der *feminicidio* ein eigener juristischer Tatbestand – und der gesellschaftliche Hintergrund der Femizide in Ciudad Juárez seit 1993 dargelegt. Da sich die verschiedenen Interessensgruppen in ihrer Berichterstattung über diese Ereignisse stark voneinander unterscheiden, ist das nicht immer ganz einfach. Trotzdem soll ein möglichst objektiver und ausbalancierter Überblick über Hintergründe und Gegebenheiten der Femizide gegeben werden.

Nachdem theoretische und gesellschaftliche Grundlagen in diesem ersten Teil geklärt wurden, geht es in Kapitel vier um die literarischen Grundlagen; es bildet damit den Übergang zwischen Theorie und literarischer Analyse. Nach einer kurzen Einführung zur literarischen Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez werden in diesem Kapitel die sechs zu untersuchenden literarischen Primärtexte und ihre Autor:innen vorgestellt. Ziel dieses Kapitels ist es nicht nur, einen Einblick in die literarische Szene zu geben und die Vielfalt derselben aufzuzeigen, sondern auch eine Basis für die folgenden Analysekapitel der einzelnen literarischen Texte zu bieten.

Der letzte große Teil dieser Arbeit besteht aus den Kapiteln fünf, sechs und sieben, in denen die sechs zentralen literarischen Texte nun paarweise mit jeweils einem speziellen Diskurs in Verbindung gebracht und in Hinblick auf eben diesen analysiert werden. So beschäftigt sich Kapitel fünf mit der Darstellung von Frauenbildern und -rollen im Theaterstück *Mujeres de Arena* und im Hörspiel *The Way She Spoke*, Kapitel sechs mit der Darstellung von Gewalt in den Romanen *Desert Blood* und *The Dead Women of Juárez* und Kapitel sieben mit dem Erinnern in den Gedichtbänden *Each and Her* und *Primera tormenta*. Strukturell sind diese drei Kapitel immer gleich aufgebaut: Zu Beginn wird kurz in den jeweils gegebenen Diskurs eingeführt und dieser theoretisch unterfüttert. Geht es um Frauenbilder, muss unbedingt das Konzept des *marianismo* beachtet werden, in Sachen Gewaltdarstellung soll es um Fragen nach der Darstellbarkeit und der Notwendigkeit ihrer Darstellung gehen und die Analyse des sich Erinnerns bezieht sich auf die Theorie des kollektiven Gedächtnisses. Danach folgen die Analysen des jeweiligen Vergleichspaares. Da es zu den hier untersuchten Texten (fast) keine Sekundärliteratur gibt, finden diese Analysen, von der jeweiligen theoretischen Untermauerung abgesehen, sehr nah am Text statt. Den Abschluss dieser drei Kapitel bildet jeweils ein Vergleich der beiden

zuvor analysierten Primärtexte, der um einzelne Aspekte aus den vier anderen in dieser Arbeit zentralen Texte bereichert werden kann.

2. Diskursanalyse

Spricht man von Diskursen, so kommt man Michel Foucault nicht vorbei. Auch wenn der Diskursbegriff sich im Verlauf seines Werkes immer wieder verändert, kann man doch gewisse Grundzüge herausarbeiten: Mit Diskursen sind bei Foucault immer Zusammenhänge von Sprache und Denken bezeichnet, die bestimmen, worüber man wie sprechen oder eben auch nicht sprechen kann. Sie setzen sich immer aus verschiedenen Arten von Aussagen zusammen – das können (verschriftlichte) Texte, Gesten, Sprechakte etc. sein. Diskurse sind nicht geschlossen, sondern fluid und können sich gegenseitig beeinflussen, genauso wie sie die Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem, die sie gleichzeitig beinhalten, verändern können.² Außerdem sind sie nicht von der Wirklichkeit abgetrennt, im Gegenteil: „Diskurse bringen Wirklichkeiten hervor.“³ Literarische Texte sind zwar nach Foucault nicht zwingend Teil solcher Diskurse, sie greifen sie aber genauso auf und spiegeln sie wider; darüber hinaus kann Literatur Diskurse beeinflussen und eben jene Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem verschieben.⁴ Wie genau sich Literatur und Diskurs zueinander verhalten und wechselseitig aufeinander einwirken, wird von Foucault allerdings nicht erörtert, genauso wie er nirgends in seinem Werk eine explizite Theorie für die literarische Diskursanalyse darlegt.

Auf Foucault aufbauend bieten dafür Jürgen Link und Ursula Link-Heer mit ihrer Interdiskursanalyse eine Möglichkeit der methodischen Literaturanalyse. Ausgehend von Links an Foucault angelehnte Definition des Diskursbegriffs, demzufolge es sich bei „Diskursen“ (kurz für ‚diskursive Formationen‘) [...] um historisch-kulturell [...] variable Einheiten, die jeweils spezifische kulturelle Sagbarkeits- und Wissensräume sowie deren Grenzen festlegen“,⁵ handelt, entwickeln die beiden ganz konkrete Möglichkeiten, die Diskursanalyse für die Literaturwissenschaft nutzbar zu machen:

Wir schlagen vor, jede historisch-spezifische „diskursive Formation“ im Sinne Foucaults als „Spezialdiskurs“ zu bezeichnen und dann alle interferierenden, koppelnden, integrierenden usw. Quer-Beziehungen

² Vgl. Ruoff 2009, S. 91ff.

³ Landwehr 2018, S. 90.

⁴ Simons 2014, S. 141–143.

⁵ Link 2004, S. 27.

zwischen mehreren Spezialdiskursen „interdiskursiv“ zu nennen. „Interdiskursiv“ wären dann z. B. alle Elemente, Relationen, Verfahren, die gleichzeitig mehrere Spezialdiskurse charakterisieren.⁶

Solche Spezialdiskurse finden sich überall, also auch in literarischen Texten und können dementsprechend als literarische Themen untersucht werden.⁷ Bezogen auf die vorliegende Arbeit und das Themenfeld der Femizide in Ciudad Juárez heißt das also, dass Frauenbilder, Gewaltdarstellung und die Erinnerung an die Opfer der Femizide als Spezialdiskurse bezeichnet und dementsprechend untersucht werden können. Die Femizide selbst, genauso wie die literarischen Texte, die sich mit den Femiziden beschäftigen, sind demzufolge als interdiskursiv zu bezeichnen, da sie logischerweise alle drei dieser Spezialdiskurse beinhalten und verbinden. Da literarische Werke „verschiedene Redeweisen und Diskurse [repräsentieren] und [...] sie modellhaft zusammen[führen]“,⁸ kann Literatur sogar als ›reintegrierender Interdiskurs‹ bezeichnet werden.⁹ Die genaue Beschaffenheit, literarische Darstellung und Wechselwirkung zwischen Literatur und Diskursen, genauso wie die Beziehungen zwischen Interdiskursen und Spezialdiskursen, gilt es daher zu analysieren.

Eine andere diskursanalytisch relevante Frage wirft Christa Karpenstein-Eßbach auf, wenn sie danach fragt, wer spricht und in welchen Kontexten, welchen Situationen und von wo aus gesprochen wird.¹⁰ Wie schon bei Foucault stellt sich in diesem Zusammenhang zusätzlich die Frage nach dem Sagbaren und dem Unsagbaren. Gerade dieser Punkt ist für die vorliegende Arbeit relevant: Spricht man von den Femiziden in Ciudad Juárez, so spielen das Sagbare und das Unsagbare einerseits generell, andererseits auch in allen zu untersuchenden Spezialdiskursen eine große Rolle: Wie wird über die Position von Frauen innerhalb der Gesellschaft gesprochen? Inwiefern kann die Gewalttat eines Femizid literarisch dargestellt werden, ohne dabei die Grenzen des Respekts vor Opfer und Angehörigen zu überschreiten und ohne zu unter- oder übertreiben? Und wie und wo kann Erinnerung an Femizidopfer literarisch stattfinden? Inwiefern bieten die hier untersuchten literarischen Texte Antworten auf diese Fragen und eine Möglichkeit bieten, Unsagbares in Sagbares umzuwandeln bzw. die Grenze zwischen diesen beiden zu verschieben, soll im Verlauf dieser Arbeit genauer untersucht werden. In jeder Analyse der literarischen Texte gibt es deswegen die Unterpunkte „Wer spricht?“, und „Das Sagbare und das Unsagbare“.

⁶ Link und Link-Heer 1990, S. 92.

⁷ Ebda. S. 91-92.

⁸ Erll 2017, S. 171.

⁹ Ebda.

¹⁰ Karpenstein-Eßbach 2000, S. 103.

Passend zur Methodik der Diskursanalyse selbst, bei der es immer „um die Pluralität von *Standorten* geht [Herv. i. O.]“, ¹¹ wird sich die folgende Diskursanalyse der literarischen Verarbeitungen der Femizide in Ciudad Juárez entlang der verschiedenen aufgeworfenen Fragen bewegen. Dabei soll anhand der sechs ausgewählten Primärtexte in der Praxis analysiert werden, was hier an theoretischen Fragen aufgezeigt wurde. Um sie entsprechend behandeln zu können, werden die drei zu untersuchenden Spezialdiskurse – die Frauenbilder, die Gewaltdarstellung und die Möglichkeiten des Erinnerns – später auch außerhalb der Diskursanalyse theoretisch verortet; denn „Diskursanalyse [kann] sich nicht auf Einzeltexte beziehen, sondern ist darauf angewiesen, sie zu kontextualisieren.“ ¹²

3. Femizid

3.1 Begriffsentwicklung

Der deutsche Begriff Femizid ist die Übersetzung des englischen *femicide*, ein Terminus, der vor allem durch die US-amerikanischen Wissenschaftlerinnen Diana Russel, Jil Radford und Roberta Harnes geprägt wurde und aus dem Bedürfnis heraus entstanden ist, geschlechtsspezifische Frauenmorde zu benennen und dadurch bewusster dagegen arbeiten zu können. ¹³ Russell definiert *femicide* als „the killing of females by males *because* they are female [Herv. i. O.]“ ¹⁴. Wichtig für sie und ihre Kolleginnen, die sich dem Terminus *femicide* aus einer feministischen Perspektive nähern, ist dabei vor allem der geschlechtsspezifische Aspekt der Tat. Nicht jede ermordete Frau, so wird betont, ist automatisch auch Opfer eines Femizids ¹⁵ – wenn etwa eine weibliche Supermarktkundin im Zuge eines Raubüberfalls erschossen wird, kann davon ausgegangen werden, dass das nicht aufgrund ihres Geschlechts passiert, sondern weil sie zufällig zur falschen Zeit am falschen Ort gewesen ist. In so einem Fall spricht man nach Russell von Mord. Von Femizid spricht man hingegen, wenn die Tatsache, dass die ermordete Person weiblichen Geschlechts war, für die Ermordung eine wesentliche Rolle gespielt hat:

Femicide is on the extreme end of a continuum of the sexist terrorization of women and girls. Rape, torture, mutilation, sexual slavery, incestuous and extrafamilial child sexual abuse, physical and emotional battery,

¹¹ Ebda. S. 103–104.

¹² Parr 2009, S. 93.

¹³ Vgl. Radford und Russell 1992., Russell und Harnes 2001.

¹⁴ Russell 2001b, S. 3.

¹⁵ Russell 20001a, S. 14.

and serious cases of sexual harassment are [...] in this continuum. Whenever these forms of sexist terrorism result in death, they become femicides.¹⁶

Nach Russell gibt es neben dem „*intimate partner femicide* [Herv. i. O.]“¹⁷ auch noch viele andere Arten von Femiziden: „serial femicides, rape femicide, racist femicide, wife femicide, acquaintance femicide, lover femicide, date femicide, prostituted woman femicide, drug-related femicide, ‘honor’ femicide, lesbiphobic femicide, child sexual abuse-related femicide, and mass femicide.“¹⁸ Zusätzlich zu all diesen Femizid-Arten, so Russell, gibt es außerdem noch sogenannte „covert forms“¹⁹ von Femiziden, die sie als “women being permitted to die because of misogynistic attitudes and/or social institutions“²⁰ definiert. Gemeint sind damit etwa die Fälle jener Frauen und Mädchen, die an den Folgen von illegalen Schwangerschaftsabbrüchen oder schlecht getesteten Verhütungsmethoden sterben, Mädchen die so jung verheiratet werden, dass ihre Körper die Folgen der innerehelichen Vergewaltigungen nicht überleben, oder Mädchen, die im Vergleich zu ihren männlichen Geschwistern vernachlässigt werden und deswegen an Hunger oder durch fehlende Krankenversorgung sterben.²¹ Im Kontext der Femizide in Ciudad Juárez ist es gar nicht so einfach zu definieren, um welche Art von Femiziden es sich handelt, da die meisten dieser Verbrechen noch nicht aufgeklärt sind. Soweit das anhand der Körper der Ermordeten erkennbar ist, handelt es sich aber sicherlich in vielen Fällen mindestens unter anderem um *rape femicide*.

Aufbauend auf Diana Russell wurde der Begriff *femicide* von Marcela Lagarde y de los Ríos als *feminicidio* ins Spanische übersetzt. Im Vergleich zum Englischen fügt Lagarde hierbei allerdings ganz bewusst eine zusätzliche Silbe ein:

In Spanish, *femicidio* is homologous to homicide and solely means the homicide of women. For this reason, I preferred *feminicidio* in order to differentiate from *femicidio* as to name the ensemble of violations of women’s human rights, which contain the crimes against and the disappearances of women. [Herv. i. O.]²²

Zusammen mit dieser silbischen Erweiterung fügt Lagarde der Femizid-Definition auch einen weiteren Aspekt hinzu: „[L]o menos para México, el feminicidio es todo lo que ya dije [Russell], pero además se acompaña de todo lo que es la violencia institucional que conduce a la impunidad, o sea, incluimos en el feminicidio, la violencia institucional como parte del fenómeno mismo.“²³ Indem sie die Rolle der institutionellen Gewalt derart hervorhebt und in ihre

¹⁶ Russell 2001b, S. 4.

¹⁷ Russell 2001a, S. 18.

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Ebda.

²⁰ Ebda.

²¹ Ebda. S. 18-19.

²² Lagarde y de los Ríos 2010, S. xv–xvi.

²³ Lagarde 2006, S. 223.

Begriffsbestimmung miteinbezieht, ist Lagardes Definition von *feminicidio* also noch spezifischer als jene von Russell.

Die vorliegende Arbeit stützt und bezieht sich auf die Femizid-Definition von Marcela Lagarde y de los Ríos; nicht nur, weil der spanische Begriff in einem mexikanischen Kontext angebracht scheint, sondern auch, weil Lagarde ihren *feminicidio*-Begriff explizit in Bezug auf die Ereignisse in Ciudad Juárez und Mexiko definiert hat.²⁴ Die konsequente deutsche Übersetzung von *feminicidio* wäre dementsprechend eigentlich Feminizid statt Femizid; da aber ‘Femizid’ 2020 in den Duden aufgenommen wurde, ‘Feminizid’ hingegen nicht,²⁵ habe ich mich in dieser Arbeit für die Verwendung von ‘Femizid’ entschieden. Die Gefahr des Gleichklangs zwischen den Begriffen ‘Mord’ und ‘Femizid’ bzw. ‘Feminizid’ ist im Deutschen schließlich keinesfalls gegeben.

3.2 Femizid als rechtliche Kategorie in Mexiko

Während sich der Begriff des Femizids im deutschen Sprachraum erst zu etablieren beginnt, ist der *feminicidio* in Mexiko bereits seit dem 14.06.2012 juristisch eine Straftat.²⁶ Artikel 325 des mexikanischen *Código Penal Federal* definiert diese folgendermaßen:

Comete el delito de feminicidio quien prive de la vida a una mujer por razones de género. Se considera que existen razones de género cuando concurra alguna de las siguientes circunstancias:

- I.** La víctima presente signos de violencia sexual de cualquier tipo;
- II.** A la víctima se le hayan infligido lesiones o mutilaciones infamantes o degradantes, previas o posteriores a la privación de la vida o actos de necrofilia;
- III.** Existan antecedentes o datos de cualquier tipo de violencia en el ámbito familiar, laboral o escolar, del sujeto activo en contra de la víctima;
- IV.** Haya existido entre el activo y la víctima una relación sentimental, afectiva o de confianza;
- V.** Existan datos que establezcan que hubo amenazas relacionadas con el hecho delictuoso, acoso o lesiones del sujeto activo en contra de la víctima;
- VI.** La víctima haya sido incomunicada, cualquiera que sea el tiempo previo a la privación de la vida;
- VII.** El cuerpo de la víctima sea expuesto o exhibido en un lugar público.²⁷

²⁴ Ebda. Klicken oder tippen Sie hier, um Text einzugeben.

²⁵ Dudenredaktion 2019, S. 603; Dudenredaktion 2020, S. 446.

²⁶ Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones del Código Penal Federal, de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal y de la Ley Orgánica de la Procuraduría General de la República, http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5253274&fecha=14/06/2012, letzter Zugriff am 22.02.2022.

²⁷ Código Penal Federal Libro Segundo Título Decimonoveno - Delitos contra la Vida y la Integridad Corporal Capítulo V – Feminicidio, <https://mexico.justia.com/federales/codigos/codigo-penal-federal/libro-segundo/titulo-decimonoveno/capitulo-v/#articulo-325>, letzter Zugriff am 15.02.2021.

Bestraft wird ein solcher Femizid laut Gesetz mit 40 bis 60 Jahren Gefängnis und einer Geldstrafe von 500 bis 1000 Tagessätzen. Außerdem verfallen bei der Feststellung eines *feminicidio* alle Rechte des Täters in Bezug auf das Opfer – auch die Erbrechte, die im Gesetz an dieser Stelle besonders hervorgehoben werden.²⁸ Dieses Strafmaß fällt deutlich höher aus als das für den *homicidio simple intencional*, der in Artikel 307 des *Código Penal Federal* mit 12 bis 28 Jahren Gefängnis bestraft wird.²⁹

Personen im öffentlichen Dienst, die die Ermittlungen oder Verfahren von möglichen Femiziden beeinträchtigen, werden ebenfalls gesetzlich nach Artikel 325 verfolgt:

Al servidor público que retarde o entorpezca maliciosamente o por negligencia la procuración o administración de justicia se le impondrá pena de prisión de tres a ocho años y de quinientos a mil quinientos días multa, además será destituido e inhabilitado de tres a diez años para desempeñar otro empleo, cargo o comisión públicos.³⁰

Im Vergleich zur Begriffsdefinition von Russell oder Lagarde ist hier auffällig, dass im mexikanischen Gesetz an keiner Stelle explizit von männlichen Tätern gesprochen wird – ein Punkt, der vor allem für Russell bezüglich ihrer Definition von Femizid essenziell ist. Inwieweit in der juristischen Praxis aus diesem Unterschied allerdings Folgen resultieren, ist fraglich. Die Recherche dazu, wie viele Frauen in Mexiko bereits nach Artikel 325 verurteilt wurden, blieb jedenfalls erfolglos. Zumindest im Kontext der literarischen Adaptierungen der Femizide in Ciudad Juárez spielen Frauen auf der Tatseite nur selten und eher untergeordnete Rollen – ein Umstand, auf den später noch eingegangen wird.

Abgesehen von den gesetzlichen Bestimmungen zu Femiziden in Mexiko stellt sich natürlich auch die Frage nach der tatsächlichen Anwendung eben dieser Gesetze. Marcela Lagarde steht dem Staat Mexiko dabei sehr kritisch gegenüber, wenn sie schreibt: „En México la impunidad es parte del feminicidio“³¹ und an anderer Stelle ausführt:

„[I]n Mexico there are two levels at which the rule of law has broken down in relation to women: first, in the concept of legality, which does not apply to women; and second, in the everyday gender violence perpetrated by men in social life, further violating the human rights of persons and legality.“³²

²⁸ Código Penal Federal Libro Segundo Título Decimonoveno - Delitos contra la Vida y la Integridad Corporal Capítulo V – Feminicidio, <https://mexico.justia.com/federales/codigos/codigo-penal-federal/libro-segundo/titulo-decimonoveno/capitulo-v/#articulo-325>, letzter Zugriff am 15.02.2021.

²⁹ Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión; Secretaría General; Secretaría de Servicios Parlamentarios, <https://docs.mexico.justia.com/federales/codigo-penal-federal.pdf>, 18.02.2021.

³⁰ Ebda.

³¹ Lagarde 2006, S. 223.

³² Lagarde y de los Ríos 2010, S. xxii.

So proaktiv die Gesetzeslage in Mexiko sich also gegen die Ermordung von Frauen ausspricht, so selten scheinen eben jene Gesetze zur Anwendung zu kommen: „The fact that the perpetrators are so rarely punished and that the number and viciousness of crimes against women continue to increase reveals the government’s political incapacity to deal with this kind of crime.“³³

3.3 Die Femizide in Ciudad Juárez

Die mexikanische Stadt Ciudad Juárez liegt im Bundesstaat Chihuahua, grenzt direkt an die US-amerikanische Stadt El Paso und hatte 2018 knappe 1,4 Millionen Einwohner:innen.³⁴ Seit den 1990er Jahren ist sie international vor allem für ihre hohe Femizidrate bekannt, da seit 1993 in und um Juárez regelmäßig Leichen von weiblichen Personen gefunden wurden und werden.³⁵ Die meisten von ihnen werden teilweise oder komplett entkleidet aufgefunden und weisen Spuren von Folterungen, Vergewaltigungen und/oder Verstümmelungen auf, manche der Körper sind bis zur Unkenntlichkeit entstellt.³⁶ Deswegen, sowie aufgrund fehlender Bezugspersonen, oder weil die Polizei Angehörige nicht zur Identifikation vorlässt, bleiben immer wieder Leichen unidentifiziert. Selbst die identifizierten Körper werden nicht immer an ihre Familien zurückgegeben und Ermittlungen finden kaum oder nur sehr oberflächlich statt.³⁷

Genaue und zuverlässige Opferzahlen dieser Femizide in Ciudad Juárez zu finden ist nicht einfach. Je nach Quelle divergieren die Zahlen oder existieren nicht einmal; jedenfalls sind sie immer mit Vorsicht zu betrachten. Zu Orientierungszwecken seien hier trotzdem zwei Quellen genannt: Julia Monárrez Fragoso, Professorin am Colegio de la Frontera Norte in Ciudad Juárez, beschäftigt sich seit Jahren mit den Femiziden in Ciudad Juárez und den verschiedenen damit verbundenen Implikationen. Sie spricht von 476 dokumentierten Femiziden zwischen 1993 und 2018.³⁸ Sabine Pfleger setzt die Opferzahl in ihrer ebenfalls fundiert recherchierten Monographie zu den Femiziden in Ciudad Juárez mit 700 Opfern zwischen 1993 und 2012 deutlich höher an, vor allem wenn sie zusätzlich von einer Dunkelziffer von bis zu 1000 verschwundenen Frauen spricht.³⁹ Gerade solche Dunkelziffern sind allerdings insofern besonders schwer zu erheben, als dabei nicht ausschließlich als verschwunden gemeldete Frauen und

³³ Olivera 2010, S. 59.

³⁴ Centros de Investigación Juvenil, A.C., <http://www.cij.gob.mx/ebco2018-2024/9712/9712CSD.html>, letzter Zugriff am 22.03.2021.

³⁵ Lagarde y de los Ríos 2010, S. xi.

³⁶ Pantaleo 2010, S. 349.

³⁷ Simmons und Coplan 2010, S. 199.

³⁸ Monárrez-Fragoso: “Base de datos Femicidio” [archivo particular de investigación], Ciudad Juárez, Departamento de Estudios Culturales, Dirección General Regional Noroeste, El Colegio de la Frontera Norte, zitiert nach: Lozano 2019, S. xxi.

³⁹ Pfleger 2015, S. 111.

Mädchen bedacht werden müssen, sondern auch all jene, deren Verschwinden polizeilich gar nicht erst erfasst wurde.⁴⁰ Denn „[o]f the hundreds of people who suffered the loss of a daughter or partner, only a small minority of [relatives] has been able to sustain the effort of denouncing the crimes.“⁴¹

Auch wenn über die genaue Opferzahl nur gemutmaßt werden kann, werden anhand dieser Zahlen zwei zentrale Probleme deutlich: Einerseits zeigt sich, wie real die Gefahr ist, der man aufgrund eines weiblichen Geschlechts in Ciudad Juárez ausgesetzt ist, – „1 de cada 4 mujeres mexicanas sufre de abusos físicos, emocionales y psicológicos y se encuentra expuesta a todo tipo de violencia“⁴² – andererseits wird durch die Ungenauigkeit und Unklarheit der Daten die fehlende Aufmerksamkeit für die Situation deutlich. Wenn nicht einmal die Faktenlage hinlänglich bekannt ist, erscheint ein entsprechender Umgang mit den Gegebenheiten kaum realistisch.

Nina Maria Lozano teilt die Femizide und die daraus resultierenden sozialen Gegenbewegungen in Ciudad Juárez in vier Wellen ein:⁴³ Die erste dieser Wellen beginnt 1993 mit den ersten dokumentierten Leichenfunden von Frauen in den Wüstengegenden rund um Ciudad Juárez und dauert bis 1998 an. Politik und Polizei sind in dieser Zeit unwillig, sich damit zu befassen und versuchen, die Funde unter den Teppich zu kehren, statt polizeiliche Aufklärungsarbeit zu leisten und sich rechtlich mit der Problematik auseinanderzusetzen. Deswegen bilden sich erste zivilgesellschaftliche Organisationen, um Aufmerksamkeit zu generieren, die Behörden zum Handeln zu zwingen, nach Vermissten zu suchen und Hinterbliebene zu unterstützen.⁴⁴

Die zweite Welle, so Lozano, dauert von 1998-2010.⁴⁵ In dieser Zeit nimmt die internationale Aufmerksamkeit deutlich zu und auch die Kunst nimmt sich des Themas immer mehr an. In dieser Zeitspanne entstehen diverse literarische, filmische, theatrale und andere künstlerische Werke. Im Gegensatz zur Kulturszene bearbeiten die mexikanischen Behörden das Problem allerdings nach wie vor nicht ernsthaft, sondern entwickeln verschiedene Vertuschungs- und Marginalisierungsmethoden, die teilweise immer noch angewendet werden: Weder nach Vermissten noch nach Tätern wird besonders intensiv gefahndet, Beweismittel werden oft gar nicht erst aufgenommen oder im Nachhinein vernichtet;⁴⁶ immer wieder wird von unter Folter erzwungenen falschen Geständnissen berichtet, da die mexikanischen Behörden so international

⁴⁰ Lozano 2019, S. xxii.

⁴¹ Schmidt Camacho 2010, S. 281.

⁴² Pflieger 2015, S. 132.

⁴³ Lozano 2019, S. 19.

⁴⁴ Ebda. S. 19-20.

⁴⁵ Ebda. S. 21.

⁴⁶ Simmons und Coplan 2010, S. 199.

eine höhere Aufklärungsrate angeben können.⁴⁷ Die ermordeten Frauen selbst werden von den Behörden im Nachhinein sozial diskreditiert und ihnen die Schuld an ihrer Ermordung gegeben: Systematisch wird ihnen ein „Doppelleben“ unterstellt, sie werden als Drogensüchtige oder Prostituierte bezeichnet, die nachts und/oder leicht bekleidet eben nicht das Haus verlassen hätten sollen.⁴⁸ Asma Jahangir bringt das in einem Bericht der Menschenrechtskommission auf den Punkt: „[L]as víctimas eran ‘sólo’ muchachas corrientes y, por lo tanto, no eran consideradas una gran pérdida.“⁴⁹ Wie auch aus diesem Bericht hervorgeht, widerspricht dieses Vorgehen ganz eindeutig dem in Artikel drei der Menschenrechte formulierten Recht auf Leben, Freiheit und Sicherheit, das allen Menschen zusteht, unabhängig von ihrem Lebensstil und ihrem Beruf.⁵⁰ Davon abgesehen verschwinden viele der Opfer tagsüber und/oder am Weg zu einer Ausbildung oder zu einem nicht-körpernahen Beruf. Den Müttern der Verschwundenen bzw. Ermordeten, die sich von der Polizei nicht abspesen lassen und die die Ressourcen dafür haben, tagelange Schikanen und bürokratische Hürdenläufe auf sich zu nehmen, um für die Rechte ihrer verschwundenen oder ermordeten Töchter zu kämpfen, wird Hysterie unterstellt, um sie zu diskreditieren. Immer wieder werden diesen aktivistischen Müttern Therapien aufgezwungen, in Extremfällen werden sie sogar in psychiatrische Einrichtungen eingewiesen.⁵¹

Die dritte Welle datiert Lozano von 2010-2014⁵² und bezeichnet sie auch als „the lost years“⁵³, da die Femizide in dieser Zeitspanne im Vergleich zu den Drogenkriegen in Ciudad Juárez in den Hintergrund treten. Gleichzeitig werden Aktivist:innen ermordet oder sehen sich aufgrund massiver Bedrohungen von Leib und Leben gezwungen, das Land zu verlassen.⁵⁴ Die Verbindungen zwischen den Kartellen, den Behörden und den Femiziden sind zu dieser Zeit ausgeprägter denn je⁵⁵ und es gibt sogar Stimmen, die Femizide als Folge von „celebration[s] of successful drug runs across the U.S. border“⁵⁶ bezeichnen.

⁴⁷ Lozano 2019, S. 31-32.

⁴⁸ Ebda. S. 28.

⁴⁹ Jahangir 1999, S. 29.

⁵⁰ Universal Declaration of Human Rights. In: OHCHR: United Nations, <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/german-deutsch>, letzter Zugriff am 13.03.2021.

Diese systematische Diffamierung der Opfer von Femiziden findet nicht nur in Ciudad Juárez statt, sondern wird schon 1992 von Caputi und Russell als typisches Merkmal von Femiziden identifiziert: Indem die ermordeten Frauen diskreditiert werden, wird die Schuld der Täter relativiert. Caputi und Russell 1992, S. 15.

⁵¹ Lozano 2019, S. 26-27.

⁵² Ebda. S. 37.

⁵³ Ebda.

⁵⁴ Ebda. S. 37-43.

⁵⁵ Ebda. S. 38.

⁵⁶ Rodríguez et al. 2008, S. 256.

Die vierte und letzte von Lozano beschriebene Welle beginnt im Jahr 2015 und setzt sich bis heute fort.⁵⁷ Die Gesamtsituation hat sich dabei kaum verändert, das zivilgesellschaftliche Engagement ist nach dem Rückgang der Drogenkriege aber wieder gestiegen, neue Aktivist:innen in Ciudad Juárez treten zunehmend in Kontakt mit exilierten der zweiten Welle. Trotzdem wird nach wie vor von offizieller Seite versucht, die Ereignisse herunterzuspielen und unter den Tisch zu kehren, um wirtschaftliche Negativ-Folgen möglichst gering zu halten.⁵⁸ Obwohl in Ciudad Juárez mittlerweile seit über 20 Jahren Femizide dokumentiert werden, erkennen der mexikanische Staat und der Bundesstaat Chihuahua diese Tatsache nach wie vor nicht an.⁵⁹

Über die Gründe und Hintergründe der Femizide in Ciudad Juárez kann auch nach so langer Zeit nur spekuliert werden.⁶⁰ Mögliche Antworten sind vielfältig und spielen oft zusammen oder überlappen sich. In Bezug auf den Staatsapparat und die soziale Lage werden unter anderem „*impunity, negligence, ungovernability, corruption, misogyny, classism, racism, and xenophobia* [Herv. i. O.]“⁶¹ genannt. Auch die Grenzlage der Stadt, deren wirtschaftliche Implikationen durch das NAFTA-Abkommen, das mit 1. Jänner 1994 in Kraft trat, deutlich verstärkt wurden, wird in diesem Zusammenhang immer wieder genannt: Seit Bestehen dieses Freihandelsabkommens ist die Zahl an *maquiladoras*, also Fabriken, in und um Ciudad Juárez massiv gestiegen. Immer mehr Menschen sind in der Hoffnung auf Arbeit nach Juárez gezogen und mussten sich aufgrund niedrigster Löhne und schlechter Arbeitsbedingungen in den *colonias*, den Elendsvierteln am Stadtrand, ansiedeln. Die Wege von diesen *colonias* zu den *maquiladoras* sind weit, oft nicht beleuchtet und nur unzureichend an öffentliche Verkehrsmittel angebunden. Die mehrheitlich weibliche Belegschaft muss aufgrund des 24h-Betriebs der Fabriken daher zu allen Tages- und Nachtzeiten, oft alleine und zu Fuß, weite Wege bis zur nächsten Bushaltestelle auf sich nehmen – und darauf hoffen, dass vom Buspersonal keine Gefahr ausgeht. Denn es verschwinden immer wieder Arbeiterinnen auf ihren Arbeitswegen und Busfahrer gelten als eine der möglichen Tätergruppen.⁶² Unter anderem deswegen wird den *maquiladoras* und dem Freihandel die Schuld an den Femiziden gegeben und ein Ende der dort vorherrschenden Arbeitsbedingungen gefordert: „Only when the deadly material conditions within the free trade zones of the Juarez border change locally, and the structural neoliberal economic systems change globally, will the phenomenon of feminicidio cease.“⁶³

⁵⁷ Lozano 2019, S. 43.

⁵⁸ Ebda. S. 43-45.

⁵⁹ Ebda. S. 43.

⁶⁰ Pflieger 2015, S. 114.

⁶¹ Domínguez-Ruvalcaba und Ravelo Blancas 2010, S. 182.

⁶² Iturralde 2010, S. 254.

⁶³ Lozano-Reich 2018, S. 107.

