



Janina Konopatzki

Roberto Bolaños Wanderer am Weltenrand

Eine Annäherung an die wiederkehrenden
Figuren in der Prosa Bolaños

Janina Konopatzki

Roberto Bolaños Wanderer am Weltenrand

Eine Annäherung an die wiederkehrenden Figuren in der
Prosa Bolaños

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Gutachter: Prof. Dr. Jan-Henrik Witthaus
Prof. Dr. Franziska Sick

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Oktober 2018



Diese Veröffentlichung – ausgenommen Zitate und anderweitig gekennzeichnete Teile – ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>) lizenziert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2018
ISBN 978-3-7376-0890-9
DOI: <https://dx.doi.org/doi:10.17170/kobra-202009241842>

© 2020, kassel university press, Kassel
<http://kup.uni-kassel.de>

Umschlagabbildung: Bruno Catalano 2013

Printed in Germany

Danksagung

Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um mich in erster Linie bei meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Jan-Henrik Witthaus, für die unfassende Betreuung, die trotz wachsender räumlicher Distanz stets gewährleistet war, zu bedanken. Bei Fragen und Schwierigkeiten stieß ich immer auf ein offenes Ohr und seine Hinweise, Kommentare und Ideen waren mir ein verlässlicher Wegweiser. Durch seine Ermutigung sah ich mich in der Lage, mich an themenrelevanten Tagungen zu beteiligen, erste wissenschaftliche Publikationen zu verfassen oder auch Kollegiatin des GeKKo zu werden. Diese Erfahrungskontexte lieferten wichtige Denkanstöße für die vorliegende Arbeit.

Mein Dank gilt darüber hinaus dem *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, das mir im Rahmen des *Archivo Bolaño* zu Beginn der Promotion Einblicke aus nächster Nähe in die Handschriften und Notizen des Autors gewährte, wodurch ich mich in meinem Forschungsvorhaben bestärkt sah.

Ebenfalls danke ich meinen Freunden für ihre treue Begleitung und ihren Support, darunter insbesondere Irina Neitz für die Forschungsreisebegleitung, Daniel Wehnhardt für unser inspirierendes literarisches Duett, Sandra Issel-Dombert für ihren Rat und ihre Botengänge, Olesja Moor für ihre Ermutigung und Rebecca Marsteller für ihren Glauben an mich.

Ich danke ebenfalls Elfriede Muster für ihre bestärkenden Worte und ihre Unterstützung.

Meinem Vater gilt mein ausdrücklicher Dank nicht nur für seine finanzielle Unterstützung, sondern vor allem für sein ungemindertes Vertrauen und seine Geduld in Anbetracht meiner sich verändernden Lebenslagen während der Promotion.

Last but not least, I wish to thank my husband for his emotional support and his patience with me. His optimism and perseverance have taught me not to lose sight of the finishing line.

Tidworth, im September 2020

Für Benjamin

„Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaria y augusta“

Niebla, Miguel de Unamuno

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	1
1. Einleitung	2
1.1 Wanderfiguren.....	2
1.2 Ursprung und Anliegen des Forschungsvorhabens	5
1.3 Methodisches Vorgehen.....	9
1.3.1 Textkorpus	9
1.3.2 Der homo migrans.....	12
1.3.3 Aufbau	17
2. Unterwegs in der <i>histoire</i> : Migranten, Nomaden, Reisende und Vagabundos.....	18
2.1 ...in 2666/La parte de los críticos & La parte de Archimboldi	18
2.2 ...in 2666 - La parte del desierto	29
2.3 ...in 2666 - Drei Amerikaner in Mexiko	38
2.4 ...in <i>Los detectives salvajes</i>	56
2.5 ...in <i>El Tercer Reich</i>	62
3. Unterwegs im <i>discours</i>	65
3.1 Namen machen Leute - Arc(h)imboldi.....	65
3.2 Amalfitano	74
3.3 Lalo Cura	82
3.4 Weiterführende Beispiele.....	88
3.4.1 El espíritu de la ciencia-ficción.....	88
3.4.2 Auxilio Lacouture.....	92
3.4.3 Vom Doppelgänger zur Handlungsdopplung.....	102
3.5 Zusammenfassung.....	108
4. Wandernde Figuren von Balzac bis Bolaño	110
4.1 Serielles Erzählen	112
4.2 Doppelgänger	116
4.3 Vorläufer und Zeitgenossen.....	120
4.3.1 Balzac.....	122

4.3.2 Valle-Inclán	128
4.3.3 Faulkner	143
4.3.4 Onetti.....	149
4.3.5 Sábato.....	161
4.3.6 Benet und Muñoz Molina.....	167
4.4 Zwischenfazit.....	177
5. Synopse.....	186
5.1 Zu Bolaños Literaturverständnis	188
5.2 Bolaños Ästhetik der <i>réécriture</i>	192
5.2.1 Von Dingen und Menschen	195
5.2.2 Deleuze trifft Bolaño – Wiederholungen und Widersprüche.....	206
5.2.3 Selbstreferenzialität oder Bolaño por sí mismo	215
5.2.4 Metafiktion.....	220
6. Fazit und Ausblick	223
7. Bibliographie.....	230

Abkürzungsverzeichnis

Am	Amuleto
ED	Estrella Distante
LDS	Los detectives salvajes
LLT	Llamadas telefónicas
LNA	La literatura nazi en América
LSDVP	Los sinsabores del verdadero policía
LWR	Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten
PA	Putas asesinas

1. Einleitung

1.1 Wanderfiguren

Die Welt sei kleiner geworden, heißt es, und Jules Vernes 80 Tage sind heute kaum mehr als 24 Stunden, doch dieses globale Accelerando bringt neben Mobilität und Wandel im Allgemeinen oft auch tiefgreifende Veränderungen für den Einzelnen mit sich. Neue Anforderungen werden an das Individuum gestellt; es kommt zur Konfrontation mit anderen Kulturen, Sprachen, Nationen sowie Identitäten und dieses Aufeinandertreffen geht nie spurlos an uns vorüber und ebenso wenig an Roberto BOLAÑOS Romanfiguren, wie sich im Laufe dieses Vorhabens zeigen wird.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erscheint es untersuchenswert, inwieweit mit dem durch Migration bedingten äußeren Wandel auch ein innerer, individueller Wandelprozess von Figuren einhergehen kann. Legt man das Augenmerk bei der Lektüre BOLAÑOS Romane also auf den Untersuchungsgegenstand, die Figuren, so fällt zunächst auf, dass in dem Romanoeuvre des Chilenen ein in Form und Umfang kaum fassbares Repertoire an Figuren dargeboten wird. Zu den unzähligen Randfiguren, Namenlosen, Passanten und Leichen gesellen sich handlungstragendere Nebenfiguren, Misfits und schließlich einige wenige Hauptfiguren. Nicht selten sind die Figuren dabei so angelegt, dass sie auf die außertextuelle Wirklichkeit verweisen. Dabei stehen Personen aus BOLAÑOS privatem Umfeld ebenso Modell wie Personen aus der Öffentlichkeit.

Begibt man sich nun auf die Suche nach einem gemeinsamen Nenner all dieser Figuren, so scheint es diesen vordergründig zunächst nicht zu geben. Nahezu alle denkbaren Figurenparameter werden in ihrer Bandbreite aufgegriffen. Sei es das Alter, die (soziale) Herkunft, der Bildungsstand, die Ethnizität, die politische Gesinnung; von einer vormals analphabetischen Fernsehsehlerin aus Mexico über einen afroamerikanischen Sportjournalisten aus New York bis hin zu einem jüdischen Schriftsteller aus der Ukraine ist alles vertreten.

So unterschiedlich die Figuren auf den ersten Blick also auch sein mögen, so vereint sie doch eins, nämlich ihre Rastlosigkeit. Sie reisen, fliehen, gehen ins Exil, lassen sich treiben und wirken allesamt unbehaust. Selbst ein altes Mathematikbuch, das im Haus keinen rechten Platz finden will, wird nach

draußen auf eine Wäscheleine gehängt, auf dass der Wind es lese und seine Inhalte durch die Luft trage.

Im Gespräch mit seinen aus Europa angereisten Kollegen gibt Oscar Amalfitano, der Protagonist des zweiten Teils von *2666*, einen ersten Hinweis, welcher Impetus die Exilanten über Landes- und Erzählgrenzen hinweg treibt:

- “El exilio debe de ser algo terrible –dijo Norton, comprensiva.
- En realidad –dijo Amalfitano– ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino.
- Pero el exilio –dijo Pelletier– está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa importante que uno se proponga hacer.
- Ahí precisamente radica –dijo Amalfitano– la abolición del destino. Y perdonen otra vez.”¹

Von Sprüngen, Brüchen und Wiederholungen können BOLAÑOS Figuren – und gewiss auch seine Leser – ein Lied singen. Die Abschaffung, bzw. Aufhebung des Schicksals also, von der Amalfitano hier spricht, ist ein mögliches gemeinsames Motiv, das die Figuren eint.

Und sie entfliehen ihrem Schicksal in doppelter Hinsicht, denn nicht nur auf der reinen Handlungsebene, also in der *histoire* finden sich zahlreiche Exilanten und Migrantinnen, sondern auch im *discours* sind sie zu beobachten und stellen insbesondere auf dieser Ebene ein herausragendes Phänomen dar; so finden sich in unterschiedlichen Romanen wiederkehrende Figuren, die jedoch kein Abbild ihrer selbst darstellen, sondern sich markant unterscheiden, gleichzeitig jedoch eine auffallend große gemeinsame Schnittmenge an Charakteristika teilen. Handelt es sich bei diesen Figuren nun um Doppelgänger, Mutationen, Gegenentwürfe?

„Bolaño expanded or “exploded” his own published texts, blowing them up by adding new characters and episodes as well as circumstantial details. He also allowed characters to circulate or migrate from text to text, sometimes altering their names and

¹ BOLAÑO, Roberto: *2666*, New York: Vintage Español 2009, S. 157.

properties.”²

So resumiert Chris ANDREWS die migratorischen Schreibverfahren des Chilenen, wobei die sich anschließende Untersuchung grundsätzlich von der Hypothese getrieben ist, dass es sich dabei um ein literaturgeschichtliches Novum handelt, das es zunächst zu *beschreiben*, *einzuordnen* und schließlich zu *deuten* gilt. Bei der Deutung wird es vorrangig darum gehen, das Literaturverständnis des Autors näher zu beleuchten, um der Frage nachzugehen, wo sich BOLAÑO im Spannungsfeld aus sozialkritischer und experimentaler Literatur bewegt und inwieweit die Untersuchung der wiederkehrenden Figuren diesbezüglich einen aufschlussreichen Beitrag leisten kann.

Mit diesem Dreischritt versucht sich die vorliegende Arbeit der Thematik der Figurenmigration im Werk BOLAÑOS zu nähern. Die umfangreiche Lektüre und Verarbeitung von Romanliteratur liefern dabei einen in dieser Form einmaligen Einblick in das Œuvre des Chilenen.

² ANDREWS, Chris: *Roberto Bolaño's Fiction. An expanding universe*, New York: Columbia University Press 2014, S. XII.

1.2 Ursprung und Anliegen des Forschungsvorhabens

An dieser Stell sei zunächst der Blick auf die BOLAÑO-Forschung gerichtet, um einerseits den Stand der Wissenschaft kurz zu charakterisieren und um dann andererseits die hier entwickelte Fragestellung in ihrer Notwendigkeit zu rechtfertigen und in der Forschungslandschaft zu situieren.

Die Verknüpfung der Migrationsthematik speziell mit Roberto BOLAÑO ist nicht schwer herzuleiten, ist BOLAÑO selbst doch ein Weltenbummler *par excellence* und auch die Protagonisten seiner Romane zählen zu den ewig Rastlosen. Eine Untersuchung dieses Themenkomplexes erscheint daher naheliegend. Im Hinblick auf die zuvor präsentierte Fragestellung kann jedoch bisher auf keine stabile Forschungslage zurückgegriffen werden. Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit BOLAÑO ist nicht zuletzt durch dessen späten Ruhm eine vergleichsweise junge, und vielleicht gerade aus diesem Grund eine äußerst produktive Disziplin. Sowohl in Europa als auch in Lateinamerika steigt die Zahl an Publikationen, die den literarischen Fährten des Chilenen nachgehen, stetig. Bezüglich einer Verknüpfung von Migration und Erzählprosa ist die derzeitige Forschungssituation dennoch eher schmal und die wenigen Publikationen, die sich diesem Themenkomplex ansatzweise widmen, zielen zumeist eher auf eine inhaltliche Betrachtung der Thematik und weniger auf die Form ab.³ Generell ist die Sekundärliteratur zu BOLAÑO in mehreren Bereichen eher punktuell aufgestellt und Publikationen fokussieren sich häufig auf virulente Themenfelder wie die Apokalypse⁴, Gewalt, deren Darstellung sowie die Frage nach dem Bösen.⁵

³ Der Migration in BOLAÑOS eigener Biographie widmen sich eingehend GRAS, Dunia/MEYER-KRENTLER, Leonie: *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza: Tropo Editores 2010. Den Themenfeldern Reise, Exil, Nomadologie und Verortung verschreibt sich BOLOGNESE, Chiara: *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Margen 2009.

⁴ Vgl. zur Apokalypse bei BOLAÑO: DE MORA, Carmen: "La tradición apocalíptica en Bolaño: Los detectives salvajes y Nocturno de Chile", in: FABRY, Geneviève/LOGIE, Ilse/DECOCK, Pablo: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang 2010, S. 203 – 222 sowie EZQUERRO, Milagros: "El Apocalipsis según Bolaño", in: ebd., S. 223 – 230.

⁵ Vgl. etwa gleich zweifach GONZÁLEZ, Daniuska: *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*, Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana 2010 sowie dies.: *Roberto Bolaño. Poéticas del mal*, Saarbrücken: editorial académica española 2011, sowie LAINCK, Arndt: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Münster: Lit 2014, außerdem FINCHELSTEIN, Federico: "On Fascism, History and Evil in Roberto Bolaño", in: BIRNS, Nicholas/DE CASTRO, Juan E. (Hg.): *Roberto Bolaño as World Literature*, New York/London/Oxford: Bloomsbury 2017, S. 40 – 63 und HUNEUS, Marcial: "¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño", in MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 253 – 266, um nur einige zu nennen.

Neben diesem Fokus auf *el mal*, der bei einem Blick in die Sekundärliteratur als erstes ins Auge springt, findet sich mit Mexiko, dem Infrarealismus sowie dessen Fiktionalisierung in *Los detectives salvajes* ein weiterer Themenkreis, der Anlass für umfangreiche Publikationen geliefert hat.⁶

Abgesehen von derartigen Konzentrationen finden sich jedoch auch Aspekte, die unterrepräsentiert sind. Ein Beispiel dafür ist das lyrische Schaffen des Autors, das die Anfangsphase seiner Schriftstellertätigkeit prägte und das wohl auch aus kommerziellen Gründen zu Gunsten der Epik abgelöst wurde. Insbesondere *2666* und *Los detectives salvajes*, mit denen sich der Autor auch international Gehör verschaffte, trugen dazu bei, BOLAÑO als Lyriker in den Schatten zu stellen.

Auch bezüglich einer Fokussierung auf die Figurenebene besteht großer Bedarf, diesen Aspekt näher zu ergründen. Zwar finden sich Publikationen wie etwa Arndt LAINCK mit *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño* oder auch Sergio MARRAS mit *El heroe improbable*⁷, allerdings jeweils unter anderen thematischen Vorzeichen und weniger vor dem Hintergrund der Migration. Einen herausragenden Beitrag, der dem Thema der vorliegenden Arbeit etwas näher kommt, leistet Pablo VALDIVIA OROZCO mit dem BOLAÑO gewidmeten Kapitel seiner Publikation *Weltenvielfalt*⁸. Dabei nähert er sich ausgewählten Figuren einerseits über das titelgebende Konzept der Weltenvielfalt und andererseits über die *réécriture*.⁹

Der momentane wissenschaftliche Diskurs mag der dem Autor im Wesentlichen erst posthum zugestandenem Bedeutung und der dadurch verzögert entstandenen Popularität geschuldet sein und erklärt zugleich das gegenwärtige Anliegen der Forschung, bestehende Leerstellen zu füllen. Dieses Anliegen stellt auch in der hier vorliegenden Untersuchung die treibende Kraft dar.

BOLAÑO steht heute mehr denn je im Fokus der Aufmerksamkeit und dies ist nicht zuletzt auch der Veröffentlichung seines posthum erschienen

⁶ Vgl. MADARIAGA CARO, Montserrat: *Bolaño infra 1975 – 1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile: RIL Editores 2010, DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher: "Roberto Bolaño y la literatura mexicana", in: MORENO: *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, S. 45 – 52. INIGO, Ainoa: "Influencias del infrarealismo en la poética de Los detectives salvajes, entre el homenaje y la parodia", in: dies.: *El universo literario de Roberto Bolaño*, Madrid: Verbum 2015, S. 87 – 116.

⁷ Vgl. MARRAS, Sergio: *El heroe improbable (Cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*, Santiago de Chile: RiL editores, 2011.

⁸ Vgl. VALDIVIA OROZCO, Pablo: *Weltenvielfalt. Eine romantheoretische Studie im Ausgang von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013.

⁹ Der Gedanke der *réécriture* wird hier in der Synopse als Beschreibungskategorie für BOLAÑOS Ästhetik aufgegriffen und weiter ausgebaut. Vgl. 5.2 Bolaños Ästhetik der *réécriture*

Monumentalwerks *2666* geschuldet. Der kryptische Titel des Romans bietet Anlass für unterschiedliche Interpretationen¹⁰ und behält dennoch stets einen rätselhaften Beigeschmack. BOLAÑO selbst spricht in seinem Essay *Literatura y exilio* etwa über die literaturgeschichtlich bedingte negative Konnotation der Jahreszahl 1984¹¹, rekuriert damit auf George ORWELLS Klassiker und ermöglicht zugleich nicht nur einen Brückenschlag zu Haruki MURAKAMIS Opus magnum *1Q84* sondern auch zu seinem eigenen Werk, denn das *2666* vorangestellte Zitat von Charles BAUDELAIRE „Una oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento“¹² legt eine ORWELL nicht unähnliche dystopische oder fatale Lesart nahe; so lässt BAUDELAIRES Oase des Horrors unweigerlich an die Gewaltexzesse, insbesondere die Feminizide in Santa Teresa denken, eine Stadt, die nicht nur sprichwörtlich, sondern tatsächlich in einer Wüste situiert ist.

Überhaupt reiht sich BOLAÑO insbesondere mit *2666* in die internationale Reihe der „maximalist novels“¹³ ein. Mit diesem von Stefano ERCOLINO geprägten Terminus wird ein neuartiges Romangenre aus der Taufe gehoben, zu dessen frühesten nicht-amerikanischen Vertretern sich BOLAÑO zählen lassen darf. ERCOLINO versteht dabei die *maximalist novel* als ein supranationales Genre, das seinen Ausgang in der nordamerikanischen Literatur der zweiten Hälfte des 20.

¹⁰ Dem Titel *2666* widmet sich ELMORE, Peter: „2666: la autoría en el tiempo del límite“, in: PAZ SOLDÁN, Edmundo/FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Hg.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, 2013 [2008], S. 279-312, insbesondere S. 281.

¹¹ „[...]una fecha que para muchos fue el símbolo de la ignominia y de la oscuridad y de la derrota moral del ser humano.“ BOLAÑO, Roberto (2004): *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, S. 41.

¹² Vgl. „Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!“ BAUDELAIRE, Charles: *Le voyage*, in: ders.: *Les fleurs du mal*, S. 493 – 497, online verfügbar unter URL: <https://www.paskvil.com/file/files-books/baudelaire-fleurs.pdf>.

¹³ Vgl. dazu die Publikation von ERCOLINO, Stefano: *The maximalist novel. From Thomas Pynchon's Gravitij's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, New York/London/New Delhi/Sydney: Bloomsbury 2014.

Bei genauerer Betrachtung der Definition von ERCOLINOS sogenannter *maximalist novel* lässt sich eine begriffliche Nähe zur *novela total*, wie sie von Mario VARGAS LLOSA beschrieben wird, nicht von der Hand weisen. Vgl. dazu VARGAS LLOSA, Mario: „Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*“, online verfügbar unter URL: <http://parles.upf.edu/llocs/liteca/biblioteca-carta-de-batalla-por-tirant-lo-blanc>. Eine der *maximalist novel* nahestehende Definition der *novela total* liefert Robin FIDDIAN in der Diskussion um James JOYCE: „1. The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means towards that end. 2. The total novel is conceived as a self-contained system or microcosm of signification which accommodates ambiguity as a matter of course. 3. The total novel is characterized by a fusion of mythical and historical perspective, and by a transgression of conventional norms of narrative economy. 4. The total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overflow on to the syntagmatic axis of language.“ FIDDIAN, Robin William: „James Joyce and Spanish American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence“, in: *Bulletin of Hispanic Studies*, Nr. 66.1, 1989, S. 23 – 39, hier S. 33.

Alternativ führt Héctor HOYOS den Terminus des globalen Romans ein, vgl. HOYOS, Héctor: *Beyond Bolaño: The global Latin American Novel*, New York: Columbia University Press 2017.

Jahrhunderts hat. ERCOLINO stellt dabei *2666* in eine Linie u.a. mit Thomas PYNCHONS *Gravity's Rainbow*, Don DELILLOS *Underworld* sowie *Infinite Jest* von David FOSTER WALLACE. Er identifiziert zehn für die *maximalist novel* charakteristische Elemente:

- „1. Length, 2. Encyclopedic mode, 3. Dissonant chorality, 4. Diegetic exuberance, 5. Completeness, 6. Narratorial omniscience, 7. Paranoid imagination, 8. Intersemioticity, 9. Ethical commitment, 10. Hybrid realism“¹⁴

Der Stellenwert BOLAÑOS also, nicht allein auf der hispanophonen, sondern auch auf der internationalen Bühne der Literatur, begründet einmal mehr die Notwendigkeit einer intensiveren Befassung mit seinem literarischen Vermächtnis. Diese Arbeit soll daher einen Beitrag dazu leisten, unter Bezugnahme auf eines der faszinierendsten literarischen Œuvres der Gegenwart, bisher separat betrachtete Themenkomplexe – Narratologie, Migration und Figurenausgestaltung – miteinander zu verknüpfen und damit nicht zuletzt BOLAÑOS Schreiben von einer neuen Warte aus zu beleuchten.

¹⁴ Ebd., S. xiii – xiv.

1.3 Methodisches Vorgehen

1.3.1 Textkorpus

Zunächst stellt sich bei der Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex der migrierenden Figuren die Frage, welche Texte des Autors einen geeigneten Untersuchungsgegenstand darstellen könnten. Nach einer eingehenden Lektüre zeigt sich jedoch, dass eine Einengung auf ein starres Korpus – wie man es üblicherweise vornehmen würde – dem Thema entgegenwirkt, denn die Figuren, die schon Romangrenzen mühelos überschreiten, machen ebenso wenig Halt vor Korpusgrenzen. Eine klassische Festlegung auf ein Korpus würde demnach eine umfassende Analyse sogar verhindern. Eine adäquate Eingrenzung setzt gewissermaßen die Lektüre des gesamten Œuvres BOLAÑOS voraus. Erst dadurch lassen sich die Romane und Erzählungen herausfiltern, in denen wandernde Figuren eine Rolle spielen. Bei dieser Vorgehensweise müssten jedoch nahezu alle Werke in Betracht gezogen werden, da sich auf der Figurenebene unzählige Querverbindungen dieser Art finden.

Demgegenüber steht jedoch die Notwendigkeit einer Eingrenzung, denn die quantitative Ausdehnung von Roberto BOLAÑOS Romanœuvre in Kombination mit der unerschöpflichen Fülle an Figuren übersteigt schlicht den Rahmen einer solchen Untersuchung wie der hier Vorliegenden, die nicht den Anspruch erhebt, möglichst vollständig und in die Breite gedacht, alle Figuren in ihrer Migration zu erfassen, sondern die vielmehr *en detail* beleuchten und nachvollziehbar machen möchte, wie Figuren durch BOLAÑOS Erzählwelten wandern. Zu diesem Zweck erfolgt eine Eingrenzung, insofern einzelne, hervorstechende Figuren paradigmatisch durch verschiedene Romane und Erzählungen verfolgt werden.

Benno von Archimboldi/J.M.G. Archimboldi¹⁵, Lalo Cura/Pancho Monje/ Pancho Monge¹⁶ und Oscar Amalfitano¹⁷ dienen im Folgenden zur Illustration dessen, was es im Sinne BOLAÑOS heißt, Figuren wiederkehren zu lassen. Die Wahl der Figuren ergibt sich hierbei einerseits aus ihrer Natur des Wanderns, denn allen ausgewählten Protagonisten ist gemein, dass sie in mindestens zwei Romanen

¹⁵ Vgl. BOLAÑO: *2666*; BOLAÑO, Roberto: *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama 2012 sowie BOLAÑO, Roberto: *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama 2011.

¹⁶ Vgl. BOLAÑO: *2666*; BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía* sowie "Prefiguración de Lalo Cura" in: BOLAÑO, Roberto: *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama 2011, S. 97-112 und "William Burns" in: BOLAÑO, Roberto: *Llamadas telefónicas*, Barcelona: Anagrama 2011, S. 105-113.

¹⁷ Vgl. BOLAÑO: *2666*; BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía* und ebenfalls "Otro cuento ruso" in: BOLAÑO: *Llamadas telefónicas*, S. 101-104.

in Erscheinung treten. Andererseits stellt ihre Relevanz innerhalb der Romane, in denen sie zu finden sind, ein Auswahlkriterium dar, denn für eine zunächst deskriptive Herangehensweise wie der hier Gewählten, ist es angezeigt, Figuren zu wählen, die detailreich ausgeleuchtet sind und denen verhältnismäßig viel Erzählzeit gewidmet wird. Gerade bei einem Vergleich von zwei Figuren, bzw. einer Figur und ihrem Doppelgänger ist es von zentraler Bedeutung, dass der Text ausreichend Informationen bereithält, um nicht Gefahr zu laufen, Leerstellen miteinander zu vergleichen.

Bei den oben genannten Anschauungsbeispielen handelt es sich ausnahmslos um Figuren, die auf der Ebene des *discours*¹⁸ migrieren. Als weiterführende Beispiele wird neben den genannten Protagonisten auch auf weniger hervorstechende wiederkehrende Figuren eingegangen, so etwa auf Auxilio Lacouture, die einen tieferen Einblick in BOLAÑOS Schreibverfahren gewährt und als Ergänzung zu den im Zentrum der Untersuchung stehenden Protagonisten zu verstehen ist.

Neben der auf den *discours* fokussierten Betrachtung dieser Figuren erfolgt ebenfalls eine Analyse weiterer Figuren, die im Rahmen der *histoire* migrieren.¹⁹ Dass eine Korpusauswahl im Falle der zweitgenannten Gruppe von Figuren leichter fällt, liegt auf der Hand, schließlich bewegen diese sich allein auf der Handlungsebene innerhalb ihrer Diegese und machen demnach auch Halt vor Romangrenzen. Zu betrachtende Figuren aus dieser zweiten Kategorie entstammen vornehmlich den ohnehin bereits ausgewählten Romanen sowie Erzählbänden.

Der erst im November 2016 posthum erschienene Roman *El espíritu de la ciencia-ficción* soll in dieser Untersuchung nicht vernachlässigt werden, schließlich handelt es sich um eine völlig neue Bereicherung des bolañesken Korpus, das bisher noch kaum Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten gewesen ist. Zudem antizipiert der Roman, an dem BOLAÑO bereits 1984 zu arbeiten begann, Figurenkonstellationen und Themen späterer und stark rezipierter Romane wie etwa *Los detectives salvajes*.

¹⁸ Das von TODOROV geprägte Begriffspaar *discours* und *histoire* wird in dieser Arbeit nicht nur zur Eingrenzung des Korpus herangezogen, sondern ermöglicht auch, mit der todorov'schen Argumentation BOLAÑOS Kompositionsstil zu hinterfragen. Vgl. dazu 1.3.2 Der homo migrans

¹⁹ Prägante Beispiele für migratorische Bewegungen, die nähere Betrachtung verdienen, wären auf der Ebene der *histoire* etwa Arturo Belano und Ulises Lima (*Los detectives salvajes*) oder Hans Reiter/Benno von Archimboldi (2666).

Der sich dem einleitenden Kapitel anschließende deskriptive Teil unternimmt den Versuch, die genannten Paradigmen zu untersuchen; dabei werden die den Texten entnehmbaren biographischen Daten der Figuren miteinander abgeglichen, um deren Werdegänge in Gänze offen zu legen. Im Hintergrund dieses Abgleichs schwingt dabei fortwährend die Frage mit, inwieweit es sich um eine oder um zwei bzw. mehrere eigenständige Figuren handelt. Auch wird sich zeigen, wie sich Figuren im Verlauf ihrer Reisen verändern, was sich etwa durch häufige Namenswechsel manifestiert.

Der Fokus auf die hier genannten Figuren ist jedoch nicht so eng, als dass es nicht möglich wäre, den Blick auch abseits der ausgewählten Anschauungsbeispiele schweifen zu lassen. Sofern es der Veranschaulichung dient, wird daher auch punktuell auf andere wiederkehrende Figuren verwiesen. Durch derartige Verweise wie überhaupt durch die Betrachtung von mehreren Paradigmen parallel lassen sich ergänzend Aussagen darüber treffen, inwieweit sich Figuren in ihrem Sich-Doppeln ähneln, ob etwa eine gewisse Regelmäßigkeit erkennbar wird, die möglicherweise als programmatisch für BOLAÑOS Erzählen angesehen werden kann.

Streng genommen verfügt diese Arbeit neben diesem bolañospezifischen Korpus noch um ein weiteres und umfangreicheres Korpus; so wird die komparatistische Fragestellung verfolgt, inwieweit es sich bei den wiederkehrenden Figuren BOLAÑOS um ein genuin neues Phänomen handelt. Zu diesem Zweck wurden im Wesentlichen Autoren aus der Romania gewählt, bei denen sich ebenfalls wandernde Figuren finden oder diese zumindest zu vermuten sind. Diese Auswahl umfasst Honoré de BALZAC mit einem Exkurs zu Émile ZOLA, Ramón del VALLE-INCLÁN, William FAULKNER, Juan Carlos ONETTI, Ernesto SÁBATO, Juan BENET sowie Antonio MUÑOZ MOLINA und verweist darüber hinaus auf weiterführende Beispiele etwas weniger stark rezipierter Autoren wie Juan José MILLÁS, Bernardo ATXAGA sowie Luis Mateo Díez. Innerhalb des Œuvres des jeweiligen Autors wurden dann – nach gleichem Prinzip wie bei BOLAÑO – Romane anhand der darin wiederkehrenden Figuren und deren Stellenwert ausgewählt.

In der Gesamtschau ergibt sich aus den herangezogenen Romanen und Erzählungen BOLAÑOS und dem Vergleich mit dessen Vorläufern und Zeitgenossen ein äußerst umfangreiches und komplexes Korpus, das im Verlauf dieser Arbeit Schritt für Schritt aufgearbeitet wird.

1.3.2 Der homo migrans

Chile, Mexiko und schließlich Spanien sind lediglich die drei größten Stationen im Leben BOLAÑOS. In Anbetracht seiner – nicht nur im geografischen Sinne – bewegten Vita kann er durchaus als *homo migrans* bezeichnet werden. Als Leser ist man angesichts der Fülle von Reisenden und Migranten leicht geneigt, BOLAÑOS Biographie in seinem Werk wiederfinden zu wollen. Verstärkt wird dies auch dadurch, dass Freunde und Bekannte BOLAÑOS vielfach für spätere Romanfiguren Modell standen und BOLAÑO mit ihnen sein *alter ego* Arturo Belano auf Reisen schickt.

Spätestens seit Roland BARTHES 1968 vom *Tod des Autors*²⁰ sprach, ist jedoch fraglich, inwieweit eine Einbeziehung des Autors in sein Werk noch sinnvoll und zeitgemäß ist.

Dieser Arbeit zu Grunde liegt dennoch die Hypothese, dass sich die Migration als inhärenter Bestandteil der Vita Roberto BOLAÑOS nicht nur inhaltlich in seinem Werk manifestiert, sondern bis in die Form hineinreicht. Eine autobiographische Betrachtung ist jedoch gegenüber anderen Perspektiven, wie beispielsweise der wirkungsorientierten²¹ oder der werkimmanenten abzuwägen. Eine rein werkimmanente Betrachtung erscheint angesichts dieser Hypothese nahezu unmöglich, wenn nicht sogar kontraproduktiv. Auch ANDREWS, der aus der Perspektive eines Übersetzers BOLAÑOS über dessen Werk schreibt, verteidigt eine solche Sichtweise.

„Bolaño’s work insistently invites us to construct a figure of the author, which we should distinguish conceptually from the writer Roberto Bolaño, [...]but in Bolaño’s case author and writer have much in common, and to be curious about the relations between them is not necessarily to be under a naïve illusion.”²²

Der Rückgriff eines Schriftstellers auf dessen Erfahrungen ist jedoch bei Weitem kein Novum. Vielversprechender im Hinblick auf die Relation zwischen der Biographie des Autors und seinem Werk scheint an dieser Stelle die Frage,

²⁰ Vgl. BARTHES, Roland: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 57-63.

²¹ Eine Betrachtung von BOLAÑOS Figurenkonzeption aus dem Winkel der Rezeptionsästhetik könnte sich als gewinnbringend erweisen, insofern durch die wiederkehrenden Figuren und deren Variation der Leseprozess und damit einhergehend insbesondere der Identifikationsprozess des Lesers mit einer Figur irritiert und hinterfragt wird.