Diese Verbindung zwischen den Femiziden und den *maquiladoras* wird auch in literarischen Texten über die Situation in Ciudad Juárez oft aufgegriffen. Sie steht zwar exemplarisch für die Thematik der Femizide generell, weil sich am Beispiel der *maquiladora*-Arbeiterinnen viele der problematischen Faktoren der Grenzregion zusammenfassend darstellen lassen; die Problematik auf die *maquiladoras* zu reduzieren wäre aber zu kurz gegriffen. Denn auch wenn die *maquiladora*-Arbeiterinnen immer wieder als vorrangiges bis einziges Ziel der Femizide dargestellt werden, werden genauso andere Frauen und Mädchen Opfer von Femiziden. Es sind zwar häufig Frauen oder Mädchen aus den *colonias*, die viel arbeiten und wenig Geld haben,⁶⁴ die Realität zeigt aber, dass jede weibliche Person in Ciudad Juárez unabhängig von ihrer Klasse, ihrem Alter oder ihrer Staatsbürgerschaft Opfer eines Femizids werden kann – auch wenn diese Faktoren gleichzeitig für die Femizide in Ciudad Juárez große Rollen spielen.⁶⁵

4. Die literarische Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez

Während sich also von offizieller Seite zu keinem Zeitpunkt besonders viel Aufmerksamkeit auf die Femizide in Ciudad Juárez richtet(e), entwickel(te)n sich dafür immer mehr künstlerische Ansätze, die Ereignisse zu verarbeiten und zu verbreiten. 2002 publiziert der Journalist Sergio González Rodríguez sein akribisch recherchiertes Werk *Huesos en el desierto*, in dem er sich mit den verschiedensten Aspekten der Femizide auseinandersetzt und sich dabei irgendwo zwischen journalistischem Text, Essay und Erzählung bewegt. Damit legt er gewissermaßen den Grundstein für alle weiteren literarischen Publikationen in dieser Richtung, die eine regelrechte literarische Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez entstehen lassen. Auch wenn González Rodríguez international nicht besonders viel Aufmerksamkeit für *Huesos en el desierto* erhielt, wurde sein Werk von Seiten der angeprangerten Parteien sehr ernst genommen. Im Nachwort zur dritten Auflage schildert González Rodríguez die Repressionen, die er selbst und sein Buch nach der Veröffentlichung erlitten und zeigt damit exemplarisch, wie mit Autor:innen und Werken dieser literarischen Bewegung umgegangen wird: *Huesos en el desierto* musste in Spanien verlegt werden, weil kein mexikanischer Verlag damit identifiziert werden wollte; Sergio González Rodríguez selbst wurde zum Ziel zahlreicher Drohanrufe und -nachrichten, die schließlich in einer Entführung kulminierten, die er nur knapp überlebte.⁶⁶

⁶⁴ Gaspar de Alba 2011, S. 1.

⁶⁵ Castañeda Salgado 2016, S. 1057.

⁶⁶ González Rodríguez 2010, 285ff.

Außerdem, so beschreibt der Autor es selbst im Nachwort zur dritten Auflage, wurde die Verbreitung seines Werkes – durch von González Rodríguez nicht näher benannte Kräfte – derart erschwert, dass es im Bundestaat Chihuahua niemals frei zirkulieren konnte und die wenigen Buchhandlungen, die es in ihr Sortiment aufnahmen, sofort aufgefordert wurden, potentielle Käufer:innen abzuschrecken und *Huesos en el desierto* zu diskreditieren.⁶⁷

Solchen widrigen Umständen zum Trotz gibt es mittlerweile eine Vielzahl von literarischen genauso wie sonstigen künstlerischen Verarbeitungen der Femizide in Ciudad Juárez. Neben den sechs zentralen literarischen Texten der vorliegenden Arbeit gibt es eine Fülle weiterer literarischer Texte, außerdem Dokumentationen, Spielfilme, Serien, Lieder und vieles mehr. Diese Verarbeitungen stammen von überall: Nicht nur Mexikaner:innen und US-Amerikaner:innen, sondern Künstler:innen aus allen möglichen Ländern beschäftigen sich mit dieser Thematik. Einige dieser Verarbeitungen wurden im Sammelband *Making a Killing. Femicide, Free trade, and La Frontera* aus dem Jahr 2011 zusammengefasst,⁶⁸ einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt die dort abgedruckte Liste aber natürlich nicht – sie kann vielmehr laufend fortgesetzt und ergänzt werden.

In der Sekundärliteratur wird diese literarische bzw. künstlerische Bewegung immer wieder als gerechtfertigter Gegenpol zur laschen Reaktion von staatlicher Seite aufgefasst,⁶⁹ es gibt aber durchaus auch Stimmen, die dieser kulturellen Entwicklung neutraler oder nicht so positiv gegenüberstehen. So schreibt etwa Alicia Gaspar de Alba, die selbst einen Roman zu diesem Thema verfasst hat, dass sich nach allen künstlerischen und wissenschaftlichen Beiträgen zu dieser Problematik nur zwei Dinge verändert haben: „The number of victims continues to grow. And now the Juárez femicides have become a legend, the “black legend” of the border.“⁷⁰ Auch wenn diese Aussage in ihrer Überspitztheit übertrieben scheint und durchaus in Frage gestellt werden kann, weist sie doch darauf hin, dass Reichweite und Auswirkungen von Literatur nicht überschätzt werden sollten.

Marco Kunz geht in seiner Kritik an der literarischen Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez noch deutlich weiter als Gaspar de Alba. Er verweist darauf, dass die Masse an kultureller Produktion die Femizide nicht nur dekonstruiert und untergräbt, sondern auch instrumentalisiert, ausnutzt und missbraucht.⁷¹ Damit thematisiert er die Möglichkeit, dass die Autor:innen bzw. Künstler:innen aus den Femiziden in Ciudad Juárez primär Kapital schlagen

⁶⁷ Ebda. S. 287.

⁶⁸ Gaspar de Alba und Guzmán 2011, S. 298–300.

⁶⁹ Finnegan 2018, S. 14.

⁷⁰ Gaspar de Alba 2011, S. 2.

⁷¹ Kunz 2016, S. 143.

möchten – sei es finanzieller oder sonstiger Natur – und sich eigentlich gar nicht für die Situation und ihre Verbesserung interessieren. Auch wenn solche Kritik im Einzelfall gerechtfertigt sein mag, scheint sie vor dem Hintergrund von Repressalien, wie sie etwa González Rodríguez ertragen musste, nicht besonders stichhaltig und kann mit Sicherheit nicht pauschal für alle Beiträge dieser künstlerischen Bewegung gelten. Trotzdem soll Kunz' Kritik nicht völlig außer Acht gelassen werden. Neben den Risiken solch künstlerischer Verarbeitungen sollen aber auch ihre Vorzüge und Stärken nicht aus den Augen verloren werden. Denn gerade durch literarische bzw. künstlerische Beiträge zum Diskurs rund um die Femizide in Ciudad Juárez kann eben jener Diskurs neugestaltet und das Tabu, das stillschweigend über diese Ereignisse gebreitet wurde, gebrochen werden. Rachel Adams bringt das auf den Punkt, wenn sie schreibt: „In fiction, the dead can speak out to remind the living of their suffering.“⁷² Anhand des Romans *Desert Blood* von Alicia Gaspar de Alba betont sie damit noch einmal, dass der Text im Fall der Femizide in Ciudad Juárez die Möglichkeit bietet, den Fokus weg von den Tätern und hin zu den Opfern und ihren Angehörigen zu verschieben sowie letzteren dadurch eine Stimme und ein Publikum zu geben – eine zentrale Beobachtung, die auf Literatur generell übertragen werden kann.⁷³ Auch Olimpia Arellano-Neri schlägt in eine ähnliche Kerbe, wenn sie schreibt: „[R]epresentations and language in all their forms are key elements for understanding and denouncing the sexual objectification, torture, and murder of the victims.“⁷⁴

Um die Vielfalt und Vielschichtigkeit dieser literarischen Texte, die sich mit den Femiziden in Ciudad Juárez beschäftigen, zu verdeutlichen, werden im Folgenden die sechs zentralen Texte der vorliegenden Arbeit kurz kontextualisiert und beschrieben. Sie stehen exemplarisch für die hier beschriebene literarische Bewegung. Da darauf folgend zwar immer je zwei Texte in Bezug auf einen Spezialdiskurs genauer untersucht werden, die anderen vier aber immer sozusagen als Vergleichsgruppe herangezogen werden, geht diesen Textanalysen die folgende „Vorstellungsrunde“ aller sechs literarischen Texte voraus. Im Gegensatz zu den Analysen, bei denen sich jeweils gattungsgleiche Texte gegenüberstehen, sind die literarischen Werke hier chronologisch nach dem jeweiligen Jahr ihrer Publikation gereiht, um einen kleinen Einblick in die Veränderung der literarischen Bewegung im Lauf der Zeit zu bieten.

⁷² Adams 2018, S. 268.

⁷³ Ebda.

⁷⁴ Arellano-Neri 2013, S. 10.

4.1 Humberto Robles: *Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez*

Der Dramaturg, Drehbuchautor und *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*-Aktivist Humberto Robles wurde 1965 in Mexiko-City geboren.⁷⁵ Den Text seines Theaterstücks *Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez* stellte er aus Fragmenten und Texten von Antonio Cerezo Contreras, Denise Dresser, Malú García Andrade, María Hope, Eugenia Muñoz, Mari-sela Ortiz, Servando Pineda und Juan Ríos Cantú zusammen.⁷⁶ Das Stück stammt aus dem Jahr 2002, wurde in mehrere Sprachen übersetzt, in mehr als 20 Ländern von über 190 Theatergruppen aufgeführt und unterliegt keinem Copyright. Solange der Text vollständig wiedergegeben und allen Autor:innen Rechnung getragen wird, sowie keine politischen Parteien involviert sind, darf es jederzeit zu nicht-kommerziellen Zwecken aufgeführt werden.⁷⁷

Die Idee für das Stück, das sich strikt an reale Ereignisse hält und auf Fiktionalisierungen weitestgehend verzichtet, wird folgendermaßen erklärt: „[S]urgió al ver a las madres y familiares de las víctimas del feminicidio dando pláticas y conferencias sobre el tema; [...] a informar, denunciar y proporcionar datos sobre estos asesinatos. Lo que la obra intenta reproducir en escena es justamente esto.“⁷⁸ Das wird in zehn lose miteinander verbundenen Szenen umgesetzt, deren Text auf vier weibliche und eine männliche Person aufgeteilt ist. Fixe, durchgehende Rollen werden diesen Schauspielenden dabei allerdings nicht zugeteilt. Stattdessen stellen sie immer wieder unterschiedliche Charaktere dar oder sprechen aus erzählenden Positionen heraus. Abwechselnd wird so Allgemeines und Persönliches über die Femizide in Ciudad Juárez berichtet. In vier der Szenen, die allesamt mit den Vornamen von Opfern der Femizide betitelt sind, werden die Geschichten eben dieser titelgebenden Frauen bzw. Mädchen erzählt. Die Schauspielenden nehmen dabei die Rollen der Ermordeten selbst, bzw. die ihrer Angehörigen ein. Die verbleibenden sechs Szenen wechseln sich mit den bereits beschriebenen ab und verhandeln die Thematik auf allgemeinerer Ebene. Fakten zu den Femiziden in Ciudad Juárez und der Umgang der Regierung mit dieser werden dargelegt, die Inaktivität der Behörden wird angeprangert und der Opfer gedacht.

⁷⁵ Biografía, <https://www.humbertorobles.com/p/biografia.html>, letzter Zugriff am 03.05.2021.

⁷⁶ Robles o.J.

⁷⁷ 15 Años de Mujeres de Arena, <https://www.humbertorobles.com/2017/01/15-anos-de-mujeres-de-arena.html>, letzter Zugriff am 25.04.2021.

⁷⁸ Robles o.J., S. 6.

4.2 Alicia Gaspar de Alba: *Desert Blood: The Juárez Murders*

Alicia Gaspar de Alba wurde 1958 in El Paso geboren und wuchs in der Grenzregion El Paso/Ciudad Juárez auf. Sie ist Schriftstellerin und Professorin an der University of California/Los Angeles und beschäftigt sich vor allem mit „gender and sexuality, Chicana/o art, popular culture, and border studies.“⁷⁹ 2010 gab sie zusammen mit Georgina Guzmán den Sammelband *Making a Killing. Femicide, Free Trade and La Frontera* heraus, der sich mit den Femiziden in Ciudad Juárez beschäftigt.

Ihr 2005 erschienener Roman *Desert Blood: The Juárez Murders*,⁸⁰ in dem sie sich dem Thema der Femizide in Ciudad Juárez literarisch nähert, gewann den *Lambda Mystery Award for Lesbian Mystery* und den *Latino Book Award for Best English-language Mystery*.⁸¹ Die Intention ihres Romans macht sie im Disclaimer, der dem literarischen Text voransteht, deutlich:

„It is not my intention in this story to sensationalize the crimes or capitalize on the losses of so many families, but to expose the horrors of this deadly crime wave as broadly as possible to the English-speaking public, and to offer some conjecture, based on research, based on what I know about that place on the map, some plausible explanation for the silence that has surrounded the murders.“⁸²

Trotz der intensiven Recherchen von Gaspar de Alba und der fundierten Fakten, auf denen der Roman aufbaut, erklärt sie einleitend: „I have taken liberties with chronologies and facts. I have also added a metaphorical dimension to the story“.⁸³ Der ansonsten gegebene Realitätsbezug kann dem Roman aufgrund seiner zahlreichen Bezüge zur Wirklichkeit aber keineswegs abgesprochen werden.

Inhaltlich folgt der Roman *Desert Blood* – mit kurzen Ausnahmen – der Hauptperson Ivon Villa auf ihrem Weg von Los Angeles zurück in ihre Heimatstadt El Paso, da sie zusammen mit ihrer Lebensgefährtin das Baby der 16-jährigen *maquiladora*-Arbeiterin Cecilia aus Ciudad Juárez adoptieren möchte. Zur Adoption kommt es allerdings nicht, da Cecilia knapp vor der Geburt des Kindes ermordet wird. Kurz darauf verschwindet Ivons jüngere Schwester Irene nach einem Jahrmarktsbesuch in Ciudad Juárez. Ivon macht sich daraufhin nicht nur auf die Suche nach ihrer Schwester, sondern versucht auch, den Femizid an Cecilia im Speziellen und die Femizide in Ciudad Juárez im Allgemeinen zu verstehen. Die Korruption und das Desinteresse der Behörden sowohl auf mexikanischer als auch auf US-amerikanischer Seite stehen ihr dabei

⁷⁹ Alicia Gaspar de Alba. Biography, <https://chavez.ucla.edu/person/alicia-gaspar-de-alba/>, letzter Zugriff am 26.04.2021.

⁸⁰ Gaspar de Alba 2005.

⁸¹ *Desert Blood* by Alicia Gaspar de Alba, <https://aliciagaspardealba.com/portfolio-2/>, letzter Zugriff am 26.04.2021.

⁸² Gaspar de Alba 2005, S. vi.

⁸³ Ebda. S. v.

genauso im Weg wie die Misogynie, die sie innerhalb ihrer Familie, durch die Polizei und die Gesellschaft generell zu spüren bekommt. Am Ende des Romans kann Ivon ihre Schwester zwar wieder lebendig nach Hause bringen und der US-amerikanische Polizist Wilcox, Anführer von Irenes Entführern, wird bei ihrer Rettungsaktion erschossen, an der Gesamtsituation in Juárez ändert sich dadurch aber nichts. Exemplarisch zeigt sich das daran, dass Wilcox trotz seiner offensichtlichen Verwicklung in eine Snuff-Film Produktion, in Irenes Entführung und in die Ermordung mehrerer anderer junger Frauen von US-amerikanischer Seite nach seinem Tod als Held gefeiert, statt als Verbrecher verurteilt wird. Ivon triumphiert also im unmittelbaren familiären Bereich, muss aber in allen anderen Belangen vor der Korruption und der Unwilligkeit von Polizei und Politik, sich ernsthaft mit den Femiziden zu beschäftigen, kapitulieren.

4.3 Valerie Martínez: *Each and Her*

Valerie Martínez, geboren 1961 in Santa Fe, ist nicht nur Autorin, sondern auch Direktorin des *History and Literary Arts Program* am National Hispanic Cultural Center in Albuquerque/New Mexico.⁸⁴ Der Gedichtband *Each and Her*,⁸⁵ von ihr als „book-length poem“⁸⁶ bezeichnet, erschien im Jahr 2010 und gewann den *Arizona Book Award for Poetry*.⁸⁷ Gewidmet ist *Each and Her* unter anderem „una y todas [Herv. i. O.]“,⁸⁸ und zwischen dem Motto und dem ersten Gedicht wird auf etwa einer halben Seite auf die seit 1993 in Ciudad Juárez erfassten Femizide hingewiesen⁸⁹ – woraus geschlossen werden kann, dass mit „una y todas“ wohl die Opfer eben dieser Femizide und/oder ihre Angehörigen gemeint sind.

Die insgesamt 72 Gedichte des Bandes sind in Form und Sprache sehr unterschiedlich. Manche bestehen nur aus ein paar einzelnen Worten oder einer einzigen, bisweilen über mehrere Zeilen verteilten Phrase; andere sind als Fließtext abgetippte Zitate aus Zeitungsartikeln oder wissenschaftlichen Texten ohne jede bewusste Unterteilung in einzelne Zeilen und nur aufgrund ihrer Nummerierung und des Kontexts im Gedichtband als Lyrik zu bezeichnen; wieder andere sind auf den ersten Blick aufgrund ihrer strophenförmigen Zeilen und der bewusst gesetzten Absätze als Gedichte zu erkennen. So vielfältig wie ihre Formen sind auch die Sprachen, in denen *Each and Her* verfasst ist: 59 Gedichte sind auf Englisch, drei auf Spanisch und sechs in einer

⁸⁴ Artful Life 2018a, <https://www.valeriamartinez.net/curriculum-vitae>, letzter Zugriff am 03.05.2021.

⁸⁵ Martínez 2010.

⁸⁶ Artful Life 2018b, <https://www.valeriamartinez.net/upcoming-appearances>, letzter Zugriff am 01.05.2021.

⁸⁷ Ebda.

⁸⁸ Martínez 2010.

⁸⁹ Ebda. S. ix.

Mischung aus Englisch und Spanisch verfasst. Weitere drei enthalten nur Eigennamen und Daten; ein Gedicht besteht aus nichts weiter als seiner Nummerierung im Gedichtband.

Gemeinsam haben trotzdem alle, dass sie sich auf die eine oder andere Weise mit den Femiziden in Ciudad Juárez, bzw. mit einzelnen Aspekten derselben beschäftigen – zum Beispiel über den Umweg der Arbeitsbedingungen in den *maquiladoras* und der mexikanischen Binnenmigration in die Grenzregionen, ganz direkt durch die Aufzählung von Namen von Opfern oder auf viele andere mögliche Arten. Die Verschiedenartigkeit und Verwobenheit der Gedichte spiegelt so die Vielschichtigkeit und Komplexität der Femizide in Ciudad Juárez wider und ermöglicht es, sich der Thematik auf unterschiedliche Weise immer wieder neu anzunähern.

4.4 Sam Hawken: *The Dead Women of Juárez*

Der Autor und Historiker Sam Hawken wurde 1970 in San Antonio/Texas geboren. Sein Debütroman *The Dead Women of Juárez*⁹⁰ wurde 2011 publiziert und ist der erste Teil seiner *Borderland*-Trilogie, deren weitere Teile *Tequila Sunset* und *Missing* insofern mit *The Dead Women of Juárez* zusammenhängen, als sie ebenfalls in der Grenzregion zwischen den USA und Mexiko angesiedelt sind und sich genauso mit dem Verschwinden und der Ermordung von Frauen beschäftigen. Alle drei Teile können aber als eigenständige Romane betrachtet werden. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit *The Dead Women of Juárez*.

Der Roman besteht aus vier Teilen, von denen die ersten beiden dem texanischen Ex-Junkie Kelly Courter folgen, der seit seinen Konflikten mit dem US-amerikanischen Gesetz in Ciudad Juárez lebt und seinen Lebensunterhalt als Teilnehmer illegaler Boxkämpfe und als Drogenkuriert verdient. Als seine Freundin Paloma Salazar erst verschwindet und schließlich ermordet aufgefunden wird, beginnt Kelly, sich mit den Femiziden in Ciudad Juárez im Allgemeinen und Palomas Schicksal im Besonderen zu beschäftigen und versucht, Palomas Ermordung aufzuklären – was ihm allerdings nicht gelingt. Stattdessen werden sowohl Kelly selbst, als auch Palomas Bruder Estéban von der mexikanischen Polizei als Täter verdächtigt und gefoltert, um Geständnisse zu erzwingen. Der zweite Teil des Romans endet damit, dass Kelly in Folge dieser Folterungen ins Koma fällt und ins Krankenhaus eingeliefert wird, während Estéban seiner Unschuld zum Trotz den Mord und die brutale Vergewaltigung seiner Schwester gesteht. Im Gefängnis, in dem er daraufhin landet, wird er später von einem Mithäftling ermordet, damit er sein falsches Geständnis nicht widerrufen kann.

⁹⁰ Hawken 2011.

Im dritten und vierten Teil von *The Dead Women of Juárez* wird der Polizist Rafael Sevilla, der zuvor nur sporadisch aufgrund seiner Interaktionen mit Kelly auftritt, zur zentralen Figur des Romans. Während Kelly im Koma liegt, versucht nun Sevilla den Femizid an Paloma aufzuklären, mit der er sich insofern verbunden fühlt, als sie ihn bei der Suche nach seiner verschwundenen Tochter und Enkelin durch ihren Verein *Voces sin Eco* unterstützt hat – wenn auch erfolglos. Zusammen mit dem Jungpolizisten Enrique gelingt es Sevilla schließlich nach mehreren Rückschlägen zu rekonstruieren, was mit Paloma Salazar geschehen ist: Wohl um sich an ihrem Bruder Estéban und ihrem Freund Kelly zu rächen, wurde Paloma zum Opfer einer der vom Manager Ortiz und Geschäftsmann Madrigal veranstalteten sogenannten „Partys“, bei denen illegale Boxkämpfe bis zum Tod, laute Musik und Frauen für Unterhaltung sorgen sollen. Jene Frauen, die nicht freiwillig teilnehmen, werden dabei vergewaltigt und ermordet und ihre Leichen danach auf einer brachliegenden Fläche verscharrt. Sevilla gelingt es zwar, dieses Geflecht an Tätern zu enttarnen, woraufhin er zusammen mit einigen Polizisten eine dieser „Partys“ stürmt und Ortiz und ein paar andere Drahtzieher dieser Barbareien erschießt; die Ermordung Palomas und vieler anderer Frauen, genauso wie die Ermordung von Estéban und Kellys komatösen Zustand kann er damit allerdings nicht rückgängig machen. Fraglich ist darüber hinaus auch, was mit den Tätern, die Sevilla nicht im Vorhinein in einer Art Selbstjustiz umbringt, im korrupten Justizsystem passieren wird. Der Roman gibt darüber keinerlei Auskunft und endet stattdessen damit, dass Sevilla an Kellys Krankenbett zusammenbricht und dem erst vor kurzem aus der Intensivstation entlassenen Patienten sagt: „It’s all right now.“⁹¹

Sevilla und Enrique können den Mord an Paloma also für sich persönlich aufklären – und Sevilla versucht, das auch dem im Krankenhaus liegenden Kelly zu vermitteln –, da der Fall durch Estébans Geständnis aber als abgeschlossen gilt, wird die Wahrheit nicht an die Öffentlichkeit gebracht und zumindest für diesen Mord werden die tatsächlichen Täter nicht verurteilt. Auch Sevillas Tochter und Enkeltochter bleiben nach wie vor verschwunden. Genau wie *Desert Blood* endet also auch *The Dead Women of Juárez* zwar mit einer gewissen Art von Aufklärung, stellt dieser aber die Ohnmacht von Einzelpersonen der allgemeinen Korruption und Gewalt gegenüber.

⁹¹ Hawken 2011, S. 304.

4.5 Isaac Gomez: *The Way She Spoke*

Der junge Dramaturg und Dramatiker Isaac Gomez stammt aus der Grenzregion El Paso/Ciudad Juárez und lebt in Chicago.⁹² Sein One-Woman-Stück *The Way She Spoke* hatte seine Off-Broadway Premiere unter der Regie von Jo Bonnet 2019 im Minetta Lane Theatre in New York. Die einzige Rolle wurde von der Schauspielerin Kate del Castillo verkörpert. Ebenfalls von Kate del Castillo wurde das Stück außerdem als Hörspiel eingesprochen. Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf eben dieses Hörspiel.⁹³

In der Rahmenhandlung von *The Way She Spoke* besucht eine namenlose Schauspielerin nach einem enttäuschenden Casting den Theater-Autor Isaac, um sein neuestes Manuskript für ihn zu lesen. Dieses Stück im Stück, das den Titel „The Way She Spoke. A Documythologia“ trägt, wird von der Schauspielerin vorgelesen, die in die verschiedenen Rollen schlüpft und zwischen- durch immer wieder Kommentare in Richtung des in der Rahmenhandlung nie hörbaren Isaac abgibt. „The Way She Spoke. A Documythologia“ folgt dem Isaac des Stückes im Stück auf seiner Reise nach Ciudad Juárez und bei seinen Nachforschungen in Bezug auf die Femizide in Ciudad Juárez; und damit gewissermaßen auch seiner eigenen Entstehungsgeschichte: Denn Isaac trifft darin seine gute Freundin Blanca und ihre Mutter, beide in Ciudad Juárez ansässig, um von ihnen Informationen über die Femizide zu erhalten, über die er ein Theaterstück schreiben möchte. Blanca und ihre Mutter zeigen Isaac daraufhin einige für die Geschichte der Femizide zentrale Orte in der Stadt: Etwa die für die acht Frauen und Mädchen aufgestellten pinken Kreuze, deren Leichen im *campo algodonero* gefunden wurden, oder manche der *maquiladoras*, in denen einige der Frauen vor ihrer Ermordung gearbeitet hatten. Außerdem ermöglichen sie es ihm, mit Betroffenen der Femizide zu sprechen: Eine Mutter erzählt von ihrer verschwundenen Tochter, eine Busfahrerin spricht davon, dass direkt vor ihren Augen eine Frau entführt wurde, die Tage später tot wieder aufgefunden wurde und ein Mann berichtet, dass er unschuldigerweise mehrerer Femizide verdächtigt wurde und deswegen jahrelang im Gefängnis saß, bevor er, ohne jemals vor Gericht gestanden zu sein, wieder entlassen wurde. Zwischen diesen offensichtlich direkt mit den Femiziden verknüpften Szenen gibt es aber immer wieder auch solche, in denen zum Beispiel alltäglicher Sexismus oder Korruption thematisiert werden. Diese Passagen stehen zwar ein wenig indirekter mit den Femiziden in Verbindung, machen die komplexe Situation durch ihre Einbettung in alltäglichere Begebenheiten aber greifbarer.

⁹² Isaac Gomez. Playwright, <https://artistsrep.org/artists/isaac-gomez/>, letzter Zugriff am 03.05.2021.

⁹³ Gomez 2019.

Nach diesen sehr realen Teilen des Stücks, in dem Betroffene zumindest über den Umweg der Schauspielerin zu Wort kommen, die alle diese Rollen mit variierender Stimme selbst liest, steht am Ende des Hörspiels noch ein deutlich fiktionalerer Teil: Die heilige Jungfrau Maria tritt auf, die sich in den Gebeten der Frauen von Juárez großer Beliebtheit erfreut.⁹⁴ Sie klagt den Zuhörenden ihr Leid, da sie bei weitem nicht allen, die zu ihr beten, helfen kann und von der Fülle der an sie gerichteten Bitten überfordert ist. Nach diesem Einschub endet das Hörspiel genauso wie das Stück im Hörspiel schließlich damit, dass die Schauspielerin eine Liste mit den Namen, dem Alter und den Umständen der Ermordung von Femizidopfern in Ciudad Juárez verliest. Sie bricht diese Aufzählung allerdings weinend und mit den Worten „no puedo, no puedo“⁹⁵ ab, bevor sie an ihr Ende kommt, da sie die gewalttätigen Implikationen der Liste nicht mehr erträgt. Stattdessen fordert sie: „Why don't you come up here and read them [the 398 pages of the list] yourself.“⁹⁶

4.6 Susana Chávez Castillo: *Primera tormenta*

Die Mexikanerin Susana Chávez Castillo war Schriftstellerin und Menschenrechtlerin, wurde 1974 in Ciudad Juárez geboren und 2011, ebenfalls in Ciudad Juárez, ermordet. Sie fiel eben jenen Femiziden zum Opfer, gegen die sie sowohl als Schriftstellerin als auch als Menschenrechtlerin angekämpft hatte; ihr Engagement bleibt aber über ihren Tod hinaus bestehen. Von ihr stammt etwa die Phrase „*Ni una muerta más*“, die weltweit von zivilgesellschaftlichen Organisationen im Kampf gegen Femizide verwendet wurde und wird.⁹⁷

Chávez Castillo veröffentlichte die Gedichte der Sammlung *Primera tormenta* ursprünglich unter der Abkürzung SuChaCa auf den beiden Internetportalen Wordpress⁹⁸ und Blogspot⁹⁹ in den 2000er Jahren. 2020 erschien schließlich posthum unter demselben Titel erstmalig ein gedruckter Gedichtband der Autorin.¹⁰⁰ Im Gegensatz zu den im Internet zu findenden Gedichten sind in der Druckversion von *Primera tormenta* allerdings wesentlich mehr Gedichte enthalten. Es wurden einige aus Chávez Castillos künstlerischem Nachlass, der von ihrer Witwe Blanca

⁹⁴ Auf die Rolle der christlichen heiligen Maria wird in Kapitel 5 näher eingegangen.

⁹⁵ Gomez 2019, 01:06:00-01:06:05.

⁹⁶ Ebda. 01:06:26-01:06:32.

⁹⁷ #Escrituras contra el poder o.J.

⁹⁸ Chávez 2005, <http://primeratormenta.blogspot.com/>, letzter Zugriff am 23.11.2021.

⁹⁹ Chávez Castillo 2004, <https://susanalanoche.wordpress.com/primera-tormenta/>, letzter Zugriff am 23.11.2021.

¹⁰⁰ Chavez Castillo 2020.

Inés Cruz verwaltet wird, hinzugefügt.¹⁰¹ Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf die 2020 gedruckte Form von *Primera tormenta*.

Die darin enthaltenen Gedichte beziehen sich alle auf Ciudad Juárez und ihre Situation, ohne sich dabei jedoch auf die Femizide zu beschränken: „Este libro no es un recuento de la violencia en Ciudad Juárez sino una aproximación a la vida de una ciudad en la frontera – y en la frontera se crece, se aprende, se lucha“,¹⁰² wird der Sammelband von den Autor:innen des Nachwortes beschrieben. Der Band gliedert sich in drei Abschnitte, die die Titel „*Soy lo inesperado de Juárez*“, „*El romance es la trampa*“ und „*Los árboles han guardado sus pájaros*“ tragen. Der erste dieser drei Teile „explora sobre todo el yo y el círculo familiar con tono desenfadado y confesional“¹⁰³, der zweite beschäftigt sich vor allem mit „la emergencia del amor y del desamor“.¹⁰⁴ Im dritten und letzten Teil sind die Femizide, die Gewalt und die Leere, die sie bei den Angehörigen hinterlassen, am präsentesten – weswegen der Analysefokus auf diesem letzten Teil liegen wird – aber auch in den ersten beiden Abschnitten schimmern diese Thematiken immer durch.

5. Frauenbilder in *Mujeres de Arena* und *The Way She Spoke*

Sowohl in Humberto Robles' Theaterstück *Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez* als auch in Isaac Gomez' Hörspiel *The Way She Spoke* sind Frauenbilder und Frauenrollen präsen- te Themen. Dieser Spezialdiskurs, bzw. einzelne seiner Bestandteile, wird bzw. werden immer wieder aufgegriffen, analysiert und kritisiert, teilweise aber auch (unbeabsichtigt) reproduziert. Beide Stücke arbeiten dabei unter anderem mit Aussagen von Frauen aus Ciudad Juárez und lassen Betroffene dadurch direkt zu Wort kommen, da die Schauspielerinnen in die Rollen dieser Betroffenen schlüpfen und so ihre Geschichten erzählen. Trotz dieser anfänglichen Ähnlichkeiten gehen die beiden Texte im Detail dann aber doch sehr unterschiedlich mit der Thematik um, wie nun gezeigt werden soll.

¹⁰¹ #Escrituras contra el poder o.J.

¹⁰² Aguilar-Zéleny et al, 2020, S. 132-133.

¹⁰³ Ebda. S. 134.

¹⁰⁴ Ebda.

5.1 Der *marianismo* und seine Auswirkungen

Der Diskurs über Frauenrollen und -bilder in Mexiko ist stark von der Vorstellung des *marianismo* geprägt, der erstmals 1973 von Evelyn Stevens als solcher benannt wurde und sich von der christlichen heiligen Maria ableitet.¹⁰⁵ Dabei werden ihre Attribute, nämlich „virginidad, fertilidad, maternidad, abnegación, capacidad curativa, etcétera“,¹⁰⁶ als Idealbild des weiblichen Geschlechts dargestellt. Auch wenn natürlich nicht alle weiblichen Personen gleich stark von Familie und/oder Gesellschaft unter Druck gesetzt werden, können die Anforderungen des *marianismo* an Frauen und Mädchen, die der lateinamerikanischen Kultur zugehören oder sich in solcherart geprägten Gebieten bewegen, folgendermaßen ausgeführt werden:

[W]omen [...] are socialized in the image of the Virgin Mary to be chaste and self-sacrificing. Responsible for the harmony, unity, and spiritual well-being of the family, the stereotypically ideal Latina is passive, submissive, and nurturing. She is faithful, morally superior, and obedient to men, often forsaking her own needs and desires for the sake of her family's welfare. Suffering is normalized, and a woman's ability to persevere through adversity is considered one of her greatest qualities.¹⁰⁷

Allein durch das Nachahmen dieser Eigenschaften kann das den Frauen zugeschriebene Ziel erreicht werden: „Como María, las mujeres han de preservar el honor.“¹⁰⁸ Nur wer sich diesem Ehrbegriff beugt, der Hand in Hand geht mit der Unterordnung weiblicher unter männliche Personen – Edith Mora Ordóñez beschreibt das so: „Desde el punto de vista patriarcal y misógino, el sujeto femenino es considerado objeto de propiedad“¹⁰⁹ – kann erwarten, von Gesellschaft und Behörden ernst genommen und dementsprechend behandelt zu werden. Dem *marianismo* zufolge führt jede Überschreitung der Normen und jede Verletzung dieser Auslegung von Ehre, die sich zu erwerben von Personen weiblichen Geschlechts erwartet wird, unweigerlich zur Abstrafung derselben – egal ob diese Grenzüberschreitung „freiwillig“ oder „unfreiwillig“ vollzogen wurde. In der Praxis gibt es zwar, wie überall, auch Ausnahmen, der Diskurs darüber, wie Frauen zu sein haben, endet aber nicht bei der reinen Vorstellung des *marianismo*. Im Gegenteil, marianistisches Verhalten wird beinahe überall eingefordert und aus vermeintlichem Fehlverhalten werden Konsequenzen gezogen, wie Sabine Pfleger erklärt:

Algún tipo de descuido o de transgresión dentro del sistema normado la lleva a ser víctima por su propia culpa. No se separa la idea de la responsabilidad de nuestras acciones de la suposición de que las víctimas son responsables de su estado. [...] [E]l resultado es que la víctima ‘merece’ lo que obtiene.¹¹⁰

¹⁰⁵ Vgl. Stevens 1973.

¹⁰⁶ Pastor 2010, S. 257.

¹⁰⁷ Consoli und Unzueta 2017, S. 2050.

¹⁰⁸ Pastor 2010, S. 269.

¹⁰⁹ Ordóñez 2017, S. 82.

¹¹⁰ Pfleger 2015, S. 134.

Aus dem Nichtbefolgen marianistischer Vorgaben wird also das männliche Recht abgeleitet, Frauen für diese Überschreitungen zu bestrafen und ihnen dann die Schuld an eben dieser Bestrafung zuzusprechen, da sie sie ja „verdient“ hätten. Polizei und Politik nutzen diesen Diskurs insofern aus, als ermordeten Frauen von offizieller Seite oft ein „Doppelleben“ zugeschrieben und dadurch die lasche oder nicht vorhandene Aufklärungsarbeit gerechtfertigt wird, wodurch sich der beschriebene Diskurs sowohl verstärkt als auch weiterverbreitet.¹¹¹

Die heilige Maria, die diesem misogynen Frauenbild als Vorbild dient, nimmt dadurch eine merkwürdige Doppelrolle ein: Einerseits dient sie als Vorbild für ein Frauenbild, das weibliche Personen unterdrückt, andererseits ist sie im Diskurs rund um die Femizide in Ciudad Juárez auch als eine Art Schutzengel und Patronin bedrohter Frauen und Mädchen omnipräsent, auch wenn sie dieser Rolle nicht immer gerecht werden kann. Gerade für die Mütter der Femizidopfer spielt sie eine große Rolle, wie José Solís erklärt: „She’s significant to las madres de Juárez. She listens. Because she is a mother who has lost, too.“¹¹²

Zwar gibt es immer mehr Stimmen gegen den Zwang zum marianistischen Verhalten und die damit einhergehende Täter-Opfer-Umkehr und gerade in literarischen Werken wird immer wieder aktiv dagegen Stellung bezogen.¹¹³ Trotzdem kann aber wiederholt beobachtet werden, dass sich marianistische Grundhaltungen und Rollenbilder sozusagen durch die Hintertüre wieder einschleichen – vielleicht auch aus dem Versuch heraus, sich dem von den Behörden vermittelten Bild von Frauen mit „Doppelleben“ explizit oppositionell entgegenzustellen.¹¹⁴ Denn, wie Kasey Butcher ausführt: „Portrayals of the victims largely appeal to their innocence or their powerlessness as a way to counter the narratives of the government that blame the victims.“¹¹⁵ Indem aber dem offiziellen Diskurs, dass Frauen ihre Ermordung aufgrund ihres Lebensstils gewissermaßen „verdient“ haben, vor allem jener entgegengesetzt wird, nach dem die Opfer der Femizide den marianistischen Standards entsprechen und deswegen auf keinen Fall zu Opfern solcher Verbrechen hätten werden sollen, wird das marianistische Prinzip auch in dieser Argumentation nicht aufgebrochen. Stattdessen verschiebt sich lediglich die Personengruppe, die sich innerhalb der marianistischen Grenzen befindet und deswegen als „schützenswert“ gilt. Auf weibliche Personen, die sich außerhalb dieses Diskurses bewegen, wird zwar immer wieder hingewiesen, im Vergleich zu (scheinbar) marianistischen Frauen bzw. Mädchen wird ihnen

¹¹¹ Lozano 2019, S. 28.

¹¹² Solís 2019, S. 43.

¹¹³ Finnegan 2018, S. 8.

¹¹⁴ Lozano 2019, S. 28.

¹¹⁵ Butcher 2015, S. 407.

aber deutlich weniger Raum in der Debatte eingeräumt. Das wird sich in der Analyse von *Mujeres de Arena* und *The Way She Spoke* ebenfalls bestätigen.

Noch weniger Raum in dieser Diskussion haben Transfrauen, sowie all jene Personen, die biologisch oder per Selbstdefinition auf dem Spektrum der Geschlechter nicht eindeutig als weiblich verortet werden (können). Den für diese Arbeit getätigten Recherchen zufolge wurden diese Personengruppen nicht nur im wissenschaftlichen Diskurs zu den Femiziden in Ciudad Juárez bis jetzt eher ausgeklammert, sie kommen auch in der Debatte rund um die Begriffsdefinition ‘Femizid’ kaum vor. Genauso treten sie im literarischen Diskurs zu diesen Thematiken nur selten auf – und dann meist nur in untergeordneten Rollen. Diese Aussparungen führen dazu, dass die vorliegende Arbeit in Bezug auf diese Personengruppen ebenfalls eine Lücke aufweist. Es handelt sich dabei allerdings nicht um eine beabsichtigte Auslassung, sondern vielmehr um die Konsequenz, die sich aus nicht-vorhandenem Arbeitsmaterial ergibt. An dieser Stelle soll daher ganz deutlich auf die Unfreiwilligkeit der Leerstelle aufmerksam gemacht werden. Da es die Grenzen dieser Arbeit sprengen würde, kann sie hier zwar leider nicht geschlossen werden, in der Zukunft wird das aber hoffentlich an anderer Stelle geschehen.

5.2 Frauenbilder und *marianismo* in *Mujeres de Arena*

Humberto Robles’ Theaterstück *Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez* beschäftigt sich konstant mit Zuschreibungen an Frauen und Rollen von Frauen – und allesamt sind diese vom *marianismo* geprägt oder auf ihn bezogen. In den Szenen Nummer 2: Natalia,¹¹⁶ 4: Micaela,¹¹⁷ 6: Lilia Alejandra¹¹⁸ und 9: Eréndira¹¹⁹ erzählen eine Mutter, eine Cousine, eine Schwester und die Tagebucheinträge eines Femizidopfers – also gewissermaßen die Betroffene selbst – aus ihrer jeweiligen Sicht von den Ermordungen der titelgebenden Frauen bzw. Mädchen. Auffällig ist dabei, auf welche Art und Weise die Femizidopfer beschrieben werden: Alle vier bewegen sich innerhalb der vom *marianismo* beschriebenen Grenzen, werden als arm, arbeitend und/oder „unschuldig“ beschrieben und grenzen sich dadurch, genau wie von Kasey Butcher beschrieben, explizit von den Vorwürfen eines „Doppellebens“ ab.¹²⁰

Natalias Mutter erzählt, dass ihre Tochter bis zu ihrem Verschwinden jeden Tag am Vormittag in die Schule und am Nachmittag zum Arbeiten in ein Schuhgeschäft gegangen sei und alle

¹¹⁶ Robles o.J., S. 9-11.

¹¹⁷ Ebda. S. 12-15.

¹¹⁸ Ebda. S. 17-18.

¹¹⁹ Ebda. S. 23-26.

¹²⁰ Butcher 2015, S. 407.

Einkünfte an sie weitergab, begleitet mit den Worten: „Si trabajo muy duro, llegaré a ser alguien, mamá.“¹²¹ Außerdem, so führt die Mutter weiter aus, sei ihre Tochter jeden Tag spätestens um acht Uhr nach Hause gekommen. Kontakt mit Alkohol, Drogen, oder Männern habe Natalia ebenfalls nicht gehabt und die Anwürfe eines „doble vida“¹²² ihrer Tochter werden vehement verneint: „¡Adiós, mi hija no era de esas, qué va, ni Dios lo mande!“¹²³ Das Bild, das von Eréndira gezeichnet wird, ist ähnlich. Sie und ihre Familie sind auf der Suche nach einem besseren Leben von Zacatecas nach Ciudad Juárez gezogen.¹²⁴ Durch Tagebucheinträge und Erzählungen ihrer Mutter und ihrer Schwester ergibt sich das Bild einer arbeitsamen und gleichzeitig relativ kindlichen 17-Jährigen, die in ihr Tagebuch Sätze schreibt wie: „A mis pades [...] los amo con todo el amor del mundo“,¹²⁵ oder „Creo que no me iré de aquí [la casa de mis pades] hasta que me case. Al menos eso espero.“¹²⁶ Lilia Alejandras Beschreibung fällt zwar deutlich kürzer aus, geht aber in dieselbe Richtung. Denn gleich zu Beginn ihrer Szene erzählt ihre Schwester, wie man sie sich vorstellen soll: „con un rostro inocente.“¹²⁷

In Micaelas Kapitel wird zwar an einer Stelle über sie gesagt: „Supongamos que tú hubieras sido así [drogadicta, saliendo con muchos muchachos, yendo a salones de baile], ¿qué tendría de malo? Tanto vale la vida de una mujer así como la tuya, como la de cualquiera.“¹²⁸ Diese Aussage impliziert aber dennoch, dass sich auch Micaela eben nicht „así“ verhalten hat und positioniert sie dementsprechend ebenfalls innerhalb marianistischer Grenzen. Micaela gehört genauso wie Natalia, Eréndira und Lilia Alejandra eben nicht zu jener Personengruppe, die Drogen nimmt oder abends viel ausgeht. Im gleichen Moment, in dem festgestellt wird, dass es nichts Schlechtes wäre, sich so zu benehmen, wird also Distanz zu dieser Art von Verhalten geschaffen und „solche“ Personen als etwas Anderes, Außenstehendes konstituiert. Diese außerhalb des *marianismo* stehende Personengruppe wird in der Folge nicht weiter thematisiert und die Problematik der Unterstellungen, denen zufolge die Opfer der Femizide allesamt Drogensüchtige, Prostituierte und/oder sexuell aktive, nicht-marianistische Frauen und aus diesen Gründen selbst schuld an ihrer Ermordung wären, nicht weiter thematisiert.¹²⁹ Stattdessen porträtiert das Theaterstück *Mujeres de Arena* ausschließlich Einzelschicksale von weiblichen Personen, die ihrem marianistischen Lebensstil zum Trotz Opfer der Femizide geworden sind.

¹²¹ Ebda. S. 9.

¹²² Ebda. S. 10.

¹²³ Ebda.

¹²⁴ Ebda. S. 23.

¹²⁵ Ebda. S. 24.

¹²⁶ Ebda. S. 23.

¹²⁷ Ebda. S. 17.

¹²⁸ Ebda. S. 13.

¹²⁹ U.a. ebda. S. 10 u. 22.

Damit bestätigt sich Butchers bereits zitierte These, dass literarische Texte die Unschuld und Machtlosigkeit der Femizidopfer besonders hervorheben, um sich dem staatlichen Diskurs möglichst konträr entgegenzusetzen, also noch einmal.¹³⁰

Das zeigt sich auch in Szene acht, die den Titel „¿Cuántas muertas son muchas?“¹³¹ trägt und sich wie eine Art offener Brief liest, der sich „Al presidente de México... al gobernador del Estado... al Procurador de Justicia... A las autoridades competentes“¹³² richtet und, die titelgebende Frage mehrmals wiederholend, verschiedene staatliche Aussagen in Bezug auf die Femizide ad absurdum führt. So wird etwa die angeführte Einschätzung der Regierung, dass Frauen bzw. Mädchen in Ciudad Juárez von „la falta de valores, [...] el salir a la calle de noche, [...] el ir a bailar a los antros del centro, el llevar una doble vida, el vestir de forma provocativa“¹³³ getötet werden, als „injurioso“¹³⁴ und „casi inmoral“¹³⁵ bezeichnet. Hier kann durchaus die Frage gestellt werden, warum eine derartige Täter-Opfer-Umkehr nur als fast unmoralisch, statt als tatsächlich unmoralisch bezeichnet und die Täter-Opfer-Umkehr an sich überhaupt nicht thematisiert wird. In Anbetracht der Ausrichtung des gesamten Stückes, das sich stets darum bemüht, die beschriebenen Frauen und Mädchen möglichst unschuldig und marianistisch darzustellen, kann die obige Formulierung aber durchaus auch als harte Kritik am staatlichen Diskurs gelesen werden, da der Text mit diesem Urteil eindeutig über seine Grenzen hinaus geht. Trotzdem ist auffällig, dass im Anschluss an diese Verurteilung nicht weiter darauf eingegangen wird, dass ein kurzes Kleid oder nächtliches Tanzengehen weder foltern, noch vergewaltigen, noch morden kann – dazu braucht es Personen, die sich von diesen Tatsachen provoziert, eingeladen, oder sonst wie stimuliert fühlen. Stattdessen wird darauf hingewiesen, dass „nadie busca ser penetrado con un pvc, ni perder un pezón a mordidas, ni morir desangrado en el desierto“, ¹³⁶ und mit der einleitenden Phrase „menos que nadie“, ¹³⁷ hervorgehoben, dass das schon gar nicht auf „una niña de 13 años que se dirige al colegio“, ¹³⁸ „una joven de 16 que está ahorrando para ir a la universidad“, ¹³⁹ oder „una obrera que se levanta a las cuatro de la mañana en invierno para tratar de mejorar su situación y la de su familia“, ¹⁴⁰ zutrifft. Der Fokus kehrt

¹³⁰ Butcher 2015, S. 407.

¹³¹ Robles o.J., S. 21-22.

¹³² Ebda. S. 21.

¹³³ Ebda. S. 22.

¹³⁴ Ebda.

¹³⁵ Ebda.

¹³⁶ Ebda.

¹³⁷ Ebda.

¹³⁸ Ebda.

¹³⁹ Ebda.

¹⁴⁰ Ebda.

hier also wieder zu jenen Frauen und Mädchen zurück, die ihrem marianistischen Lebensstil zum Trotz Opfer eines Femizids wurden.

Die Rolle der heiligen Maria

In der siebenten Szene, „Oración por las muertas de Juárez“,¹⁴¹ gibt es schließlich aber doch noch eine Stelle, die sich dem *marianismo* eindeutig entgegenstellt. Sie beinhaltet ein Gebet an eine „madre“,¹⁴² mit der die christliche heilige Mutter Maria gemeint sein muss, die in ihrer bereits erwähnten Rolle als Schutzpatronin aller weiblichen Personen in Ciudad Juárez um Hilfe angerufen wird. Am Ende ganz konkreter Forderungen, die sich hier zwar an die heilige Maria richten, genauso aber in Richtung Polizei und Politik verstanden werden können, finden sich nämlich folgende Zeilen: „Líbranos del miedo / del silencio / de la mansedumbre. / Permítenos la rabia / y no nos dejes caer en la tentación / de la desesperanza.“¹⁴³ Der Ausbruch aus marianistischen Diskursen wird hier als explizites Ziel dargestellt: Frauen sollen ihre Ängste ablegen, nicht mehr Schweigen, nicht mehr gehorsam sein, stattdessen soll ihnen die Wut – eine Eigenschaft, die in krassem Gegensatz zum marianistischen Frauenbild steht, das vielmehr Selbstentsagung fordert¹⁴⁴ – zugestanden werden. Und indem das „Wir“, das um die Ausbruchserlaubnis bittet, an keiner Stelle weitere Attribute zugeschrieben bekommt, können sich auch wirklich alle Personen, die sich angesprochen fühlen möchten, als miteingeschlossen betrachten.

Hier tritt also die Doppelrolle der heiligen Maria zu Tage: Als dem *marianismo* zugrundeliegendes Vorbild soll sie gleichzeitig allen weiblichen Personen helfen, sich von diesem Rollenbild zu befreien und sie bestärken, für ihre Freiheit und ihre Rechte einzutreten. Statt sich direkt gegen das Marienvorbild aufzulehnen, wird die heilige Maria also in die Befreiung von ihrer Vorbildfunktion selbst miteinbezogen.

Wer spricht?

Wie man schon an der Besetzung von *Mujeres de Arena* erkennen kann – das Stück ist für vier Frauen und einen Mann geschrieben –, sprechen in diesem Theaterstück vor allem Frauen. Dabei werden den Schauspielenden allerdings keine fixen Rollen zugeteilt. Dementsprechend

¹⁴¹ Ebda. S. 18-21.

¹⁴² Ebda. S. 19.

¹⁴³ Ebda. S. 21.

¹⁴⁴ Pastor 2010, S. 257.

werden ihre Textzeilen auch nicht mit ihren jeweiligen Rollennamen, sondern mit *Mujer 1*, *Mujer 2*, *Mujer 3*, *Mujer 4* und *Actor* überschrieben.¹⁴⁵ Der männliche Schauspieler spricht stets aus allgemeinen Positionen heraus und nimmt zu keinem Zeitpunkt die Rolle einer bestimmten Figur ein.¹⁴⁶ Ob die jeweils sprechenden Schauspielerinnen eine bestimmte Figur verkörpern oder von allgemeineren Positionen aus sprechen, ergibt sich immer aus dem von ihnen gesprochenen Text selbst. Eindeutige Figuren gibt es, wie oben bereits erwähnt, in jenen Szenen, die mit weiblichen Vornamen betitelt sind. Darin sprechen eine Mutter,¹⁴⁷ eine Cousine,¹⁴⁸ eine Schwester¹⁴⁹ und – aus ihrem Tagebuch heraus – eine Ermordete selbst.¹⁵⁰

In den anderen Szenen lassen sich solche fixen Rollen nicht so leicht feststellen. Die Stimmen der Schauspielenden sprechen in diesen Fällen vielmehr als eine Art Chor, in dem sich alle Personen, die von den Femiziden in Ciudad Juárez betroffen sind, genauso wie all jene, die gegen diese Situation ankämpfen möchten, wiederfinden können.¹⁵¹ Einerseits gibt das Theaterstück dadurch all jenen Menschen eine Stimme, die im polizeilichen Diskurs oft marginalisiert werden oder gar nicht erst zu Wort kommen: den Opfern der Femizide und ihren Angehörigen. Andererseits gibt *Mujeres de Arena* dadurch, dass die eindeutige Rollenzuweisung für die Schauspielenden zugunsten einer allgemeineren Sprechweise verschwimmt, auch seinem Publikum die Möglichkeit, sich als Teil dieses Stimmenchores zu fühlen und entsprechend zu handeln. Die Sprechsituation versucht hier indirekt deutlich zu machen, was Marisela Ortiz in einem dem Theaterstück nachgestellten Kurztext mit dem Titel „Ciudad Juárez“ explizit auffordernd ausspricht: „Dejemos de ser cómplices de esta situación. Hacemos un llamado desesperado a todo aquél que su conciencia le exija hacer un mínimo esfuerzo por apoyar esta lucha en contra del feminicidio que parece no tener fin. Cada uno de nosotros [...] puede participar.“¹⁵²

Das Sagbare und das Unsagbare

In einem weiteren, dem Stück nachgestellten Text, verfasst von Eugenia Muñoz, heißt es über *Mujeres de Arena*: „Es una dirección que busca llegar a la consciencia de la audiencia, para dar

¹⁴⁵ Robles o.J., S. 7.

¹⁴⁶ U. a. ebda. S. 7, 11, 17 u. 22.

¹⁴⁷ Ebda. S. 9-11.

¹⁴⁸ Ebda. S. 12-15.

¹⁴⁹ Ebda. S. 17-18.

¹⁵⁰ Ebda. S. 23-26.

¹⁵¹ U. a. ebda. S. 15, 22 u. 25.

¹⁵² Ortiz o. J., S. 30.

paso a la acción solidaria y al triunfo de la justicia.“¹⁵³ Erklärtes Ziel des Theaterstückes ist es also, die Femizidthematik in Ciudad Juárez in den Köpfen der Zuschauer:innen zu verankern und Polizei und Politik durch größere öffentliche Aufmerksamkeit zum Handeln zu zwingen. Die Ereignisse sollen im öffentlichen Diskurs präsenter, die zögerlichen Reaktionen der zuständigen Amtsträger entlarvt werden.

So beschäftigt sich etwa die dritte Szene, bezeichnenderweise mit „Recomendaciones“ betitelt,¹⁵⁴ mit von der Polizei im Jahr 1998 ausgegebenen Verhaltensempfehlungen, um Femizide zu verhindern: Frauen wird geraten, nachts nicht allein aus dem Haus gehen, sollten sie es dennoch tun, dunkle und einsame Straßen zu vermeiden; nicht mit Fremden zu sprechen; sich nicht provokativ zu kleiden; eine Pfeife bei sich zu haben; keine Getränke von Fremden anzunehmen; im Falle eines Angriffs „Feuer“ zu schreien, weil damit mehr Aufmerksamkeit generiert werden kann; die eigenen Schlüssel bereitzuhalten; und sich im Falle eines Übergriffs zu übergeben, weil Angreifende das möglicherweise als abstoßend empfinden und den Übergriff deswegen abbrechen könnten.¹⁵⁵ Dieser vom Theaterstück hier kolportierte polizeiliche Diskurs bewegt sich also innerhalb eines Systems, dass Jill Radford folgendermaßen auf den Punkt bringt: „public space is men’s space and women’s presence in it is conditional on male approval. Woman’s place, according to patriarchal ideologies is in the home.“¹⁵⁶ In *Mujeres de Arena* wird diese Sequenz eingeleitet mit den Aussagen: „Las grandes empresas y los dueños de las maquiladoras deberían preocuparse por la seguridad de sus trabajadoras, pero no lo hacen“¹⁵⁷, und: „el gobierno y las autoridades deberían hacer algo para prevenir y erradicar estos crímenes, pero no hacen absolutamente nada. Son cómplices, por omisión y por negligencia, de estos asesinatos.“¹⁵⁸ Außerdem wird explizit auf die Absurdität der eben genannten Verhaltensvorschläge hingewiesen¹⁵⁹ und das Frauenbild angeprangert, das hinter solch ambitionslosen Verbesserungsvorschlägen der Gesamtsituation steht: „En esta ciudad fronteriza a las mujeres se les considera peor que basura.“¹⁶⁰ In einem Umfeld, in dem Autor:innen für ihre Texte über die Femizide in Juárez Morddrohungen erhalten und misshandelt werden könnten – man denke an Sergio González Rodríguez mit seiner Publikation *Huesos en el desierto*, die nicht lange vor

¹⁵³ Muñoz o. J., S. 33.

¹⁵⁴ Robles o. J., S. 11.

¹⁵⁵ Ebda. S. 11-12.

¹⁵⁶ Radford 1992, S. 7.

¹⁵⁷ Robles o. J., S. 11.

¹⁵⁸ Ebda.

¹⁵⁹ Ebda.

¹⁶⁰ Ebda. S. 12.

Mujeres de Arena publiziert wurde¹⁶¹ – sind solche Aussagen, die oft beschwiegene Tatsachen auf den Punkt bringen und sagbar machen, nicht herunterzuspielen.

Trotzdem kann auch festgestellt werden, dass der hinter solchen Verhaltensvorschlägen stehende Gedanke, dass Frauen ihr Benehmen zu verändern haben, wenn sie von männlicher Gewalt bedroht sind, nicht direkt angesprochen wird. Die zu Grunde liegende Problematik, dass offensichtlich nicht allen Menschen das gleiche Recht zugestanden wird, sich im öffentlichen Raum frei und sorglos zu bewegen, bleibt in dieser Deutlichkeit unausgesprochen. Ungesagt bleiben außerdem noch zwei weitere Widersprüche in der polizeilichen Argumentation: Einerseits werden Frauen nicht nur nachts entführt, andererseits sind die Vorschläge der Polizei für viele der betroffenen Frauen und Mädchen schlicht nicht umsetzbar, da ihre ökonomische Situation es erfordert, zu allen Tages- und Nachtzeiten Arbeitswege zu beschreiten.¹⁶² Selbst innerhalb eines marianistischen Wertesystems, auf dem die polizeilichen Vorschläge basieren, würden sich hier also die verschiedenen Attribute, die weibliche Personen zu erfüllen haben, in die Quere kommen. Irene Zeilinger bringt das auf den Punkt, wenn sie schreibt: „Frauen geraten [...] zwischen die Fronten traditioneller Geschlechterrollen und ökonomischer Notwendigkeit, wobei Sexismus, Rassismus und Klassismus sich überlagern und in ihrer Funktionalität ergänzen.“¹⁶³

Von diesen Problematiken abgesehen, wird im Theaterstück *Mujeres de Arena* dennoch ganz eindeutig und explizit über die Femizide in Ciudad Juárez gesprochen und die Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem eindeutig in Richtung Enttabuisierung der Femizide verschoben. Es beginnt schließlich nicht umsonst direkt mit folgenden Textzeilen:

Según los datos reportados, desde 1993 a la fecha, ya son más de 900 mujeres las que han sido asesinadas y más de mil las desaparecidas en Ciudad Juárez, Chihuahua. El clima de violencia e impunidad sigue creciendo sin que hasta el momento se hayan tomado acciones concretas para terminar con este feminicidio... [...] Las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez son más que una estadística. Tienen nombres, caras e historias que muchas veces no son tomadas en cuenta...¹⁶⁴

Bedenkt man die Übersetzungen des Textes in mehrere Sprachen und die Aufführungen des Stückes in mehreren Ländern,¹⁶⁵ so kann man außerdem davon ausgehen, dass *Mujeres de Arena* dazu beiträgt bzw. beigetragen hat, die Vorgänge in Ciudad Juárez ein Stück weit

¹⁶¹ González Rodríguez 2010, 285ff.

¹⁶² Gaspar de Alba 2011, S. 1.

¹⁶³ Zeilinger 2004, S. 48.

¹⁶⁴ Robles o.J., S. 7.

¹⁶⁵ 15 Años de Mujeres de Arena, <https://www.humbertorobles.com/2017/01/15-anos-de-mujeres-de-arena.html>, letzter Zugriff am 25.04.2021.

bekannter zu machen und den Diskurs auch dadurch in die Richtung von mehr Sagbarkeit zu beeinflussen.

5.3 Frauenbilder und *marianismo* in *The Way She Spoke*

Auch in Isaac Gomez' Hörspiel *The Way She Spoke*, dessen Bühnenversion 17 Jahre nach *Mujeres de Arena* uraufgeführt wurde, werden Frauenrollen und -bilder laufend thematisiert. Gomez nähert sich der Thematik allerdings auf etwas andere Art als Robles, was durchaus auch der Zeitspanne geschuldet sein kann, die zwischen dem Erscheinen der beiden Texte liegt. *The Way She Spoke* kann schließlich auf fast 20 Jahre kultureller und literarischer Vorarbeit der literarischen Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez zurückgreifen, die unter anderem auch von *Mujeres de Arena* geleistet wurde. So wird etwa das marianistische Frauenbild, dem Personen weiblichen Geschlechts in Ciudad Juárez ausgesetzt sind, immer wieder explizit thematisiert. Eine der Schlüsselszenen des Hörspiels, in der dieses Frauenbild als Auslöser der Femizide dargestellt wird, ist jene, in der der Erzähler Isaac¹⁶⁶ mit seiner guten Freundin Blanca in Ciudad Juárez zur Bank geht. Als Blanca dort eine Gruppe von Männern bemerkt, weist sie Isaac an, sich im Hintergrund zu halten. Dadurch soll er erleben können, wie Männer in Juárez mit Frauen umgehen – denn, so Blanca: „you have to see it, to know it.“¹⁶⁷ Tatsächlich beginnen die Männer sofort, die scheinbar alleingelassene Blanca zu belästigen – das Ganze kulminiert in der Aussage: „give us a smile or we will rip you to pieces and throw you away just like the others.“¹⁶⁸ Erst als Isaac, also ein Mann, zu erkennen gibt, dass er mit Blanca unterwegs ist und sie somit in den Augen der Fremden als sein Eigentum reklamiert, brechen die Männer die Belästigung ab. Isaac reflektiert daraufhin darüber, wie sehr es ihn anwidert, dass diese fremden Männer ihn angesehen hatten, als wäre er Blancas „dueño“,¹⁶⁹ und als würden sie Blanca nur gehen lassen, weil bereits ein anderer Mann „Besitzansprüche“ auf sie erhebt.

Mehrere Dinge werden mithilfe dieser Szene deutlich gemacht. Einerseits wird die Verbindung zwischen einem marianistisch-misogynen Frauenbild und den Femiziden ganz klar hervorgehoben: Würde Blanca in dieser Szene von den fremden Männern nicht als Objekt angesehen, deren rechtmäßiger Besitzer ein Mann sein muss, würden sie sie nicht derart belästigen, geschweige denn auf die Idee kommen, sie aus einer Laune heraus zu töten, bzw., ihr damit zu

¹⁶⁶ Zur eindeutigen Unterscheidung des Autors Isaac Gomez, der *The Way She Spoke* verfasst hat, und der Figur Isaac, die in diesem Stück vorkommt, wird der Autor im Folgenden ausschließlich als Gomez bezeichnet, die Figur ausschließlich als Isaac.

¹⁶⁷ Gomez 2019, 00:38:47-00:38:50.

¹⁶⁸ Ebda. 00:39:34-00:39:43.

¹⁶⁹ Ebda. 00:40:06-00:40:08.

drohen. Ganz klar findet hier eine Machtdemonstration dieser Männer statt, die sich selbst dazu ermächtigen, Frauen als ihr Eigentum anzusehen und sie zu unterdrücken. Das Hörspiel spiegelt hier also Edith Mora Ordóñez' oben zitierte Beschreibung des weiblichen Subjekts als Objekt männlichen Besitzes¹⁷⁰ und prangert dieses Denken an. Andererseits wird im daran anknüpfenden Gespräch zwischen Blanca und Isaac darauf hingewiesen, dass Nacherzählungen oder Beobachtungen misogynen Übergriffe niemals damit gleichzusetzen sind, tatsächlich selbst in einer solchen Situation gewesen zu sein. Das betont Isaac, wenn er auf Blancas Aussage, er wisse jetzt, wie mit Frauen in Ciudad Juárez umgegangen wird, antwortet: „Do I? Do I somehow so suddenly know what this is like? What it feels like, what it looks like, the taste in your mouth when it's happening, or the lump in the back of your throat when it's over?“¹⁷¹

Anhand dieser Zeilen wird deutlich, dass Gomez in *The Way She Spoke* sehr selbstreflexiv mit der Darstellung von weiblicher Realität umgeht und er durch seine Hauptfigur auch seine eigene Position als männlicher Autor mitreflektiert. Denn indem Isaac klarstellt, dass er nach der Beobachtung eines einzigen misogynen Übergriffs weder die genaue Gefühlslage noch die gesamte Bandbreite solcher Situationen kennt, macht auch Gomez deutlich, dass er sich nicht anmaßt, misogynen Verhalten in all seinen Formen und Auswüchsen zu kennen und darstellen zu können – eine Haltung, die er durch die Gedanken seines Protagonisten vielleicht auch den Zuhörenden des Hörspiels *The Way She Spoke* näherbringen kann.

Abseits solch drastischer Darstellung frauenverachtenden Verhaltens wird gleich in der ersten Szene des Hörspiels *The Way She Spoke*, noch bevor das Stück im Stück beginnt, die normalisierte marianistisch-misogyne Grundhaltung gegenüber mexikanischen Frauen verdeutlicht. Bevor sie zu lesen beginnt, erzählt die Schauspielerin Isaac nämlich, dass sie direkt von einem Vorsprechen kommt, bei dem sie die Rolle der „Chacha“ spielen sollte. Auf die Frage, warum Chacha die gesamte Szene Spitzenunterwäsche tragen soll, obwohl das für die Handlung nicht relevant ist, wird ihr von den drei weißen Männern, die das Casting veranstalten, lediglich geantwortet: „well, her name is Chacha“,¹⁷² und „because she's got that chachacha.“¹⁷³ Dass *chacha* nicht nur ein Name, sondern vor allem auch das spanische Wort für Kindermädchen bzw. Dienstmädchen ist,¹⁷⁴ bleibt im Hörspiel zwar implizit, verstärkt die Herabwürdigung sowohl der Rolle als auch der Schauspielerin aber zusätzlich. Außerdem erzählt die Schauspielerin, dass sie es nicht mehr aushält, sich ständig die Haare schwarz färben und englisch mit

¹⁷⁰ Ordóñez 2017, S. 82.