²² ANDREWS: *Roberto Bolaño’s Fiction*, S. X.

inwieweit die Vita BOLAÑOS auch als eine Art Text zu lesen ist und BOLAÑO darin selbst fiktionalisiert und zur Figur wird. In Arturo Belano würde sich demnach nicht nur das *alter ego* BOLAÑOS, sondern gewissermaßen auch eine erste Figurenvariante verbergen. Gleiches würde dementsprechend auch für alle weiteren Figuren gelten, bei denen Freunde und Weggefährten BOLAÑOS Modell standen.²³

Der *homo migrans* meint den Menschen als Migranten und davon finden sich in den Romanen BOLAÑOS gleich mehrere Typen, die es zu unterscheiden gilt. Zunächst seien damit Figuren gemeint, die in der Handlung, also auf der Inhaltsebene migrieren, indem sie tatsächlich von Ort zu Ort ziehen.

Eine genauere Untersuchung dieser Gruppe von Figuren, wie sie in Kapitel 2 vorgenommen wird, ist sicherlich für die Fragestellung aufschlussreich, jedoch nicht das Spezifikum, denn dieses findet sich auf der Formebene, auf der ebenfalls Figuren migrieren. Mit dem Überschreiten von Textgrenzen, also das In-Erscheinung-Treten in mehreren Romanen, sorgen sie indirekt für eine Vernetzung innerhalb des Œuvres BOLAÑOS. Durch ihr Vorkommen weisen sie zunächst einen gewissen Wiedererkennungswert auf; da sie jedoch variieren, bzw. mutieren²⁴, sorgen sie in gleichem Maße auch für Irritation.

Zur Beschreibung von Inhalts- und Formebene wird im weiteren Verlauf auf das Begriffspaar *histoire* und *discours* von Tzvetan TODOROV zurückgegriffen. Es stellt sich diesbezüglich die Frage, inwieweit TODOROV sich hier dienlicher erweist als etwa Gérard GENETTE²⁵, die russischen Formalisten mit ihrer Unterscheidung in *fabula* und *sujet*²⁶ oder für den deutschen Sprachraum Karlheinz STIERLES Begriffspaar *Geschichte* und *Text der Geschichte*²⁷.

Auch wenn Nicole GUEUNIER 1969 in ihrem *compte rendu* zu TODOROV *Littérature et signification* zu dem Schluss kommt, dass sie dessen Ansätze nicht in Gänze überzeugen – „Sur le plan théorique, tout en ouvrant des perspectives

²³ Ein ähnliches Verfahren, bei dem der Autor ganz offensichtlich als fiktionalisierte Version seiner Selbst Eingang in sein Werk gefunden hat, findet sich in Juan José Millás' Roman *La mujer loca*.

²⁴ Inwieweit sich die Veränderlichkeit der Figuren als Variation oder Mutation charakterisieren lässt, gilt es im Rahmen der Figurenanalyse in Kapitel 4 herauszufinden.

²⁵ Zur Unterscheidung GENETTES in *histoire, récit* und *narration* vgl. GENETTE, Gérard: „Frontières du récit“, in: *Communications*, 1966, Nr. 8, S. 152 – 163, online verfügbar unter URL: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121.

²⁶ Für eine differenzierte Übersicht über die variierenden Bezeichnungen der Merkmale des fiktionalen Erzählens vgl. die Tabelle von SCHEFFEL und MARTINEZ in MARTINEZ, Matias/ SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck 2009, S. 26.

²⁷ Vgl. STIERLE, Karlheinz: „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in: ders.: *Text als Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München: Fink 1975, S. 49 – 55.

intéressantes, il demeure insuffisamment convaincant²⁸ – so erkennt GUEUNIER das Novum an TODOROVs Modell an, sei dieses doch von einer Grammatik inspiriert.²⁹ Und tatsächlich rekurriert TODOROV in seinen Ausführungen auf die saussure'sche Semiotik: „On ressent à travers chaque œuvre, qui n'est que de la parole, qu'il existe aussi une langue dont elle est une des réalisations.“³⁰ [Herv. i. O.]

Auch wenn TODOROVs Name heute untrennbar mit dem Begriffspaar *histoire* und *discours* verbunden ist, so sollte nicht unterschlagen werden, dass TODOROV seine Terminologie von dem französischen Linguisten Émile BENVENISTE übernimmt und diese mit Ansätzen des Literaturkritikers Boris TOMACHEVSKI verknüpft, um schließlich seine eigene Begriffsprägung zu formulieren.³¹

Auch wenn in der vorliegenden Arbeit der *histoire* sowie dem *discours* getrennt nachgegangen wird, so sind beide Ebenen immer untrennbar miteinander verbunden und bedingen sich gewissermaßen gegenseitig. „Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours.“³²

Von den Ereignissen, den Figuren, der eigentlichen Handlung, also der *histoire* abzugrenzen sei die Ebene, die sich der Darstellungsform widme, also der *discours*.

„Mais l'oeuvre est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.“³³

Insbesondere der Begriff des *discours* muss für die Analyse der wiederkehrenden Figuren noch stärker konturiert werden, so meint er im Folgenden das, was typischerweise als das „Wie“ der Darstellung umschrieben wird. Die Figuren werden dabei unter formalen Gesichtspunkten untersucht und als Element von BOLAÑOS narrativer Montage betrachtet. Der *discours*-

²⁸ GUEUNIER, Nicole: „T. Todorov: Littérature et signification [compte rendu]“, in: *Langue française*, Paris: Larousse 1969, Band 3, Heft Nr. 1, S. 115f, hier S. 116.

²⁹ Vgl. „Le plan de l'ouvrage s'inspire en effet de celui d'une grammaire“ in: ebd., S. 115. Für eine ausführliche Erläuterung des Modells vgl. TODOROV im Original: TODOROV, Tzvetan: „Les catégories du récit littéraire“, in: *Communications*, Paris: Éditions du Seuil 1966, Band 8, S. 125 – 151.

³⁰ TODOROV, Tzvetan: *Littérature et signification*, Paris: Larousse 1967, S. 66.

³¹ Für TODOROVs Bezugnahme auf TOMACHEVSKI vgl. TODOROV: „Les catégories du récit littéraire“, S. 126f. Für den Bezug zur Terminologie BENVENISTES vgl. ebd., S. 126 sowie S. 145.

³² Ebd., S. 126.

³³ Ebd.

Begriff wird in diesem Zusammenhang allerdings dahingehend ausgedehnt, dass er nicht nur auf die Art und Weise abzielt, wie der *narrateur* die *histoire* in einem Roman aufbereitet, sondern es ist zu fragen, ob es sich bei den wiederkehrenden Figuren nicht um ein gestalterisches Element handelt, das auf einen werksübergreifenden *discours* verweist, schließlich sind die hier besprochenen Figuren BOLAÑOS nicht nur Teil des jeweiligen Romans und dessen *discours*, sondern enthüllen innerhalb des Œuvres ein Arrangement der Werke selbst.

TODOROV zeigt anhand Pierre CHODERLOS DE LACLOS' Briefroman *Les liaisons dangereuses* beispielhaft die Montage des Romans, die in diesem Fall durch die Anordnung von Textteilen – hier den Briefen – bestimmt wird. In diesem Zusammenhang erweist sich ein Begriff aus der Rhethorik als hilfreich, nämlich die *dispositio*. In *Les catégories du récit littéraire* verweist TODOROV diesbezüglich zunächst auf Viktor SCHKLOWSKI und dessen Grundüberlegung hinsichtlich der Rhethorik. „La rhétorique classique se serait occupée des deux: l'histoire relèverait de l'*inventio*, le discours de la *dispositio*.”³⁴ [Herv. i. O.] Er schlussfolgert: „Il est vrai qu'il n'est pas toujours facile de les distinguer; mais nous croyons que, pour comprendre l'unité même de l'œuvre, il faut d'abord isoler ces deux aspects.“³⁵

Dieser Prämisse folgt auch die vorliegende Arbeit, indem sie zunächst eine separierte Betrachtung der Figuren in der *histoire* und im *discours* vornimmt, um schlussendlich zu einer grundlegenden Aussage bezüglich der wiederkehrenden Figuren BOLAÑOS zu gelangen.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang zudem die Frage, ob sich die zu untersuchenden Figuren BOLAÑOS im Sinne der Rhethorik auch als dispositives Problem verstehen lassen, oder ob es sich vielmehr um eine Frage der Konzeption handelt.³⁶

Hinsichtlich der Konzeption von Figuren ließe sich Manfred PFISTER ins Feld führen, der in *Das Drama*³⁷ eine grundlegende Übersicht über verschiedene Formen der Figurenkonzeption liefert. PFISTER generiert dabei Fragen, bzw. Gegensatzpaare, mit denen sich Figurenkonzeptionen charakterisieren lassen.

³⁴ Ebd., S. 127.

³⁵ Ebd.

³⁶ Im Kontext der Figurenwanderung wird die Diskussion um *discours* und *dispositio* unter dem Vorzeichen der Selbstreferenzialität im interpretativen Teil dieser Arbeit fortgesetzt und reevaluiert, vgl. dazu Kapitel 5.2.3. Selbstreferenzialität oder Bolaño por sí mismo

³⁷ Vgl. PFISTER, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink 1994.

Diese lassen sich auf folgende Formeln verkürzen: statisch vs. dynamisch; ein- vs. mehrdimensional; Personifikation/Typ /Individuum; geschlossen vs. offen; transpsychologisch vs. psychologisch; Identitätsverlust.³⁸

Unternimmt man den Versuch, sich einer der als Anschauungsbeispiel gewählten Figuren über PFISTERS Modell zu nähern, so erweist sich insbesondere der Identitätsverlust, unter dem PFISTER u.a. die Aufspaltung in mehrere Figuren versteht,³⁹ als dienlich. Auch wenn PFISTER dabei eine Bühnenfigur im Sinn hatte, liegt der Gedanke nicht fern, in BOLAÑOS differierenden Figuren eine Art Aufspaltung zu sehen.

Der mögliche Identitätsverlust ist jedoch nur eine Hypothese, die es im Verlauf der Figurenanalyse zu überprüfen gilt.

Ferdinand de SAUSSURE liefert mit seinem Verständnis der „nullité interne des signes“⁴⁰ etwa einen Ansatz, der zu einer völlig konträren Hypothese verleitet; so betont er die Bedeutungslosigkeit eines für sich selbst genommenen Zeichens, das erst als Teil eines Systems und im Unterschied zu anderen Zeichen mit Bedeutung aufgeladen werde.⁴¹ Übertragen auf die Figurenebene ließe sich demnach in den wiederkehrenden Figurenvarianten ein bedeutungsstiftendes Moment ausmachen.

Mit den hier aufgeworfenen Hypothesen im Hintergrund soll die Frage nach der Figurenkonzeption BOLAÑOS in den folgenden Kapiteln mitgedacht werden. Insbesondere dem Aspekt der Wiederholung kommt dabei in der Synopse größere Tragweite zu.⁴²

Gleichermaßen gilt es jedoch auch der *dispositio* der Figuren nachzugehen, also inwieweit die Anordnung der Figuren einen möglichen Schlüssel zu deren Interpretation darstellt. Im todorov'schen Sinne müssen die Erzähltexte des Chilenen daher mit der Frage „Wie wird komponiert?“ konfrontiert werden.

³⁸ Vgl. ebd., S. 240 – 249.

³⁹ Ebd., S. 249.

⁴⁰ STETTER, Christian: „Ferdinand de Saussure (1857 – 1913)“, in: DASCAL, Marcelo/GERHARDUS, Dietfried/LORENZ, Kuno et al. (Hg.): *Sprachphilosophie*, De Gruyter: Berlin/New York 1992 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Band 7.1), S. 510 – 523, hier S. 520.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. 5.2.2 Deleuze trifft Bolaño: Wiederholungen und Widersprüche

1.3.3 Aufbau

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus vier zentralen Kapiteln, die vom Einleitungsteil (1) sowie von einem Fazit (6) gerahmt werden. Dem Hauptteil vorangestellt ist im Rahmen des Einleitungskapitels neben einer kurzen Übersicht über den Forschungsstand (1.2) und einer Eingrenzung des Korpus (1.3.1) zudem ein kurzer Abriss (1.3.2), der sich der Frage widmet, welche Form der Textinterpretation für die vorliegende Forschungsfrage methodisch sinnvoll erscheint. Zudem werden in diesem Abschnitt die grundlegenden Arbeitsbegriffe *histoire* und *discours* definiert, die sich auch auf die weitere Kapitelstruktur auswirken.

Ziel ist es im sich dann anschließenden ersten Großkapitel (2) zunächst, ein möglichst detailgetreues Bild der Protagonisten in BOLAÑOS Romanen zu zeichnen. Dabei wird auf die Begriffsbildung TODOROV zurückgegriffen; so widmet sich Kapitel (2) zunächst den migrierenden Figuren auf der Ebene der *histoire* und beschreibt anhand ausgewählter Figuren, wie sich deren Migration gestaltet. Es folgt – nach ähnlichem Muster – eine Beschreibung verschiedener paradigmatischer Figuren auf der Ebene des *discours* im Rahmen von Kapitel (3).

Im Anschluss an diese beiden deskriptiven Kapitel erfolgt unter (4) eine komparatistisch ausgerichtete Einordnung der Beobachtungen in die Literaturgeschichte, die dazu dient, BOLAÑO stilistisch und auch phänomenologisch zu Vorläufern, Zeitgenossen und verwandten Erzählstrategien in Beziehung zu setzen.

In der Abschlussbetrachtung, der Synopse (5) geht es um einen erneuten Fokus auf die migrierenden Figuren aus den Kapiteln (2) und (3) sowie um eine Verknüpfung mit den Erkenntnissen aus Kapitel (4). Die zentrale Frage lautet dabei, welche Beschreibungskategorien sich für die bolañospezifische Form der Figurenmigration finden lassen, um diese besser zu verstehen und deuten zu können.

Abgeschlossen wird das Vorhaben durch ein Fazit mit Ausblick, in dem zunächst die zentralsten Erkenntnisse der Arbeit knapp resümiert werden, aber auch gleichzeitig auf die Anschlussfähigkeit des Themas sowie auf weiterführende Ideen und Ansätze verwiesen wird.

2. Unterwegs in der *histoire*: Migranten⁴³, Nomaden, Reisende und Vagabundos...

2.1 ...in 2666/La parte de los críticos & La parte de Archiboldi

Wie die Untersuchung der Figurenvarianten von Archiboldi auf der Ebene des *discours* im dritten Kapitel zeigen wird, handelt es sich dabei um eine äußerst facettenreiche Gestalt, die jedoch auch auf der Inhaltsebene nicht minder interessant ist.

Benno von Archiboldi, der mit bürgerlichem Namen einst Hans Reiter hieß, ist deutscher Schriftsteller, der insbesondere in 2666 zu einer Art Phantom, bzw. fast schon zu einem Mythos wird, da er trotz aufwändiger und unnachgiebiger Recherche mehrerer Literaturwissenschaftler unauffindbar bleibt.

Bei einer genaueren Betrachtung von Benno von Archiboldi bleibt auch eine Auseinandersetzung mit Hans Reiter nicht aus, wobei nicht nur in Bezug auf diese Figur der Name sowie der bewusste Namenswechsel relevant sind.

Exemplarisch sei an dieser Stelle zunächst auf die Lebensgeschichte Hans Reiters verwiesen, um dessen Entwicklung als Figur bis hin zu seinem Namenswechsel nachvollziehbar zu machen.

Da Hans Reiter und seine Namensänderung kein Einzelphänomen darstellen, wird im Anschluss an dessen Biographie auf weitere Figuren verwiesen, die zu einer Deutung der Namenswechsel auf Ebene der *histoire* beitragen.

Hans Reiter

Hans Reiter wird 1920 in Preußen als Sohn eines einbeinigen Veterans des Ersten Weltkriegs und einer Einäugigen geboren. Zehn Jahre später erblickt seine Schwester Lotte das Licht der Welt, mit der ihn fortan eine innige Beziehung verbindet. Seit seiner Kindheit interessiert sich Hans für die Natur, insbesondere für die Unterwasserwelt und das Tauchen. Durch Abwesenheiten und fehlendes Interesse verlässt er im Alter von 13 Jahren die Schule. Er findet schließlich am Hause des Barons von Zumpe Arbeit. Dort macht er auch die Bekanntschaft mit dessen Neffen Hugo Halder, der ihn in die Welt der Literatur

⁴³ In den folgenden Kapiteln werden die Begriffe Migranten, Wanderfiguren, migrierende/wandernde/wiederkehrende Figuren synonym verwendet. Zur Diskussion über die adäquate Terminologie, die sich insbesondere in Abgrenzung zu anderen Autoren stärker konturieren wird, vgl. Kapitel 4.

einführt. Außerdem lernt er dort auch die Tochter des Barons, die Baroness von Zumpe kennen.

Er zieht nach Berlin, wo er erneut auf Hugo Halder trifft und eine Freundschaft mit ihm entwickelt. 1939 wird er zum Kriegsdienst an die Ostfront einberufen, wo er im verlassenen Haus des jüdischen Intellektuellen Boris Ansky Unterschlupf findet und ihm Manuskripte Anskys in die Hände fallen.