¹⁷¹ Gomez 2019, 00:40:22-00:40:36.

¹⁷² Ebda. 00:02:35-00:02:38.

¹⁷³ Ebda. 00:02:44-00:02:46.

¹⁷⁴ Langenscheidt-Redaktion 2013, S. 191.

starkem mexikanischem Akzent sprechen zu müssen, um zumindest für klischeebehaftete Rollen besetzt zu werden.¹⁷⁵ Am Ende sagt sie sogar zu Isaac: „You´re like the only writer who actually wants to know what I think.“¹⁷⁶ Das Bild, das Gomez hier zeichnet, ist also klar: Die Schauspielerin erlebt in ihrem Beruf keinerlei Wertschätzung, sondern wird konsequent auf ihren Körper reduziert, der sich dem Bild der jungen, ungebildeten mexikanischen Frau möglichst gut anzupassen und dem marianistischen Vorbild zu entsprechen hat. Ein klischeehafter Diskurs wird so deutlich, der zusätzlich zum *marianismo* auch von Rassismus und Exotismus geprägt ist und sich auf beiden Seiten der Grenze zwischen den USA und Mexiko finden lässt – was wohl auch der Grund ist, warum die Szene lediglich in dieser Grenzregion, aber explizit nicht auf einer der beiden Seiten verortbar ist. *The Way She Spoke* zeigt diese Missstände deutlich auf und versucht so, einen Teil zur Abänderung dieses Diskurses beizutragen.

Männer – Beschützer oder Bedrohung?

Bevor Isaac mit Blancas Bekannten Liliana zusammentrifft, berichtet ihm Blanca bereits, dass Liliana mit einer Frau zusammen war, bevor sie ihren jetzigen Mann geheiratet hat, diese lesbische Beziehung allerdings aufgrund des Missfallens ihrer Eltern gescheitert war.¹⁷⁷ Im Gespräch mit Isaac sagt Liliana: „being alone here as a woman makes you feel... afraid and... vulnerable. You just know it´s not a good idea to be alone“,¹⁷⁸ kurz nachdem sie erzählt hat, dass sie in ihrem ganzen Leben noch nie alleine, also ohne den Begleitschutz eines Mannes, den Hausmüll entsorgt hat.¹⁷⁹ Dass sie sich durch ihre heterosexuelle Ehe gegen ihre lesbische Beziehung und für den Schutz durch einen Mann entschieden hat, spricht sie zwar nicht explizit aus, zwischen den Zeilen wird es aber durchaus vermittelt. ‚Alleine‘ ist hier also gleichzusetzen mit ‚ohne einen Mann‘, nicht mit ‚komplett allein‘. Gleichzeitig erzählt Liliana kurz darauf von Rubí, die von ihrem Freund ermordet und deren Leiche daraufhin zerstückelt aufgefunden wurde. Der Freund blieb, so Liliana, Beweisen zum Trotz unverurteilt, die protestierende Mutter wurde ebenfalls ermordet.¹⁸⁰ Liliana erzählt also einerseits, dass sie sich ohne einen Mann nicht sicher fühlt, gleichzeitig macht sie aber auch deutlich, dass Männer oft die größte Gefahrenquelle für das Leben von Frauen darstellen. Erstmals im Verlauf von *The Way She Spoke* wird hier also das Problem thematisiert, dass Frauen dem *marianismo* zufolge zwar zu Hause

¹⁷⁵ Gomez 2019, 00:02:56-00:03:05.

¹⁷⁶ Ebda. 00:04:26-00:04:31.

¹⁷⁷ Ebda. 00:40:47-00:41:02.

¹⁷⁸ Ebda. 00:42:57-00:43:10.

¹⁷⁹ Ebda. 00:41:27-00:41:37.

¹⁸⁰ Ebda. 00:43:15-00:44:12.

bleiben sollten, daheim aber durch männliche Personen besonders gefährdet werden könnten. Die Frage die sich daraus ergibt – unter welchen Umständen kann sich eine Frau dann sicher fühlen – bleibt im Hörspiel zwar unbeantwortet, dass diese Sicherheit aber mit einer Abkehr vom *marianismo* einhergeht, wird trotzdem deutlich.

Verschwundene Töchter

Auch wenn Isaac sich im Stück im Stück Youtube-Videos von José Luís Castillo anschaut, der mit seinen Protestaktionen auf das Verschwinden seiner Tochter Esmeralda aufmerksam machen will,¹⁸¹ geht es wieder um Frauenbilder und Frauenrollen. Denn mit dieser Szene prangert Gomez nicht nur an, wie mit Angehörigen von Verschwundenen bzw. Ermordeten umgegangen wird, er zeigt auch auf, wie wertlos ein weibliches Leben eingestuft wird: So lässt er José Luís Castillo direkt aus den Videos zu den Zuhörenden sprechen und ihnen mitteilen, dass ihm für sein Schweigen im Fall seiner Tochter Esmeralda ein Fernseher angeboten wurde. An dieser Stelle unterbricht Isaacs das Video von José Luís Castillo, um es direkt zu kommentieren: „[A]re you fucking kidding me?! A television set in exchange for his silence, a television set to make it all go away, a television set instead of his daughter!“¹⁸² Gomez nutzt hier also die verschiedenen Erzählebenen und Stimmen in seinem Hörspiel, um seinen eigenen Text zu kommentieren und Gefühle zu artikulieren, die möglicherweise die Reaktion von Zuhörer:innen (vorwegnehmend) spiegeln. Die Szene zeigt also auf, wie unterschiedlich der Wert des Lebens einer verschwundenen jungen Frau gesehen wird: Auf der einen Seite versucht eine staatliche Instanz, eine Tochter durch einen Fernseher zu ersetzen, auf der anderen Seite kämpft ein Vater aktiv darum, seine Tochter wieder zu bekommen oder zumindest zu erfahren, was mit ihr geschehen ist. Außerdem wird hier die bisher unterschwellig existente Trennlinie aufgebrochen, die weibliche Personen immer auf die Seite der Opfer und männliche immer auf die Tatseite stellt.

Schon vor der Szene, in der José Luis Castillos Kampf um Gerechtigkeit für seine Tochter beschrieben wird, findet ebenfalls eine vorsichtige Überschreitung dieser Trennlinie statt. Yoli berichtet über das Verschwinden ihrer Tochter Brenda Ivon Ponce Saenz. Am Tag ihrer Entführung, erzählt sie, sei Brenda mit einer Freundin im Stadtzentrum auf Jobsuche gewesen und führt weiter aus: „Everything in my gut said her friend sold her to that man [the abductor]. I know it was her.“¹⁸³ Yoli war deswegen auch bei der Polizei und reicht eine Klage gegen diese

¹⁸¹ Ebda. 00:45:54-00:46:57.

¹⁸² Ebda. 00:48:41-00:48:54.

¹⁸³ Ebda. 00:22:23-00:22:30.

Freundin ein, aus Mangel an Beweisen wird sie, die in der Geschichte namenlos bleibt, allerdings nicht verurteilt. Nach einem längeren Aufenthalt außerhalb von Ciudad Juárez wird eben diese Freundin aber kurz nach ihrer Rückkehr in die Stadt ermordet, was Yoli folgendermaßen kommentiert: „They killed her too. That was my proof.“¹⁸⁴ Einerseits wird hier also zumindest die Möglichkeit eingeräumt, dass eine Frau auf der Tatseite verortet werden könnte, andererseits wird genau die Frau, die als mögliche Täterin gehandelt wird, durch ihre darauf folgende Ermordung selbst wieder eindeutig zum Opfer.

Wer spricht?

Technisch gesehen gibt es im Hörspiel *The Way She Spoke* nur eine einzige Person, die spricht, da es sich, wie bereits erwähnt, um ein Ein-Personen-Stück handelt, das von Kate del Castillo gesprochen wird. Da del Castillo aber in mehrere Rollen schlüpft und immer wieder unterschiedliche Menschen verkörpert, kommen indirekt doch mehrere Personen zu Wort. Aufgrund des Stücks im Stück gibt es außerdem zwei Ebenen des Sprechens. Auf der ersten Ebene befindet sich das „Ich“ der Rahmenhandlung, die Schauspielerin, die das gesamte Theaterstück vorliest und sich gelegentlich mit Isaac, dem Autor im Stück, unterhält. Isaac spricht auf dieser ersten Ebene nie selbst, sondern bleibt komplett stumm und überlässt es der Schauspielerin, seine Äußerungen indirekt an die Zuhörenden zu übermitteln, indem sie auf ihn reagiert.

Auf der zweiten Sprechenebene, der deutlich mehr Zeit des Hörspiels gewidmet ist, wird Isaac dafür umso wichtiger: Hier wird er zum „Ich“, das von der Schauspielerin verkörpert wird, während sie zwischendurch mit sich verändernder Stimme auch in die Rollen aller anderen auftretenden Personen schlüpft. Diese zwei unterschiedlichen Sprechenebenen, die sich immer wieder gegenseitig unterbrechen, ermöglichen es, dass sich das Stück laufend selbst kommentiert: Die Schauspielerin unterbricht ihren Lesefluss immer wieder, um eigene Kommentare einzufügen, ihre aufkommenden Gefühle zu artikulieren oder sich gegen Isaacs Einschätzung von Situationen zu stellen.¹⁸⁵ Die erste Sprechenebene fungiert also sozusagen als Kommentarlilie zur zweiten Sprechenebene. Das führt dazu, dass die einzelnen Szenen und Begebenheiten aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und unterschiedliche Zugänge nebeneinander präsentiert werden können. Das passiert etwa an der Stelle, an der Isaac und Blanca Sandra besuchen, eine ehemalige Busfahrerin von *la ruta*, der Buslinie, die Arbeiterinnen aus den *colonias* zu den *maquiladoras* und zurück transportiert. Die Schauspielerin verkörpert hier zunächst Sandra, die

¹⁸⁴ Ebda. 00:22:54-00:23:00.

¹⁸⁵ U. a. ebda. 00:34:55-00:35:59 u. 01:06:00-01:06:05.

erzählt, dass sie mitansehen musste, wie zwei junge Frauen zu ihrem Bus rannten, um nicht in ein fremdes Auto gezerzt zu werden. Nur eine der beiden schaffte es, die andere wurde drei Tage später tot neben einem Mistkübel aufgefunden. Nach diesem Vorfall beendete Sandra ihr Dienstverhältnis und hat seitdem das Haus nicht mehr verlassen, erzählt Blanca später an den Isaac der zweiten Ebene, also an das „Ich“ des Stücks im Stück, gerichtet. Dieser kommentiert Blancas Aussage daraufhin mit: „I don't blame her“¹⁸⁶, und meint damit, dass er Sandras Reaktion auf dieses Ereignis und ihre Kündigung verstehen kann; dass er nicht findet, dass Sandra schuld an der Ermordung der Frau ist, die es nicht bis zum Bus geschafft hat.

Direkt nachdem die Schauspielerin diese Textzeilen vorgetragen hat, unterbricht sie ihren Lesefluss und bricht aus ihren Rollen aus – die erste Sprechenebene löst also die zweite ab. Auf dieser Ebene spricht sie als sie selbst und kommentiert das Stück im Stück folgendermaßen: „I blame her. I do.“¹⁸⁷ Sie meint damit aber nicht, dass Sandra schuld am Tod der zweiten Frau ist, sondern bezieht sich auf ihre Untätigkeit nach dem Vorfall. Da Sandra es als Frau geschafft hat, eine andere Frau vor ihrer Ermordung zu retten ohne dabei selbst getötet zu werden, darf sie jetzt nicht aufhören, aktiv zu helfen, so die Schauspielerin. Dass Sandra vielleicht gerade durch diese Tat zur Zielscheibe eines Femizids werden könnte und offensichtlich von dem Ereignis und seinen Folgen traumatisiert ist, spielt in der Argumentation der Schauspielerin dabei keine Rolle.

Die zwei unterschiedlichen Sprechenebenen ermöglichen dem Stück in dieser Szene zwei Dinge: Einerseits werden dadurch unterschiedliche Wahrnehmungen der gleichen Situation dargestellt, andererseits wird durch die Reaktion der Schauspielerin die Szene direkt im Anschluss reflektiert. Dadurch werden mögliche Kritikpunkte vorweggenommen, da sie bereits in den Text eingeschrieben sind. Der Text diskutiert sich also gewissermaßen selbst.

Zurückkommend auf die Frage, wer spricht, gibt es also mehrere Antworten: Es spricht die Schauspielerin, die das Stück im Stück eingesprochen hat. Durch sie sprechen aber auch Isaac, Blanca, Blancas Mutter, Esmeraldas Vater José Luis Castillo und alle Personen, denen Isaac auf seiner Reise auf den Spuren der Femizide begegnet. Manche von Ihnen sind belegbar direkt aus der Realität gegriffen – wie etwa José Luis, von dem man sich Videos seiner Proteste auf YouTube anschauen kann;¹⁸⁸ andere Figuren sind zumindest „based on real life people Gomez

¹⁸⁶ Ebda. 00:34:23-00:34:26.

¹⁸⁷ Ebda. 00:34:55-00:35:59.

¹⁸⁸ Vgl. u.a.: Ruido en la Red 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=CcR-9gqiAJ8>, letzter Zugriff am 03.09.2021; jose acosta salcido 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=kpPSa3Bz8AI>, letzter Zugriff am 03.09.2021.

interviewed in preparation for the play.“¹⁸⁹ Auf einer abstrakteren Ebene könnte man sagen, dass vor allem Personen sprechen, die in der Realität selten zu Wort kommen oder deren Stimmen der staatliche Diskurs zu übertönen versucht, wie das etwa Nina Maria Lozano anhand der Mütter beschreibt, die aufgrund ihrer Proteste als hysterisch diskreditiert wurden.¹⁹⁰ Tatsachen, gegen die Gomez bewusst ankämpft und die er zumindest in seinem Text umkehrt. In der Realität eher machtlose Gruppen werden im Stück *The Way She Spoke* also ermächtigt, ihre eigenen Geschichten zu erzählen, ihnen wird Raum und Sprechzeit zur Verfügung gestellt. So gesehen wird die Schauspieler:in, die all diesen Figuren ihre Stimme borgt, zum Medium, das die Nachrichten der Betroffenen an das Publikum weiterleitet. Das Stück nutzt diese Medialität unter anderem dann aus, wenn es Yoli zu Isaac sagen lässt: „Can you pass on a message for me? For anyone who hears this, who might know where my daughter is? Where the other daughters might be? If you have them, please have pity on the families suffering, give them back.“¹⁹¹

Die Rolle der heiligen Maria

Neben all diesen Stimmen, die direkt aus der Realität stammen oder zumindest nahe an sie angelehnt sind,¹⁹² meldet sich gegen Ende des Hörspiels auch noch eine deutlich fiktivere Stimme zu Wort. Die tonangebende Ich-Erzählung von Isaac und seinen Begegnungen mit Menschen aus Ciudad Juárez wird durch die heilige Maria abgelöst, die im Stück oft *virgencita* genannt wird und nun direkt zu den Zuhörenden spricht.¹⁹³ Sie erzählt, dass sie von den vielen Bitten um Beistand der Frauen in Ciudad Juárez überfordert ist und nicht all diesen Gebeten Folge leisten kann, obwohl sie alle wahrnimmt und gerne überall helfen würde. Im Hörspiel werden diese Bitten und Gebete direkt bevor Maria zu sprechen beginnt durch eine Art Rauschen aus Stimmen und gemurmelten Gebeten hörbar gemacht, aus dem man manchmal Worte wie „virgencita“ oder „Maria“ heraushören kann.¹⁹⁴ *The Way She Spoke* macht so die wichtige Rolle, die die heilige Maria als Beschützerin im Kontext der Femizide spielt, deutlich. Gleichzeitig stellt Gomez seine Maria sehr menschlich dar, fast wie eine überforderte Mutter, die sich nicht um all ihre vielen Kinder gleichzeitig kümmern kann, so sehr sie sich auch bemüht. Durch diese Zerrissenheit und Überforderung der *virgencita* wird indirekt auch das vom *marianismo* propagierte Frauenbild als genau die Überforderung und Unmöglichkeit dargestellt, die es

¹⁸⁹ Solís 2019, S. 42.

¹⁹⁰ Lozano 2019, S. 26-27.

¹⁹¹ Gomez 2019, 00:23:46-00:24:10.

¹⁹² Solís 2019, S. 42.

¹⁹³ Gomez 2019, 00:50:49-00:53:40.

¹⁹⁴ Ebda. 00:50:14-00:50:48.

tatsächlich ist. Wenn nicht einmal die heilige Maria ihren marianistischen Pflichten nachkommen kann – selbstlos zu helfen und zu unterstützen wo immer und wann immer es notwendig oder erwünscht ist – wie sollte es dann normalen Frauen ohne übernatürliche Unterstützung möglich sein, diesem Ideal zu entsprechen? Die vermenschlicht und überfordert dargestellte heilige Maria zeigt also nicht nur die Hilfsbedürftigkeit und Hilflosigkeit der Menschen in Ciudad Juárez, sondern gleichzeitig auch die Antiquiertheit eines marianistischen Frauenbildes, dessen Modernisierung ein Schritt in Richtung Verbesserung der Situation sein könnte. Maria steht also paradoxer Weise einerseits für den *marianismo* selbst und andererseits für die Notwendigkeit, sich von ihm zu lösen.

Das Sagbare und das Unsagbare

Wie so vielen künstlerischen Werken, die sich mit dem Thema der Femizide in Ciudad Juárez beschäftigen, so ist auch dem Hörspiel *The Way She Spoke* das Ziel immanent, diese Vorfälle stärker in den Fokus der Öffentlichkeit zu rücken und gegen das offizielle Schweigen und die Vertuschungsversuche anzukämpfen. Das Ziel des Stücks ist klar: Eine Verrückung der Thematik von der Seite des Unsagbaren auf die Seite des Sagbaren, das Aufbrechen von Klischees und Vorurteilen, das Enttarnen marianistisch-unterdrückender Verhaltensmuster. Eine Ermächtigung der Betroffenen also, um die Schranken bestehender Strukturen zu überwinden und den damit verbundenen Diskurs zu verändern.

Gleichzeitig ist aber auch das Unsagbare im Stück immer wieder präsent: „[I]n Juárez, we stay quiet“¹⁹⁵, sagt Blanca zu Isaac, als dieser komplett verstört zur Kenntnis nimmt, dass er einem weithin bekannten *sicario*, einem Auftragsmörder, auf der Straße begegnet ist, den aus Angst vor den Konsequenzen niemand bei der Polizei meldet. Auch wenn sich diese Aussage hier auf den *sicario* bezieht, steht sie trotzdem exemplarisch für die ganze Situation in Ciudad Juárez: Jede Beschäftigung mit Illegalität oder Gewalt, und damit auch mit den Femiziden, ist genauso ein Ankämpfen gegen das Schweigen, immer mit Angst verbunden, immer gefährlich. So wird es zumindest im Hörspiel *The Way She Spoke* dargestellt. Wem dieses Schweigen nützt, wird dabei ganz eindeutig ausgesprochen: „[T]heir silence will protect them [the police, the government, the church, the newspapers, the factories, the *narcos*, the busdrivers], while the women around them show up dead“¹⁹⁶, genauso wie es jene enttarnt, die es – unter anderem – produzieren: „The editor-in-chief of *el diario* wouldn’t let me [Isaac] see their archives“,¹⁹⁷ und die

¹⁹⁵ Ebda. 00:28:27-00:28:30.

¹⁹⁶ Ebda. 00:49:25-00:49:32.

¹⁹⁷ Ebda. 01:00:22-01:00:26.

Problematik negieren: „more men are killed than women, don't you know that? This... what do they call it – feminicide – it's not real.“¹⁹⁸

Auf der einen Seite wird in *The Way She Spoke* also aufgezeigt wer die Macht hat, den offiziellen Diskurs zu prägen – nämlich Politik, Polizei, *narcos* und *maquiladoras*, allesamt Positionen, die meistens männlich besetzt sind. Auf der anderen Seite beschäftigt sich das Hörspiel aktiv mit der Femizidthematik in Ciudad Juárez und wird nicht nur von einer Frau vorgetragen, sondern gibt den in diesem Kontext benachteiligten Personen eine Stimme. So erobert *The Way She Spoke* zumindest innerhalb seiner eigenen Grenzen ein wenig Macht für die unterdrückte, oft weiblich besetzte Seite zurück und versucht damit, dem in Kapitel 3.3 bereits ausführlich dargelegten öffentlichen Diskurs entgegenzutreten. Die Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem verschiebt sich also zumindest innerhalb des Stückes deutlich.

5.4 Vergleich der Frauenbilder und des *marianismo*

Das Theaterstück *Mujeres de Arena* und das Hörspiel *The Way She Spoke* gehen durchaus unterschiedlich an die Darstellung von Frauenbildern und -rollen heran. Gemeinsam ist ihnen beiden aber, dass sie – auf ihre jeweilige Art – versuchen, sich dem oben dargelegten, von Polizei und Politik geprägten Diskurs entgegenzustellen, sowie für mehr Verständnis gegenüber den Opfern der Femizide in Ciudad Juárez einzutreten. Trotzdem kann gleichzeitig festgestellt werden, dass vor allem in *Mujeres de Arena* der *marianismo* durch seine tiefe Verwurzelung auch immer wieder reproduziert wird, während *The Way She Spoke* in seiner Darstellung von Frauenrollen deutlich differenzierter vorgeht. Noch befreiter von den diversen Rollenbildern erscheint aber der Gedichtband *Primera tormenta* von Susana Chávez Castillo. In ihrem Gedicht „El recuerdo del tesoro heredado“ stellt sie sogar die rhetorische Frage: „¿qué o quién, nos ha colgado 'títulos'?“,¹⁹⁹ und bezieht sich damit auf geschlechtsspezifische Zuschreibungen, deren Sinnhaftigkeit sie auf diese Weise in Frage stellt.

Frauen auf der Tatseite?

Gemeinsam haben aber jedenfalls nicht nur die drei eben erwähnten, sondern alle sechs in dieser Arbeit untersuchten literarischen Texte, dass Frauenrollen eigentlich immer auf der Opferseite der Femizide verortet werden, oder auf jener, die gegen diese Verbrechen ankämpft. Weibliche

¹⁹⁸ Ebda. 01:00:41-01:00:54.

¹⁹⁹ Chávez Castillo 2020, S. 55.

Personen auf der Tatseite kommen hingegen so gut wie nicht vor. Ob das geschieht, um eine möglichst klare Trennlinie zwischen Tätern und Opfern ziehen zu können, sodass Frauen immer unter die Kategorie Opfer und Männer immer unter die Kategorie Täter fallen, oder aus sonstigen Gründen, darüber kann nur spekuliert werden. Tatsache ist jedenfalls, dass es in den sechs zentralen Texten dieser Arbeit kaum bis keine Täterinnen gibt. In *The Way She Spoke* wird zwar, wie bereits erwähnt, einmal eine Frau verdächtigt, eine andere Frau verkauft zu haben, ihre spätere Ermordung platziert sie allerdings wieder eindeutig auf der Opferseite. Nur im Roman *Desert Blood* gibt es eine weibliche Figur, die sich tatsächlich auf der Tatseite befindet: Die *colonia*-Bewohnerin Ariel hat wohl nicht nur bei Irenes Entführung ihre Finger Spiel, sondern arbeitet auch für ihre Entführer;²⁰⁰ sie hilft ihnen dabei, ihre Opfer zu waschen, anzukleiden und zu ernähren, bevor sie schließlich von den männlichen Beteiligten vor laufender Kamera vergewaltigt und ermordet werden.²⁰¹ Ariel ist also aktiv an der Organisation und im Hintergrund der Femizide tätig, der Akt des Mordens wird aber von ihren männlichen Kollegen verübt. Trotz dieser eindeutigen Verstrickung mit den Tätern kann Ariels Rolle als Täterin aber in Frage gestellt werden. So argumentiert Sabine Pfleger, dass Frauen auf der Tatseite nicht mit Täterinnen gleichgesetzt werden können: „Para evitar convertirse en la víctima de un sistema machista-misógino, la mujer-cómplice prefiere colaborar con el sistema.“²⁰² Zumindest in Ariels Fall scheint diese Argumentation durchaus schlüssig, schließlich wohnt sie in einer der vielen *colonias* am Rand von Juárez – woraus man nicht nur schließen kann, dass sie in ökonomisch schwachen Verhältnissen lebt, sondern auch, dass sie selbst ebenfalls leicht zum potentiellen Opfer werden könnte und die sprichwörtliche Verbrüderung mit dem Feind wohl auch ihrem eigenen Schutz dienen soll. Eine tatsächliche Täterin würde außerdem auch die Definition des Begriffs Femizid, wie sie in Kapitel 3.1 beschrieben wurde, ins Wanken bringen. Schließlich ist einer der zentralen Punkte der Begriffsdefinitionen von Diana Russel und ihren Kolleginnen, auf der auch jene von Marcela Lagarde basiert, dass männliche Personen die Tat ausführen.²⁰³

²⁰⁰ Gaspar de Alba 2005, S. 203.

²⁰¹ U. a. ebda. S. 268.

²⁰² Pfleger 2015, S. 163.

²⁰³ Russel 2001, S. 3; Lagarde 2006, S. 223.

6. Gewaltdarstellung in *Desert Blood* und *The Dead Women of Juárez*

Die beiden Romane *Desert Blood. The Juárez Murders* von Alicia Gaspar de Alba und *The Dead Women of Juárez* von Sam Hawken sind sich auf den ersten Blick sehr ähnlich und können beide im Genre des Detektivromans verortet werden. Sie sind auf Englisch verfasst worden, beschäftigen sich auf literarische Weise mit den Femiziden in Ciudad Juárez und siedeln ihre Handlung auch in der Grenzregion Ciudad Juárez/El Paso an. Die Handlung wird in beiden Romanen geradlinig erzählt: Zu Beginn verschwindet eine junge Frau, daraufhin beginnt ihr soziales Umfeld nach ihr zu suchen. Zusätzlich engagiert sich jeweils ein Polizeibeamter, um den Fall aufzuklären. Diese einzelnen Polizisten stehen dabei im krassen Gegensatz zur Darstellung der Polizei generell, die sowohl in *Desert Blood* als auch in *The Dead Women of Juárez* ansonsten sehr negativ besetzt ist und als eine Quelle von Gewalt dargestellt wird.²⁰⁴ Am Ende der Romane ist zwar den Lesenden klar, wie und warum es zu den Taten kam, juristische Verurteilungen der Täter gibt es aber weder in *Desert Blood*, noch in *The Dead Women of Juárez*. Auch Gewalt spielt im Verlauf beider Texte eine große Rolle und wird immer wieder sehr explizit dargestellt. Wie sich in der Folge zeigen wird, unterscheiden sich die beiden Romane aber gerade in der Darstellung von Gewalt und damit in der Verhandlung dieses Spezialdiskurses immer wieder sehr deutlich.

6.1 Zentrale Fragen der Gewaltdarstellung

Wenn es um Gewalt geht, muss zuallererst zwischen physischer und psychischer Gewalt unterschieden werden, auch wenn beide gleichzeitig oder überlappend ausgeübt werden können. Die vorliegende Analyse der Gewaltdarstellung der Romane *Desert Blood* und *The Dead Women of Juárez* und der damit verbundenen Diskurse bezieht sich allerdings vorwiegend auf die Ebene der physischen Gewalt. In den Kapiteln 3 und 4 wurde die Situation rund um die Femizide in Ciudad Juárez sowie die staatlichen, künstlerischen und medialen Diskurse darüber, die allesamt von Gewalt durchdrungen sind, bereits ausführlich dargelegt und sollen hier daher nicht noch einmal wiederholt werden. Zusammenfassend sei nur noch einmal kurz auf die generell gewaltvoll aufgeladene Situation hingewiesen, die Marcela Lagarde y de los Rios folgendermaßen auf den Punkt bringt:

²⁰⁴ U. a. Gaspar de Alba 2005, S. 161 u. 277; Hawken 2011, S. 140-141 u. 198.

„In summary, in Mexico there are two levels at which the rule of law has broken down in relation to women: first, in the concept of legality, which does not apply to women; and second, in the everyday gender violence perpetrated by men in social life, further violating the human rights of persons and legality.“²⁰⁵

Wie sich hier zeigt, kann man dabei den Diskurs über Frauenbilder und -rollen bzw., allgemeiner ausgedrückt, über Geschlechterrollen, keinesfalls abgetrennt von jenem über Gewaltausübung und -darstellung sehen, wenn es um Femizide geht; vielmehr sind die beiden ineinander verwoben, bauen aufeinander auf, beeinflussen und stützen sich gegenseitig. Gaby Zipfel erklärt das folgendermaßen:

„Wie selbstverständlich im Alltag zur Aufrechterhaltung dieser Geschlechterordnung Gewalt und Sexualität zum Einsatz kommen, zeigen [...] die nach wie vor ambivalenten Deutungen, mit denen Formen von sexueller Gewaltausübung im öffentlichen Diskurs begegnet wird, eine Ambivalenz, die sich in der sexistischen Alltagskommunikation widerspiegelt und die [...] Gewalthandlungen einleiten oder legitimieren kann.“²⁰⁶

Was Zipfel hier über sexuelle Gewalt schreibt, lässt sich auf jede Form misogynen Gewalt und besonders auf die Femizide in Juárez übertragen. Wie noch dargelegt werden wird, zeigt sich das auch in den Romanen *Desert Blood* und *The Way She Spoke* immer wieder.

Sowohl die Literatur selbst als auch die Literaturwissenschaft – und damit auch die vorliegende Arbeit – muss sich allerdings immer wieder mit Fragen konfrontieren, die unter anderem Hania Siebenpfeiffer und Olimpia Arellano-Neri aufwerfen: „[W]ie verfährt sie mit Darstellungen extremer Gewalt [...], wie stark [reproduziert] sie sie in ihren Schriften [...] auch auf die Gefahr hin, sie damit zu legitimieren“,²⁰⁷ und:

„whether or not an objective depiction of victims can be achieved without compromising their identity and individual value as human beings, and whether or not these femicides can be represented in a way that neither over-emphasizes nor ignores the implied violence or the socio-political circumstances under which these crimes happened.“²⁰⁸

Denn, wie Andrea Geier erklärt, kann dem literarischen Diskurs zwar „besonderes Reflexionspotential zugeschrieben [werden] [...], das [...] Gewaltverhältnisse beobachtbar und beschreibbar macht. Hieraus ergibt sich jedoch nicht, dass Literatur grundsätzlich als ein kritischer ›Gegendiskurs‹ zu realhistorischen Gewaltdiskursen zu betrachten wäre.“²⁰⁹

Die gleichen Ansprüche gelten natürlich auch für die vorliegende Arbeit selbst; Grausamkeiten und extreme Gewalt sollen nicht weiter legitimiert, sondern im Gegenteil analysiert werden.

²⁰⁵ Lagarde y de los Ríos 2010, S. xxii.

²⁰⁶ Zipfel 2013, S. 89.

²⁰⁷ Siebenpfeiffer 2013, S. 346.

²⁰⁸ Arellano-Neri 2013, S. 2–3.

²⁰⁹ Geier 2013, S. 264.

Außerdem gilt es zu erforschen, inwiefern die Darstellungen von Gewalt im Umgang mit ihr helfen können, ohne dabei Grenzen von Betroffenen oder Lesenden zu überschreiten. Denn Texte, die sich mit Gewalt beschäftigen, beinhalten natürlich nicht nur die Gefahr, Grenzen Betroffener zu übertreten, sondern auch die Möglichkeit, Tabus zu überwinden, Aufmerksamkeit für Probleme zu generieren und im Umgang mit Gewalt souveräner zu werden. Caputi und Russel beschreiben gerade die Problematik des Umgangs mit Gewalt folgendermaßen: „[W]hen we do attempt to think about the unthinkable [violence against women], speak about the unspeakable, as we must, the violence, disbelief, and contempt we encounter is often so overwhelming that we retreat, denying or repressing our experiences.“²¹⁰ Genau gegen dieses Gefühl der Überforderung, das sich in Passivität und Inaktivität äußern kann, versuchen literarische Texte, die sich mit den Femiziden in Ciudad Juárez beschäftigen, aktiv anzuschreiben. Inwiefern die Balance zwischen diesen verschiedenen Risiken und Möglichkeiten in den Romanen *Desert Blood* und *The Dead Women of Juárez* gelingt, wird sich nun zeigen.

6.2 Gewaltdarstellung in *Desert Blood*

Der Roman *Desert Blood* stellt gleich zu Beginn in seinem Vorwort klar, dass er die Thematik der Femizide nicht ausschalten und vorführen, sondern darauf hinweisen und den gesellschaftlichen Diskurs darüber damit intensivieren möchte, genauso wie er sich um einen adäquaten Umgang mit der Darstellung der Opfer bemüht.²¹¹ Die Darstellung von Gewalt wird zwar nicht explizit angesprochen, implizit wird in diesem Vorwort aber deutlich, dass sich das Bemühen um angemessene Darstellung auch auf diesen Bereich erstreckt.

Das erste Kapitel

Gleich das erste Kapitel von Alicia Gaspar de Albas Roman *Desert Blood. The Juárez Murders* beschreibt dann aber auf etwas mehr als einer Seite sehr explizit, wie eine junge Frau entführt, betäubt, an den wüsten Stadtrand von Ciudad Juárez gebracht und brutal ermordet wird.²¹² Es zeigt sich also nicht nur die oben von Marcela Lagarde y de los Ríos angesprochene Verknüpfung von marianistisch-misogynen Frauenbildern und Gewalt, sondern es wird auch von Beginn an deutlich, worum es in diesem Roman geht – nämlich um die Femizide in Ciudad Juárez und die Gewalt, die damit in Verbindung steht. Vor deren detaillierter Darstellung schreckt die

²¹⁰ Caputi und Russell 1992, S. 20.