Nach dem Kriegsende befindet sich Reiter kurze Zeit in Ansbach in einem Kriegsgefangenenlager der Alliierten, wo er einen Mithäftling, den Offizier Sammer umbringt, der wiederum für die Erschießung zahlreicher Juden verantwortlich gewesen sein soll.

Mit seiner Freundin, der lungenkranken Ingeborg, lässt er sich in Köln nieder und widmet sich vermehrt dem Schreiben. Er publiziert unter dem Pseudonym Benno von Archimboldi. Von nun an wird sein Werdegang immer schwerer nachvollziehbar. Er reist – zunächst mit Ingeborg und nach ihrem Tod alleine – durch diverse europäische Länder und kommuniziert – wenn überhaupt – sporadisch mit seinem Verleger. Auf den letzten Seiten von 2666 wird schließlich bekannt, dass sich Reiter alias Archimboldi auf die Reise zu seinem in Mexiko inhaftierten Neffen Klaus Haas macht, gegen den dort im Zusammenhang mit den Frauenmorden ermittelt wird.

Auffallend ist bei der Betrachtung des Werdegangs dieser Figur das nicht-teleologische Erzählen, was besonders ab dem Zeitpunkt deutlich erkennbar wird, an dem Reiter seinen neuen Namen annimmt und seine Odyssee als Schriftsteller beginnt. Doch auch zuvor sind derartige Tendenzen bereits erkennbar, so geht es bei der Beschreibung seiner Kindheit, Jugend und seines Erwachsenwerdens nicht darum, den Bogen einer persönlichen Entwicklung zu spannen, sondern es werden vielmehr einzelne Ausschnitte und Episoden aneinandergereiht, die relativ unverbunden miteinander sind und nicht auserzählt werden.

Dieses Erzählverfahren verschärft sich im Hinblick auf Benno von Archimboldi, der bisweilen nur noch in Schlaglichtern hier und da Erwähnung findet und sowohl für die Kritiker, die auf der Suche nach ihm sind, als auch für den Leser immer unzugänglicher wird.

Der Wechsel des Namens erweist sich damit als ein distinktiver Moment in der Vita Hans Reiters, der sich auch auf den Erzählduktus niederschlägt und den es daher genauer zu beleuchten gilt.

Nomen est omen

Da es sich bei dem Phänomen um keine Seltenheit im Werk des Chilenen handelt, sei an dieser Stelle ein Exkurs zum Thema Namenswechsel auf der Ebene der *histoire* gestattet, bevor noch einmal detailliert auf den Fall von Hans Reiter/Benno von Archimboldi eingegangen wird.

Man denke diesbezüglich etwa an eine andere Figur aus 2666, die Baroness von Zumpe, die als Frau des Verlegers Bubis ihre Wiederkehr findet oder an den früheren Bodybuilder und Filmstar Maciste, bzw. Mister Universum, mit bürgerlichem Namen Giovanni Dellacroce, der sowohl in *Una novelita lumpen* als auch in der Erzählung *Músculos* aus dem Band *El secreto del mal* auftaucht.

Das Ändern des Namens sowie das Vorhandensein von zwei Namen parallel ist demnach keine Seltenheit in BOLAÑOS Erzählkosmos. Es ist anzunehmen, dass diese Veränderlichkeiten des Namens stellvertretend innere Wandlungsprozesse der Figuren abbilden. Diese scheinen sich als derart verändert zu empfinden, dass sie es für nötig erachten, einen neuen Namen zu tragen, wobei die Namensänderung als identitätsstiftendes Moment verstanden werden kann, denn in allen drei genannten Fällen vollzieht sich eine Entwicklung der Figuren. Die Baroness von Zumpe etwa legt diesen Namen wie eine alte Haut in Rumänien ab und wendet sich als Anna Bubis sowohl einem anderen Land als auch einem neuen Lebensabschnitt zu.⁴⁴ Ähnlich verhält es sich mit Hans Reiter, der in Köln angekommen seine Kriegsjahre hinter sich lässt und als Benno von Archimboldi in eine Zukunft als Schriftsteller aufbricht. Gleichzeitig wird durch den Namenswechsel jedoch auch eine alte Identität negiert, bzw. abgelegt.

Einen rückläufigen, aber dennoch vergleichbaren Wandel vollzieht die zuvor erwähnte Figur Maciste.⁴⁵ Maciste ist ein ehemaliger Bodybuilding-Weltmeister und italienischer Action-Filmstar der 60er-Jahre. Mit bürgerlichem Namen heißt er Giovanni Dellacroce. Er lebt isoliert von der Außenwelt zurückgezogen in seiner Villa und ist erblindet.

⁴⁴ „La señora Anna Bubis estaba sentada tras un escritorio virtualmente vacío [...] Archimboldi, pese a los años transcurridos, la reconoció de inmediato. Era la baronesa Von Zumpe. Se quedó, sin embargo, quieto y decidido a no decir, al menos de momento, nada.“, in: BOLAÑO: 2666, S. 1014.

⁴⁵ Für eine gegenüberstellende Betrachtung beider Fundstellen dieser Figur vgl. 3.4.3 Vom Doppelgänger zur Handlungsdopplung.

Während Hans Reiter also seine Karriere beginnt und sich einen Künstlernamen gibt, wirken Zuschreibungen wie Maciste und Mister Universum, wie die Figur bisweilen auch genannt wird, in Anbetracht des erblindeten und gealterten Protagonisten wie eine zu groß gewordene Haut, bzw. Relikte aus längst vergangenen Tagen.

Darüber hinaus finden sich weitere Figuren, die eine Namensänderung vollziehen, wobei diese eher einen Vertuschungscharakter aufweist. Man denke an das Pseudonym H. Ibacache des Opus-Dei-Priesters Sebastián Urrutia Lacroix (*Nocturno de Chile*), der unter diesem Namen als Literaturkritiker tätig ist,⁴⁶ sowie Carlos Wieder, der Protagonist aus *Estrella distante*, der eigentlich den Namen Alberto Ruiz-Tagle trägt, bzw. in *La literatura nazi en América* als Carlos Ramírez Hoffman in Erscheinung tritt.⁴⁷ Auch für Hans Reiter kann angenommen werden, dass er sich seinen neuen Namen nicht nur aus künstlerischen Gründen gibt, sondern auch, um von der Ermordung eines Mitgefangenen während seiner Kriegsgefangenschaft abzulenken.⁴⁸

Die beschriebenen Wandelprozesse von Figuren, die mit einer Namensänderung einhergehen, unterscheiden sich jedoch von denen wiederkehrender Figuren wie etwa Arc(h)imbaldi, insofern sie eine Chronologie innerhalb der *histoire* aufweisen, wohingegen die in Kapitel 3 im *discours* zu untersuchenden Paradigmen eher durch eine Synchronie gekennzeichnet sind, ein Nebeneinander mehrerer Varianten also. Einzig die

⁴⁶ Vgl. BOLAÑO, Roberto: *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama 2012, S. 37. Darüber hinaus findet sich eine weitere Figur mit Namen Ibacache in *Estrella distante*: „[...] un tal Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda [...]“, in: BOLAÑO, Roberto: *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama, 2006, S. 45. Der Querverweise nicht genug, konstatiert Ricardo CUADROS zutreffend, dass für die Figur Sebastián Urrutia Lacroix/H. Ibacache/Nicasio Ibacache der wie seine fiktiven Ebenbilder ebenfalls chilenische, ebenfalls als Priester, Literaturkritiker und Autor tätige José Miguel Ibáñez Langlois Modell stand. Vgl. dazu CUADROS, Ricardo: “Lo siniestro en el aire”, in: *Crítica.cl Revista latinoamericana de ensayo fundada en Santiago de Chile en 1997*, Año XVII, 15.06.2006, URL: <http://critica.cl/literatura/lo-siniestro-en-el-aire>.

⁴⁷ Bei der Figur Carlos Wieder^{ED}/Alberto Ruiz-Tagle^{ED}/Carlos Ramírez Hoffman^{LNA} handelt es sich in doppelter Hinsicht um eine in Wandel begriffene Figur, da sie einerseits von *La literatura nazi en América* als eine Art Spin-off in *Estrella distante* fungiert und somit migriert, und andererseits auch innerhalb der beiden Erzählwelten seinen Namen ändert; so gibt sich C. Ramírez Hoffman ebenfalls diverse Pseudonyme, beispielsweise Emilio Stevens. Vgl. dazu BOLAÑO, Roberto: *La literatura nazi en América*, Barcelona: Seix Barral, 2008, S. 193. Dem Phänomen Carlos Wieder et al. widmet sich ebenfalls Chris ANDREWS in seiner Untersuchung *Roberto Bolaños Fiction*, S. 43ff.

⁴⁸ 1945 gerät Hans Reiter im Alter von 25 Jahren in Kriegsgefangenschaft und wird in Ansbach interniert. Dort macht er die Bekanntschaft eines gewissen Zeller, ein Mithäftling, der ihm erzählt, dass er verantwortlich für den Tod zahlreicher Juden aus einem fehlgeleiteten Zug sei. Kurz darauf wird Zeller stranguliert aufgefunden; die eindeutige Täterschaft bleibt ungeklärt, wobei Hans Reiter als Täter nahegelegt wird, zumal er die Tat später gegenüber seiner Freundin auf Nachfrage zugibt. Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 960. Auf Zeller selbst trifft ebenfalls zu, dass er seinen Namen aus Gründen der Verschleierung geändert hat, so gesteht er Hans Reiter gegenüber, dass er eigentlich Leo Sammer heiße, vgl. BOLAÑO: 2666, S. 938.

Figur des Carlos Wieder (Alberto Ruiz Tagle) lässt sich beiden Kategorien zuordnen, denn getreu seinem Namen kehrt er tatsächlich wieder, als Auskopplung aus *La literatura Nazi de América* nämlich.⁴⁹ So ist es nicht verwunderlich, dass der Erzähler ausführlich die Bedeutung des Nachnamens *Wieder* explizit macht.⁵⁰ Deutlich weniger explizit bleibt hingegen der Verweischarakter des Namens Hans Reiter, dem daher im Folgenden nachgegangen wird.

Hans Reiter → Benno von Archimboldi

Nachdem zu Beginn des Kapitels bereits ein kurzer Überblick über den Werdegang der Figur Hans Reiter gegeben wurde, widmet sich der vorliegende Abschnitt *en detail* dem Übergang von Hans Reiter zu Benno von Archimboldi, um dabei mögliche Motive für dessen Namensänderung herauszuarbeiten.

Zunächst sei jedoch auf den Hans Reiter verwiesen, der als Inspiration für BOLAÑO gleichnamige Figur angenommen werden darf, denn die Tatsache, dass BOLAÑO seinen Hans Reiter einen naturaffinen Taucher und Hobbybotaniker sein lässt, erscheint vor dem Hintergrund der historisch nachweisbaren Referenzfigur geradezu makaber, denn bei diesem Hans Reiter (1881 – 1969) handelt es sich um einen Bakteriologen und sogenannten Hygieniker, der zu Zeiten des Dritten Reiches das Amt des Präsidenten des Reichsgesundheitsamtes inne hatte,⁵¹ vor welchem Hintergrund die Berufsbezeichnung *Hygieniker* durchaus zynisch zu lesen ist.

Dass sich BOLAÑO hier einer historischen Referenzfigur bedient und in Anlehnung daran eine literarische Figur erschafft, ist für sich genommen kein Novum. Die außergewöhnliche Stellung der Figur im Werk Roberto BOLAÑO sowie die negative Prominenz des historisch nachweisbaren Hans Reiters verlangen jedoch eine genauere Betrachtung des Zusammenhangs.

⁴⁹ Dem Roman *Estrella distante* wird folgender Paratext vorangestellt: „En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga [...]“, in: BOLAÑO: *Estrella distante*, S. 11. Eben diese *historia más larga* hält der Leser mit *Estrella distante* in Händen.

⁵⁰ Vgl. BOLAÑO: *Estrella distante*, S. 50f.

⁵¹ Vgl. GOOD, Armin E.: „Obituary - Hans Reiter 1881 – 1969“, in: *Arthritis and Rheumatism*, Band 13, Nr. 3 (Mai/Juni 1970), S. 296f, online verfügbar unter URL: https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/37714/1780130313_ftp.pdf;jsessionid=ED12AD7EFBC2C97A45A4CE9EEBB916B3?sequence=1.

Zwischen dem realen sowie dem fiktionalen Hans Reiter finden sich auf biographischer Ebene nur wenige Bezugspunkte. Lediglich der Name, der Erkundungs- bzw. Forschungsdrang sowie die Kriegserfahrung⁵² scheinen beiden gemein.

In einem ausgesprochen unkritischen Nachruf werden 1970 die zentralen Stationen Reiters Karriere nachvollzogen, der 1881 in Leipzig geboren wurde und dessen Studium, Forschungs- und Lehrtätigkeit ihn unter anderem nach Tübingen, Breslau, London, Rostock, Berlin und Königsberg zog.⁵³ Von der Justiz weitestgehend unbehelligt starb Reiter 1969 in Kassel Wilhelmshöhe. Seine Forschungen im Bereich der Arthritis und Rheumatologie sind bis heute nach ihm benannt.⁵⁴

Eine mögliche Parallele könnte im Kriegsdienst beider Hans Reiters liegen. Zwar war der Bakteriologe Hans Reiter bereits im Ersten Weltkrieg an der Front und BOLAÑOS Figur erst im Zweiten, jedoch gibt es dahingehend eine räumliche Parallele, dass die Balkanfront, an der Reiter im Ersten Weltkrieg tätig war, durch Rumänien und bis ans Schwarze Meer grenzte, eine Region, die für die Figur Reiter wiederum prägend ist, da er sich dort während der Russlandoffensive im Haus des Ukrainers Ansky versteckt.

Nach diesem kurzen Diskurs zur Vorlage der Figur sei der Blick nun ganz auf die Figur Hans Reiter und dessen Entwicklung hin zu Benno von Archimboldi gerichtet.

Die eingangs erwähnte Nähe zur Natur scheint der Figur bereits in die Wiege gelegt. „En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga.“⁵⁵ Das Interesse für Algen sowie Pflanzen und Tiere im Allgemeinen setzt sich in seiner ersten Lektüre, *Algunos animales y plantas del litoral europeo*⁵⁶, fort und spiegelt

⁵² Während der Bakteriologe Hans Reiter jedoch im Ersten Weltkrieg an der Front war, ist es im Falle von BOLAÑOS Hans Reiter der Zweite Weltkrieg, der die Figur in den Schützengraben treibt.

⁵³ GOOD: „Obituary - Hans Reiter 1881 – 1969“, S. 296f.

⁵⁴ Vgl. dazu das Reiter-Syndrom, die Reiter-Triade bzw. Morbus Reiter. OJI, Vinzenz/TRAUPE, Heiko: „Morbus Reiter“, in: LANG, Florian (Hg.): *Encyclopedia of Molecular Mechanisms of Disease*, Springer: Berlin/Heidelberg 2009, S. 140, online verfügbar unter URL: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-3-540-29676-8_1172.

Zur nach wie vor diskutierten Streitfrage, ob die Erkrankung umbenannt werden sollte vgl. HALTER, Hans: „Arzt und Agitator“, in: *Der Spiegel* 11/2000, online verfügbar unter URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15930970.html>.

⁵⁵ BOLAÑO: 2666, S. 797.

⁵⁶ „Hans Reiter dijo que sí. Que tenía un buen libro. Halder le preguntó qué libro era ése. Hans Reiter dijo que era *Algunos animales y plantas del litoral europeo*.“, in: BOLAÑO: 2666, S. 820.

sich auch im späteren Titel eines seiner Romane wieder, der den Namen einer Algengattung trägt, *Bifurcaria Bifurcata*⁵⁷.

Im Verlauf von *2666/La parte de Archiboldi* vollzieht sich auf der Erzählebene ebenfalls die ein oder andere Bifurkation; so fallen Hans Reiter in Kriegszeiten die Aufzeichnungen eines gewissen Borís Abramovich Anskys⁵⁸ in die Hände, in denen wiederum von Anskys Freund, Efraím Ivanov, erzählt wird, der seinen ersten Roman *Die Dämmerung*⁵⁹ publiziert hat und von dessen Inhalt Reiter durch Anskys Aufzeichnungen in Kenntnis gesetzt wird.

Der Roman Ivanovs handelt von einem Jungen, der sich der Revolution angeschlossen hat und in einem Gefecht schwer verletzt wird. Ein Ufo landet daraufhin auf dem Schlachtfeld, entführt ihn und andere Verwundete, die im Raumschiff ihre Bahnen um die Erde ziehen und ungewöhnlich schnell genesen. An Bord des Ufos befindet sich ein Wesen, das die Erdlinge mit existenziellen Fragen konfrontiert und in seiner äußerlichen Gestalt deutlich auf Hans Reiter verweist: „Después und ser muy delgado y altísimo, más parecido a un alga que a un ser humano, les realiza una serie de preguntas [...]“⁶⁰ Zunächst mutet dieser Verweis über die verschachtelten Erzählebenen hinweg metaleptisch an. Bei näherer Betrachtung wird jedoch klar, dass es zumindest zeitlich möglich gewesen wäre, dass Ivanov den jungen Hans Reiter kennengelernt und seine äußere Gestalt als Vorbild für seine Romanfigur verwendet haben könnte.