²¹¹ Gaspar de Alba 2005, S. vi.

²¹² Ebda. S. 1-2.

Autorin nicht zurück, wie sich nicht nur in diesem ersten Kapitel, sondern im gesamten Verlauf des Romans zeigt.²¹³ Adriana Martinez sieht in diesem ersten Kapitel aber noch einiges mehr als nur pure Gewaltdarstellung, wenn sie schreibt: „[This scenes] location at the beginning of *Desert Blood* is crucial, as it firmly positions the women of Juárez as helpless *victims* of horrendous crimes. [Herv. i. O.]“,²¹⁴ und später noch einmal ausführt: „The extreme cruelty inflicted on the bodies of the femicide victims [...] has the effect of reducing all other characterizations of *juareense* women in the novel to this personification of powerlessness.“²¹⁵ Irene Mata fügt dieser Interpretation noch eine weitere Facette hinzu: „The reduction of the young woman to ‘a bag of water and bones’ illustrates the objectification she experiences and the lack of worth her body commands.“²¹⁶ Den beiden Wissenschaftlerinnen zufolge positioniert dieses erste Kapitel weibliche Personen also von Beginn an auf der Seite der Opfer; als Objekte, deren Körper aus Sicht der Tatseite keinen Wert haben und an denen beliebig Gewalt verübt werden kann. Tatsächlich werden Frauen und Mädchen im Verlauf von *Desert Blood* immer wieder objektiviert und hilflose Opfer von Gewalt jeglicher Art.²¹⁷ Die Absolutheit von Martinez Aussage kann aber doch zumindest in Frage gestellt werden, denn es kommen im Roman auch immer wieder Frauen vor, die sich dieser an ihnen oder anderen verübten Gewalt aktiv entgegenstellen.

Frauenfiguren zwischen Aktivität und Opferrolle

Eine der aktiven Frauenfiguren in *Desert Blood* ist die mexikanische Journalistin Rubí Reyna, die die Talkshow *Mujeres sin Frontera* nicht nur gestaltet, sondern auch ins Leben gerufen hat und darin über die Femizide in Ciudad Juárez berichtet. Man kann diese Talkshow durchaus kritisch sehen, da Rubí zwar einerseits über die Femizide aufklärt, die Morde aber andererseits hinsichtlich der Zuseher:innenzahlen ausnutzt und mit den eingefangenen Bildern die Sensationsgier ihres Publikums bedienen will.²¹⁸ Rubís erste Reaktion auf einen Leichenfund bei einem *rastreo*, der zivilgesellschaftlich organisierten Suche nach Leichen in den Wüstengebieten rund um Ciudad Juárez, ist etwa: „I need close ups.“²¹⁹ In keinem Fall kann man Rubí aber ihre Aktivität und Selbstbestimmtheit absprechen. Genauso wenig kann man ihr vorwerfen, dass sie sich zu sehr von Männern dominieren lässt oder sich ihnen unterordnet. Ein Gespräch mit ihrem

²¹³ U. a. ebda. S. 1-2, 40-41 u. 236.

²¹⁴ Martinez 2009, S. 97.

²¹⁵ Ebda.

²¹⁶ Mata 2010, S. 24. Mata zitiert ‘a bag of water and bones’ direkt aus dem Roman: Gaspar de Alba 2005, S. 2.

²¹⁷ U. a. Gaspar de Alba 2005, S. 1-3, 153 u. 267.

²¹⁸ Ebda. S. 318.

²¹⁹ Ebda. S. 246.

Vater belegt das, dem Rubí auf seine Kritik hin an den Kopf wirft: „It’s my life, Papi, you don’t control me anymore.“²²⁰

Relativ am Anfang des Romans wird außerdem auch eine Demonstration von Frauen beschrieben, die Poster mit Aufschriften wie „*Ni Una Más! No more Assassinations* [Herv. i. O.]“²²¹ und „*Stop the Violence against the Women of Juárez, End Impunity* [Herv. i. O.]“²²² tragen und dazu Kreuze und Bilder von verschwundenen Frauen in die Höhe halten. Diese Demonstration gegen die Gewalt, der Frauen und Mädchen in Ciudad Juárez konstant ausgesetzt sind, kann ebenfalls nicht als passiv klassifiziert werden, auch wenn gleichzeitig klar sein muss, dass die Wirkungsbreite eines solchen Protests eingeschränkt ist.

In jenen fünf Kapiteln, in denen Irenes Gefangenschaft beschrieben wird, tritt die weibliche Opferrolle hingegen durchaus zu Tage. Irene sucht zwar durchaus nach Wegen aus ihrer Gefangenschaft, im Verlauf der Zeit stumpft sie aber auch zunehmend gegenüber der sie umgebenden Gewalt ab und fügt sich immer mehr in ihre Rolle. Während sie zu Beginn noch stark auf ihr Schicksal reagiert: „*Turned to bacon*, she [Irene] keeps hearing, melted down, no face, no fingerprints. She moans into the rag, spit and snot and tears and piss running out of her. [Herv. i. O.]“²²³ stumpft sie später immer mehr gegenüber den Gesprächen ihrer Kidnapper ab: „Irene didn’t wince at the shouting and the cursing any more. She had grown used to the anger that saturated all of them.“²²⁴

Neben expliziten Mord- Folter- und Vergewaltigungsdrohungen, die im Roman spezifisch gegen die entführte Irene gerichtet sind,²²⁵ finden sich im Roman aber auch immer wieder Szenen, die sexistische Alltagsübergriffe und Gewalt detailreich beschreiben. Wenn beispielsweise Ivon mit ihrem Cousin William auf der Suche nach Irene in verschiedenen Nachtlokalen nach ihrer Schwester fragt, wird sie immer wieder von Männern belästigt. Ivon hat in diesen Situationen keine Hemmungen, sich gegen sie selbst oder andere Frauen gerichtete Übergriffe zur Wehr zu setzen und lässt sich damit eindeutig nicht in eine reine Opferrolle drängen. Stattdessen beschimpft sie die übergriffigen Männer, spuckt vor ihnen aus²²⁶ oder verteilt Ohrfeigen, wenn sie miterlebt, wie Kellnerinnen als *puta* bezeichnet werden.²²⁷ Es gibt aber auch Szenen, in denen die betroffenen Frauen bzw. Mädchen nicht so angriffslustig mit ihren Belästigern

²²⁰ Ebda. S. 318.

²²¹ Ebda. S. 44.

²²² Ebda.

²²³ Ebda. S. 198.

²²⁴ Ebda. S. 221.

²²⁵ Ebda. S. 172.

²²⁶ Ebda. S. 190.

²²⁷ Ebda. S. 204.

umgehen. Die 14-Jährige Mireya etwa, die sich als 16-jährig ausgibt und in einer *maquiladora* arbeitet, weiß nicht, wie sie die Avancen eines Mannes in einer Bar abwimmeln soll: „His hand moves down to her knee, fingers skimming the nylon of her pantyhose. Her leg twitches. She doesn't know what to say.“²²⁸ Während Mireya also Jane Caputi und Diana Russells Aussage bestätigt, dass die Reaktion auf Gewalt oft Rückzug und Handlungsunfähigkeit ist,²²⁹ zeigt Ivon mit keinerlei Probleme, direkt und gleichfalls mit Gewalt auf Übergriffe zu reagieren. Die beiden Figuren bilden die die beiden Enden des Reaktionsspektrums auf derartige Vorfälle ab.

Die verschiedenen Arten von Gewalt

In *Desert Blood* gibt es viele verschiedene Arten von Gewalt; eine davon ist häusliche Gewalt. In den Szenen, in denen diese zu Tage tritt, sind Täterin und Opfer beide weiblich. Nach dem Verschwinden Irenes etwa gibt Mutter Lydia Ivon, ihrer älteren Tochter, die Schuld am Verschwinden Irenes und beginnt, sie zu schlagen: „Without a word, green eyes on fire, she started slapping Ivon right there in front of the whole neighborhood. [...] She hit Ivon's face, smacked at her ears, clawed at her shirt with her nails. [...] Ivon didn't realize her nose was bleeding until she felt the blood running over her lip.“²³⁰ Ivon gibt diese Gewalt direkt an ihre Ex-Freundin Raquel weiter, der Ivon ihrerseits die Schuld an Irenes Verschwinden gibt: „[Raquel] stared at her black eye in the mirror. After three days, the swelling had gone down and the color had changed from blackish-blue to an eggplant color tinged with yellow at the edges, but the veins inside the eye were still raw. Ivon had done this to her“.²³¹ Im Gegensatz zu ihrer Mutter ist Ivon im Nachhinein allerdings entsetzt über ihr eigenes Verhalten, entschuldigt sich und versucht, ihr Benehmen mit der Sorge um ihre verschwundene Schwester zu rechtfertigen.²³² Das ändert allerdings nichts an dem offensichtlichen Bewältigungsmechanismus, der hier von den beiden weiblichen Angehörigen Irenes verwendet wird: Die gewaltsame Entführung Irenes führt sowohl bei ihrer Mutter als auch bei ihrer Schwester zu noch mehr Gewalt, da beide auf diese Weise versuchen, ihre Angst und Machtlosigkeit zu bewältigen. Dass sich diese Gewalt gegen Personen richtet, die keine direkte Möglichkeit haben, Irene zurückzubringen, scheint dabei egal zu sein. Gewalt dient hier eindeutig dazu, die eigene Machtlosigkeit zu verwinden.

²²⁸ Ebda. S. 149.

²²⁹ Caputi und Russell 1992, S. 20.

²³⁰ Gaspar de Alba 2005, S. 128.

²³¹ Ebda. S. 191.

²³² Ebda. S. 264.

Im Gegensatz zu Ivon, die die Gewalt, die ihre Mutter an ihr verübt, direkt an Raquel weitergibt, findet Raquel einen anderen Weg mit dieser Gewalt umzugehen, der sie offensichtlich unfreiwillig ausgesetzt ist: Sie wandelt die gegen sie gerichtete Gewalt in eine Art sexuelles Vorspiel um, das sie offenbar schon früher derart internalisiert hat, dass es Teil ihrer Sexualität geworden ist: „She [Raquel] needed her neck squeezed or her face slapped so she could climax.“²³³

Ihren Höhepunkt erreicht die Gewaltdarstellung in *Desert Blood* aber in jenen Momenten, in denen über die Femizide gesprochen, oder Leichenfunde beschrieben werden:

The eyes were gone. The face was completely bloated and purple, facial features erased, blistered skin crusted with sand and blood and maggots. [...] Fluid drained from the ears. A thick black rope burn ran across the neck and teeth marks covered the chest. The bra was pushed up over the breasts. Worms oozed over the torn nipple of the left breast. On the right breast a five-pointed star had been carved into the flesh with a serrated blade.²³⁴

Diese Beschreibung ist durchaus kein Einzelfall. Egal ob Ximena ihrer Cousine Ivon von den Morden im Allgemeinen und zwei konkreten Leichenfunden im Speziellen erzählt,²³⁵ Ivon einen Zeitungsbericht über die Femizide in Juárez liest²³⁶ oder ein Angehöriger für das Fernsehen vom Leichenfund seiner Nichte berichtet:²³⁷ Die expliziten Beschreibungen der gefundenen Körper lassen keinen Spielraum für Interpretationen zu und schildern die Brutalität der Femizide im Detail. Immer wieder fällt außerdem die fast schon beiläufige, saloppe Art auf, in der über Leichenfunde gesprochen wird. So antwortet Ivons Cousine Ximena ihr auf die Frage, ob sie schon einmal bei einem *rastro* dabei war, bei dem jemand gefunden wurde, fast schon beiläufig:

‘It’s not pretty, I can tell you that. Frank, I mean Father Francis, found one last summer under a pile of tires near the brick plant. Luckily, I had a house visit and didn’t make it to that one. The girl’s face and fingertips had gotten burnt off, but her hair was still intact. She was unidentified for nearly six months until they were able to i.d. her by her teeth. [...] A sister of hers back home finally realized she was missing.’²³⁸

Inwiefern solche Darstellungen die Grenze zwischen einer Abbildung der Realität und ihrer Ausschlachtung auf Kosten Betroffener überschreiten und inwiefern sie die Femizide durch die Alltäglichkeit mit der sie vorgebracht werden, normalisieren, kann wohl nicht eindeutig festgelegt werden und ist zu einem gewissen Grad immer von der individuellen Wahrnehmung der einzelnen Leser:innen abhängig. Denn in der Theorie lässt sich zwar, wie oben bereits

²³³ Ebda. S. 192.

²³⁴ Ebda. S. 246.

²³⁵ Ebda. S. 24-25.

²³⁶ Ebda. S. 3-4.

²³⁷ Ebda. S. 236.

²³⁸ Ebda. S. 24.

angeführt, leicht sagen, dass Literatur Reflexionspotential birgt, das gleichzeitig nicht automatisch als Gegendiskurs klassifiziert werden kann,²³⁹ in der Praxis fällt es aber nicht so einfach, die Grenze zwischen diesen beiden Polen zu ziehen und einzelne Texte oder Textpassagen eindeutig auf der einen oder anderen Seite zu positionieren.

Wer spricht?

Der Roman *Desert Blood* ist in der dritten Person geschrieben und verfolgt die Handlung hauptsächlich aus der Perspektive von Ivon Villa. Allerdings gibt es zwischendurch immer wieder Kapitel aus dem Blickwinkel ihrer jüngeren Schwester Irene²⁴⁰, sowie eines, in dem der Fokus auf Ivons Ex-Freundin Raquel liegt,²⁴¹ mit der Irene den Abend ihrer Entführung verbringt.²⁴² Darüber hinaus gibt es im Roman ein paar Stellen, die aus der Sicht des jungen US-amerikanischen Polizisten Pete McCuts erzählt werden²⁴³, der Irenes Verschwinden untersucht. Dieser hat auf mehreren Ebenen eine Sonderstellung inne. Einerseits ist Pete die einzige männliche Figur, aus deren Perspektive in *Desert Blood* erzählt wird. Wie um zu rechtfertigen, dass sich seine männliche Stimme zwischen die der im Fokus stehenden Frauen mischt, wird sein erster Auftritt im Roman aber damit eingeleitet, dass er seinen Kolleg:innen die Geschichte seines Namens erzählt: Er wurde nach den zehn weiblichen Musen benannt, deren gemeinsame Anfangsbuchstaben seinen Namen ergeben.²⁴⁴ In gewisser Weise spricht aus ihm also nicht nur ein Mann, sondern auch eine übernatürliche, weibliche Vielstimmigkeit. Das führt dazu, dass die Einheit der weiblichen Erzählposition zumindest ein wenig gewahrt bleibt. Andererseits verkörpert Pete nicht nur eine wenigstens teilweise männliche Perspektive, sondern er ist auch Polizist und setzt sich in dieser Funktion für die Aufklärung von Irenes Verschwinden ein. Damit bildet er einen starken Kontrast zu den meisten anderen portraitierten Polizisten, deren Willkür, Bestechlichkeit und misogynen Verhalten immer wieder im Roman vorkommen.²⁴⁵

Neben den Kapiteln, bei denen die Identität der im Fokus stehenden, erzählenden Person eindeutig ist, gibt es zwei Abschnitte, bei denen der zentralen Person (zunächst) kein Name, sondern lediglich ein weibliches Geschlecht zugeordnet werden kann. Eines der beiden ist das erste

²³⁹ Geier 2013, S. 264.

²⁴⁰ Gaspar de Alba 2005, S. 100-111, 171-175, 195-198, 221-222, 267-268 u. 291-293.

²⁴¹ Ebda. S. 191-194.

²⁴² Ebda. S. 100-111.

²⁴³ Ebda. S. 154-162, 223-235, 270-273 u. 287-290.

²⁴⁴ Gemeint sind die neun griechischen Musen Polyhymnia, Euterpe, Thalia, Erato, Melpomene, Clio, Calliope, Urania und Terpsichore und die vermeintliche mexikanische Muse Sor Juana Inés de la Cruz. Ebda. S. 157.

²⁴⁵ U. a. ebda. S. 85 u. 212-218.

Kapitel, auf das bereits zu Beginn der Analyse von *Desert Blood* eingegangen wurde.²⁴⁶ Das andere befindet sich etwa in der Mitte des Romans und kann erst spät der jungen *maquiladora*-Arbeiterin Mireya Beltrán zugeordnet werden.²⁴⁷ Im Gegensatz zum ersten Kapitel, in dem die Ermordung und die unmittelbar davor stattfindende Folter der Frau bzw. des Mädchens beschrieben wird, wird in diesem Kapitel sozusagen die Vorgeschichte zur Entführung erzählt: Ein vierzehnjähriges Mädchen – sie gibt sich allerdings als sechzehn aus, um ihr Arbeitsverhältnis in einer der *maquiladoras* aufrechterhalten zu können – wird vom US-Amerikaner J. W. Wilcox, dessen Snuff-Organisation auch Irene entführt hat, mit falschen Angeboten in sein Auto gelockt. Dabei bemerkt das Mädchen zu spät, dass es sich dadurch in Lebensgefahr begibt. Das Kapitel endet zwar nicht explizit mit ihrer Ermordung, der letzte Satz deutet sie aber bereits an. Wilcox droht ihr nämlich mit den Worten: „Shut up, or I’ll cut your tongue out, you little whore. It’s not time to scream yet.“²⁴⁸ Später im Roman bestätigt sich diese Andeutung, wenn Father Francis *rastro*-Gruppe die Leiche eines Mädchens findet, das den exakt gleichen Haarschmuck wie eben dieses Mädchen trägt. Erst hier bekommt sie auch ihren vollständigen Namen zugesprochen: Ivon, die ebenfalls am *rastro* teilgenommen hat, entdeckt Mireya Beltráns Ausweis in der Nähe der Leiche und identifiziert sie anhand des darauf abgebildeten Fotos.²⁴⁹

Die US-Amerikanische Perspektive

Neben der Tatsache, dass abgesehen von Pete McCuts ausschließlich Frauen im Erzählfokus stehen, ist außerdem auffällig, dass in *Desert Blood* vor allem Personen von der US-amerikanischen Seite der Grenzregion El Paso/Ciudad Juárez zu Wort kommen. Je nach Situation wird diese US-lastige Perspektive stärker oder weniger stark hervorgehoben. Einerseits gibt es im Roman Szenen, in denen auf die Einheit von Ciudad Juárez und El Paso hingewiesen wird – wie etwa, wenn Ximena die beiden Städte als „Siamese twins“²⁵⁰ bezeichnet. Andererseits gibt es auch Stellen, in denen die Grenze stark hervorgehoben und eine klare Trennlinie zwischen den Personen auf der mexikanischen und denen der US-amerikanischen Seite gezogen wird – zum Beispiel, wenn Father Francis und Ximena Ivon unabhängig voneinander erzählen, „We’re looking for the American girls“²⁵¹, und klarstellen: „The activist groups that run *rastreros* on this [Mexican] side are only looking for the Juárez girls. [Herv. i. O.]“²⁵² Hier wird eine ganz

²⁴⁶ Ebda. S. 1-2.

²⁴⁷ Ebda. S. 147-153.

²⁴⁸ Ebda. S. 153.

²⁴⁹ Ebda. S. 249.

²⁵⁰ Ebda. S. 23.

²⁵¹ Ebda. S. 24.

²⁵² Ebda. S. 41.

eindeutige Grenze zwischen den beiden Nationen gezogen, die gleichzeitig kaum Sinn zu machen scheint, da auf einer Suche nach toten Menschen in den Wüstengebieten rund um Ciudad Juárez wohl kaum auf den ersten Blick zwischen mexikanischen und US-amerikanischen Leichen unterschieden werden kann.

Diese US-amerikanische Perspektive schlägt sich aber nicht nur in der Beschreibung von Father Francis' *rastreos* nieder, sondern wirkt im Verlauf des Romans an manchen Stellen auch überheblich. Es kann schließlich ein wenig anmaßend erscheinen, dass Ivon, die seit Jahren zum ersten Mal wieder zurück nach El Paso kommt und erst auf ihrem Hinflug durch einen Zeitungsartikel zufällig auf die Morde aufmerksam wird, zusammen mit dem unerfahrenen Polizisten Pete McCuts in der Lage ist, nicht nur ihre schwer verletzte Schwester von ihren Entführern zu befreien, sondern dabei auch noch einen Snuff-Movie-Ring aufzudecken und im Zuge der Rettungsaktion den Chef und mehrere Mitglieder dieser Organisation zu eliminieren.²⁵³

Dass eine Einzelperson, die sich nur ein paar Tage lang mit den Femiziden in Ciudad Juárez beschäftigt, mehr erreicht als die verschiedenen zivilgesellschaftlichen Organisationen vor Ort, die seit Jahren um Gerechtigkeit und Sicherheit für die Frauen und Mädchen von Juárez und ihre Angehörigen kämpfen, kann der Handlung von *Desert Blood* durchaus als anmaßend ausgelegt werden und wirkt mehr wie ein Heldinnenmythos als die Wirklichkeit. In Bezug auf Irenes Überleben kritisiert auch Kasey Butcher die kaum vorhandene Reflexion des Vorteils, den die US-amerikanische Staatsbürgerschaft mit sich bringt: „The novel never addresses the fact that Irene survives largely because of her class privilege and US citizenship (and luck).“²⁵⁴

Einerseits positioniert sich *Desert Blood* also ganz klar auf der Seite der Gegner:innen der Femizide und will auch auf der US-Seite der Grenze Aufmerksamkeit für dieses Problem schaffen. Andererseits reproduziert der Roman dabei genau jenen Diskurs, der die USA bevorzugt und besser als Mexiko darstellt, indem er nur die US-amerikanische Bürgerin Irene überleben lässt,²⁵⁵ während mehrere mexikanische Bürgerinnen ermordet werden und erst sehr spät oder überhaupt nie einen Namen bekommen.²⁵⁶ Dadurch drohen sie in der fiktionalen Anonymität zu verschwinden. Indem diese Frauen bzw. Mädchen (auch die Angabe ihres Alters fehlt teilweise) keine Namen tragen, können sie zwar einerseits noch stärker zur Projektionsfläche für alle Ermordeten werden, andererseits wird den Opfern der Femizide dadurch aber auch jede Individualität genommen – es handelt sich nicht mehr um die Schicksale einzelner Personen, die eine Vorgeschichte und ein individuelles Leben hatten, sondern nur noch um Körper, deren

²⁵³ Ebda. S. 294-303.

²⁵⁴ Butcher 2015, S. 411.

²⁵⁵ Gaspar de Alba 2005, S. 336.

²⁵⁶ U. a. ebda. S. 41 u. 153.

gewaltsamer Tod drastisch dargestellt, wie die zitierten Passagen zeigen, sogar fast ausgeschlachtet wird. Diesen Gewalttaten und Grausamkeiten wird dadurch deutlich mehr Raum gegeben als den ermordeten Personen selbst; dem Femizid wird mehr Macht zugesprochen als dem Leben der Frau bzw. des Mädchens, das durch ihn gewaltsam beendet wurde.

Gewalt als Sprache?

Unabhängig von der Staatszugehörigkeit der handelnden Personen fällt auf, dass fast jede Kommunikation in *Desert Blood* Anteile von Gewalt beinhaltet, bzw. in Gewalt übergeht, wenn die sprechende Person mit Worten nicht mehr weiterweiß. Lydia wendet Gewalt an, wenn sie erfährt, dass ihre jüngere Tochter verschwunden ist und sie ihrer älteren Tochter die Schuld dafür gibt,²⁵⁷ Ivon gibt die Gewalt, die sie von ihrer Mutter erfährt, weiter, wenn sie die Schuld für die Entführung ihrer Schwester an Raquel weiterschiebt.²⁵⁸ Genauso spielt für Rubí Reyna Gewalt eine große Rolle, da sie als Journalistin aus den Femiziden in Ciudad Juárez Kapital schlägt und in ihre Talkshows einfließen lässt.²⁵⁹ Auch Irene, die plant, Ariel mit ihren Fesseln zu strangulieren um ihrer Gefangenschaft zu entkommen²⁶⁰ und Ariel, die Irene erzählt, wie mit ihrer Leiche verfahren werden wird,²⁶¹ planen Gewalt anzuwenden, da sie mit ihren Worten an unüberwindliche Grenzen stoßen. Vor allem ist Gewalt aber Teil jeder Art von Kommunikation die von J.W. Wilcox und all seinen Kollegen betrieben wird: Diese ergehen sich nicht nur in ihren Gewaltfantasien, sondern sie leben sie auf brutalste Weise mit den entführten Frauen und Mädchen aus und zeichnen sie auf Film auf.²⁶²

Wäre Gewalt eine Sprache, so könnte die Antwort auf die Frage, wer spricht, also sicherlich lauten: die Gewalt. Gleichzeitig kann man die Rolle der Gewalt aber auch genau andersherum verstehen. Anstatt ihr zusätzlich zu dem vielen Raum, der ihr ohnehin gegeben wird, noch den Status einer Sprache zuzusprechen, kann ihre Rolle auch derart aufgefasst werden, dass sie gerade die Sprachlosigkeit verkörpert – schließlich setzt sie nicht um sonst meist dann ein, wenn die vormals sprechende Person verstummt.

²⁵⁷ Ebda. S. 128.

²⁵⁸ Ebda. S. 192.

²⁵⁹ Ebda. S. 246.

²⁶⁰ Ebda. S. 293.

²⁶¹ Ebda. S. 292.

²⁶² U. a. ebda. S. 172 u. 198.

Das Sagbare und das Unsagbare

In Bezug auf die Darstellung von Gewalt in *Desert Blood* kann festgestellt werden, dass es diesen Darstellungen nicht an Explizitheit mangelt und es dementsprechend nicht viel Unsagbares gibt. Von Beginn an zeigt der Roman, dass er sich der Grausamkeit und den Gewalttaten rund um die Femizide in Ciudad Juárez auf sehr explizite Art und Weise nähert und gibt diese Art des Umgangs zu keinem Zeitpunkt auf.²⁶³ Diese exzessive Darstellung verschiedener Arten von Gewalt beeinflusst den Diskurs rund um die Femizide von Ciudad Juárez insofern, als er ihn von der von Caputi und Russel angesprochenen Gefahr des sich Zurückziehens und Nicht-Reagierens befreit.²⁶⁴ Gleichzeitig macht der Roman aus den bloßen Fakten rund um die gefundenen Körper der ermordeten Frauen und den marginalisierenden Stellungnahmen seitens der Politik und der Polizei auf die individuellen Gewalterfahrungen im (Vor-)Feld der Femizide erlebbar und kämpft unter anderem auch an dem Tabu, das etwa über häuslicher Gewalt liegt. Andererseits kann die explizite Darstellung von Gewalt auch kritisch gesehen werden.

6.3 Gewaltdarstellung in *The Dead Women of Juárez*

In Sam Hawken's Roman *The Dead Women of Juárez* ist Gewalt beinahe omnipräsent und wird oft sehr explizit geschildert. Einerseits ist das Setting des Romans von den gewaltvollen Vorgeschichten und Lebensumständen seiner Charaktere geprägt, andererseits setzen sich diese Gewaltgeschichten in der Gegenwart des Romans fort: Hätte Kelly Courter nicht im Drogenrausch in den USA ein Kind überfahren,²⁶⁵ wäre er niemals nach Ciudad Juárez gezogen und hätte nicht begonnen, an illegalen Boxkämpfen teilzunehmen, bei denen er sich regelmäßig zusammenschlagen lassen muss.²⁶⁶ Wären Sevillas Tochter und Enkelin nicht verschwunden und mutmaßliche Opfer der Femizide geworden, hätte Paloma Sevilla aufgrund ihrer Tätigkeit im Verein *Voces sin Eco* niemals bei seiner Suche nach den Verschwundenen unterstützt.²⁶⁷ Ohne diese Verbindung zwischen Paloma und Sevilla und ohne Sevillas Einsamkeit, die durch den Suizid seiner Frau noch verstärkt wurde,²⁶⁸ hätte sich Sevilla nicht so sehr in Palomas Ermittlungen eingemischt und ihre Mörder schließlich selbst ermordet.²⁶⁹

²⁶³ U. a. ebda. S. 48 u. 247.

²⁶⁴ Caputi und Russell 1992, S. 20.

²⁶⁵ Hawken 2011, S. 125-126.

²⁶⁶ Ebda. S. 3-5.

²⁶⁷ Ebda. S. 189.

²⁶⁸ Ebda. S. 265.

²⁶⁹ Ebda. S. 279 u. 301.

Das erste Kapitel

Genau wie *Desert Blood* beginnt auch Sam Hawkens Roman *The Dead Women of Juárez* mit einem kurzen gewaltvollen Kapitel und steckt damit die Position der Hauptperson der ersten beiden Romanteile von Anfang an ab.²⁷⁰ Es beschreibt den etwa 30-jährigen US-Amerikaner Kelly Courter als Teilnehmer eines illegalen Boxkampfes in Ciudad Juárez, in dessen Verlauf er im Wesentlichen von seinem mexikanischen Kontrahenten zusammengeschlagen wird. Der Ringrichter schreitet dabei so spät wie möglich ein, Kelly geht mehrmals zu Boden, bevor er schließlich durch einen K.o.-Schlag verliert. Seiner Rolle in diesem Boxkampf ist er sich eindeutig bewusst: „Kelly was here to be the kid’s punching bag. [...] The crowd wanted to see the *bolillo* bleed [Herv. i. O.]“.²⁷¹ Sowohl der Boxkampf als auch dieses erste Kapitel enden damit, dass Kelly zusammengeschlagen am Ringboden das Bewusstsein verliert und die Zuschauenden seinem mexikanischen Gegner zjubeln, Kelly hingegen, „disappeared for everyone in the room.“²⁷²

Das erste Kapitel von *The Dead Women of Juárez* hat also mehrere Parallelen mit dem von *Desert Blood*. Wie schon in *Desert Blood*, so stellt es auch in *The Dead Women of Juárez* einige Vorausdeutungen an, die im Verlauf des Romans bestätigt werden: Genau wie in diesem Kampf wird Kelly auch im Verlauf des Romans immer wieder (metaphorisch und wortwörtlich) niedergeschlagen, bis er letztendlich bewusstlos und ohne etwas erreicht zu haben im Krankenhaus landet.²⁷³ Auch seine Einstellung, bis zum Letzten zu kämpfen und nicht aufzugeben, die schon in diesem ersten Kapitel deutlich zu Tage tritt, zeigt sich im Laufe der Handlung immer wieder – ebenso wie die Fruchtlosigkeit dieser Sturheit, die Kelly letztendlich nichts einbringt außer noch mehr Gewalt.²⁷⁴ Denn genauso wie er die Schläge seines Boxgegners im Ring falsch einschätzt und deswegen nicht abwehren kann, schätzt er auch seine Situation und Stärke in der realen Welt falsch ein und scheitert in der Folge nicht nur bei der Aufklärung des Femizids an seiner Freundin Paloma, sondern wird durch falsche Verbindungen und korrupte Polizisten aufgrund seiner Beziehung mit der Ermordeten zugrunde gerichtet: Denn Kelly scheitert nicht nur an seinem Versuch, Paloma wiederzufinden, ihm wird stattdessen fälschlicherweise von der Polizei vorgeworfen, Palomas Entführung und den an ihr verübten Femizid selbst begangen zu haben,²⁷⁵ woraufhin er von einer Gruppe korrupter Exekutivbeamter derart verprügelt wird,²⁷⁶

²⁷⁰ Ebda. S. 3-5.

²⁷¹ Ebda. S. 3.

²⁷² Ebda. S. 5.

²⁷³ Ebda. S. 140-141.

²⁷⁴ U. a. ebda. S. 113 u. 120.

²⁷⁵ Ebda. S. 118.

²⁷⁶ Ebda. S. 140-141.

dass er im Krankenhaus auf der Intensivstation landet.²⁷⁷ Auch der Polizist Rafael Teódulo Sevilla Adán, Protagonist der zweiten Hälfte des Romans, kann an all dem nichts ändern, obwohl er ebenfalls versucht, Palomas Ermordung aufzuklären. Statt juristischer Aufklärung führt Sevillas Einmischung aber nur zu noch mehr Gewalt und mehreren Akten von Lynchjustiz, die zwar zur Hinrichtung von Palomas Entführern und Mördern führen, an der generellen Problematik aber nichts ändern können.²⁷⁸

Die verschiedenen Arten von Gewalt

Konkret äußert sich die Gewalt in *The Dead Women of Juárez* zum Beispiel im Verlauf von Kellys Verhaftung, während derer sein Apartment von den Polizisten komplett verwüstet wird: „Cops in body armor were everywhere, opening everything, destroying what they found. The floor was littered in bits and fragments of broken things.“²⁷⁹ Sie reicht bis hin zur Folterung Kellys, um ein falsches Geständnis aus ihm herauszupressen und ihm dadurch den Femizid an seiner Freundin Paloma anzuhängen – was den Polizisten aber trotz aller Gewaltanwendung nicht gelingt:

Kelly didn't see the bat, but of course the cop must have had it all along. Wood connected with his flesh and Kelly felt meat and bone give away. His jaw was broken, his mouth filled with fresh blood. [...] Kelly put his hand up and had his wrist shattered. He turned to put his back to the worst of it, but the cop dragged him out of the bunk and onto the floor of the cell where kicks and blows followed one after another until Kelly couldn't tell them apart.²⁸⁰

Neben den physischen Misshandlungen, die Kelly am eigenen Leib erfährt, beschreibt der Roman auch jene von Palomas Bruder Estéban, der ebenfalls als Verdächtiger im Mordfall seiner Schwester verhaftet wurde. Um ein Geständnis oder zumindest Informationen in Bezug auf den Täter aus Estéban oder Kelly herauszupressen, wird Kelly gezwungen, Estébans Folterungen tatenlos zu beobachten:

Captain Garcia raised the bat and Enrique looked away. Kelly could not. / One blow smashed three [of Estéban's] fingers and left them bent in different directions. Estéban screamed. Kelly felt it through the window, shaking the glass [...] The bat came down again and again and once more after that until there was torn flesh and pieces of shattered bone sticking out. Estébans pinky was mush, oozing blood and pink meat and flecks of white.²⁸¹

²⁷⁷ Ebda. S. 150.

²⁷⁸ Ebda. S. 279 u. 301.

²⁷⁹ Ebda. S. 110.

²⁸⁰ Ebda. S. 140-141.

²⁸¹ Ebda. S. 132.

Außerdem wird Kelly für Estébans Folterung insofern verantwortlich gemacht, als ihm mehrmals zu verstehen gegeben wird, dass Estébans Tortur beendet werden würde, sobald Kelly Informationen preisgibt. Kellys physischer Folter wird damit also noch eine psychologische Ebene hinzugefügt. Da Kelly den Täter aber nicht kennt und keine falschen Aussagen treffen will, bleibt ihm die Möglichkeit verwehrt, seinem Freund zu helfen.

In *The Dead Women of Juárez* wird aber nicht nur explizite Gewalt gegen Kelly und Estéban beschrieben. Nachdem Sevilla mithilfe des jungen Polizisten Enrique den Femizid an Paloma aufklären konnte – oder sich zumindest selbst über den Ablauf der Ereignisse sicher ist, denn einen Gerichtsentscheid gibt es in Ermangelung einer Anklage nicht – entscheidet er sich offensichtlich, die Täter in einer Art Lynchjustiz selbst zu richten. Er erschießt nicht nur alle in die Tat verwickelten, sondern prügelt aus manchen davor auch noch Informationen über ihre Mittäter heraus.²⁸² Der Roman spart auch hier nicht mit expliziten Beschreibungen, da jedoch mit obigen Zitaten bereits ein Einblick in den Tenor dieser Szenen gegeben wurde, scheinen hier keine weiteren direkten Zitate mehr benötigt zu werden. In der vorliegenden Arbeit soll die Darstellung expliziter Gewalt schließlich nicht mehr als unbedingt erforderlich reproduziert werden.

Aussparungen von Gewaltdarstellung

Bei der Darstellung von Gewalt an Frauen und der expliziten Beschreibung von Femiziden hält sich *The Dead Women of Juárez* eindeutig zurück. Abgesehen von einem Gespräch, in dem Sevilla Kelly mit den Umständen von Palomas Ermordung konfrontiert: „‘Partially burned, [...] Raped. *Las dos vias*. Her piercings were yanked out: the tongue, the nipples the –’ [Herv. i. O.]“²⁸³, bei dem Kelly Sevilla allerdings unterbricht, weil er es nicht erträgt, sich Palomas Leid so genau vorstellen zu müssen, werden Brutalitäten und Grausamkeiten gegenüber Frauen nie explizit thematisiert. Auch in jener Szene, in der Sevilla mit einem wegen Vergewaltigung und Drogen verurteilten Häftling über seine Aktivitäten im Dunstkreis von Palomas Mördern spricht, fällt dessen Beschreibung des Femizids, dem er beigewohnt hatte, deutlich weniger explizit aus als etwa die oben zitierten Folderszenen: „‘At first I thought he was just choking her while he fucked her. But then he didn’t stop. He didn’t stop.’“²⁸⁴ Diese Aussage lässt zwar keinen Zweifel über die Todesumstände der Ermordeten zu, ergeht sich im Gegensatz zu

²⁸² Ebda. S. 277-279 u. 300-301.

²⁸³ Ebda. S. 118.

²⁸⁴ Ebda. S. 274.

anderen gewaltvollen Akten in *The Dead Women of Juárez* aber nicht in detaillierten Beschreibungen der Brutalität und Grausamkeit der Tat.

Zwei der wenigen tatsächlich gewaltfreien Szenen in *The Dead Women of Juárez* sind die beiden Sexszenen zwischen Kelly und Paloma. Während in *Desert Blood*, wie bereits dargelegt, physische Gewalt beim Sex für Raquel eindeutig eine Rolle spielt,²⁸⁵ sind die beiden Sexszenen in *The Dead Women of Juárez* komplett frei von Gewalt. Kurz nach einem von Kellys Boxkämpfen achtet Paloma sogar ganz besonders darauf, Kelly keine weiteren Schmerzen zuzufügen: „Kelly was sore, but Paloma was careful.“²⁸⁶ Während also in *Desert Blood* die allgegenwärtige Gewalt, der Raquel nicht entgehen kann, in eine Form des Lustspiels umgewandelt und damit Teil ihrer Sexualität wird, ist Sex in *The Dead Women of Juárez* die beinahe einzige Tätigkeit, bei der physische Gewalt explizit keine Rolle spielt und Schmerzen sogar aktiv vermieden werden.

Wer spricht?

In *The Dead Women of Juárez* gibt es zwei zentrale Personen, aus deren Sicht die Ereignisse des Romans in dritter Person dargestellt werden. In den ersten beiden Teilen folgen Lesende dem US-Amerikaner Kelly Courter, in den beiden letzten Teilen dem mexikanischen Polizisten Rafael Sevilla. Vom Umfang her sind diese beiden Erzähler einander relativ gleichgestellt; im Teil des jeweils anderen spielen sie beide eine eher untergeordnete Rolle, wobei Sevilla in Kellys Hälfte deutlich öfter auftritt als Kelly in Sevillas. Das liegt sicherlich daran, dass Kelly die zweite Hälfte des Romans komatös in einem Krankenhausbett verbringt. Im Vergleich zu *Desert Blood*, in dem Ivon Villa als eindeutige Hauptperson identifiziert werden kann, die nur hin und wieder einzelne Kapitel an manche ihrer Nebencharaktere abgibt, liegen *The Dead Women of Juárez* also zwei in etwa gleichwertige und sehr konträre Erzählpositionen zugrunde. Denn Kelly und Sevilla trennen einige grundlegende Faktoren: Der Mexikaner Sevilla arbeitet bereits seit über 30 Jahren bei der Drogenfahndung,²⁸⁷ der etwa 30-jährige ex-Junkie und Drogendealer Kelly stammt aus den USA und versucht zu Beginn des Romans beruflich noch einmal neu durchzustarten. Er trainiert darauf hin, wieder an offiziellen Boxkämpfen teilnehmen zu können.²⁸⁸ Gleichzeitig gibt es aber auch Elemente, die die beiden verbinden. Sie versuchen nicht nur beide, den Femizid an Paloma Salazar aufzuklären und die Verantwortlichen dafür zur

²⁸⁵ Gaspar de Alba 2005, S. 192.

²⁸⁶ Hawken 2011, S. 21.

²⁸⁷ Ebda. S. 153.

²⁸⁸ Ebda. S. 60.

Rechenschaft zu ziehen, wobei sie beide nicht an eine offizielle Verurteilung glauben, sondern vielmehr mit Selbstjustiz rechnen, die zu vollziehen Sevilla schlussendlich auch gelingt. Beide sind außerdem im Grunde genommen gebrochene Persönlichkeiten, die sich in ihrer Einsamkeit ihren jeweils bevorzugten Drogen hingeben, um ihre Unzulänglichkeiten, ihre Vergangenheit und ihre Toten zu vergessen.²⁸⁹

Sowohl aus Kelly als auch aus Sevilla spricht zu großen Teilen also Resignation, die im bereits zitierten Abschlusssatz des Romans kulminiert, den Sevilla an Kellys Krankenbett spricht: „‘It’s all right now, Kelly,’ Sevilla said. ‘It’s all right now.’“²⁹⁰ Dieser letzte Satz von Sevilla, der wohl am allermeisten seiner eigenen Beruhigung dient, verliert im Kontext der im Roman beschriebenen Vorkommnisse komplett seine Bedeutung und weist einzig und allein auf den Zustand der Resignation seines Sprechers hin. Andernfalls könnte man eine Situation, in der die Strukturen, die die Femizide in Ciudad Juárez tolerieren oder sogar befördern, weiterhin bestehen, in der Palomas Mörder zwar durch einen Akt der Selbstjustiz getötet, aber niemals offiziell verurteilt wurde,²⁹¹ in dem Palomas Bruder nach extremen polizeilichen Folterungen von einem Mithäftling im Gefängnis ermordet wurde,²⁹² in dem Sevillas Tochter und Enkeltochter weiterhin vermisst sind²⁹³ und in der unklar ist, welche bleibenden Schäden Kelly von seinen Folterungen davontragen wird,²⁹⁴ nicht als „all right“ bezeichnen.

Das Sagbare und das Unsagbare

Wie schon in *Desert Blood*, gibt es auch in *The Dead Women of Juárez* kaum Grenzen des Sagbaren, wenn es um jene Textstellen geht, in denen Gewalttaten beschrieben werden. Der Roman beschreibt Brutalitäten und Grausamkeiten in vielen Situationen sehr genau und schreckt dabei nicht vor expliziten Details zurück. Sowohl in den Szenen, in denen Kelly im Boxring zusammengeschlagen wird,²⁹⁵ als auch in jenen, in denen Kelly und Estéban von der Polizei gefoltert werden,²⁹⁶ und auch wenn Sevilla die Mörder von Paloma beobachtet und ihre Veranstaltung schließlich zusammen mit seinen Polizeikollegen stürmt,²⁹⁷ bleibt nur wenig der Imagination Lesender überlassen. Inwieweit all diese Passagen die explizite Darstellung von

²⁸⁹ Ebda. S. 81-83 u. 145-146.

²⁹⁰ Ebda. S. 304.

²⁹¹ Ebda. S. 277-279 u. 300-301.

²⁹² Ebda. S. 219.

²⁹³ Ebda. S. 189.

²⁹⁴ Ebda. S. 303.

²⁹⁵ Ebda. S. 3-5.

²⁹⁶ U. a. ebda. S. 130-131.

²⁹⁷ Ebda. S. 297-299.

Gewalt wirklich benötigen, um die jeweiligen Situationen hinreichend zu vermitteln, kann durchaus in Frage gestellt werden – wie das Siebenpfeiffer ja ganz allgemein im Kontext literarischer Werke tut.²⁹⁸ Durch die Aussparungen gewalttätiger Details zumindest in Bezug auf die Femizide selbst findet der Roman aber immerhin in diesen Szenen einen Mittelweg zwischen Tabuisierung und Ausschlachtung dieser Gewalttaten und trägt dadurch zu einem bewussteren Diskurs zu dieser Thematik bei.

So allgegenwärtig und aussprechbar trotz allem Gewalt und Brutalität in *The Dead Women of Juárez* sind, so unaussprechbar, scheint es, sind die schönen Momente und positiven Gefühle in diesem Roman. Kelly weiß genau, dass Paloma nicht hören will, dass er sie liebt: „Kelly realized he loved her, but he couldn’t say so; Paloma wouldn’t want him to.“²⁹⁹ In dem Moment, in dem er versucht, seine Gefühle doch auszusprechen, weist sie ihn zurück: „‘I love you’, Kelly said. / ‘Shut up.’“³⁰⁰ Am Ende dieses Gesprächs stimmt Kelly der Unsagbarkeit ihrer Gefühle füreinander schließlich wieder zu – statt weiter in Paloma zu dringen, ihrer beider Gefühle füreinander zu verbalisieren, sagt er: „‘You don’t have to say it. Don’t say it’“,³⁰¹ und gleich darauf endet das Kapitel mit den Worten „they said nothing after that.“³⁰²

6.4 Vergleich der Gewaltdarstellungen

Gewalt spielt sowohl in *Desert Blood* als auch in *The Dead Women of Juárez* eine große Rolle. Während sie sich in *The Dead Women of Juárez* aber gegen alles und jede:n richtet, wird in *Desert Blood* vor allem geschlechtsspezifische Gewalt gegen Frauen thematisiert und in die Handlung eingebaut. In *Desert Blood* steht Gewalt deswegen oft auch in irgendeiner Form in Verbindung mit den Femiziden und dann besonders dargestellt, *The Dead Women of Juárez* spart gerade, wenn es um Gewalt gegen Frauen geht, explizite Details eher aus. Trotzdem gibt es auch einige Gemeinsamkeiten in der Gewaltdarstellung dieser beiden Romane. So überleben etwa in beiden Texten jene Personen mit US-Amerikanischer Staatsbürgerschaft, während jene mit mexikanischer ermordet werden, wenn sie sich in vergleichbaren Positionen befinden: In *Desert Blood* überlebt die US-Amerikanerin Irene ihre Entführung,³⁰³ während die Mexikanerin Mireya Opfer eines Femizids wird;³⁰⁴ in *The Dead Women of Juárez* wird nicht nur die

²⁹⁸ Siebenpfeiffer 2013, S. 346.

²⁹⁹ Hawken 2011, S. 24.

³⁰⁰ Ebda. S. 61.

³⁰¹ Ebda. S. 62.

³⁰² Ebda.

³⁰³ Gaspar de Alba 2005, S. 336.

³⁰⁴ Ebda. S. 249.

Mexikanerin Paloma,³⁰⁵ sondern auch ihr ebenfalls mexikanischer Bruder Estéban ermordet,³⁰⁶ während der US-Bürger Kelly gerade noch überlebt.³⁰⁷ In beiden Romanen wird außerdem immer wieder von Polizist:innen Gewalt ausgeübt, diese von der Polizei verübte Gewalt spielt sich allerdings in den seltensten Fällen innerhalb des dafür vorgesehenen gesetzlichen Rahmens ab,³⁰⁸ und auch die Gewalt, die von Nicht-Polizeibeamt:innen ausgeübt wird, spielt sich logischerweise außerhalb der Gesetze ab.³⁰⁹ Vermittelt werden diese Grenzüberschreitungen allerdings immer mit einem erstaunlichen Maß an Normalität, die ausgeübte Gewalt wird kaum hinterfragt, sondern vielmehr als Gegebenheit hingenommen, mit der man sich zu arrangieren hat. Das zeigt sich zum Beispiel in jener Stelle in *Desert Blood*, an der Raquel über ihr blaues Auge als Folge von Ivons Ohrfeige und die sich daraus ergebenden Konsequenzen nachdenkt:

Taking care of herself today and tomorrow has to be her first priority. If she didn't make it to the office Monday, her brother was going to come over after work, pound on the door, see her black eye, and beat the truth out of her. He would kill her if he found out she was seeing a woman again. He would kill Ivon if he knew she was the one who'd hit her.³¹⁰

In dieser Szene wird ganz deutlich, dass Raquel sich längst mit der Existenz von Gewalt abgefunden hat. Sie versucht nicht, die Ursachen für diese Gewalttaten zu beseitigen, sondern arbeitet lediglich darauf hin, Gewaltausbrüchen möglichst wenig Auslöser zu bieten.

Auch in den anderen in dieser Arbeit untersuchten Texten kommt es immer wieder zu Beschreibungen von Gewalt. Man denke etwa an die in Kapitel 5.2 bereits zitierten Aufzählungen von Brutalitäten in *Mujeres de Arena*, oder halte sich das neunte Gedicht aus *Each and Her* vor Augen: „raped / strangled / beaten / shot / burned // right breasts severed / left nipples bitten off“.³¹¹ Allerdings nimmt die Darstellung nicht nur der Femizidgewalt, sondern vor allem auch der Alltags- und Polizeigewalt in den anderen Texten merkbar weniger Raum ein.

Auffällig ist auch, dass weder in den beiden soeben untersuchten Romanen, noch in einem der anderen in dieser Arbeit zentralen Texte Gewaltprävention, Opferschutz oder Täterarbeit eine ernstzunehmende Rolle spielen, genauso wenig wie das theoretische Gewaltmonopol der Exekutive und damit einhergehende Regelungen ihrer Ausübung. Es verweisen zwar alle Texte, wenn auch in unterschiedlicher Weise und Intensität, auf die Gewalt, die in Ciudad Juárez

³⁰⁵ Hawken 2011, S. 118.

³⁰⁶ Ebda. S. 219.

³⁰⁷ Ebda. S. 303.

³⁰⁸ U. a. Gaspar de Alba 2005, S. 204; Hawken 2011, S. 278.

³⁰⁹ U. a. Gaspar de Alba 2005, S. 277; Hawken 2011, S. 101.

³¹⁰ Gaspar de Alba 2005, S. 193.

³¹¹ Martínez 2010, S. 9.

ausgeübt wird und der Frauen konstant ausgesetzt sind.³¹² In keinem der Texte wird aber ein tatsächlicher Ausweg aus dieser Gewalt oder eine grundsätzliche Veränderung hin zu einem friedfertigeren Zusammenleben oder gar zu einer Lösung der Problematik dargestellt. Einerseits ist das zwar wohl ein wirklichkeitsnaher Zugang und spiegelt damit die Realität wider, andererseits ist es durchaus bezeichnend, dass nicht einmal im literarischen Diskurs über die Gewalttaten mögliche Auswege aufgezeigt werden können. Vielmehr scheint sich auch in der Literatur alles damit abgefunden zu haben, dass Gewalt ein nicht verhandelbarer Teil der Situation ist, der deswegen auch in den Darstellungen weiter reproduziert wird.

Irene und Paloma

Sowohl in *Desert Blood*, als auch in *The Dead Women of Juárez* steht eine verschwundene Frau im Mittelpunkt der Handlung. Während Irene aber am Ende des Romans – wenn auch schwer verletzt – wieder mit ihrer Familie vereint wird und auf der texanischen Seite des Rio Grande an einem Familienfest teilnehmen kann,³¹³ wird in *The Dead Women of Juárez* schnell klar, dass Paloma nicht nur brutal vergewaltigt und ermordet wurde,³¹⁴ sondern auch, dass ihr Bruder Estéban und ihr Freund Kelly durch den an ihr verübten Femizid zu Grunde gerichtet werden.³¹⁵ Abgesehen von ihrem jeweiligen Schicksal unterscheiden sich Irene und Paloma aber auch in vielerlei anderer Hinsicht: Irenes Familie hat zwar mexikanische Wurzeln, sie selbst ist aber US-Amerikanerin, lebt auf der US-Seite des Rio Grande in El Paso und spricht deutlich besser Englisch als Spanisch. Während ihrer Gefangenschaft verschafft ihr dieser Status als US-Amerikanerin einen Vorteil gegenüber mexikanischen Entführten.³¹⁶ Indem sie für eine ganz bestimmte Show „aufgehoben“ wird, gibt das Ivon und Pete genug Zeit, um sie vor ihrer Ermordung zu lokalisieren und – wenn auch schwer verletzt – zu befreien und nach Hause zu bringen.³¹⁷ Paloma hingegen ist Mexikanerin und lebt auf der anderen Seite des Rio Grande in Ciudad Juárez. Sie hat keine Staatsbürgerschaft, die sie schützt und wird von ihren Entführern brutal ermordet.³¹⁸ Außerdem steht Irenes Jugend und Naivität Palomas Erfahrung in der Arbeit mit den Angehörigen von Femizidopfern und ihr Bewusstsein für die Gefahr, in der sie schwebt, entgegen. Die Teenagerin Irene geht aus Trotz gegenüber ihrer großen Schwester auf den

³¹² U.a. Robles o.J., S. 12; Gaspar de Alba 2005, S. 319; Martínez 2010, S. 9; Hawken 2011, S. 31; Gomez 2019, 00:39:07-00:40:12; Chávez Castillo 2020, S. 115-118.

³¹³ Gaspar de Alba 2005, S. 336-341.

³¹⁴ Hawken 2011, S. 118.

³¹⁵ Ebda. S. 140-141 u. 219.

³¹⁶ Gaspar de Alba 2005, S. 267-268.

³¹⁷ Ebda. S. 336.

³¹⁸ Hawken 2011, S. 118.

Jahrmarkt in Ciudad Juárez, der zum Ausgangspunkt ihrer Entführung wird. Ihre Sorglosigkeit, Naivität und ihr Wunsch, wahrgenommen und ernstgenommen zu werden, die jedes Risikobewusstsein überschatten, führen letztlich zu ihrer Entführung.³¹⁹ Paloma hingegen, eine erwachsene Frau, ist sich der Risiken und Gefahren, denen sie ausgesetzt ist, nicht zuletzt durch ihre Arbeit für *Voces sin Eco* sehr wohl bewusst und sie setzt ihre Handlungen dementsprechend.³²⁰ In einem Punkt sind sich Irene und Paloma aber sehr ähnlich: So gut sie können setzen sie sich gegen die an ihnen verübte Gewalt zur Wehr und antworten darauf ebenfalls mit Gewalt: Irene will Ariel mit ihren Fesseln strangulieren, um ihrer Gefangenschaft zu entkommen,³²¹ Paloma bewirft ihre zukünftigen Entführer mit Steinen, um sie zu vertreiben und fordert sie auf, sie in Ruhe zu lassen.³²²

7. Erinnerung in *Primera tormenta* und *Each and Her*

Valerie Martínez' *Each and Her* und Susana Chávez Castillos *Primera tormenta* beschäftigen sich beide mit verschiedenen Möglichkeiten der Erinnerung an die Opfer der Femizide in Ciudad Juárez und beziehen sich dabei sowohl auf sehr Persönliches als auch auf eher Allgemeines. Dabei greifen sie in ihrer jeweiligen Art auf ein kollektives Gedächtnis zurück, auf das sie sich gleichzeitig beziehen, aus dem sie schöpfen, und dem sie sich einschreiben. Wie genau dieser Spezialdiskurs sich gestaltet und inwiefern die beiden Gedichtbände dazu beitragen, soll in der Folge analysiert werden.

7.1 Das kollektive Gedächtnis

Astrid Erll umreißt den Begriff des kollektiven Gedächtnisses folgendermaßen: „Das ›kollektive Gedächtnis‹ ist ein Oberbegriff für all jene Vorgänge biologischer, psychischer, medialer und sozialer Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in kulturellen Kontexten zukommt.“³²³ Weiter führt sie aus: „[Es] ist nicht die Alternative zu – oder ›das Andere‹ der – ›Geschichte‹, es ist auch nicht der Gegenpol zur individuellen Lebenserinnerung, sondern es stellt den Gesamtkontext dar, innerhalb dessen

³¹⁹ Gaspar de Alba 2005, S. 100-111.

³²⁰ Hawken 2011, S. 44-45.

³²¹ Gaspar de Alba 2005, S. 293.

³²² Hawken 2011, S. 44-45.

³²³ Erll 2017, S. 5.

[...] kulturelle[] Phänomene [Literatur, Film, etc.] entstehen.“³²⁴ Das kollektive Gedächtnis bildet also gewissermaßen einen Pool aus individuellen und gemeinschaftlichen Erinnerungen, aus Geschichtsschreibung sowie aus kultureller und künstlerischer Produktion. Diskursanalytisch betrachtet vereint es alle möglichen Diskurse zu bestimmten Themen, nimmt sie in sich auf, wird gleichzeitig von ihnen bedingt und kann sie verändern, ohne dabei Objektivität für sich zu beanspruchen. Ein auf diese Weise funktionierendes kollektives Gedächtnis wäre ohne Medien, die als Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Erinnerung stehen, allerdings nicht denkbar.³²⁵ Kunst im Allgemeinen und Literatur im Besonderen können diese vermittelnde Position einnehmen und dabei gleich mehrere Funktionen erfüllen: die Speicherfunktion, die Zirkulationsfunktion und die *cue*-Funktion, wobei mit *cues* sogenannte Abrufhinweise gemeint sind, also zum Beispiel Landschaften oder Fotos, die individuell ganz unterschiedliche Erinnerungen abrufbar machen können.³²⁶ Indem literarische Texte auf Inhalte des kollektiven Gedächtnisses zurückgreifen, „erzeugen, perspektivieren und zirkulieren“³²⁷ sie alle diese Inhalte gleichzeitig. Denn „Literatur ist *eine* ‚Weise der Gedächtniserzeugung‘ [Herv. i.O.]“,³²⁸ und teilt diese Funktion unter anderem mit der Alltagserzählung, der Geschichtsschreibung und dem Denkmal.³²⁹ Da diese Arten der Gedächtniserzeugung natürlich auch immer von Personen oder Gruppen mit bestimmten Interessen ausgehen, ist „Individuelle und kollektive Erinnerung [...] zwar nie [nur] ein Spiegel der Vergangenheit, wohl aber ein aussagekräftiges Indiz für die Bedürfnisse und Belange der Erinnernden in der Gegenwart.“³³⁰

Die beiden Gedichtbände *Each and Her* und *Primera tormenta* bewegen sich zwischen all diesen Funktionen und Möglichkeiten: einerseits greifen sie auf Inhalte des kollektiven Gedächtnisses zurück, wenn sie sich auf spezifische, reale Femizide, Femizidumstände, Lebensbedingungen etc. beziehen, andererseits erzeugen sie genau diese auch dadurch, dass sie sie in ihren Texten aufgreifen. Dadurch schaffen sie einen Ort der Erinnerung an die Opfer der Femizide in Ciudad Juárez und geben jenen Menschen Raum, die nicht mehr für sich selbst sprechen und kein eigenes Zeugnis mehr ablegen können. Damit vertreten sie in Bezug auf die Femizide in Ciudad Juárez nicht nur eine eindeutige Haltung, sondern verfolgen auch klare Ziele, die Nuala Finnegan in Bezug auf die literarische Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez

³²⁴ Ebda. S. 6.

³²⁵ Erll 2005, S. 251.

³²⁶ Ebda. S. 254.

³²⁷ Ebda. S. 262.

³²⁸ Ebda. S. 258.

³²⁹ Ebda.

³³⁰ Erll 2017, S. 6–7.

generell folgendermaßen formuliert: „[to] breathe life into the bodies of their marginalized, lifeless subjects“,³³¹ und „[to] resonate and endure as ultimate testimony to the inhumanity of the crimes.“³³² Sie reihen sich damit ein in einen ursprünglich von den Angehörigen der Opfer getragenen Diskurs, der sich jenem von Polizei und Politik, wie in Kapitel 3.3 bereits ausführlicher dargelegt, konträr entgegenstellt: „Como respuesta a un Estado indolente que no se preocupa por buscar a las desaparecidas y que, por lo tanto, no otorga ningún tipo de justicia a las víctimas, son las y los familiares quienes recuperan la memoria de sus muertas“.³³³ Wie *Primera tormenta* und *Each and Her* das umsetzen und mit welchen literarischen Mitteln sie das kollektive Gedächtnis nutzen und benutzbar machen, soll nun untersucht werden.

7.2 Erinnerung in *Each and Her*

Der Gedichtband *Each and Her*, ist, wie bereits in Kapitel 4.3 erwähnt, „una y todas [Herv. i. O.]“³³⁴ und „Andrea Michelle Martínez / 1959-2008“³³⁵ gewidmet, wobei der Nachname der Letzteren auf ein familiäres Naheverhältnis zur Autorin schließen lässt. Mit dieser Widmung macht Valerie Martínez von Beginn an deutlich, dass ihr Gedichtband unter anderem dazu dienen soll, alle Opfer der Femizide in respektvoller Erinnerung zu behalten und bietet Lesenden mit dem ersten Teil dieser Widmung, mit Erll gesprochen, einen *cue* an, um sich an eigene verlorene Menschen zu erinnern. Gedicht 23 wird in seiner Erinnerung deutlich spezifischer bedient dadurch vor allem die Speicher- und die Zirkulationsfunktion und weist auf den ersten dokumentierten Femizid in Ciudad Juárez hin – wobei klar sein muss, dass natürlich auch schon vor Alma Chavira Farel Frauen ermordet wurden – und lautet folgendermaßen: „Campestre Virreyes / January 23, 1993 // thirteen-year-old / Alma Chavira Farel // the documented first“.³³⁶

Die Listengedichte

Mehrere der Gedichte aus Valerie Martínez’ Band *Each and Her* bestehen aus Listen, in denen weibliche Namen – und teilweise auch Daten – aufgezählt werden. Im Kontext der Gedichtsammlung wird klar, dass sich hinter diesen Namen Opfer der Femizide in Ciudad Juárez

³³¹ Finnegan 2018, S. 1.

³³² Ebda. S. 15.

³³³ Díaz Muñoz 2021, S. 187.

³³⁴ Martínez 2010, S. v.

³³⁵ Ebda.

³³⁶ Ebda. S. 23. Zum Femizid an Alma Chavira Farel siehe u. a.: Martínez Prado 2021, <https://diario.mx/juarez/feminicidios-28-anos-sin-verdad-ni-justicia-20210123-1754858.html>, letzter Zugriff am 31.10.2021.; Lugo, Brenda 2019, <https://lasillarota.com/estados/ciudad-juarez-26-anos-de-violencia-feminicida/313043>, letzter Zugriff am 31.10.2021.

verbergen, deren Aufzählungen teilweise mit ihrem Sterbedatum oder ihrem Lebensalter gekoppelt sind.³³⁷ Die Listen finden sich in Gedicht 32, das aus elf Namen samt Sterbedaten besteht (ein Name um symbolisch jedes Jahr der Zeitspanne 1993 bis 2003 zu repräsentieren),³³⁸ in Gedicht 44, das aus 17 Namen und dem jeweiligen Alter der Ermordeten besteht³³⁹ und in Gedicht 61, in dem 64 Namen aufgezählt werden, die alle mit dem Vornamen Maria beginnen.³⁴⁰ Diese drei Gedichte, verteilt über den ganzen Band, sind ein zentrales Element der Erinnerung an die Femizidopfer in Ciudad Juárez und versuchen so, die Ermordeten noch fester im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Wie schon Gedicht 23 bedienen sie vor allem die Speicherfunktion und die Zirkulationsfunktion – denn einerseits werden die Namen der Opfer in den Gedichten gespeichert, andererseits erhöht sich aber auch die Reichweite ihrer Zirkulation mithilfe des Gedichtbandes. Oder, um mit Eva von Contzen zu sprechen: „Am Ende der Gewalt stehen also Listen: Ob Kriege, Völkermord oder Terroranschläge, die Erinnerung an die Opfer vollzieht sich regelmäßig in der Form der Aufzählung.“³⁴¹

Diese Aufzählungen geben nicht nur den Ermordeten ein Stück ihrer Identität zurück – sie werden hier immerhin einzeln und mit vollem Namen genannt –, sie machen die Femizide für nicht involvierte Personen auch greifbarer. Wenn statt Statistiken und Zahlen plötzlich lauter betroffene Einzelpersonen im Fokus stehen, kann das die Wahrnehmung der Femizide vielleicht verändern. Außerdem kann „[d]ie Auflistung der Opfer [...] in der Massierung von Namen neben ihrer Memorialfunktion auch die Sinnlosigkeit von Terror und Gewalt vor Augen führen“³⁴², schreibt Eva von Contzen. Gleichzeitig weist sie aber auch auf ein Dilemma solcher Aufzählungen von Opfernamen hin: „Zugleich vermag der einzelne Name, verborgen auf einer Liste, in der Masse unterzugehen und gar dem Vergessen anheimzufallen – und doch ist es gerade die Vielzahl von Namen, die den Horror des Krieges anschaulich macht.“³⁴³

Noch eine weitere Problematik tut sich auf: Die reine Auflistung von Namen ermordeter Frauen und Mädchen könnte dazu führen, sie auf ihren Opferstatus zu reduzieren, da alle Errungenschaften ihrer Leben, ihre Berufe, ihre Familien, ihre Leidenschaften, völlig im Dunkeln bleiben. Gedicht 59 scheint dieses Problem ebenfalls zu benennen, denn es lautet in seiner

³³⁷ Wie bereits in Kapitel 4.3 beschrieben, ist den Gedichten in *Each and Her* ein etwa halbseitiger Hinweis auf die Femizide in Ciudad Juárez und den ständigen Zuzug weiblicher Personen auf der Suche nach Arbeit vorangestellt. Martínez 2010, S. ix.

³³⁸ Ebda. S. 32.

³³⁹ Ebda. S. 44.

³⁴⁰ Ebda. S. 61-63.

³⁴¹ Contzen 2020, S. 313.

³⁴² Ebda.

³⁴³ Ebda.

Gesamtheit: „knowing them / only like this“.³⁴⁴ Damit weist es genau darauf hin, dass Opferlisten ihren Leser:innen nichts weiter als die Tatsache ihrer Ermordung über die Opfer erzählen können. Betrachtet man den Gedichtband *Each and Her* aber als Ganzes, so scheint er aber durchaus auf der Suche nach einer Lösung dieses Problems zu sein: Es werden zwar keine konkreten Details aus dem persönlichen Leben von spezifischen Personen wiedergegeben, die sich in einem der Listengedichte wiederfinden, es gibt aber durchaus immer wieder Gedichte, die sich mit möglichen Versionen der Alltage, denkbaren sozialen oder ökonomischen Hintergründen oder den Wegen nach Ciudad Juárez beschäftigen, wobei der Gedichtband dabei vor allem auf Arbeiterinnen der *maquiladoras* fokussiert. So beschreibt etwa Gedicht 36 „a typical maqui work schedule“³⁴⁵: „60 hours per week / typical daily wage—\$8.29 / weekly salary—\$49.74 / deduction for union dues—\$4% / net week pay—\$47.74 / typical shared rent or contribution / to family income—\$45.71 // amount left over per week / for food clothes shoes / and medical attention—\$2.03“³⁴⁶ und Gedicht 3 zeigt einen möglichen Grund auf, aus dem manche der Mädchen und Frauen nach Juárez gezogen sein könnten: „*papá / hay muchos / empleos allí* [Herv. i. O.]“.³⁴⁷

Die Zitat-Gedichte

Immer wieder gibt es in *Each and Her* auch Gedichte, die am Ende des Bandes in den „Notes“ mit Quellen ausgewiesen werden.³⁴⁸ Diese Angabe von Quellen vermittelt hier einerseits einen Anspruch von Objektivität, teilweise vielleicht sogar von Wissenschaftlichkeit, andererseits sind die in den „Notes“³⁴⁹ angegebenen Internetseiten teilweise gar nicht mehr aktiv und können daher auch nicht mehr überprüft werden. Das ist zum Beispiel in Gedicht 9 der Fall, welches mehrere Zahlen in Bezug auf die Femizide in Ciudad Juárez präsentiert, damit wieder einmal vor allem die Speicher- und die Zirkulationsfunktion bedient und folgendermaßen beginnt: „1995—nineteen by September / 1996—sixteen between April and November / 1997—seventeen between the ages of 10 and 29 / 1998—thirty including // Jessica Martínez Morales / Rosalina Valor Vásquez / Eréndira Ivonne Ponce“³⁵⁰.³⁵¹

³⁴⁴ Martínez 2010, S. 59.