Die Alge als Beschreibungskategorie für Hans Reiter/Benno von Archiboldi wird zu Ende geführt, insofern bei der Beschreibung einiger späterer Lebensstationen Archiboldis²⁶⁶⁶ in Griechenland angemerkt wird: “Nadaba, pero el niño alga había muerto.”⁶¹

Um schließlich die Brücke von Hans Reiter zu Benno von Archiboldi zu schlagen, sei an dieser Stelle erwähnt, dass Reiters Inspiration zu seinem späteren Namen ebenfalls in den Manuskripten von Ansky zu finden ist.

⁵⁷ Vgl. BOLAÑO: *2666*, S. 17. Darüber hinaus ist der Titel des Romans als Verweis auf einen Titel Borges', *El jardín de senderos que se bifurcan*, zu lesen. Vgl. dazu BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*, Barcelona: Debolsillo, 2012.

⁵⁸ Es ist anzunehmen, dass die Figur Anskys in Anlehnung an den russischen Historiker und Germanist Gregory YAKOVIN angelegt ist. Dieser war Teil der trotzkistischen Bewegung der UdSSR und wird vor allem in den Schriften Victor SERGES erwähnt. Vgl. SERGE, Victor: *Memoirs of a Revolutionary*, Iowa: University of Iowa Press 2002, S. 253 sowie WEISSMAN, Susan: *Victor Serge - The course is set on hope*, London/New York: Verso 2001, S. 136.

⁵⁹ Tatsächlich existiert ein Roman dieses Namens, und zwar des russischen Autors Dmitry GLUKHOVSKY (u.a. *Metro 2033*). Da beide Romane GLUKHOVSKYS jedoch erst 2007 publiziert wurden, ist ein intertextueller Verweis seitens BOLAÑOS nahezu auszuschließen.

⁶⁰ BOLAÑO: *2666*, S. 898.

⁶¹ BOLAÑO: *2666*, S. 1062.

„En el cuaderno de Ansky aparece, y es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver una pintura suya, el pintor italiano Arcimboldo, Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus, nacido en 1527 y muerto en 1593.“⁶²

Mit seinem Hamburger Verleger Bubis entbrennt später eine Diskussion über Reiters neuen Namen:

–¿Cuál es su verdadero nombre, porque usted, por supuesto, no se llama así?

–Ése es mi nombre –contestó Archimboldi.

A lo que Bubis respondió:

–¿Cree usted que los años en Inglaterra o los años en general me han convertido en un estúpido? Nadie se llama así. Benno von Archimboldi. Llamarse Benno, en principio, resulta sospechoso.“⁶³

Und nicht nur *Benno* scheint verdächtig, sondern auch die Kombination von Vor- und Nachname sowie die Ergänzung *von*. Der zweifelnde Verleger gibt sich letztendlich – wohl auch durch das gut Zureden seiner Frau – mit den Erläuterungen zum Namen Archimboldi zufrieden und es beginnt eine langjährige Kooperation zwischen Autor und Verleger.

Betrachtet man die Gemälde des historischen Archimboldi einmal näher, so erweist sich dessen besondere Kompositionstechnik, die darin besteht, ein Motiv aus unzähligen Einzelobjekten zu konstruieren, als charakteristisches Element und liefert möglicherweise zugleich einen Hinweis auf BOLAÑOS Figurenkonzeption, bei der es weniger um die Identität einer Figur und das Auserzählen dieser geht, sondern gerade um das Spiel, bzw. den Bruch der Identität. Versteht man Namen als identitätsprägende Elemente, so lassen sich die Namensänderungen als eine Art Alibi (lat. anderswo) verstehen, bei dem ein Identitätswechsel vorgenommen wird. Nicht umsonst spricht man im Englischen bei Pseudonymen auch von einem *alias* (von lat. *alius* – ein anderer).⁶⁴

⁶² BOLAÑO: 2666, S. 911. Die hier bereits angedeuteten unterschiedlichen Orthographien von Arcimboldo setzt BOLAÑO selbst in der Namensgebung seiner Figuren fort.

⁶³ Ebd., S. 1012.

⁶⁴ Zur Bedeutung der Figurennamen im *discours* Vgl. 3.1 Namen machen Leute - Arc(h)imboldi

Die Gemälde Archiboldis lassen sich jedoch nicht nur als Schlüssel zur Figurenkonzeption BOLAÑOS sehen, sondern auch generell für dessen Erzählkunst; so komponiert der Autor häufig aus Versatzstücken, aus Episoden und Anekdoten, die aus der Nähe betrachtet eine kleine, kohärente Geschichte darstellen, die jedoch mit etwas Abstand nur ein Puzzleteil in einem großen Ganzen sind. Ganz ähnlich verfährt Archiboldi, dessen Gemälde aus der Nähe betrachtet in ihre Bestandteile zerfallen, seien es Tiere, Früchte oder Gebrauchsgegenstände. Solch eine Form des Erzählens kann und will nicht teleologisch sein. Die Figuren, die ihre Identität brechen und ihren Namen ändern, lassen sich als ein wiederkehrendes Moment, bzw. als Baustein dieses bolañesken Erzählens verstehen.

Auch für *Los sinsabores del verdadero policía*⁶⁵, in dem eine Figurenvariante Archiboldis auftaucht, ist diese episodenhafte Erzählweise kennzeichnend. Der Diskurs über den Verleger Bubis und dessen Frau wie überhaupt Ausführungen zu den ersten literarischen Gehversuchen Archiboldis finden sich jedoch lediglich in 2666, hier dafür recht detailreich und intensiv sowohl in *La parte de los críticos*, als auch in *La parte de Archiboldi*. Während die Archiboldianer im ersten Teilroman auf der Suche nach ihrem Idol in dessen Vergangenheit nach Hinweisen suchen und so auf das Verlagshaus Bubis aufmerksam werden, wird die Biographie Archiboldis (bzw. damals noch Hans Reiter) im fünften Teil nicht rückwärtsgewandt sondern *ab ovo* und chronologisch erzählt.

Nachdem die Inspiration für den neuen Namen nun ausgemacht ist, steht eine genaue Klärung der Umstände des Namenswechsels jedoch noch aus. Hierbei liegen mehrere Erklärungsansätze nahe; so könnte es sich bei Benno von Archiboldi schlicht um einen Künstlernamen handeln, den Hans Reiter zu Beginn seiner Karriere als Schriftsteller wählt, um seiner Identität als Künstler Ausdruck zu verleihen. Eine plausiblere Erklärung, die auch der Text nahelegt, wäre jedoch das Moment der Vertuschung, das auslösend für den Namenswechsel ist. So bejaht Reiter seiner Freundin auf Nachfrage, dass er im Krieg einen Deutschen, einen Judenmörder, getötet habe.⁶⁶ Noch als Kriegsgefangener habe man ihn in dieser Sache befragt und seinen Namen notiert.⁶⁷ Wenig später sei er dem Gefangenenlager entkommen und einige Zeit

⁶⁵ BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*.

⁶⁶ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 969.

⁶⁷ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 971.

durch diverse Städte vagabundiert, darunter etwa Koblenz, bis er schließlich in Köln angekommen sei, wo er die Bekanntschaft einer älteren Dame gemacht habe, die sich unter anderem als Hellseherin⁶⁸ betätigte.⁶⁹ Sie liest aus den Karten, dass er jemanden getötet habe und gibt ihm daraufhin den Ratschlag: „- Te recomiendo que te cambies de nombre“⁷⁰ und verleiht ihrem Rat Nachdruck, indem sie ergänzt:

„[...] pero ahora presta atención a algo mucho más importante que la literatura. Es necesario que te cambies de nombre. Es necesario que no vuelvas nunca más al lugar del crimen. Es necesario que rompas la cadena. ¿Me entiendes?“⁷¹

Hans Reiter folgt ihrem Rat und kehrt nicht nur nicht an den Ort des Verbrechens zurück, sondern zieht fortan als Benno von Archimboldi durch die Welt, vollzieht unzählige Ortswechsel und hinterlässt dabei kaum Spuren, sodass es selbst den motivierten Kritikern erst durch die Rechercharbeiten eines Belgrader Germanistikprofessors gelingt, seiner Fährte zu folgen und einige seiner Stationen zu rekonstruieren:

„[...] su artículo consistía en una minuciosa y a menudo frustrante indagación que partía de Alemania, seguía por Francia, Suiza, Italia, Grecia, otra vez Italia, y terminaba en una agencia de viajes en Palermo, en donde Archimboldi al parecer había comprado un billete de avión con destino a Marruecos.“⁷²

Zwar war seine Biographie insbesondere durch die Kriegserfahrung auch mit einigen Ortswechseln verbunden, jedoch wird das permanente Reisen erst in der Nachkriegszeit inhärenter Bestandteil seines Lebens. Zunächst ist dies mit der Reiselust seiner Frau Ingeborg zu erklären, doch auch nach deren Tod bleibt Archimboldi unterwegs:

⁶⁸ Die Figur der Hellseherin ist in doppelter Hinsicht relevant. Einerseits lässt sie sich als Querverweis auf ihre „Kollegin“ Florita Almada im vierten Teil, *La parte de los crímenes*, lesen, die dort auch im Zusammenhang mit den Tötungsdelikten relevant wird; andererseits gibt die Hellseherin Hans Reiter eine Lederjacke, die wiederum im ersten Teil, *La parte de los críticos*, eine Rolle spielt und eine Brücke zwischen Teil eins und fünf schlägt. Nähere Erläuterungen dazu in Kapitel 3.1 Namen machen Leute – Arc(h)imboldi.

⁶⁹ Vgl. BOLANO: 2666, S. 971f.

⁷⁰ Ebd., S. 972.

⁷¹ Ebd. S. 973.

⁷² Ebd., S. 79.

“Durante muchos años la casa de Archiboldi, sus únicas posesiones, fueron su maleta, que contenía ropa y quinientas hojas en blanco y los dos o tres libros que estuviera leyendo en ese momento, y la máquina de escribir que le regalara Bubis. La maleta la cargaba con la mano derecha. La máquina la cargaba con la mano izquierda. Cuando la ropa se hacía un poco vieja, la tiraba. Cuando terminaba de leer un libro, lo regalaba o lo abandonaba en una mesa cualquiera. Durante mucho tiempo se negó a comprar un ordenador.”⁷³

Inwieweit das stete Reisen Archiboldi prägt, lässt sich zwar nicht eindeutig belegen, der Text gibt jedoch Aufschluss über einen möglichen Beweggrund für Archiboldis Umtriebigkeit; so wird dieser von Pelletier, einem der vier titelgebenden *críticos*, die Archiboldi auf der Fährte sind, als misanthropisch eingeschätzt.⁷⁴

Spätestens mit dem Beginn seiner schriftstellerischen Karriere wird er zum Phantom und bleibt bis zur letzten Zeile, wenn er in den Flieger nach Nordmexiko zu seinem Neffen steigt, in Bewegung. Anders als die Reise Archiboldis hat das Erzählen BOLAÑOS kein Ziel. Selbst mit den letzten Zeilen von 2666 legt BOLAÑO eine Fährte, die nicht auserzählt wird und ins Leere führt.

⁷³ Ebd., S. 1064. Als er sich nach der Erfindung des tragbaren Computers schließlich doch für den Kauf eines solchen Geräts entscheidet, entsorgt er seine Schreibmaschine, indem er sie in eine Schlucht schmeißt, ebenso wie es in Kempten der Bauer Leube bei der Tötung seiner Frau getan hatte. Vgl. ebd., S. 1044.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 82.

2.2 ...in 2666 – La parte del desierto

“Kessler [...] tenía reservada la mejor suite,
[...] porque desde su terraza,
que estaba de cara al sur y al oeste,
se apreciaba en toda su extensión la grandeza
y soledad del desierto de Sonora.”⁷⁵

Den US-amerikanischen Kriminologen Albert Kessler verleitet es auf seinem Flug nach Santa Teresa über den Wolken zu dem Gedanken „El mundo, en realidad, es pequeño, [...]“⁷⁶.

In dieser doch eigentlich banalen Feststellung verbirgt sich jedoch eine für die BOLAÑO-Lektüre hilfreiche Erkenntnis. Gerade die Pentalogie scheint nicht nur wegen ihrer Untergliederung bisweilen zu zerfallen; so umfasst die erzählte Zeit einen Zeitraum von vor der Epoche des Zweiten Weltkriegs bis in die Gegenwart. Die Vielzahl an Figuren stammt aus den unterschiedlichsten Teilen der Welt und doch laufen zahlreiche (Erzähl-) Fäden an *einem* Ort, nämlich in der Sonora-Wüste in und um Santa Teresa zusammen.

Im Folgenden geht es daher vornehmlich um den Teilroman, der in der Forschung am stärksten rezipiert und diskutiert wird und bei dem die Wüste sowie Santa Teresa eine zentrale Rolle spielen, nämlich *La parte de los crímenes*. Doch auch die ersten drei Teile von 2666 beweisen eine gewisse Nähe zu Santa Teresa, so zieht es die Literaturwissenschaftler im ersten Teil, *La parte de los críticos*, auf der Suche nach Benno von Archimboldi nach Santa Teresa, da sie diesen dort vermuten. Auch Amalfitano verschlägt es aus Barcelona in die nordmexikanische Grenzstadt, ebenso ergeht es dem Journalisten Fate. Als sich Archimboldi schließlich in der letzten Zeile von 2666 auf den Weg nach Mexiko macht, um dort seinen Neffen, den Verdächtigen Klaus Haas, zu besuchen, schließt sich der Kreis und auch seine Odyssee findet – unbemerkt von den Kritikern – ihr Ende in Santa Teresa. Die Sonora-Wüste stellt demnach einen Knotenpunkt diverser Migrationsbewegungen dar, wobei im weiteren Verlauf dieses Kapitels unter anderem dessen symbolische Bedeutung erörtert wird.

Betrachtet man den der Pentalogie vorangestellten Epigraphen BAUDELAIRES, „Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento“, so fällt es nicht

⁷⁵ Ebd., S. 731.

⁷⁶ Ebd., S. 725.

schwer, diese Oase des Horrors in Sonora zu situieren, was zugleich den alleinigen Schauplatz von *La parte de los crímenes* darstellt. Anders als in den anderen Teilromanen kann man die Migration von Figuren hier nicht vom Anfang, also vom Ursprungsland bis zum Ziel, beobachten, sondern sieht lediglich die letzte, oft verhängnisvolle Station einer langen Reise. Die über einhundert Frauen⁷⁷, die im Verlauf des vierten Teilromans zu Tode kommen, stammen vielfach aus anderen lateinamerikanischen Ländern oder anderen Regionen Mexikos und häufig stellt Santa Teresa eine letzte Zwischenstation auf dem illegalen Weg in die USA dar oder auf der Suche nach Arbeit in einer der zahlreichen *maquiladoras*⁷⁸.

Bereits der erste Leichenfund, der den Auftakt zu *La parte de los crímenes* darstellt, gewährt einen tiefgehenden Einblick in die Psychologie des Teilromans; so sticht etwa die Beschreibung der Auffindesituation dieser ersten Leiche ins Auge, bei der drei Frauen zu Gegen sind, die ihren Fund der Polizei melden und bis zu deren Eintreffen vor Ort bleiben:

“Las mujeres, vistas de lejos, parecían viejas, pero no lo eran. Delante de ellas yacía el cadáver. Sin interrumpirlas, el policía volvió tras sus pasos y con gestos llamó a su compañero que lo esperaba fumando en el interior del coche.”⁷⁹

Perspektivisch entfernt sich der Erzähler also von der Szenerie und beobachtet vielmehr *de lejos*, wie die Figuren selbst wiederum den Leichenfund beobachten.

Diese Beobachtungen zweiter Ordnung setzen sich im weiteren Verlauf des Romans kontinuierlich fort, wobei die Augenzeugen – wie in diesem Fall die drei

⁷⁷ Eine tabellarische Auflistung mit detaillierten Angaben zu allen Feminiziden liefert Chris ANDREWS in: *Roberto Bolaño's Fiction*, S. 205 – 230. In diesem Appendix listet ANDREWS nicht nur alle Opfer aus *La parte de los crímenes*, sondern stellt diese auch den Opfern aus Sergio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ' *Huesos en el desierto* gegenüber und zeigt Überschneidungen zwischen beiden Romanen auf. Vgl. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio: *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama 2006.

⁷⁸ Tatsächlich kam es in der Stadt Ciudad Juárez, die als Vorlage für Santa Teresa angesehen werden kann, nach Einführung eines Programms zur Ansiedlung von *maquiladoras* zu einer enormen Zuwanderung von durchschnittlich etwa 100 Familien täglich laut Stadtverwaltung, vgl. dazu HÖRTNER, Werner: *Mord und Totschlag. Motiv: Machismo*, online verfügbar unter URL: <http://gazette.de/Archiv/Gazette-Aug03-Jan04/Hoertner02.html>. Die Möglichkeit zur Ansiedlung der *maquiladoras* wiederum lieferte das Anfang 1994 gegründete Freihandelsabkommen NAFTA (North American Free Trade Agreement), das seitdem den freien Handel zwischen Kanada, den USA und Mexiko ermöglicht.

⁷⁹ BOLAÑO: 2666, S. 443.

Frauen – von einer Berichterstattung abgelöst werden, die an forensische oder polizeiliche Protokolle erinnert:

“Medía cerca de un metro setenta. En la mano izquierda tenía tres anillos de bisutería, en el dedo índice, medio y anular. En la derecha llevaba un par de pulseras de fantasía y dos grandes anillos con piedras falsas. Según el informe forense había sido violada de forma vaginal y anal y luego muerta por estrangulamiento. No portaba consigo ningún documento que acreditara su identidad.”⁸⁰

Die Frage nach der Identität der Frauen stellt sich nicht nur aus polizeilicher, sondern auch aus literarischer Sicht, denn selbst wenn der Name einer Toten ermittelt werden kann, so bleibt sie dennoch in der Regel ohne Geschichte und hinterlässt keinen bleibenden Eindruck.⁸¹

In der Vielzahl an Morden geht ein Einzelfall nach kürzester Zeit unter und häufig werden die Ermittlungen aus Mangel an Hinweisen eingestellt oder Akten gehen schlicht verloren, was zum Ausdruck bringt, mit welchem Elan die Ermittlungen betrieben werden. Und ebenso wie die Akten gehen gewissermaßen auch die Frauen verloren, darunter zahlreiche Migrantinnen:

“La primera muerta de mayo no fue jamás identificada, por lo que se supuso que era una emigrante de algún estado del centro o del sur que paró en Santa Teresa antes de seguir viaje rumbo a los Estados Unidos. Nadie la acompañaba, nadie la echó en falta. Tenía, aproximadamente, treintaicinco años, y estaba embarazada.”⁸²

Auch bei der ersten Leiche hatte es sich um eine Fremde gehandelt, so geben die drei Frauen auf Nachfrage der Polizei an, „Esta criatura no es de aquí.“⁸³ Betrachtet man die Feminizide in ihrer Gesamtheit, so fällt auf, dass die Opfer zahlreiche Gemeinsamkeiten teilen; sie weisen beispielsweise in der Regel einen eher niedrigen sozioökonomischen Hintergrund auf, sind teilweise sehr jung, sind häufig Migrantinnen aus anderen Teilen Mexikos oder Südamerikas und

⁸⁰ Ebd., S. 487f.

⁸¹ Den Biographien, bzw. den quasi nicht vorhandenen Biographien der ermordeten Frauen widmet sich WITTHAUS, Jan-Henrik: „Biografía negativa en „La parte de los crímenes“ de Roberto Bolaño“, in: HENNINGFELD, Ursula (Hg.): *Roberto Bolaño – Violencia, Escritura, Vida*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2015, S. 65 – 82.

⁸² BOLAÑO: 2666, S. 450.

⁸³ Ebd., S. 443.

arbeiten nicht selten in einer der *maquiladoras*.

Zwei Opfer stechen jedoch hervor, und zwar handelt es sich in beiden Fällen um Nordamerikanerinnen, die es aus unterschiedlichen Gründen nach Mexiko verschlägt. Eines der Opfer ist Lucy Anne Sander.⁸⁴ Das zweite vermutlich amerikanische Opfer ist Kelly Parker. Sie heben sich insofern von der Masse der anderen Opfer ab, als dass ihr Vorleben weitaus präziser beschrieben wird und auch die Ermittlungsarbeit der Behörden fällt bei beiden deutlich intensiver aus. Zu Kellys Person ist zu sagen, dass ihre Mutter, Frau Parker, als *gringa* eingestuft wird, demnach also vermutlich Amerikanerin ist, was auch der typisch anglophone Vorname der Tochter nahelegt. Tatsächlich heißt Kelly jedoch mit bürgerlichem Namen Luz María, in Anlehnung an ihre Großmutter.⁸⁵ Liest man mehr über Kellys Mutter und deren Werdegang, so stößt man auf folgende Bemerkung:

„La señora Parker se quedó embarazada más veces, claro, pero tenía dificultad con los embarazos. Supongo que algo le pasaba a su matriz. Tal vez esa matriz no soportaba más hijos mexicanos y abortaba de forma natural. Puede ser. Cosas más raras se han visto.“⁸⁶

Der wiederholte Vorgang des natürlichen Aborts wird hier selbst vom Erzähler als eigentümlich, aber nicht undenkbar eingestuft. Bemerkenswert ist jedoch die Formulierung „hijos mexicanos“, denn denkt man an die mexikanische Geschichte und Ausformung einer Nationalidentität, so sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu Octavio PAZ⁸⁷ gestattet, der im Rahmen von *El laberinto de la soledad* sicherlich einen stark rezipierten Beitrag zu dieser Thematik geliefert hat. PAZ zieht in seinen Ausführungen die junge Malinche heran – für die einen Mutter der Nation, für die anderen Verräterin – und entwickelt anhand ihrer Person das Bild der vergewaltigten Frau, die die Söhne Mexikos hervorbringt,

⁸⁴ In Kapitel 2.3 2666 – *Drei Amerikaner in Mexiko* finden sich weitere Beispiele für Figuren, die es von den USA in die nordmexikanische Grenzregion zieht, darunter auch der Ermittler Harry Magaña, der sich eingehend mit den Ermittlungen nach der verschwundenen Lucy Anne Sander befasst.

⁸⁵ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 734.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ In *Los detectives salvajes* findet Octavio PAZ als Figur seine Wiederkehr, wird dort jedoch als Dichter charakterisiert und die Realviszeralisten pflegen ein kontroverses Verhältnis zu ihm. Seine Sekretärin berichtet unter anderem über ein Treffen Octavios mit Ulises Lima, vgl. dazu BOLAÑO: *Los detectives salvajes*, S. 501-511.

die *hijos de la Malinche*⁸⁸. Beschrieben wird sie wie folgt: „La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza.“⁸⁹ Vor diesem Hintergrund bekommen die „hijos mexicanos“ einen Unterton, der an PAZ erinnert und der sich auch auf die Vergewaltigungen der ermordeten Frauen ausdehnen lässt.

In der Debatte um Malinche thematisiert PAZ auch den in Mexiko grassierenden Machismo und stellt hier den Macho der Vergewaltigten gegenüber: „Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre.“⁹⁰

Möglicherweise lassen sich die Frauenmorde und die damit einhergehenden Vergewaltigungen entlang dieser Debatte lesen und zeugen bereits selbst von einer kulturellen Disposition, die eine vom Machismo durchsetzte Gesellschaft hervorbringt.

Dieser kurze Exkurs zu PAZ und damit verbunden zum Themenfeld Machismo und Vergewaltigung lässt sich dahingehend mit der Migration von und nach Santa Teresa verknüpfen, dass es insbesondere Frauen sind, die in die Stadt kommen, um in einer der *maquiladoras* Arbeit zu finden. Es ist anzunehmen, dass diese Arbeit auch als Ausweg aus einem Teufelskreis der häuslichen und/oder sexuellen Gewalt angestrebt und als erster Schritt in eine selbstbestimmtere Zukunft gesehen wurde. So ist es letztlich fast zynisch, dass der Machismo – sofern man ihn hier als Schuldigen für die Feminizide ausmachen möchte – die Frauen in Santa Teresa einholt, was letztlich zu der Aussage bzw. zu der Moral von der Geschichte verleitet, dass es für die Frauen kein Entkommen aus ihrer gesellschaftlichen Struktur geben und der Machismo als inhärenter Bestandteil dieser angesehen werden kann.

Betrachtet man nun die räumlichen Gegebenheiten der Morde etwas eingehender, so ist es sicher kein Zufall, dass die Frauenmorde in der Sonora-Wüste situiert sind. Dies ist einerseits gewiss auf die reale Serie an Frauenmorden⁹¹ zurückzuführen, die sich dort ereignen, allerdings kann die Wüste durchaus auch als metaphorischer Ort gelesen werden

⁸⁸ Vgl. „Los hijos de la Malinche“ in: PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad – Postada – Vuelta a „El laberinto de la soledad“*, México DF: Fondo de cultura económica 2004, S. 72-97.

⁸⁹ Ebd., S. 87.

⁹⁰ Ebd., S. 85.

⁹¹ Denkt man an diese tatsächlichen Mordopfer, so stellen die Figuren in *La parte de los crímenes* auch auf der Ebene des *discours* Migranten dar, da sie die Grenze zwischen realer und erzählter Welt übertreten. Dies haben sie bereits zuvor in dem Roman *Huesos en el desierto* von Sergio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ getan, an dem BOLAÑO insofern Anleihe nimmt, als dass er mit den Feminiziden nicht nur den gleichen thematischen Fokus wählt, sondern den Autor von *Huesos en el desierto* durch die Figur des Journalisten Sergio González würdigt.

"Wir haben schon immer Metaphern gehört, in denen Seelisches mit Landschaftlichem im Bilde gleichgesetzt wird [...], der Fluss der Gedanken, [...], der Garten der Gefühle, der Baum der Erkenntnis, der Gipfel der Freude, der Abgrund der Verzweiflung. Es ist ein müheloses Spiel, weitere Metaphern dieses Bildfeldes auszudenken oder in der Literatur aufzusuchen."⁹²

Und so suchen wir die Wüste auf, die bereits vielfach als Metapher herangezogen wurde und vor der sich bisweilen sogar die Götter – in diesem Fall Osiris – fürchten: „O Atum, was soll es, daß ich zur Wüste des Totenreiches dahineilen soll? Sie hat kein Wasser, sie hat keine Luft, sie ist ganz tief, ganz finster, ganz unendlich!“⁹³

Auch im Alten Testament kommt der Wüste nach dem Exodus eine besondere Rolle zu, so bedarf es der Führung Moses, um die Israeliten sicher nach Kanaan, bzw. in das Gelobte Land zu leiten, nachdem Gott sie aus Zorn zu einer 40jährigen Wüstenwanderung verdammt hatte.⁹⁴ Diese Hilfe wird den Arbeitsmigrantinnen, die in die Sonora-Wüste strömen, ganz offensichtlich nicht zu Teil. Auf dem Weg in ihr Gelobtes Land, das schon von einem der frühen Pilgerväter, Thomas MORTON, als „New English Canaan“⁹⁵ bezeichnet wurde, verlaufen sich ihre Leben wie ihre Spuren im Sand und sie fallen der Anonymität anheim:

“Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra.”⁹⁶

Die Wüste kann hier durchaus als ein Ort des Sich-Verlierens charakterisiert werden.

Die Serie an Morden und die damit verbundene Suche nach den Tätern kann – um bei der Wüstenmetaphorik zu bleiben – als eine Art Fata Morgana gelesen

⁹² WEINRICH, Harald: *Sprache in Texten*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1976, S. 326.

⁹³ HORNING, Erika: *Das Totenbuch der Ägypter*, Darmstadt: VERLAG, 1990, S. 366, Spruch 175, Z. 15-18, zitiert nach HOFMANN, Beate: „Zur Bedeutung der Wüste im pharaonischen Ägypten“, in: LINDEMANN, Uwe/SCHMITZ-EMANS, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg: Königshaus & Neumann 2000, S. 17-28, hier S. 19.

⁹⁴ Vgl. ALTES TESTAMENT: 4. Buch Mose: 32, 13, online verfügbar unter URL: http://www.bibel-online.net/buch/luther/1912/4_mose/32/#1.

⁹⁵ MORTON, Thomas: *New English Canaan*, Carlisle: Applewood Books 2011 (1883).

⁹⁶ BOLAÑO: 2666, S. 444.

werden, denn zunächst erinnert der Teilroman an eine klassische Kriminalgeschichte. Zu Beginn ein Leichenfund, darauffolgende Ermittlungen und schließlich die Suche und Dingfestmachung des Verdächtigen. Dieser Erwartung jagt der Leser für eine gewisse Zeit nach, da das Schema des Kriminalromans immer wieder angedeutet wird, auch wenn sich dieses mit steigender Zahl der Leichenfunde und den nahezu zum Erliegen kommenden Ermittlungen zunehmend in eine Karikatur verwandelt. Die Logik des klassischen Kriminalromans wird somit *ad absurdum* getrieben und es wird immer absehbarer, dass es am Ende des Romans keine(n) Täter, keine Gerechtigkeit geben wird und das Interesse des Romans auch gar nicht in der Klärung der Morde zu suchen ist.

Beobachtet man weiterhin, wie sich die Narration im Kontext der Wüste verändert, so fällt zunächst auf, dass auffallend viele Figuren dort stranden; seien es die unzähligen Frauen, die dort ihr Ende finden, aber auch die Literaturkritiker aus *La parte de los críticos* sowie die drei Amerikaner Quincy Williams, Albert Kessler und Harry Magaña, auf die noch einmal gesondert eingegangen wird, oder auch die Getriebenen aus *Los detectives salvajes*. All ihnen ist gemein, dass die Sonora-Wüste für sie eine vorläufige oder sogar endgültige Endstation darstellt.

Auch das Erzählen tritt gewissermaßen auf der Stelle und stagniert. Dies wird insbesondere durch die sich wiederholenden Beschreibungen der Leichenfunde evoziert, die an eine bzw. mehrere Zeitschleifen denken lassen. Zahlreiche Erzählstränge kommen in der Wüste zum Erliegen und werden nicht zu Ende geführt.

Versteht man die Wüste als symbolisch aufgeladenen Ort, so lässt dieser sich mit dem Vokabular Michail BACHTINS als Chronotopos bezeichnen. In Anlehnung an EINSTEINS Relativitätstheorie steht auch hier das In-Beziehung-Setzen von Raum und Zeit im Vordergrund:

„Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Subjekts der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und

dimensioniert. Die Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Raum.“⁹⁷

Wie bereits erwähnt, ist etwa die chronologische Ordnung der Leichenfunde mit Angabe des Monats und Jahres für die Kausalität der Handlung des Teilromans nicht relevant. Dieses starre zeitliche Raster, in das die Morde gebunden sind, kann vor dem Hintergrund des Chronotopos jedoch als Form der Dimensionierung gedeutet werden, denn das enge Raster, in dem Leichenfunde, die sich über Jahre hinweg erstrecken, arrangiert sind, komprimiert diese, sodass die Zeit im Sinne BACHTINS verdichtet wird.

Im Hinblick auf das Verständnis der Figurenmigration ist die Wüste als Chronotopos von Relevanz, insofern ersichtlich wird, dass die Figuren nicht notwendigerweise aus ihrer eigenen Geschichte heraus migrieren, sondern ihre Migration inszeniert wird, sodass sie zu Objekten eines künstlerischen Raums, in diesem Fall der Wüste, werden.

Versteht man den Raum gemäß Jurij LOTMAN als „[...] eine Sprache, die die anderen, nicht-räumlichen Relationen des Textes ausdrückt“⁹⁸, so lässt sich die Wüste bei BOLAÑO als ein Ort verstehen, der der Ausweglosigkeit der ermordeten Frauen Ausdruck verleiht und zugleich als Metapher auf eine zersetzte Gesellschaft zu lesen ist, die ihren Mitgliedern kein lebensfreundliches Umfeld mehr bietet.

Die Essenz aus LOTMANS Raumtheorie lässt sich auf die Formel reduzieren, „[...] dass Raum nicht einfach für sich existiert, sondern das Ergebnis von kulturellen Signifikationsprozessen ist“⁹⁹. In diesem Sinne ist die Sonora-Wüste ein ebenso tückischer Raum der Gefahren, in dem man sich leicht verliert und der wie die Gesellschaft in Santa Teresa keine Oasen (der Menschlichkeit) bereithält.

Auf den letzten Zeilen von *La parte e los crímenes* gewinnt der Raum noch einmal an Bedeutung, so findet sich im Rahmen des letzten Leichenfundes die folgende Landschaftsbeschreibung:

„[...] la bolsa fue encontrada en el extremo este, en la carretera de terracería que corre, digamos, paralela a la línea fronteriza y que

⁹⁷ BACHTIN, Michail: *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1989, S. 8.

⁹⁸ LOTMAN, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1972, S. 347.

⁹⁹ BERZEVICZY, Klára/BOGNÁR, Zsuzsa/LÓKÓS, Péter (Hg.): *Gelebte Milieus und virtuelle Räume – Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin: Frank & Timme 2009, S. 40.

luego se bifurca y se pierde al llegar a las primeras montañas y a los primeros desfiladeros.”¹⁰⁰

Ebenso wie sich bei BORGES im Titel zu seiner Erzählung *El jardín de senderos que se bifurcan*¹⁰¹ die Wege verzweigen, tun sie dies auch hier in der Wüste. Zudem hatte sich die Bifurkation thematisch bereits durch Benno von Archimboldis Roman *Bifurcaria Bifurcata* – nach einer sich verzweigenden Algenart benannt – angekündigt.