³⁴⁵ Ebda. S. 36.

³⁴⁶ Ebda.

³⁴⁷ Ebda. S. 3.

³⁴⁸ Ebda. S. 12, 14, 20, 21, 26, 31, 35, 40, 45, 49, 52, 60 u. 67.

³⁴⁹ Ebda. S. 75-78.

³⁵⁰ Die hier erwähnte Eréndira Ivonne Ponce ist vermutlich die gleiche Person, auf die sich auch das Theaterstück *Mujeres de Arena* in der Szene „Eréndira“ bezieht. In einer der Tagebucheintrags-Passagen stellt sich die titelgebende Frau mit ihrem vollen Namen als Eréndira Ivonne Ponce Hernández vor. Robles o.J., S. 24.

³⁵¹ Martínez 2010, S. 9.

Anderen dieser Zitat-Gedichte fehlt nicht die Überprüfbarkeit, sondern vielmehr der Kontext, wie zum Beispiel Gedicht 31,³⁵² dass aus einem vergleichsweise langen Zitat besteht, dessen Quelle in den „Notes“ als Sor Juana Ines de la Cruz³⁵³ unter dem Titel *A Woman of Genius: The Intellectual Biography of Sor Juana Inés de la Cruz* erschienen Übersetzung ihres Werkes „La Respuesta a Sor Filotea“ besteht.³⁵⁴ Das Gedicht beginnt folgendermaßen: „...the first I encounter are the Sibyls, those women chosen by God to prophesy the principal mysteries of our faith ... a woman like Minerva, daughter of the first Jupiter and mistress over all the wisdom of Athens. I see a Polla Argentaria, who helped Lucan [...]“,³⁵⁵ und beschreibt in der Folge noch einige weitere Frauen und ihre außergewöhnlichen Taten, bevor es endet wie es beginnt – mit drei Punkten: „...“.³⁵⁶ Einerseits wird bei diesem Gedicht nicht sofort klar, worum es sich bei dieser Aufzählung eigentlich handelt, andererseits kommt der dahinter stehende Gedanke aber deutlich zur Geltung: Verschiedene, nicht mehr auf der Erde weilende Frauenfiguren die sich aus unterschiedlichen Gründen ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben, werden aufgezählt und ihre Taten hervorgehoben. Die Punkte am Anfang und am Ende laden Lesende dazu ein, diese Aufzählung mit ihren individuellen Heldinnen und ihren Taten fortzusetzen – so kann auch dieses Gedicht als *cue* dienen.

Wer spricht?

Von allen in dieser Arbeit untersuchten Primärtexten ist der Gedichtband *Each and Her* wohl jener, bei dem die Frage „Wer spricht“ am wenigsten eindeutig beantwortet werden kann. Denn der Band versammelt Gedichte, die aus Sicht eines „Ich“³⁵⁷ oder eines „Wir“³⁵⁸ sprechen, Gedichte die aus der Perspektive der dritten Person heraus geschrieben sind³⁵⁹ und Gedichte, die ausschließlich aus Zitaten bestehen und/oder hauptsächlich Fakten rekapitulieren.³⁶⁰ Einige Gedichte haben also keine personalisierte Erzählposition – wie etwa die bereits beschriebenen Listengedichte. Andere Gedichte richten sich an ein nicht näher bestimmtes „you“,³⁶¹ manche wirken wie innere Monologe, da sie sich an sich selbst zu richten scheinen³⁶² – und manchmal

³⁵² Ebda. S. 31.

³⁵³ Hierbei handelt es sich um die gleiche Sor Juana Inés de la Cruz, nach der der Polizist Pete McCuts aus dem Roman *The Dead Women of Juárez* benannt wurde. Gaspar de Alba 2005, S. 157.

³⁵⁴ Martínez 2010, S. 76.

³⁵⁵ Ebda. S. 31.

³⁵⁶ Ebda.

³⁵⁷ U. a. ebda. S. 8, 57, 66 u. 68.

³⁵⁸ U. a. ebda. S. 2, 16 u. 33.

³⁵⁹ U. a. ebda. S. 1, 3 u. 7.

³⁶⁰ U. a. ebda. S. 12, 14, 31 u. 60.

³⁶¹ U. a. ebda. S. 19 u. 39.

³⁶² U. a. ebda. S. 28 u. 42.

verschwimmen diese verschiedenen Perspektiven. Das verbindende Element ist daher wohl die Inhomogenität, die in Bezug auf die sprechenden Stimmen in diesem Gedichtband besteht. Gerade diese Vielfalt an Sprechpositionen schafft gleichzeitig aber auch neue Möglichkeiten: Dadurch, dass *Each and Her* aus vielen kurzen Gedichten mit oft ganz unterschiedlichen Perspektiven, Schreibstilen und Ausrichtungen besteht, versammelt es auf engem Raum verschiedenste Zugänge zu den Femiziden und den Personen, die ihnen zum Opfer gefallen sind. Dadurch bieten sich verschiedene Möglichkeiten, aus dem kollektiven Gedächtnis zu schöpfen und es gleichzeitig zu beeinflussen.

Allerdings ist es aufgrund dieser Vielzahl an wechselnden Sprechpositionen nicht immer ganz leicht festzumachen, aus welcher dieser Positionen heraus in einzelnen der Gedichte gesprochen wird. Trotzdem lassen sich einige Eckpunkte herausarbeiten, die zumindest auf die meisten der Gedichte in *Each and Her* zutreffen, die von einem personellen Standpunkt aus geschrieben sind: Tendenziell scheint die sprechende Position weiblich besetzt zu sein – so heißt es etwa „not two sisters more unlike than us“.³⁶³ Außerdem wird immer wieder nach Arbeit gesucht: „it is common / for this girl-women / to get false documents / start working at 12, 13, 14“³⁶⁴ oder einer Arbeit in einer der vielen *maquiladoras* in Ciudad Juárez nachgegangen: „after the late shift / on the maqui bus // we stitch ourselves // one to another [Herv. i. O.]“.³⁶⁵ Trotzdem sind die Personen im Fokus oft arm – „dirt floors / sheets for doors“³⁶⁶ – haben aber gleichzeitig die Hoffnung, sich aus dieser Armut durch Arbeit befreien zu können und sind auf das bereits Erreichte stolz – „we say / proudly // two refrigerators // unlike anyone / in the neighborhood [Herv. i. O.]“³⁶⁷.

Im Ganzen kann man also feststellen, dass in vielen der in *Each and Her* versammelten Gedichte das prototypische Opferbild der armen, aber arbeitsamen jungen Frau nachgezeichnet wird, die nach Ciudad Juárez zieht, um Geld zu verdienen und irgendwo zwischen Arbeit und Weiterbildungsversuchen einem Femizid zum Opfer fällt. Gedicht 40, das aus einem einzigen Satz besteht und ein Zitat aus einem Artikel von Debbie Nathan über die Femizide in Juárez ist, kann man als trockenen Kommentar dazu verstehen,³⁶⁸ der auf die Ausweglosigkeit der Gesamtsituation hinweist: „‘After all, it’s very hard to go out in the street when it’s raining and not get wet.’“³⁶⁹

³⁶³ Ebda. S. 33.

³⁶⁴ Ebda. S. 20.

³⁶⁵ Ebda. S. 37.

³⁶⁶ Ebda. S. 34.

³⁶⁷ Ebda.

³⁶⁸ Ebda. S. 77.

³⁶⁹ Ebda. S. 40.

Dieses stereotype Bild der Femizidopfer, auf das Martínez in *Each and Her* zugreift, ist einerseits eines, das sich hartnäckig im kollektiven Gedächtnis hält, andererseits ist es, wie bereits in Kapitel 3.3 dargelegt wurde, nicht immer zutreffend.³⁷⁰ Zumindest teilweise scheint sich der Gedichtband dieser Problematik aber doch bewusst zu sein, da in Kapitel 42 die Frage gestellt wird: „*is there no way / to avoid the clichés // woman-flower / man-monger / fear-fever-control?* [Herv. i. O.]“³⁷¹ Eine Antwort auf darauf gibt *Each and Her* allerdings weder in diesem noch in einem anderen Gedicht.

Das Sagbare und das Unsagbare

Anstelle einer Einleitung präsentiert *Each and Her*, wie bereits erwähnt, auf etwa einer halben Seite vor Beginn der Gedichte eine kurze Einführung zu den Femiziden in Ciudad Juárez.³⁷² Von Beginn an werden diese Ereignisse also, wie auch in den anderen hier untersuchten Texten, auf der Seite des Sagbaren situiert. Trotzdem wird auch dem Unsagbaren immer wieder viel Raum gegeben. So gibt es etwa das Gedicht 63, das ausschließlich aus der Nummerierung besteht³⁷³ – eine leere, weiße Seite, die als Projektionsfläche für alles, was im Kontext der Femizide in den anderen Gedichten nicht gesagt wird, interpretiert werden kann. Auch die Gedichte, die sehr wohl aus Worten bestehen, sind oft knapp gehalten, die Zeilen selbst ebenso kurz, die Abstände zwischen den Zeilen groß und jene zwischen den Strophen noch größer. So dominiert die Leere optisch fast alle Gedichte und fast jede Seite des Gedichtbandes. Immer wieder wird also der Leere – und damit im übertragenen Sinn der Stille und dem Schweigen – mehr Raum zugestanden als den Worten, die die Gedichte formen. Einerseits kann dadurch bei Lesenden eine Art andächtiger Stille entstehen, die im Gedenken an die Opfer der Femizide und ihrer Angehörigen verbracht werden kann – eine ermächtigende Stille also, eine Stille des Erinnerns, vielleicht sogar eine Art Ruhe vor dem Sturm, der sich in der Folge zum Beispiel in Aktivismus äußern könnte. Andererseits kann dieselbe Stille aber auch als der Mantel des Schweigens ausgelegt werden, der dem offiziellen Diskurs folgend über die Femizide gebreitet wird, der die Ereignisse unter den Teppich kehren und marginalisieren soll. Die Entscheidungsmacht darüber, in welche Richtung sich die Leerstellen von *Each and Her* entwickeln, obliegt wohl den einzelnen Lesenden dieses Bandes. Jede Person kann für sich entscheiden, wie mit der Wirkung der Gedichte und vor allem mit den darin enthaltenen Leerstellen umzugehen ist. Es wird jeder

³⁷⁰ Castañeda Salgado 2016, S. 1057.

³⁷¹ Martínez 2010, S. 42.

³⁷² Ebda. S. ix.

³⁷³ Ebda. S. 65.

Einzelperson überlassen, über die Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem oder zumindest über jene zwischen Denkbarem und Undenkbarem zu entscheiden, die Bedeutung der Leere für sich selbst festzulegen und daraus eigene Schlüsse zu ziehen. Auch die Leere kann also als *cue* dienen.

7.3 Erinnerung in *Primera tormenta*

Verglichen mit *Each and Her* ist die in Susana Chávez Castillos Gedichtband *Primera tormenta* zur Schau gestellte Art des Gedenkens gleichzeitig persönlicher und unspezifischer: Persönlicher zum Beispiel dann, wenn Chávez Castillo die Gedichte ihr nahestehenden Personen widmet, wie etwa ein titelloses,³⁷⁴ das sie ihrer Tante und Adoptivmutter Lázara Castillo widmet;³⁷⁵ unspezifischer dadurch, dass die in den Gedichten aufgegriffenen Thematiken im Gegensatz zu *Each and Her* einerseits deutlich vielfältiger sind und andererseits weniger explizit dargelegt werden. Dadurch ist mehr Hintergrundwissen notwendig, um die Inhalte von *Primera tormenta* überhaupt in den Kontext der Femizide in Ciudad Juárez zu stellen. Ohne die Rahmung durch Vor- und Nachwort und die darin enthaltenen Informationen zu den Femiziden und vor allem zur Autorin des Bandes könnte diese Verbindung durchaus in den Hintergrund treten.

Vor allem im dritten Teil der Gedichtsammlung, betitelt mit „Los árboles han guardado sus pájaros“, finden sich aber doch immer wieder auch explizitere erinnernde Hinweise auf die Femizide und ihre Opfer. Im Gedicht „La espera“ etwa geht es zu Beginn um das Warten auf eine verschwundene weibliche Person: „Estoy esperándola y todo lo que hago / es pensar en ella y creer que vendrá / o la veré más tarde.“³⁷⁶ Das Gedicht beschreibt hier eine Situation, die sich im Kontext der Femizide tief in das kollektive Gedächtnis eingegraben hat: Das Warten der Angehörigen auf ihre verschwundenen Töchter, Frauen, Mütter, Schwestern oder Freundinnen. Die Dauer dieses Wartens ist in der Realität von Fall zu Fall so unterschiedlich wie sie in Chávez Castillos Gedicht undefiniert ist: Manchmal dauert es nur ein paar Tage, bis die Verschwundene gefunden wird, manchmal gibt es Jahre später immer noch keine Spur. Zumindest in „La espera“ wird aber aus dem Warten, das wenigstens Spielraum für ein positives Ende lässt, schon wenige Zeilen später die Vorahnung vom Tod der Vermissten, wenn es heißt: „pero esto ya es indicio de un fracaso. // La muerte viene cuando la llamas“.³⁷⁷ Diese Ahnung des Todes verdichtet sich noch stärker, wenn das „yo“ des Textes mit den Worten fortfährt: „Fui

³⁷⁴ Chávez Castillo 2020, S. 38.

³⁷⁵ Sotelo 2020, S. 13.

³⁷⁶ Chávez Castillo 2020, S. 111.

³⁷⁷ Ebda.

testigo de un asesinato.“³⁷⁸ Im Kontext des Gedichtes scheint es zwar nicht wahrscheinlich, dass es sich bei diesem beobachteten Mord um denselben handelt, der an der Vermissten verübt worden sein könnte, er zerstört aber trotzdem die anfänglich noch hoffnungsvolle Stimmung, sie könnte wieder zurückkehren.

In memoriam Susana Chávez Castillo

Im Sinne Astrid Erlls kann man Susana Chávez Castillos Gedichtband *Primera tormenta* eine ganz starke Speicherfunktion zusprechen. Denn allein die Existenz des Gedichtbandes *Primera tormenta*, der seit 2020 als gedrucktes Buch vorliegt, ist ein Akt des Erinnerns, denn er erschien neun Jahre nach dem Femizid an seiner Autorin Susana Chávez Castillo zu ihrem Gedenken und wurde von ihr nahe stehenden Personen zusammengestellt sowie mit einem Vor- und einem Nachwort versehen.³⁷⁹ Er ist also einerseits die manifestierte Erinnerung bzw. das manifestierte Gedenken an die ermordete Menschenrechtsaktivistin Susana Chávez Castillo und tritt andererseits in die Fußstapfen seiner Autorin, indem er ihren Kampf um Aufmerksamkeit und Gerechtigkeit für die Opfer der Femizide in Ciudad Juárez fortsetzt.³⁸⁰ Denn allein durch seine Existenz schreibt er einerseits die Erinnerungen an Chávez Castillo weiter in das kollektive Gedächtnis ein und vermittelt andererseits durch ihre Gedichte weiterhin die Ziele, für die sich die Aktivistin Chávez Castillo zu ihren Lebzeiten einsetzte.

Im Gegensatz zu Valerie Martínez' *Each and Her*, in dem eine Art kollektives Erinnern an möglichst viele Opfer der Femizide in Ciudad Juárez ermöglicht wird, liegt also zumindest ein Fokus des von Chávez Castillos Hinterbliebenen herausgegebenen Bandes *Primera tormenta* auf der sehr spezifischen Erinnerung an ein einziges Opfer dieser Femizide – nämlich, wie gesagt, Susana Chávez Castillo selbst. Dieses Erinnern an die Autorin wird unter anderem im Vorwort deutlich gemacht, wo eine Freundin der Ermordeten folgendermaßen zitiert wird: „‘Hay que hacerle un homenaje [...], que no se nos olvide’“³⁸¹ – eine Forderung, die der Gedichtband, wie bereits argumentiert, durch seine Existenz bereits zu erfüllen scheint und damit noch einmal deutlich macht, dass es das erklärte Ziel des gesamten Bandes ist, seine Autorin in der Gegenwart und im kollektiven Gedächtnis präsent zu halten und ihr Werk fortzuführen.

³⁷⁸ Ebda.

³⁷⁹ Ebda.

³⁸⁰ Arenas 2021, <https://www.cosecharoja.org/susana-chavez-la-poeta-de-ciudad-juarez-que-grito-ni-una-menos-por-primera-vez/>, letzter Zugriff am 31.05.2022.

³⁸¹ Sotelo 2020, S. 16.

Gleichzeitig, so Hilda Sotelo, Autorin des Vorwortes, steht Susana Chávez Castillo in diesem Erinnerungsprozess exemplarisch für alle Frauen, die den Femiziden in Ciudad Juárez zum Opfer gefallen sind: „Su cuerpo mutilado, la mano con la que ya no escribiría más poemas,³⁸² es testimonio de la crueldad sobre [todas] las mujeres en esta ciudad.“³⁸³ Indem *Primera tormenta* also seiner Autorin ein Denkmal setzt, soll damit auch aller anderen Femizidopfer gedacht werden; sie werden ebenfalls Teil dieser Gedichte, die den ermordeten Frauen und Mädchen ein Denkmal setzen.

Neben dem Erinnern geht es in Chávez Castillos Gedichten immer wieder auch um den Tod und das Sterben. Folgt man Iani Rosario del Morenos Argumentation, so sind den Gedichten immer wieder Vorausdeutungen auf die Ermordung ihrer Autorin eingeschrieben – zumindest, wenn man das „yo“ in den Gedichten mit der Autorin gleichsetzt. Chávez Castillos Gedicht „Sangre nuestra“ endet nämlich mit den Versen „Sangre instante donde nazco adoloria, / Nutrida de mi última presencia“³⁸⁴, die, so del Moreno, den Tod ihrer Autorin bereits vorhersagen.³⁸⁵ Auch die Zeile: „Hablo del corazón frente a la muerte“³⁸⁶ aus dem Gedicht „En el árbol de la voz“ kann so interpretiert werden; genauso wie auch das Gedicht „Ellos“ als Vorausdeutung auf den gewaltsamen Tod Chávez Castillos gelesen werden kann. Denn darin heißt es unter anderem: „Ellos creen que a mí me tienen“,³⁸⁷ und: „Algún día me querrán quitar mis sueños“.³⁸⁸ Dennoch schwingt in diesem Gedicht ein fast trotziger Unterton mit, der dem Text trotz des drohenden Unheils eine fast positive Note verleiht. Denn es wird deutlich gemacht, dass das „yo“ im Gedicht sich durch die diversen nicht näher definierten Bedrohungen nicht von seinem Standpunkt und seinen Überzeugungen abbringen lassen wird: „más mientras mis ideales vivan / no me dejaré en la lucha“,³⁸⁹ steht da; und das Gedicht endet mit den Zeilen „Que vengan pues a quitarme todo / lo que creen que sí vale“,³⁹⁰ die – wenn auch mit bitterem Unterton – klarmachen, dass selbst solch ein Raub von allem Wertvollen nicht zu einem Aufgeben führen wird. In gewisser Weise sind diese beiden zuletzt zitierten Zeilen die prophetischsten des ganzen Bandes: Susana Chávez Castillo wurde schließlich nicht nur das Leben genommen,

³⁸² Susana Chávez Castillos Leiche und ihre davon abgetrennte rechte Hand, ihre Schreibhand, wurden an unterschiedlichen Orten gefunden. Dass ihre Mörder damit ein Zeichen setzen wollten, liegt nahe. Sotelo geht im obigen Zitat ebenfalls davon aus. Del Moreno 2015, S. 161.

³⁸³ Sotelo 2020.

³⁸⁴ Chávez Castillo 2020, S. 124.

³⁸⁵ Del Moreno 2015, S. 161. Moreno spricht zwar von einem Gedicht mit dem Titel „Sangre Mía“, da sich die daraus zitierte Stelle aber exakt mit jener des hier zitierten Gedichts „Sangre nuestra“ deckt und „Sangre nuestra“ mit den Worten „Sangre mía“ beginnt, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um dasselbe Gedicht handelt.

³⁸⁶ Chávez Castillo 2020, S. 97.

³⁸⁷ Ebda. S. 119.

³⁸⁸ Ebda.

³⁸⁹ Ebda.

³⁹⁰ Ebda.

sondern auch die Schreibhand abgeschnitten – das war es offensichtlich, was „ihnen“ wichtig vorgekommen ist. Und trotzdem – genau wie der Unterton des Gedichts es vermittelt – lebt die Autorin in den Erinnerungen ihrer Hinterbliebenen, im kollektiven Gedächtnis und in ihrem posthum publizierten Gedichtband weiter: „Susana sigue aquí, toda entera, en el cuerpo de su voz y obra.“³⁹¹

Wer spricht?

Die allermeisten Gedichte in *Primera tormenta* sind in der ersten Person Singular, aus der Sicht eines „yo“, geschrieben. Ob diese „yoes“ immer neue sind, oder sich dasselbe „yo“ als konstante Erzählperson durch den ganzen Band zieht, kann nicht eindeutig geklärt werden. Da die Gedichte allerdings posthum von Chávez Castillo nahestehenden Personen zusammengestellt wurden, liegt es nahe, dass zumindest von der Autorin selbst keine bewusste Entscheidung zu einem einzigen, durch den gesamten Band leitenden „yo“ getroffen wurde – es sei denn, es handelt sich um ein autobiographisches. Mit dem Abschlusssatz des Nachworts scheinen die Autor:innen desselben diese Interpretation zu unterstützen, denn er lautet: „He aquí una poeta de lo inesperado“³⁹² und bezieht sich nicht nur auf die Autorin Susana Chávez Castillo, sondern verweist auch auf die letzte Strophe des letzten Gedichtes aus *Primera tormenta*, die da lautet: „Soy lo inesperado de Juárez, / soy lo que la gente nunca sabrá, / soy le medusa que duerme / y nunca quiere regresar.“³⁹³ Aufgrund der posthumen Veröffentlichung des Gedichtbandes kann die Frage nach autobiographischen Intentionen aber nicht mehr endgültig beantwortet werden, obwohl die zweite Zeile der eben zitierten Passage als Anspielung darauf verstanden werden könnte.

Sicher ist aber jedenfalls, dass das „yo“ vieler Gedichte sich an ein „tú“ richtet, das nicht näher bestimmt werden kann und bei dem ebenfalls unklar ist, ob es sich um ein immer gleiches, oder um immer wieder neue „tus“ handelt. Gemeinsam haben alle „tus“ in jedem Fall, dass sie in den Gedichten immer abwesend und unerreichbar wirken und niemals antworten oder sonstige Reaktionen zeigen.³⁹⁴ Im Kontext der Femizide liegt wohl sogar der Verdacht nahe, dass es sich um Tote handeln könnte. Jedenfalls verleiht diese Reaktionslosigkeit den Gedichten immer wieder den Charakter von Anrufungen oder Selbstgesprächen; es scheint als würden sich die Gedichte nur vordergründig an eine andere Person richten, bei näherer Betrachtung

³⁹¹ Sotelo 2020, S. 21.

³⁹² Aguilar-Zéleny et al. 2020, S. 143.

³⁹³ Chávez Castillo 2020, S. 125.

³⁹⁴ U. a. ebda. S. 58 u. 71-72.

verschwimmt das „yo“ aber manchmal mit dem „tú“ und es kann der Eindruck von inneren Monologen oder auch Aufrufen an unbestimmte, vielleicht abwesende Personen entstehen. Diese Vermischung von „tú“ und „yo“ wird zum Beispiel im Gedicht „Labios de atardecer“ deutlich, dessen erste Strophe lautet: „Cómo me siento bien a tu lado / eres la parte extraviada de mí / eres lo que me da la sonrisa / eres la emoción que me aviva / y cada parte de mi cuerpo tuyo sonríe.“³⁹⁵ Nach dieser ganz eindeutigen Vermengung von „yo“ und „tú“ vor allem in der letzten der eben zitierten Zeilen, schließt das Gedicht in seiner zweiten Hälfte eine Anrufung an eine nicht näher definierte Person an, die letztendlich im Nichts und damit in der Abwesenheit endet: „Eres Linda / son tus ojos / es tu cuerpo / [...] y después de eso / la nada.“³⁹⁶

Unabhängig von der Identität von „yo“ und „tú“ ziehen sich aber auch andere Stimmen durch *Primera tormenta*: Aus vielen Gedichten sprechen nämlich Ungewissheiten und Unsicherheiten. Das äußert sich einerseits in oft existenziellen Fragen, die kaum je beantwortet werden, wie etwa: „¿Quien eras tú?“³⁹⁷, „¿Acaso todo se inventó para sobrevivir?“³⁹⁸, „cómo podré olvidarlo sin sufrir. ¿Cómo?“³⁹⁹ oder „¿Dime, quién te hizo?“⁴⁰⁰ Andererseits wird die Ungewissheit aber auch in Aussagen wie „No sé, qué será“,⁴⁰¹ oder „y me encuentro con que no sé qué hacer“⁴⁰² deutlich. Die Ungewissheit wird in *Primera tormenta* also sozusagen zu einer eigenen Sprechposition, die sich durch fast alle Gedichte zieht. Sie spiegelt die im kollektiven Gedächtnis verankerte Ungewissheit und Unsicherheit all jener wider, die nach wie vor nicht wissen, was genau mit ihren ermordeten oder verschwundenen Angehörigen passiert ist. Indem Chávez Castillo diesem Unwissen, den ewig unbeantworteten Fragen und dem Nicht-weiter-Wissen so viel Raum einräumt, ihm gewissermaßen eine Stimme gibt, lässt sie all jene sprechen, die damit tagtäglich konfrontiert sind. Durch eine gleichzeitige generelle Vagheit kann die Ungewissheit außerdem als *cue*-Funktion dienen und gibt damit den individuellen Erfahrungen von Leser:innen den Raum, sich ihrer eigenen, in Unsicherheit befindlichen Angehörigen zu erinnern. Außerdem wird so einerseits der generellen Ungewissheit des kollektiven Gedächtnisses eine Stimme gegeben und andererseits die gleiche Ungewissheit und alles, was damit einhergeht – Angst, Schmerz, Trauer, aber auch Hoffnung, Kampfeswillen, Mut – tiefer in das gleiche kollektive Gedächtnis eingeschrieben. Auch wenn es in einem der Gedichte von Chávez Castillo

³⁹⁵ Ebda. S. 70.

³⁹⁶ Ebda.

³⁹⁷ Ebda. S. 79.

³⁹⁸ Ebda. S. 110.

³⁹⁹ Ebda. S. 111.

⁴⁰⁰ Ebda. S. 47.

⁴⁰¹ Ebda. S. 25.

⁴⁰² Ebda. S. 46.

heißt: „los muertos / [...] ya no hablan, porque la voz se les fue“,⁴⁰³ gibt die omnipräsente Ungewissheit ihnen dadurch zumindest indirekt wieder eine Art Stimme oder zumindest eine Präsenz zurück.

Das Sagbare und das Unsagbare

In den bisher analysierten literarischen Texten wurde das Brechen von Schweigen und Stille und die manchmal sehr explizite Beschreibung der Femizide immer wieder mit einem Tabubruch und dadurch mit einer Art von Widerstand gegen die Untätigkeit von Polizei und Politik in Ciudad Juárez gleichgesetzt. Ziel des Sagbarmachens und der Überwindung des Schweigens war immer das Generieren von Aufmerksamkeit, um dadurch Druck zur Aufklärung und Bekämpfung der Femizide aufzubauen. Gleichzeitig sollte durch die Verschiebung der Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem Bewusstseinsbildung und Präventionsarbeit betrieben werden, wie in den diversen Vor- oder Nachwörtern der besprochenen Texte betont wurde.⁴⁰⁴

Im Gegensatz dazu spielt in Chávez Castillos Gedichten gerade das Schweigen, gegen das bisher so oft angeschrieben wurde, im Kampf gegen die Femizide eine große Rolle. Die Autor:innen des Nachworts von *Primera tormenta* erklären das folgendermaßen: „El silencio es violencia o es pasión. El silencio es arma o escapatoria. Resistencia. En Susana Chávez el silencio es también resistencia.“⁴⁰⁵ Folgt man dieser Interpretation, so versucht Chávez Castillo also, das Schweigen für den Widerstand wieder zurückzuerobern und sich seine Subversivität wieder nutzbar zu machen, anstatt es einem (in ihren Gedichten nicht näher definierten) Anderen zu überlassen. Gerade das Nicht-Aussprechen der unsagbaren Grausamkeiten in Juárez soll also dazu benutzt werden, auf genau diese Unsagbarkeiten aufmerksam zu machen, sie somit zumindest indirekt denkbarer und präsenter werden zu lassen. Immer wieder sprechen Chávez Castillos Gedichte deswegen gerade durch das Schweigen. So etwa auch das Gedicht „Todo empezó en el silencio“, dass die Stille nicht nur im Titel trägt, sondern genauso damit beginnt: „Todo empezó en el silencio / cuando las nubes taparon el sol“,⁴⁰⁶ und endet: „Todo empezó con el silencio / y continuó con tu ausencia.“⁴⁰⁷ Zwischen diesen Anfangs- und Endversen, ausgelöst durch die Abwesenheit eines anderen, nicht näher bestimmten Menschen, erzählt das

⁴⁰³ Ebda. S: 120.

⁴⁰⁴ Gaspar de Alba 2005, S. vi; Ortiz Rivera 2009, S. 4-5; Hawken 2011, S. 305.

⁴⁰⁵ Aguilar-Zéleny et al. 2020.

⁴⁰⁶ Chávez Castillo 2020, S. 69.

⁴⁰⁷ Ebda.

Gedicht vom Verlust der eigenen und dieser anderen Person an die Stille. Dieser Verlust geht so weit, dass das „yo“ des Textes sich sogar so fühlt als würde sein eigener Name und damit die eigene Identität verloren gehen: „se deslizó a través del tiempo mi nombre“.⁴⁰⁸ Dadurch, dass sowohl die sprechende als auch die angesprochene Instanz in diesem Gedicht nicht näher bestimmt werden, bieten sie die Möglichkeit einer Projektionsfläche, also ein *cue*. Zusammen mit der Stille des Gedichtes öffnet sich so ein Raum zum Gedenken an die Opfer der Femizide, ohne sich dabei auf einzelne von ihnen zu beschränken.

Immer wieder schafft es Chávez Castillo aber trotz dieser niederschmetternden Thematiken, auch Positives sagbar zu machen. In ihren Gedichten tauchen Kampfgeist, Hoffnung und Mut zur Verbesserung der Situation auf und schreiben sich dadurch vielleicht ebenfalls in das kollektive Gedächtnis ein. In einem ihrer unbenannten Gedichte etwa zeigt das „yo“ auf, dass gegenseitige Unterstützung das wichtigste in Situationen wie jenen in Ciudad Juárez ist und bittet dementsprechend um Hilfe: „Que me curen las heridas / con esencias del amor / porque más lo siente alguien / cuando es de corazón.“⁴⁰⁹ Außerdem ruft es kurz danach explizit dazu auf, sich seinem Kampf für eine bessere Zukunft anzuschließen: „Que se unan a mi lucha / si en verdad quieren vivir / que en una mano la luna / y en la otra el porvenir.“⁴¹⁰ Aus dem Gedenken an die Ermordeten heraus soll also für eine bessere Zukunft gekämpft werden; ein Aufruf, der durchaus auch von der Aktivistin Chávez Castillo selbst stammen kann⁴¹¹ – was eine autobiographische Lesart abermals bestärken würde – und der sich direkt an alle Leser:innen des Gedichtes richtet.

Wie diese Stelle zeigt, verschwimmen Chávez Castillos Rollen als Aktivistin und als Poetin im Lauf des Gedichtbandes also. Ihre Literatur wird zur Trägerin ihres Aktivismus und durch die Erinnerungen, die sich in ein kollektives Gedächtnis eingeschrieben haben, lebt Susana Chávez Castillos Literatur genauso wie ihr Aktivismus nach wie vor weiter. Die Autorin von *Primera tormenta* gehört also eindeutig nicht zu jenen Toten, die schweigen, weil sie ihre Stimme verloren haben, auch wenn sie selbst diese Möglichkeit in Gedichtform verpackt hat.⁴¹² Im Gegenteil, mit Hilfe der Herausgeber:innen dieses Werks scheint ihre Stimme dauerhaft zu erstarken und nach Gemeinschaft und Kampfgeist zu rufen. Das attestieren auch die Autor:innen des

⁴⁰⁸ Ebda.

⁴⁰⁹ Ebda. S. 29.

⁴¹⁰ Ebda.

⁴¹¹ Arenas 2021, <https://www.cosecharoja.org/susana-chavez-la-poeta-de-ciudad-juarez-que-grito-ni-una-menos-por-primer-vez/>, letzter Zugriff am 31.05.2022.