Im Unterschied zu einer Wegesgabelung, die gemeinhin als Metapher des Schicksals oder auch als Sinnbild einer Entscheidung gelesen werden kann, verlaufen sich die Wege in der Wüste jedoch, denn sie führen in einen Raum ohne Wege.

Der Roman schließt mit folgenden Sätzen:

“Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse.”¹⁰²

Die Sonora-Wüste in *La parte de los crímenes* erweist sich als Chronotopos der Migration, indem sie einerseits die Zeitspanne, in der sich die Frauenmorde ereignen, komprimiert. Die Aneinanderreihung der pathologischen Berichte sorgt dabei für ein scheinbares Nebeneinander der Leichenfunde, auch wenn diese nacheinander über Jahre hinweg protokolliert wurden. Andererseits gewinnt die Wüste als Raum erst durch die sich häufenden Morde an Intensität und wird im Sinne BACHTINS gewissermaßen als stummer Zeuge „in die Bewegung der Zeit, des Subjekts der Geschichte hineingezogen“¹⁰³.

In ihrer charakteristischen (Aus)Weglosigkeit verwischt die Wüste die Grenze zwischen Kommen und Gehen; sie wird zum sprechenden Ort, in dem sich Wege und Menschen (im Sande) verlaufen.

¹⁰⁰ BOLAÑO: 2666, S. 790.

¹⁰¹ Vgl. BORGES: *Ficciones*.

¹⁰² BOLAÑO: 2666, S. 791.

¹⁰³ BACHTIN: *Formen der Zeit im Roman*, S. 8.

2.3 ...in 2666 – Drei Amerikaner in Mexiko

Die Migration über die amerikanisch-mexikanische Grenze hinweg vollzieht sich zwar hauptsächlich von Süd nach Nord, wie die diversen und häufig scheiternden Biographien von Migranten in *La parte de los crímenes* eindringlich belegen. Doch auch in der Gegenrichtung ist eine Fluktuation über die Grenze nach Mexiko beobachtbar; so sind die zahlreichen *maquiladoras* in unmittelbarer Grenznähe als eine Form des Outsourcings zu nennen, bei der im Wesentlichen Arbeit auf die andere Seite der Grenze verlagert wird. Es gibt neben der Arbeit jedoch auch einige US-Amerikaner, die nach Mexiko kommen und die mittelbar oder unmittelbar mit den Frauenmorden verbunden sind. Dies lässt sich im Folgenden anhand der Figuren Harry Magaña, Albert Kessler und Quincy Williams/Fate exemplifizieren.

Harry Magaña

Zunächst sei Harry Magaña als prägnantes Beispiel aus *La parte de los crímenes* erwähnt. Zum ersten Mal tritt er in Erscheinung, als eine junge Amerikanerin namens Lucy Anne Sanders aus Huntsville, Arizona tot aufgefunden wird. Deren Freundin Erica Delmore bittet daraufhin den Sheriff von Huntsville, Harry Magaña, um Hilfe bei der Suche nach dem Täter, woraufhin sich Magaña nach Mexiko begibt. Sein Aufenthalt in Mexiko ist demnach unmittelbar mit einem der Frauenmorde verbunden und die Relevanz dieses spezifischen Mordes darf an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden. So ist Lucy Anne Sanders eines der wenigen nicht-mexikanischen bzw. nicht-lateinamerikanischen Opfer und stellt nicht nur in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar, denn bei kaum einem anderen Mord erfahren wir so viel über das Vorleben¹⁰⁴ eines späteren Opfers und in kaum einem anderen Fall ist das soziale Umfeld des Opfers – hier die enge Freundin Erica sowie Harry Magaña – so bemüht, die Hintergründe der Tat zu ermitteln. Der literarische Text legt es nah, dass der Tod einer Nordamerikanerin verglichen mit dem Tod einer Lateinamerikanerin eine

¹⁰⁴ Lucy Anne und Erica arbeiten als einzige Weiße in einer Werkstatt, in der nach traditionellem Vorbild Glasperlen hergestellt werden, die hauptsächlich an Touristenläden weiterverkauft werden. Darüber hinaus finden sich einige biographische Eckdaten beider Frauen: „Lucy Anne había nacido en un pueblito de Mississippi. Tenía veintiséis años y su sueño era vivir cerca del mar. A veces hablaba de volver, pero lo hacía generalmente cuando estaba cansada o disgustada, lo que no sucedía muy a menudo. Erica Delmore tenía cuarenta años y había estado casada dos veces. Era de California, pero se sentía feliz en Arizona, en donde había poca gente y la vida era mucho más apacible.“, in BOLAÑO: 2666, S. 508.

andere Wertigkeit hat. Denn – wie zuvor bereits ausführlich diskutiert – ist die Anonymität der Opfer eher die Regel als die Ausnahme; so bleiben die Frauen teilweise namenlos und häufig auch gesichtslos.¹⁰⁵

Im Kontrast dazu steht Lucy Anne Sanders, von deren Ableben im sich wiederholenden, forensischen Stil berichtet wird: „La siguiente muerte fue Lucy Anne Sander. Vivía en Huntville, a unos cincuenta kilómetros de Santa Teresa, en Arizona, [...]“¹⁰⁶ Ein Blick in den Atlas verrät jedoch, dass es in Arizona keine Stadt namens Huntville gibt, sondern sich diese in Alabama befindet. Folgt man der gängigen Gleichsetzung von Santa Teresa mit Ciudad Juárez, so fällt ein weiteres Paradoxon ins Auge, denn die nächstgelegene Stadt in Arizona (Douglas) ist Luftlinie etwa 300 km von Ciudad Juárez entfernt. Diese Details nähren die These, dass es sich bei Santa Teresa und Ciudad Juárez nicht um ein und dieselben Städte handelt, sondern vielmehr um einen transponierten Ort, der zwar sein Vorbild in der Realität findet, jedoch fiktional neu eingebettet wurde.

An mindestens zwei weiteren Stellen in *2666* wird diese topographische Differenz deutlich:

“Los tipos no eran de Santa Teresa ni de los alrededores. El más corpulento de ellos era del estado de Jalisco. El otro era de Ciudad Juárez, en Chihuahua.”¹⁰⁷ sowie „[...] rutas para los transportes de droga desde Sinaloa a Santa Teresa o desde Oaxaca o desde Michoacán incluso desde Tamaulipas que era territorio del cártel de Ciudad Juárez.“¹⁰⁸

Die explizite Nennung beider Städte in einem Satz macht eine Gleichsetzung beider nahezu unmöglich. Zudem liegt nördlich von Ciudad Juárez unmittelbar hinter der Grenze El Paso. Bei einer Rundfahrt durch Santa Teresa durchquert der ehemalige FBI-Agent Albert Kessler, von dem an späterer Stelle noch einmal ausführlicher die Rede sein wird, das Stadtviertel, das an die US-amerikanische

¹⁰⁵ Eine weitere Ausnahme dieser Regel stellt die Tote Kelly, bzw. Luz María dar, die im Rahmen des vorangegangenen Kapitels 2.2 ausführlicher diskutiert wurde.

¹⁰⁶ BOLAÑO: *2666*, S. 508.

¹⁰⁷ Ebd., S. 486.

¹⁰⁸ Ebd., S. 785f.

Stadt El Adobe grenzt, die es tatsächlich nicht gibt, aber wohl als Variation von El Paso verstanden werden darf.¹⁰⁹

Ein ähnliches Verfahren findet sich auch bei BORGES, etwa in der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*¹¹⁰, wobei sich BORGES dabei unter anderem eines Ich-Erzählers sowie diverser Fußnoten bedient, um seine Ausführungen über die fiktive Region, bzw. das fiktive Land Uqbar glaubwürdig erscheinen zu lassen. Derartiger Beglaubigungsstrategien bedient sich BOLAÑO zwar nicht, doch erzielt die konsequente Durchmischung von fiktionalen mit faktualen Figuren, Orten und Daten einen ähnlichen Effekt. Neben zahlreichen in der realen Welt existierenden Ortsangaben wird eine Angabe wie „Huntsville, Arizona“ leicht für bare Münze genommen.

Harry Magaña reist also von einem fiktionalisierten Ort zum nächsten. Seine Tätigkeit in Mexiko kann in diesem Zusammenhang wohl eher als die eines Privatermittlers verstanden werden, auch wenn er in seiner Heimat als Sheriff tätig ist. Seine Ermittlungen haben hauptsächlich einen gewissen Miguel oder Manuel im Visier, der verdächtigt wird, das Verschwinden von Lucy Anne verschuldet zu haben. Die Tatsache, dass sich niemand, nicht einmal Erica, an seinen Namen erinnern kann, „(Erica es incapaz de recordar su nombre con precisión)“¹¹¹, sticht ins Auge, ergänzt sie doch das ohnehin diffuse Bild dieser Figur, bei der bis zuletzt unklar bleibt, wie seine Verbindung zu Lucy Anne einzustufen ist.

Auch die Figur Harry Magaña umgibt ein diffuses Moment, das sich nicht zuletzt auch namentlich manifestiert:

“Decía llamarse Harry Magaña, al menos así escribía su nombre, pero él lo pronunciaba Magana, de tal forma que al oírlo uno entendía **Mac**gana, como si el pinche culero mamón de su propia verga fuera hijo de escoceses.”¹¹²[Herv. d. Verf.]

Die Tilde in Magaña verweist auf den hispanophonen Raum, wohingegen der Vorname Harry eher an Nordamerika oder auch an Großbritannien denken

¹⁰⁹ “[...]y luego quiso ver los barrios que lindaban con la frontera, la colonia México, justo al lado de El Adobe, que ya era Estados Unidos, [...]” in: BOLAÑO: 2666, S. 751. Davon abgesehen wird El Adobe in weiteren Fällen als nordamerikanische Grenzstadt zu Santa Teresa ausgewiesen.

¹¹⁰ Für diesen Hinweis gilt mein Dank Jan-Henrik WITTHAUS. Vgl. BORGES, Jorge Luis: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in: ders.: *Ficciones*, S. 13 – 38.

¹¹¹ BOLAÑO: 2666, S. 508. Zwischenzeitlich fahndet der Sheriff nach einem Miguel Montes (Vgl. ebd., S. 521), später wird jedoch auch wieder der Name Manuel in Betracht gezogen.

¹¹² BOLAÑO: 2666, S. 518.

lässt, was durch den Hinweis auf Schottland unterstützt wird. Zudem stellt Mc bzw. Mac ein typisches Präfix schottischer Familiennamen dar. Dass Harry Magaña seinen eigenen Namen nicht gemäß den gängigen Ausspracheregeln artikuliert, könnte als Zeichen der Assimilation an sein amerikanisches Umfeld zu werten sein.

Ebenso wie der Name zwei Welten, oder zumindest zwei Sprachräume miteinander vereint, tut dies die Figur auch charakterlich, indem sie mit den Konzepten *good cop* und *bad cop* spielt. In den USA ist er als Gesetzeshüter tätig, und zunächst scheint die Hilfe, die Magaña Erica leistet, eine sehr löbliche Tat, doch bereits bei seiner ersten Ermittlungstätigkeit in Mexiko zeigt sich, dass er auch gewillt ist, mit unlauteren Mitteln nach dem möglichen Täter Manuel oder Miguel zu fahnden:

“Una noche se hizo amigo de uno de los barman de la discoteca y cuando éste salió de trabajar Harry Magaña lo estaba esperando afuera, sentado en su coche. Al día siguiente el barman no pudo ir a trabajar, dizque porque había tenido un accidente.”¹¹³

Die Befragung der Prostituierten Elsa Fuentes etwa endet damit, dass Harry Magaña sie mit der Schnalle seines Gürtels blutig schlägt.¹¹⁴ In Mexiko scheint sich Magaña auf makabre Weise zu assimilieren, indem er die weit verbreitete Gewalt gegen Frauen, gegen die er eigentlich ermittelt, selbst ausübt.

Bezogen auf die Figur Harry Magaña fällt grundsätzlich auf, dass dieser sich problemlos in seine neue Umgebung einzufügen scheint. Es ist anzunehmen, dass er fließend spanisch spricht; wie erwähnt bewegt er sich unter anderem im Rotlichtmilieu Santa Teresas und es gelingt ihm, sich mit Barmännern und Prostituierten in kolloquialen Spanisch zu verständigen. Darüber hinaus freundet er sich mit Demetrio Águila an, der ihm eine Unterkunft zur Verfügung stellt. Er lädt seinen Freund sogar ein, mit ihm in seine Heimat in Arizona zu kommen, woraufhin „[...] el mexicano le contestaba que era lo mismo, Arizona, Sonora, Nueva México, Chihuahua, todo es lo mismo [...]“¹¹⁵. Harry Magaña kann die Ansicht seines Freundes nicht teilen. “[...] Harry se quedaba pensando y al final no podía aceptar que fuera igual [...]“¹¹⁶. Und tatsächlich kann man Magaña

¹¹³ Ebd., S. 519.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 521.

¹¹⁵ BOLAÑO: 2666, S. 527.

¹¹⁶ Ebd.

nur zustimmen, insbesondere wenn man die Ortsveränderungen, die dieser im Zuge der Ermittlungen durchläuft und damit einhergehend den Wandel dieser Figur genauer betrachtet, denn – wie am Beispiel von Elsa Fuentes bereits demonstriert – gebart sich Magaña in Santa Teresa als skrupelloser Cop, der nicht vor unorthodoxen Methoden zurückschreckt.

Dies beweist er auch, als er das Haus des Verdächtigen Miguel Montes beschattet und, nachdem dieser nicht auftaucht, sich dazu entschließt, in das Haus einzubrechen, um sich einen Eindruck von dessen Bewohner zu verschaffen.

Bemerkenswert ist die Souveränität und Mühelosigkeit, mit der sich die Figur jenseits der Grenze zurechtfindet, was vermuten lässt, dass sich Magaña schon mehrfach in der Gegend aufgehalten hat.

Er entfernt sich durch den Wandel seines Verhaltens sehr weit von seinem in Arizona etablierten Image des Polizisten als Freund und Helfer, was vor dem Hintergrund der *Migrationshistoire* als eine Art Bruch mit seiner Identität gelesen werden kann. Ebenso wenig wie die von seinem Freund aufgelisteten Bundesstaaten ist Harry Magaña diesseits und jenseits der Grenze *lo mismo*.

Albert Kessler

Eine zweite Ermittlerfigur im weiteren Sinne stellt Albert Kessler dar, der ebenso wie Harry Magaña aus den Vereinigten Staaten nach Santa Teresa kommt, um dort in seiner Rolle als Kriminologe Vorträge zu halten und die örtliche Polizei bei der Klärung der unzähligen Frauenmorde zu unterstützen. Albert Kessler referiert eindeutig auf den aus Chicago stammenden Kriminologen und FBI-Agenten Robert RESSLER (1937 – 2013), der sich tatsächlich für die Klärung der Feminizide in Nordmexiko engagierte. Er wird als Wegbereiter des heute etablierten Profiling gehandelt und machte sich insbesondere durch seine Interviews mit Serienkillern wie Ted Bundy, Jeffrey Dahmer und John Wayne Gacy einen Namen.¹¹⁷

In 2666 wird die Figur in *La parte de Fate* als „el tipo canoso“¹¹⁸, also als der Weißhaarige eingeführt, ohne zunächst seinen Namen zu nennen.

Fate, der von Tucson, Arizona in südliche Richtung unterwegs ist, macht auf seinem Weg Halt an einem Rastplatz namens *El Rincón de Cochise*, wo er den Weißhaarigen, der sich später als Albert Kessler entpuppt, im Gespräch mit einem jungen Mann beobachtet. Unklar ist, ob sich der Rastplatz immer noch in den USA oder bereits in Mexiko befindet. An dieser Stelle gibt erneut ein Blick in den Atlas Aufschluss; so findet man in Arizona das *Cochise County*, in dessen Nordwesten sich die kleine Gebirgsformation *Little Rincon Mountains* befindet. Die Toponomastik, die sich im Namen des Rastplatzes widerspiegelt, legt demnach nahe, dass sich Fate und auch Kessler immer noch in Amerika befinden.

Dass Albert Kessler zunächst ohne seinen Namen, sondern lediglich als der Weißhaarige eingeführt wird, kann durchaus als Anspielung auf weißes Haar als Zeichen nicht nur von Alter, sondern vor allem von Weisheit gelesen werden. Diese Lesart wird auch durch die Gesprächssituation mit dem deutlich jüngeren Mann („el tipo joven“¹¹⁹) in der Raststätte nahegelegt, der den monologischen Ausführungen Kesslers aufmerksam zuhört.

¹¹⁷ Vgl. O.A.: „Die Arbeit des FBI-Profilers Robert Ressler – Psychogramm eines Serienkillers“, in: *Der Spiegel*, online verfügbar unter URL: <http://www.spiegel.de/sptv/extra/a-184965.html>.

Trivia: John Wayne Gacy, der durch die Morde an über 30 Männern traurige Berühmtheit erlangte, war Robert RESSLER aus seiner Jugend bekannt, da beide in derselben Gegend Chicagos wohnten, wo Gacy sich als Lebensmittellieferant betätigte und dabei u.a. die Familie RESSLER belieferte.