⁴¹² Chávez Castillo 2020, S: 120.

Nachwortes: „Susana [...], conjugando su labor como activista con la de la escritora, se suma de manera directa a todos los que mandan justicia.“⁴¹³

7.4 Vergleich der Erinnerungsformen

Es zeigt sich also, dass die Gedichtsammlungen *Each and Her* und *Primera tormenta* sehr unterschiedliche Zugänge zur Thematik der Erinnerung an die Femizidopfer in Ciudad Juárez haben. Das mag unter anderem auch daran liegen, dass sie sich in vielen Punkten deutlich unterscheiden: Zwischen der Publikation der beiden Gedichtsammlungen *Primera tormenta* von Susana Chávez Castillo und *Each and Her* von Valerie Martínez liegen zehn Jahre und die US-mexikanische Grenze. *Primera tormenta* ist das posthum veröffentlichte literarische Erstlingswerk von Susana Chávez Castillo, Valeria Martínez hat allein im Jahr 2010 mehrere Gedichtsammlungen publiziert, von denen eine *Each and Her* ist⁴¹⁴ – auch die unterschiedlichen Sprachen, Perspektiven und Strukturierungen der beiden Lyrikbände stechen von Beginn an ins Auge. *Primera tormenta* ist auf Spanisch verfasst, besteht aus drei verschiedenen Teilen und die allermeisten Gedichte sind aus der Perspektive eines „Ich“ oder zumindest einer bestimmten Person geschrieben. *Each and Her* wurde vorwiegend auf Englisch geschrieben, ist deutlich kürzer und thematisch fokussierter auf die Femizide an sich. Ganz allgemein kann man aber trotzdem sagen, dass beide Gedichtsammlungen sich mit den Femiziden in Ciudad Juárez beschäftigen und dadurch einerseits dazu beitragen, diese Verbrechen Teil eines kollektiven Gedächtnisses werden zu lassen und andererseits auf dieses kollektive Gedächtnis zugreifen, um überhaupt entstehen zu können.

Über die Unterschiede zwischen *Each and Her* und *Primera tormenta* und alle Gattungsgrenzen hinaus gibt es außerdem bestimmte Mechanismen, die in der Gedächtnisbildung immer wieder aufgegriffen werden. So ist ein häufiges literarisches Motiv zur Erinnerung der Femizidopfer in Ciudad Juárez die Aufzählung ihrer Namen, manchmal kombiniert mit Sterbedatum, Alter und/oder Art der Ermordung und in oft listenartiger Gleichförmigkeit präsentiert, wie das etwa in den oben besprochenen Listengedichten von Valerie Martínez passiert.⁴¹⁵ Auch das Hörspiel *The Way She Spoke* endet mit der Verlesung einer Liste von Femizidopfern und bedient sich damit desselben Motivs. Wie bereits erwähnt bricht die Schauspielerin die Verlesung der Namen jedoch ab bevor sie am Ende der Liste ankommt, da sie die Implikationen derselben nicht

⁴¹³ Aguilar-Zeleny et al. 2020, S. 140.

⁴¹⁴ Artful Life 2018b, <https://www.valeriamartinez.net/upcoming-appearances>, letzter Zugriff am 01.05.2021.

⁴¹⁵ Martínez 2010, S. 32, 44 u. 61-63.

mehr erträgt.⁴¹⁶ In *Mujeres de Arena* gibt es ebenfalls eine Stelle, die diesem Listenschema entspricht, wenn sie auch deutlich kürzer ausfällt als bei den beiden eben genannten Werken und nicht am Ende des Stückes steht, sondern mitten in Szene 4 stattfindet: „La larga lista de nombres de las asesinadas han ido apareciendo en las cruces: Lilia Alejandra, Berenice, Airis Estrella, Alma Mireya, Elizabeth, Gloria, Leticia, Perla... (*Todos repiten los nombres ad libitum en voz baja*) [Herv. i. O.]“⁴¹⁷ Je nach Inszenierung kann diese Textstelle aber durchaus zu einer längeren Sequenz ausgebaut werden.

Eine andere oft genutzte Möglichkeit zum Gedenken an die Femizidopfer in Ciudad Juárez ist die Widmung: Alicia Gaspar de Alba widmet ihren Roman *Desert Blood* „las ‘muchachas del sur’ – con respeto [Herv. i. O.]“⁴¹⁸, Valerie Martínez ihren Gedichtband *Each and Her*, wie beschrieben, „una y todas [Herv. i. O.]“⁴¹⁹ und „Andrea Michelle Martínez“⁴²⁰ und Sam Hawken seinen Roman *The Dead Women of Juárez* „las mujeres muertas de Juárez [Herv. i. O.]“⁴²¹. Im Kontext der jeweiligen Texte, die sich ja alle mit dieser Thematik beschäftigen, sind das Gesten der Erinnerung und des Respekts nicht nur den Opfern gegenüber, sondern auch gegenüber ihren Angehörigen, denen damit Orte geschaffen werden, an denen ihre Trauer ernst genommen, geteilt und nach außen getragen wird.

8. Fazit und Ausblick

Die beiden Bögen, die in dieser Arbeit gespannt wurden – einerseits durch die drei literarischen Gattungen, andererseits durch die drei untersuchten Spezialdiskurse – sind weder eine lückenlose Darstellung der literarischen Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez, noch eine erschöpfende Analyse aller darin enthaltenen Subthematiken; ein solcher Anspruch kann aufgrund des Umfangs einer Masterarbeit nur scheitern. Trotzdem wurde hier versucht, anhand von Humberto Robles’ *Mujeres de Arena*, Alicia Gaspar de Albas *Desert Blood*, Valerie Martínez *Each and Her*, Sam Hawkens *The Dead Women of Juárez*, Isaac Gomez’ *The Way She Spoke* und Susana Chávez Castillos *Primera tormenta* sowie den Spezialdiskursen ‘Frauenbild’, ‘Gewaltdarstellung’ und ‘Erinnerung’ einen möglichst vielfältigen Einstieg und

⁴¹⁶ Gomez 2019, 01:01:56-01:06:04.

⁴¹⁷ Robles o. J., S. 14.

⁴¹⁸ Gaspar de Alba 2005, S. iii.

⁴¹⁹ Martínez 2010, S. v.

⁴²⁰ Ebda.

⁴²¹ Hawken 2011, S. vii.

Einblick in diese literarische Szene und ihre Thematiken zu geben, ohne sich dabei an der Oberfläche zu verlieren.

Nach der Analyse dieser drei Spezialdiskurse anhand der sechs zentralen Texte können einige abschließende Beobachtungen gemacht werden: Es ist auffällig, dass das mexikanische Justizsystem und die mexikanischen Gesetze in keinem der sechs untersuchten Werke eine Rolle spielen. Wie in Kapitel 3.2 dargelegt, existiert der juristische Terminus *feminicidio* in Mexiko erst seit dem 14. Juni 2012,⁴²² aber weder hat er selbst in den nach 2012 entstandenen Texten irgendeine Bedeutung, noch spielt in den vor 2012 publizierten Werken der juristisch ebenfalls verfolgbare Terminus Mord eine Rolle. Genauso wenig kommen in den Texten Gerichte oder Staatsanwaltschaften vor: Es gibt keine einzige Textstelle, in der jemand gerechtfertigter Weise nach einem ordentlichen Strafverfahren wegen der Ermordung einer Frau/Femizid verurteilt oder ein solches Urteil in anderer Form erwähnt werden würde. Nicht einmal in den beiden Romanen *Desert Blood* und *The Dead Women of Juárez*, in denen jeweils Polizisten an der Aufklärung der (versuchten) Femizide beteiligt sind, kommt es zu einer Anzeige, geschweige denn zu einer Strafverfolgung. Was auf rechtlicher Ebene also theoretisch existiert, findet keinerlei Eingang in die literarische Verarbeitung. Stattdessen wird das juristische System in Ciudad Juárez überall als ein korrupt und nicht vertrauenswürdig beschrieben. Diese Darstellung entspricht wohl zumindest in den meisten Fällen der Realität, gleichzeitig wird dadurch die Möglichkeit eines funktionierenden Rechtsstaates, in dem nicht zu Selbstjustiz gegriffen werden muss, aber außerhalb aller realistischen Möglichkeiten des Diskurses gerückt. Das Potential literarischer Texte, zumindest in der Fiktion neue Lösungsansätze aufzuzeigen oder neue Zugänge zu präsentieren, wird in den hier untersuchten Fällen also nicht ausgeschöpft.

Im Gegensatz zur Nicht-Repräsentation eines funktionierenden juristischen Systems gibt es aber eine Figur, die in allen in dieser Arbeit untersuchten Texten eine Rolle spielt: die christliche heilige Maria. Ob als *virgencita*, die von den betenden Müttern überfordert ist, wie in *The Way She Spoke*, als Angebetete wie in *Mujeres de Arena*, in Form von Heiligenstatuen wie in *Desert Blood*, *The Dead Women of Juárez* und *The Way She Spoke*, als Gedichttitel wie in *Primera tormenta*, oder in Form von Vornamen wie in *Each and Her* – sie tritt in allen Texten in Erscheinung. Das bestätigt nicht nur die katholische Prägung der Region rund um Ciudad Juárez, sondern auch die Tatsache, dass die heilige Maria im Kontext der Femizide immer eine Rolle spielt. Einerseits wird sie zum Symbol der Hoffnung, das Frauen und Mädchen vor

⁴²² Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones del Código Penal Federal, de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal y de la Ley Orgánica de la Procuraduría General de la República, http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5253274&fecha=14/06/2012, letzter Zugriff am 22.02.2022.

Entführung, Folter und Tod beschützen soll, weswegen sich Gebete an sie richten, ihr zu Ehren Statuen aufgestellt und Töchter nach ihr benannt werden. Andererseits steht sie gleichzeitig auch für die Zerstörung dieser Hoffnung, wenn sich wie in *Each and Her* Listen mit ermordeten Frauen und Mädchen füllen lassen, die alle den Vornamen Maria tragen, wenn ihre Überforderung in *The Way She Spoke* als ohrenbetäubendes Rauschen dargestellt wird oder wenn Paloma in *The Dead Women of Juárez* entführt und brutal ermordet wird, obwohl sie zu Hause einen Marienschrein aufgestellt hat. Außerdem verdeutlicht die ständige Anwesenheit der heiligen Maria die Präsenz des *marianismo*, der in allen Texten eine Rolle spielt und in Form von gesellschaftlichen Normen überall explizit bis unterschwellig Erwähnung findet.

Auch in Bezug auf den Spezialdiskurs ‘Erinnerung’ drängt sich noch eine letzte Überlegung auf: Indem die vorliegende Arbeit sich vor allem aus der Perspektive der Opfer und ihrer Angehörigen mit den Femiziden in Ciudad Juárez beschäftigt und dabei aus dem kollektiven Gedächtnis schöpft, trägt sie selbst gleichzeitig zu eben diesem bei. Sie schlägt damit einen Bogen, der sie mit den in ihr untersuchten literarischen Werken verbindet und deren Tätigkeit fortsetzt.

Betrachtet man abschließend noch einmal alle sechs zentralen Texte dieser Arbeit, so kann man zu dem Schluss kommen, dass Isaac Gomez’ Hörspiel *The Way She Spoke* das umfassendste und gleichzeitig informierteste Bild der Femizide in Ciudad Juárez zeichnet. Einerseits vermittelt es im Vergleich mit den anderen fünf Texten ein erstaunlich differenziertes Frauenbild, andererseits wird die unendliche Gewalt der Femizide zwar angesprochen und – insofern das möglich ist – entsprechend dargestellt, ohne dabei aber in unnötig grenzüberschreitender Weise Gewaltfantasien auszuleben. Außerdem zollt es den Opfern der Femizide durch die Nennung von Namen der Ermordeten auch auf einer persönlichen Ebene Achtung und bietet Möglichkeiten der Erinnerung und des Gedenkens. Damit wird in Bezug auf die drei untersuchten Spezialdiskurse nicht nur ein präzises, umsichtiges und erhellendes Bild gezeichnet, sondern auch Bewusstsein für die Komplexität der Situation rund um die Femizide in Ciudad Juárez geschaffen. Das mag daran liegen, dass Gomez’ Text der neueste aller hier besprochenen ist – Susana Chávez Castillos *Primera tormenta* wurde zwar später publiziert, die darin enthaltenen Gedichte stammen aber aus den 2000er Jahren; dementsprechend hatte Gomez die Möglichkeit, von bereits geführten Debatten zum Thema zu profitieren und infolgedessen die verschiedenen unbewussten Fortsetzungen bereits kritisch beleuchteter Diskurse zu vermeiden. Ohne die Texte seiner Vorgänger:innen und die vielen zivilgesellschaftlichen Organisationen und Bewegungen im Umfeld der Femizide in Ciudad Juárez wäre sein Text wohl nicht in dieser Form entstanden.

Die vorliegende Arbeit hat sich hauptsächlich mit englischen und spanischen literarischen Texten rund um die Problematik der Femizide in Ciudad Juárez beschäftigt. In Zeiten, in denen der Begriff Femizid immer mehr Sprachen, Länder und Räume erobert und mehr und mehr künstlerische Beiträge auf diese überall vorhandene Problematik aufmerksam machen, kann die Untersuchung der entsprechenden literarischen Bewegung aber natürlich auch auf andere Arten von Kunst und Literatur in anderen Sprachräumen, an anderen Orten und im Kontext anderer Gegenbewegungen transferiert werden. Diese Arbeit konnte zwar nur auf einen sehr begrenzten Themenbereich eingehen, sie soll aber trotzdem Anstoß und Einladung sein, sich in ähnlichen oder anderen Kontexten mit der Femizidthematik auseinanderzusetzen, in der Hoffnung, Diskurse zu verändern und Bewusstsein für die komplexen Problematiken rund um das Thema Femizid zu schaffen.

In diesem Sinne hat Susana Chávez Castillo, Autorin, Aktivistin und Opfer eines Femizids in Ciudad Juárez das letzte Wort: „¡Ni una mujer menos, ni una muerta más!“⁴²³

⁴²³ Arenas 2021, <https://www.cosecharoja.org/susana-chavez-la-poeta-de-ciudad-juarez-que-grito-ni-una-menos-por-primera-vez/>, letzter Zugriff am 31.05.2022.

9. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Chavez Castillo, Susana (2020): Primera tormenta. Houston: Canal Press.

Gaspar de Alba, Alicia (2005): Desert Blood: The Juárez Murders. Houston, Tex.: Arte Público Press.

Gomez, Isaac (2019): The Way She Spoke. Regie: Jo Bonnet, o.O.

González Rodríguez, Sergio (2010³): Huesos en el desierto. Barcelona: Anagrama [2002].

Hawken, Sam (2011): The Dead Women of Juárez. London: Serpent's Tail.

Martínez, Valerie (2010): Each and her. Tucson, Ariz.: Univ. of Arizona Press (Camino del sol).

Robles, Humberto (o.J.): Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez. o.O.
https://www.comitecerezo.org/IMG/pdf/libreto_-_mujeresdearena.pdf, letzter Zugriff am 25.04.2021.

Sekundärliteratur

Adams, Rachel (2018): At the Borders of American Crime Fiction. In: Wai Chee Dimock und Lawrence Buell (Hg.): Shades of the Planet. American Literature As World Literature. Princeton: Princeton University Press, S. 249–273.

Aguilar-Zéleny, Sylvia; Rivera Garza, Cristina; Jager, Valentina; Patrón, Mauricio (2020): Una y todas las tormentas de Susana Chávez. In: Chávez Castillo (Hg.): Primera tormenta. Huston: Canal Press, S. 131–143.

Arellano-Neri, Olimpia (2013): Cinematographic and Literary Representations of the Femicides in Ciudad Juarez.

Butcher, Kasey (2015): Constructing girlhood, narrating violence: Desert Blood, If I Die in Juárez, and “Women of Juárez”. In: *Lat Stud* 13 (3), S. 402–420. DOI: 10.1057/lst.2015.33.

Caputi, Jane; Russell, Diana E. H. (1992): Femicide: Sexist Terrorism against Women. In: Jill Radford und Diana E. H. Russell (Hg.): Femicide. The politics of woman killing. Buckingham: Open Univ. Press, S. 13–21.

Castañeda Salgado, Martha Patricia (2016): Feminicide in Mexico: An approach through academic, activist and artistic work. In: *Current Sociology* 64 (7), S. 1054–1070. DOI: 10.1177/0011392116637894.

Consoli, Melissa L. Morgan; Unzueta, Emily G. (2017): Marianismo. In: Amy Wenzel (Hg.): *The SAGE encyclopedia of abnormal and clinical psychology*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne: SAGE reference, S. 2050.

Contzen, Eva von (2020): Namen auf einer Liste: Aufzählen und Erinnern in der Troja-Tradition. In: *Poet.* 51 (3-4), S. 312–332. DOI: 10.30965/25890530-05102005.

Del Moreno, Iani Rosario (2015): *Theatre of the borderlands. Conflict, violence, and healing*. Lanham: Lexington Books.

Díaz Muñoz, Consuelo (2021): Cartografías de feminicidios en Ciudad Juárez: Ellas Tienen Nombre, análisis de una propuesta articuladora de la memoria colectiva. In: *lv* 6 (54), S. 175–208. DOI: 10.32870/lv.v6i54.7285.

Domínguez-Ruvalcaba, Héctor; Ravelo Blancas, Patricia (2010): Obedience without Compliance. The Role of the Government, Organized Crime, and NGO's in the System of Impunity that Murders the Women of Ciudad Juárez. In: Rosa Linda Fregoso und Cynthia L. Bejarano (Hg.): *Terrorizing Women. Feminicide in the Américas*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 182–196.

Dudenredaktion (Hg.) (2019): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 9., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Dudenverlag.

Dudenredaktion (Hg.) (2020): *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Auf der Grundlage der aktuellen amtlichen Rechtschreibregeln. 28., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Dudenverlag

Erll, Astrid (2005): Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin etc.: W. de Gruyter (Media and cultural memory Medien und kulturelle Erinnerung, 2), S. 249–276.

Erll, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. Online verfügbar unter <http://swbplus.bsz-bw.de/bsz482409002cov.htm>.

Finnegan, Nuala (2018): Cultural Representations of Feminicidio at the US-Mexico Border. Milton: Routledge (Global Gender Ser). Online verfügbar unter <https://ebookcentral.proquest.com/lib/gbv/detail.action?docID=5455641>.

Gaspar de Alba, Alicia (2011): *Feminicidio: The "Black Legend" of the Border*. In: Alicia Gaspar de Alba und Georgina Guzmán (Hg.): *Making a Killing. Femizide, Free Trade and La Frontera*. 2. Aufl. Austin: University of Texas Press (Chicana Matters Series), S. 1–21.

Gaspar de Alba, Alicia; Guzmán, Georgina (Hg.) (2011): *Making a Killing. Femizide, Free Trade and La Frontera*. 2. Aufl. Austin: University of Texas Press (Chicana Matters Series).

Geier, Andrea (2013): Literatur. In: Christian Gudenus und Michaela Christ (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, J B, S. 263–268.

Iturralde, Christina (2010): Searching for Accountability on the Border. Justice for the Women of Ciudad Juárez. In: Rosa Linda Fregoso und Cynthia L. Bejarano (Hg.): *Terrorizing Women. Feminicide in the Américas*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 243–262.

Jahangir, Asma (1999): Informe de la Relatora, Sra. Asma Jahangir, relativo a las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias y presentado en cumplimiento de la resolución 1999/35 de la Comisión de Derechos Humanos: Adición: Visita a México., letzter Zugriff am <https://www.refworld.org/es/docid/54044aba4.html>, letzter Zugriff am 13.03.2021.

Karpenstein-Eßbach, Christa (2000): Diskursanalyse als Methode. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (30), S. 98–106.

Kunz, Marco (2016): Las 'muertas de Juárez': construcción e impacto cultural de un acontecimiento serial. In: Marco Kunz, Rachel Bornet, Salvador Girbés und Michel Schultheiss (Hg.): *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*. Wien, Zürich: LIT (LIT Ibéricas, vol. 7), S. 137–156.

Lagarde, Marcela (2006): Del femicidio al feminicidio. In: *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis* (6), S. 216–225.

Lagarde y de los Ríos, Marcela (2010): Preface: Feminist Keys for Understanding Feminicide. Theoretical, Political, and Legal Construcion. In: Rosa Linda Fregoso und Cynthia L. Bejarano (Hg.): *Terrorizing Women. Feminicide in the Américas*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. xi–xxv.

Landwehr, Achim (2018): *Historische Diskursanalyse*. 2. aktualisierte Auflage. Frankfurt u.a.: Campus Frankfurt / New York.

Langenscheidt-Redaktion (Hg.) (2013): Langenscheidt Taschenwörterbuch Spanisch. Spanisch-Deutsch. Deutsch Spanisch. Neubearbeitung. Berlin / München: Langenscheidt.

Link, Jürgen (2004): Von der Diskurs- zur Interdiskursanalyse (mit einem Blick auf den Übergang vom Naturalismus zum Symbolismus). In: Leopold R. G. Decloedt, Herbert van Uffelen und Maria Elisabeth Weissenböck (Hg.): Rezeption, Interaktion und Integration. Niederländischsprachige und deutschsprachige Literatur im Kontext. Wien: Ed. Praesens (Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, Band 3), S. 27–43.

Link, Jürgen; Link-Heer, Ursula (1990): Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (Vol.20 (77)), S. 88–99.

Lozano, Nina Maria (2019): Not one more! Feminicidio on the border. Columbus: The Ohio State University Press (New directions in rhetoric and materiality).

Lozano-Reich, Nina Maria (2018): Reconceptualizing Feminicidio : Border Materiality in Ciudad Juárez. In: *Women's Studies in Communication* 41 (2), S. 104–107. DOI: 10.1080/07491409.2018.1463767.

Martinez, Adriana (2009): *Mujer constante más allá de la muerte* or, the overpowering constructions of femicide in Ciudad Juárez. In: *Tiresias. Culture, Politics and Critical Theory* (3), 91-113.

Mata, Irene (2010): Writing on the Walls: Deciphering Violence and Industrialization in Alicia Gaspar de Alba's *Desert Blood*. In: *MELUS* 35 (3), S. 15–40. DOI: 10.1353/mel.2010.0004.

Muñoz, Eugenia (o.J.): Mujeres de Arena: Una orquestación de voces para la consciencia y la justicia. In: Robles, Humberto (o.J.): *Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez*. o.O. https://www.comitecerezo.org/IMG/pdf/libreto_-_mujeresdearena.pdf, 25.04.2021, S. 33-38.

Olivera, Mercedes (2010): Violencia Feminicida. Violence Against Women and Mexico's Structural Crisis. In: Rosa Linda Fregoso und Cynthia L. Bejarano (Hg.): *Terrorizing Women. Femicide in the Américas*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 59–69.

Ordóñez, Edith Mora (2017): Identidades femeninas desde el cuerpo y la violencia: Sangre en el desierto, de Alicia Gaspar de Alba. In: *Confluencia* 33 (1), S. 76–90. DOI: 10.1353/cnf.2017.0033.

Ortiz, Marisela (o.J.): Ciudad Juárez. In: Robles, Humberto (o.J.): Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez. o.O. https://www.comitecerezo.org/IMG/pdf/libreto_-_mujeresdearena.pdf, 25.04.2021, S. 30.

Ortiz Rivera, Marisela (2009): Mujeres de Arena. Prólogo. In: Robles, Humberto (o.J.): Mujeres de Arena. Testimonios de Mujeres en Ciudad Juárez. o.O. https://www.comitecerezo.org/IMG/pdf/libreto_-_mujeresdearena.pdf, 25.04.2021, S. 2-5.

Pantaleo, Katherine (2010): Gendered Violence: An Analysis of the Maquiladora Murders. In: *International Criminal Justice Review* 20 (4), S. 349–365. DOI: 10.1177/1057567710380914.

Parr, Rolf (2009): Diskursanalyse. In: Jost Schneider und Regina Grundmann (Hg.): *Metho- dengeschichte der Germanistik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter (De Gruyter Lexikon), S. 89–107.

Pastor, Marialba (2010): El marianismo en Mexico: una mirada a su larga duración. In: *Cuicuilco* (Vol. 17 (48)), S. 257–277.

Pfleger, Sabine (2015): Frontera, mujeres y hombres oscuros. La construcción narrativa-medi- ática del feminicidio en Ciudad Juárez. Vigo, Pontevedra, España: Editorial Academia del His- panismo (Colección Biblioteca contemporánea, 21).

Radford, Jill (1992): Introducion. In: Jill Radford und Diana E. H. Russell (Hg.): *Femicide. The politics of woman killing*. Buckingham: Open Univ. Press, S. 3–12.

Radford, Jill; Russell, Diana E. H. (Hg.) (1992): *Femicide. The politics of woman killing*. Buckingham: Open Univ. Press.

Rodríguez, Teresa; Montané, Diana; Pulitzer, Lisa (2008): *The Daughters of Juárez. A true story of serial murder south of the border*. 1. Atria books trad paperback ed.

Russell, Diana E. H. (2001a): Defining Femicide and Related Concepts. In: Diana E. H. Russell und Roberta A. Harmes (Hg.): *Femicide in global perspective*. New York, London: Teachers College Press (Athene series), S. 12–25.

Russell, Diana E. H. (2001b): Introduccion: The Politics of Femicide. In: Diana E. H. Russell und Roberta A. Harmes (Hg.): *Femicide in global perspective*. New York, London: Teachers College Press (Athene series), S. 3–11.

Russell, Diana E. H.; Harmes, Roberta A. (Hg.) (2001): *Femicide in global perspective*. New York, London: Teachers College Press (Athene series).

Schmidt Camacho, Alicia (2010): Ciudadana X. Gender Violence and the Denationalization of Women's Rights in Ciudad Juárez, Mexico. In: Rosa Linda Fregoso und Cynthia L. Bejarano (Hg.): Terrorizing Women. Feminicide in the Américas. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 275–289.

Siebenpfeiffer, Hania (2013): Literaturwissenschaft. In: Christian Gudenus und Michaela Christ (Hg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, J B, S. 340–347.

Simmons, William Paul; Coplan, Rebecca (2010): Innovative Transnational Remedies for the Women of Ciudad Juárez. In: Rosa Linda Fregoso und Cynthia L. Bejarano (Hg.): Terrorizing Women. Feminicide in the Américas. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 197–224.

Simons, Oliver (2014): Literaturtheorien zur Einführung. 2., überarb. Aufl. Hamburg: Junius (Zur Einführung, 362).

Solís, Jose (2019): The Missing Women of Ciudad Juárez. In: *Americanmagazine* (Vol.221 (5)), S. 42–43.

Sotelo, Hila (2020): La vida de Susana Chávez Castillo. In: Chávez Castillo (Hg.): Primera tormenta. Huston: Canal Press, S. 11–21.

Stevens, Evelyn P. (1973): Machismo and marianismo. In: *Soc* 10 (6), S. 57–63. DOI: 10.1007/BF02695282.

Zeilinger, Irene (2004): Globale Brutalität. Globalisierung und Gewalt gegen Frauen an der mexikanisch-amerikanischen Grenze. In: Claudia Thallmayer und Karin Eckert (Hg.): Sexismen und Rassismen. Lateinamerikanerinnen zwischen Alter und Neuer Welt. Wien: Promedia, S. 41–49.

Zipfel, Gaby (2013): Sexualität. In: Christian Gudenus und Michaela Christ (Hg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, J B, S. 83–90.

#Escrituras contra el poder. Fronterizas con Susana Chávez (o.J.). o.O.

Internetquellen

Alicia Gaspar de Alba. Biography. In: UCLA, <https://chavez.ucla.edu/person/alicia-gaspar-de-alba/>, letzter Zugriff am 26.04.2021.

Arenas, Natalia: Susana Chávez, la poeta de Ciudad Juárez que gri'tó Ni Una Menos por primera vez. In: cosecharoja 06.02.2021, <https://www.cosecharoja.org/susana-chavez-la-poeta-de-ciudad-juarez-que-grito-ni-una-menos-por-primera-vez/>, letzter Zugriff am 31.05.2022.

Artful Life (2018a): Curriculum vitae. In: Valerie Martínez, <https://www.valeriemartinez.net/curriculum-vitae>, letzter Zugriff am 03.05.2021.

Artful Life (2018b): Books. In: Valerie Martínez, <https://www.valeriemartinez.net/upcoming-appearances>, letzter Zugriff am 01.05.2021.

Biografía. In: Humberto Robles. Dramaturgo y guionista independiente, <https://www.humbertorobles.com/p/biografia.html>, letzter Zugriff am 03.05.2021.

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión; Secretaría General; Secretaría de Servicios Parlamentarios: Código Penal Federal, 24.01.2020, <https://docs.mexico.justia.com/federales/codigo-penal-federal.pdf>, letzter Zugriff am 18.02.2021.

Centros de Investigación Juvenil, A.C. (2018): Diagnostico del Contexto Sociodemografico en el Area de Influencia del CIJ Ciudad Juarez Norte. In: EBCO Estudio Básico de Comunidad Objetivo 2018 <http://www.cij.gob.mx/ebco2018-2024/9712/9712CSD.html>, letzter Zugriff am 22.03.2021.

Chávez Castillo, Susana (2004): Primera tormenta. In: wordpress, <https://susanalanoche.wordpress.com/primera-tormenta/>, letzter Zugriff am 23.11.2021.

Chávez, Susana (2005): Primera tormenta. In: Blogspot, <http://primeratormenta.blogspot.com/>, letzter Zugriff am 23.11.2021.

Código Penal Federal Libro Segundo Título Decimonoveno - Delitos contra la Vida y la Integridad Corporal Capítulo V – Femicidio (24.01.2020) In: Justia México: <https://mexico.justia.com/federales/codigos/codigo-penal-federal/libro-segundo/titulo-decimonoveno/capitulo-v/#articulo-325>, letzter Zugriff am 15.02.2021.

Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones del Código Penal Federal, de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal y de la Ley Orgánica de la Procuraduría General de la República. In: SEGOB. Secretaría de la gobernación. Diario oficial de la federación. http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5253274&fecha=14/06/2012, letzter Zugriff am 22.02.2022.

Desert Blood by Alicia Gaspar de Alba. In: Alicia Gaspar de Alba, Ph. D., <https://aliciagaspardealba.com/portfolio-2/>, letzter Zugriff am 26.04.2021.

Isaac Gomez. Playwright. In: ART. Artists Repertory Theatre, <https://artistsrep.org/artists/isaac-gomez/>, letzter Zugriff am 03.05.2021.

jose acosta salcido (2014): José Luis Castillo, padre de Esmeralda Castillo desaparecida en 2009. In: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=kpPSa3Bz8AI>, letzter Zugriff am 03.09.2021.

Lugo, Brenda: Ciudad Juárez: 26 años de violencia feminicida. In: La silla rota, 29.8.2019. <https://lasillarota.com/estados/ciudad-juarez-26-anos-de-violencia-feminicida/313043>, letzter Zugriff am 31.10.2021.

Martínez Prado, Hérika: Feminicidios, 28 años sin verdad ni justicia. In: El Diario de Juárez, 24.01.2021. <https://diario.mx/juarez/feminicidios-28-anos-sin-verdad-ni-justicia-20210123-1754858.html>, letzter Zugriff am 31.10.2021.

Ruido en la Red (2020): La historia de Esmeralda Castillo Rincón: la búsqueda de una hija desaparecida. In: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=CcR-9gqiAJ8>, letzter Zugriff am 03.09.2021.

Universal Declaration of Human Rights. In: OHCHR: United Nations, <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/german-deutsch>, letzter Zugriff am 13.03.2021.

15 Años de Mujeres de Arena. In: Humberto Robles. Dramaturgo y guionista independiente, <https://www.humbertorobles.com/2017/01/15-anos-de-mujeres-de-arena.html>, letzter Zugriff am 25.04.2021.

10. Abstract

Rund um die seit 1993 dokumentierten Femizide in Ciudad Juárez hat sich vor allem seit den 2000er Jahren eine stetig wachsende literarische Bewegung entwickelt, die sich dem polizeilichen und politischen Diskurs der Marginalisierung und Ignoranz dieser Problematik explizit entgegenstellt. Anhand von ausgewählten diskursanalytischen Fragestellungen wird die Diversität und Vielfältigkeit dieser literarischen Bewegung dargestellt und analysiert. Dafür werden zwei zentrale Bögen gespannt: Einerseits sollen die Spezialdiskurse ‘Frauenbild’, ‘Gewaltdarstellung’ und ‘Erinnerung’ in ausgewählten literarischen Texten untersucht werden, da sie nicht nur zentrale Thematiken des Problemfeldes Femizid verkörpern, sondern gleichzeitig gewissermaßen den Ablauf eines Femizids darstellen – ein misogynies Frauenbild führt zu extremer Gewalt, die in der Ermordung einer weiblichen Person kulminiert, danach bleibt nur noch die Erinnerung an die Ermordete. Andererseits geben die sechs für diese Analyse zentralen Texte die Vielfalt der literarischen Bewegung rund um die Femizide in Ciudad Juárez wieder. Mit Humberto Robles’ *Mujeres de Arena* ist ein Theaterstück, mit Isaac Gomez’ *The Way She Spoke* ein Hörspiel vertreten, Alicia Gaspar de Albas *Desert Blood* und Sam Hawken’s *The Dead Women of Juárez* repräsentieren die Gattung der Romane und die Gedichtbände *Each and Her* von Valerie Martínez und *Primera tormenta* von Susana Chávez Castillo repräsentieren die lyrische Gattung. Gleichzeitig zeigen diese sechs Werke die sprachliche und personelle Diversität der Texte und ihrer Autor:innen auf.