¹¹⁸ BOLAÑO: 2666, S. 336.

¹¹⁹ Ebd., S. 336.

Erst- und einmalig wird Albert Kessler namentlich bereits in *La parte de los críticos* erwähnt. Dort befinden sich die Kritiker in Santa Teresa im Gespräch mit Amalfitano und lassen den letzten feucht-fröhlichen Abend mit Studenten und Dozenten Revue passieren und erinnern sich dabei an die Worte eines jungen Studenten, der die Frauenmorde erwähnt hatte:

„¿Qué más recuerdo?, pensó Espinoza. Alguien, uno de los muchachos, habló del virus de los asesinos. Alguien dijo copycat. Alguien pronunció el nombre de Albert Kessler. En determinado momento se levantó y fue al baño a vomitar.“¹²⁰

Diese singuläre Nennung Kesslers Namens ist jedoch weitgehend unverbunden, da davon abgesehen im weiteren Verlauf von *La parte de los críticos* nicht mehr die Rede von Kessler oder seinen Ermittlungs- und Arbeitstechniken sein wird, auch wenn die Feminizide an sich hin und wieder Erwähnung finden.

Wie sich im Verlaufe der Raststättenszene herausstellt, heißt der junge Mann Edward und spricht Kessler als Professor an. Die Konversation endet mit Kesslers inoffiziellen Hypothesen zur Situation Santa Teresas.

Der zunächst naheliegenden Vermutung, dass sich Kessler auf dem Rastplatz aufhält, weil er sich – wie Fate – ebenfalls auf dem Weg nach Santa Teresa befindet, widersprechen die Beschreibungen seiner Ankunft in Santa Teresa in *La parte de los crímenes*. „Primero voló a Tucson y desde Tucson tomó una avioneta que lo dejó en el aeropuerto de Santa Teresa.“¹²¹ Fate hingegen fliegt zwar ebenfalls nach Tucson, mietet sich jedoch von dort aus einen Wagen, mit dem er nach Süden fährt und auf dem Weg Kessler in der Raststätte sieht.¹²²

Dass sich Kessler nicht zufällig südlich von Tucson aufhält, sondern weil er sich höchstwahrscheinlich auf der Rückreise aus Mexiko befindet, wird auch dadurch nahegelegt, dass Edward sich im Folgenden in der Vergangenheit äußert: „El tipo joven de la mesa vecina dijo algo sobre la inspiración. Fate sólo entendió: usted ha sido una inspiración para nosotros. El tipo canoso dijo que aquello no tenía importancia.“¹²³ Und nachdem Kessler Edward einen längeren kriminologischen Vortrag gehalten hat, erkundigt sich der Jüngere nach den

¹²⁰ BOLAÑO: 2666, S. 182.

¹²¹ Ebd., S. 730.

¹²² „En el aeropuerto de Tucson [Fate] alquiló un coche, compró un mapa de carreteras y salió de la ciudad rumbo al sur.“ in: ebd., S. 335.

¹²³ BOLAÑO: 2666, S. 336.

Umständen der Reise, wobei erneut durch die Tempusverwendung deutlich wird, dass die Reise bereits stattgefunden hat und nun zu Ende geht:

“El joven se tapó la cara con las manos.

–Éste no ha sido su primer viaje a México –dijo destapándose la cara y con una sonrisa que tenía algo de gatuna.

–No –dijo el tipo canoso–, estuve allí hace un tiempo, hace algunos años, e intenté ayudar, pero me fue imposible.

–¿Y por qué ha vuelto ahora?

–A echar una mirada, supongo –dijo el tipo canoso–. Estuve en casa de un amigo, un amigo que hice durante mi anterior estancia. Los mexicanos son muy hospitalarios.

–¿No fue un viaje oficial?

–No, no, no –dijo el tipo canoso.”¹²⁴

Die Aussage, dass es sich eindeutig nicht um eine offizielle Reise handele und die Tatsache, dass Kessler bestätigt, schon einmal nach Mexiko gereist zu sein, ist im Hinblick auf die Chronologie der Pentalogie relevant, da es nahelegt, dass sein Besuch in Santa Teresa in *La parte de los crímenes*, der einen offiziellen Charakter hatte,¹²⁵ demnach seine erste Reise darstellte, was dazu führt, dass *La parte de Fate* zeitlich eindeutig nach *La parte de los crímenes* einzureihen ist.

Bei seinem Besuch folgt Albert Kessler also der Einladung der Stadtverwaltung von Santa Teresa sowie der Staatsregierung von Sonora, um eine Fortbildung für ausgewählte Polizeischüler anzuleiten. Von dieser Tätigkeit abgesehen entfällt jedoch viel Zeit auf die Erkundung der Mordschauplätze in Santa Teresa und Umland durch Kessler. Bereits in zahlreichen amerikanischen Städten, in Europa, Russland und Asien hat er Vorträge gehalten, seine aktuellen Publikationen beworben oder bei örtlichen Ermittlungen von Mordfällen assistiert, sodass der Besuch in Santa Teresa keine herausragende Besonderheit in seinem beruflichen Alltag darstellt. Allerdings kontrastiert das Milieu, in dem die Morde stattfinden, mit dem amerikanischen Vorstadtidyll, aus dem er selbst

¹²⁴ Ebd., S. 339.

¹²⁵ Die Einladung durch die Stadtverwaltung verleiht Kesslers Besuch einen offiziellen Charakter. Darüber hinaus genießt er ein hohes Maß an Präsenz in den Medien: “A finales de julio las autoridades de Santa Teresa, en colaboración con las autoridades del estado de Sonora, invitaron al investigador Albert Kessler a la ciudad. Cuando la noticia se hizo pública algunos periodistas, sobre todo del DF, le preguntaron al presidente municipal José Refugio de las Heras si la presencia del antiguo agente del FBI era una táctica aceptación de que las investigaciones de la policía mexicana habían fracasado.” in: ebd., S. 719, bzgl. seiner Rolle in den Medien vgl. ebenfalls S. 720.

stammt. Der Gärtner, der sich akkurat um das Grundstück kümmert sowie die freundlich grüßenden Nachbarn sind weit entfernt von einer Stadt wie Santa Teresa, in der im doppelten Sinne nichts in Ordnung ist und für die Kessler durch Rundfahrten und Begehungen alter Tatorte versucht ein Gefühl zu entwickeln.

Durch unzählige Vorträge und Konferenzen ist Kessler jedoch an die Konfrontation mit fremden Orten und Kulturen gewohnt, so ist er allein im Jahr 1997 mindestens 14 Mal berufsbedingt gereist, davon neunmal innerhalb der USA, viermal nach Europa und zweimal nach Russland.¹²⁶

Das idyllische Privatleben mit seiner Frau, in einer Nachbarschaft, in der man sich gut kennt und schätzt – “En el barrio sabían quién era él y lo respetaban.”¹²⁷ – wird mit der Anonymität und Fremde des Reisens kontrastiert.

Letztendlich bleiben sein Besuch in Santa Teresa und die Mühen, die er bei den Ermittlungen auf sich nimmt, folgenlos und verlaufen sich ebenso wie die vielen Ermittlungsfahrten im Sand.

Fate

Die Figur, die für den dritten Teil der Pentalogie namensgebend ist, heißt mit bürgerlichem Namen Quincy Williams. Er ist Afroamerikaner und als Journalist in Harlem tätig, wo er an einer Zeitung namens *Amanecer negro* mitwirkt, die sich hauptsächlich sozialpolitischen Themen widmet und sich – wie der Titel unschwer erahnen lässt – an Afroamerikaner richtet.

Im Zuge des unerwarteten Todes seines Kollegen Jimmy Lowell wird Quincy damit betraut, nach Santa Teresa zu reisen, um dort über einen Boxkampf (der Amerikaner Count Pickett gegen den Mexikaner Merolino Fernández) zu berichten, obwohl er bisher noch nicht als Sportjournalist tätig war und aus dem entlegenen New York anreisen muss.¹²⁸

Seine Mutter, Edna Miller, ist ebenfalls kürzlich verstorben, was ihn gedanklich im Verlauf des Teilromans immer wieder beschäftigt.

Schon relativ früh in *La parte de Fate* werden seine unterschiedlichen Namen genannt, wobei nicht näher expliziert wird, ob es sich bei seinem zweiten

¹²⁶ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 725.

¹²⁷ Ebd., S. 726.

¹²⁸ Als Fate bereits in Santa Teresa ist und sich mit Chucho Flores über die ethnische Zusammensetzung seiner Redaktion unterhält, hinterfragt er, warum ausgerechnet er für die Berichterstattung des Boxkampfes nach Mexiko geschickt wurde und nicht ein Kollege aus dem nähergelegenen Kalifornien oder Texas, vgl. BOLAÑO: 2666, S. 354.

Namen Oscar Fate tatsächlich um einen Spitznamen handelt und wenn ja, in welchem Kontext er diesen erhalten hat. Bereits auf der ersten Seite antwortet er am Telefon auf die Frage „¿Quién habla?“ mit „Soy Quincy, el hijo de Edna Miller“¹²⁹. Sowohl sein Name als auch der der Mutter sind typisch anglophon. Im weiteren Verlauf sprechen ihn andere Figuren als Quincy an und auch die Erzählinstanz nennt ihn bei diesem Namen. Dies ändert sich jedoch abrupt, als der thematische Fokus vom Todesfall der Mutter zu seinem Arbeitsplatz wandert, denn eingeleitet wird dieser Schauplatz mit den Worten „En el trabajo todo el mundo lo conocía por el nombre de Oscar Fate.“¹³⁰ Von nun an wird die Figur durchgängig als Fate geführt, wird mit diesem Namen angesprochen und auch vom Erzähler so bezeichnet. Sein Name (Oscar) Fate ist dahingehend sprechend, dass sich seine Reise nach Mexiko, die er unverhofft als Ersatz für seinen Kollegen antritt, als schicksalhaft (von engl. *fate*) erweist, da er in Santa Teresa mit einer Realität konfrontiert wird, die von Feminiziden und Gewalt geprägt ist und ihn letztendlich dazu bewegt, zügig zurück in die USA zu flüchten. Vor dem Hintergrund des zu Beginn der Arbeit angeführten Zitats Amalfitanos, der im Exil eine Aufhebung des Schicksals sieht („la abolición del destino“)¹³¹, kann der Name Fate jedoch auch ironisch verstanden werden. Fate tritt seine Reise in den Süden übereilt, nervös¹³² und wenig informiert an, da er bisher noch nie über eine Sportveranstaltung berichtet hat. Überhaupt scheint seine Reise unter schlechten Vorzeichen zu stehen, beginnt sie doch mit einer kryptischen Szene im Taxi auf dem Weg zum Flughafen, die in Ansätzen an den *realismo mágico* denken lässt:

“Al salir a la calle advertió que estaba lloviendo. ¿En qué momento se había puesto a llover? Todos los taxis que pasaban estaban ocupados. Se colgó el bolso de un hombro y se puso a caminar pegado al bordillo de la acera. Por fin un taxi se detuvo. Cuando estaba a punto de cerrar la puerta oyó algo parecido a un disparo. Le preguntó al taxista si él también lo había oído. El taxista era un hispano que hablaba muy mal el inglés.

–Cada día se oyen cosas más fantásticas en Nueva York –dijo.

–¿Qué quiere decir con cosas fantásticas? –preguntó.

¹²⁹ Ebd., S. 295.

¹³⁰ Ebd., S. 299.

¹³¹ Vgl. für die Langversion des Zitats 1.1 Wanderfiguren sowie BOLAÑO: 2666, S. 157.

¹³² Vgl. ebd., S. 304.

–Pues eso mismo, fantásticas –dijo el taxista.

Al cabo de un rato Fate se durmió. De tanto en tanto abría los ojos y veía pasar edificios en donde no parecía vivir nadie o avenidas grises mojadas por la lluvia. Luego cerraba los ojos y volvía a dormirse. Se despertó cuando el taxista le preguntó en qué terminal del aeropuerto quería que lo dejara.

–Voy para Detroit –dijo, y volvió a dormirse.”¹³³

Der plötzlich einsetzende Regen und die Tatsache, dass sich zunächst kein freies Taxi findet, dann aber ausgerechnet ein Taxi mit einem hispanischen Fahrer stoppt, können sicherlich auch als reine Zufälle betrachtet werden, fügen sich jedoch gemeinsam mit dem Schuss, den Fate zu hören meint und dem diesbezüglichen Kommentar des Taxifahrers zu einer Atmosphäre, die bereits vorauszuweisen scheint, dass dem Besuch in Santa Teresa etwas Unheimliches innewohnt.

Bevor Fate jedoch weiter nach Mexiko reist, legt er einen Zwischenstopp ein und fliegt von New York nach Detroit, um dort Barry Seaman zu treffen, den er interviewen möchte und über den er zur Vorbereitung bereits einige Notizen zusammengetragen hat.

Vor dem Hintergrund der Migration von Figuren, die im Vordergrund dieser Untersuchung steht, ist der Besuch Fates bei Barry Seaman relevant, insofern dieser Name als Verweis auf Bobby SEALE¹³⁴ zu lesen ist, also einmal mehr eine reale Figur fiktionalisiert und variiert Eingang in BOLAÑOS Erzählwelt findet. Davon abgesehen werden im Rahmen des Besuchs bei Seaman in Detroit auch Orte miteinander kontrastiert, nämlich Detroit und Santa Teresa.

Zunächst sei der Blick auf Bobby Seale/Barry Seaman, den Mitbegründer¹³⁵ der *Black Panther Party* gerichtet, der sich als schwarzer Bürgerrechtler thematisch nahtlos in das Konzept des *Amanecer negro* einbringen lässt. Liest man Fates berufsbedingte Reise von New York über Detroit und Tucson bis schließlich nach Santa Teresa als Identitätsreise, so beginnt die Frage nach seiner Identität

¹³³ BOLAÑO: 2666, S. 304f.

¹³⁴ Trivia: BOLAÑO lässt Barry Seaman den Autor einer Publikation namens *Comiendo costillas de cerdo con Barry Seaman* sein, wobei Bobby SEALE, der sich auch als Fernsehkoch betätigt, tatsächlich ein Kochbuch mit dem Titel *Barbeque'n with Bobby* herausgebracht hat.

¹³⁵ Eine weitere zentrale Figur bei der Gründung der Black Panther Party war Huey NEWTON. Hier findet sich als Referenzfigur Marius Newell, der bei BOLAÑO in Santa Cruz erschossen wird, was tatsächlich jedoch in Oakland geschah, wobei Huey NEWTON einen Bezug zu Santa Cruz hatte, da er dort studierte. Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 314ff.

nicht erst im Kontrast zu Mexiko, sondern bereits zuvor, denn schon innerhalb der USA muss nach seiner Identität als Afroamerikaner gefragt werden.

Aus seiner Tätigkeit für eine afroamerikanische Zeitung ist abzuleiten, dass seine ethnische Zugehörigkeit für ihn von persönlicher Relevanz ist und er sich im Zuge seiner Arbeit aktiv mit ihr auseinandersetzt. Auch das geplante Interview mit Barry Seaman verstärkt diesen Eindruck. Demnach gibt es durchaus Anhaltspunkte, die etwa den Ausführungen des Kommentators Julio Sebastián FIGUEROA COFRÉS widersprechen, der in der Diskussion um *La parte de Fate* zu folgender Aussage gelangt:

„La parte de Fate“ sigue otro curso, de forma más velada y que consiste en la historización de la negritud, en la construcción crítica de memoria de lo que significa ser negro, aparentemente olvidado por Fate y el contexto social en que se movía.“¹³⁶

Neben der journalistischen Beschäftigung mit zeitgenössischen Aspekten der *negritud*, kann auch der Kauf und die partielle Lektüre von Hugh THOMAS' *La trata de esclavos* als Teil von Fates eigener Identitätsgenese verstanden werden.¹³⁷

Kurz nach der Überquerung der amerikanisch-mexikanischen Grenze wird die Frage nach seiner Identität von Fate schließlich ganz explizit aufgeworfen. Beim Kauf von Hotdogs ¹³⁸ und einer Dose Bier hatte er sich nach Verständigungsschwierigkeiten der spanischsprechenden KassiererIn gegenüber ohne große Überlegungen als Amerikaner verortet und hinterfragt kurz darauf seine eigene Wortwahl:

“Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy

¹³⁶ FIGUEROA COFRÉ, Julio Sebastián: La repetición y la diferencia a través del rostro y el cuerpo en la obra 2666 de Roberto Bolaño, Mexiko Stadt: o.V., 2011, S. 72.

¹³⁷ Neben dem Kauf dieses Buches spielen Bücher im Rahmen des Besuches von Fate bei Seaman eine weitere Rolle, so entdeckt Fate im Haus seines Gastgebers unter anderem ein eigenartiges Buch mit dem Titel *La enciclopedia francesa abreviada*, das es jedoch real nicht gibt. Die Tatsache, dass es sich bei dem Buch um eine Enzyklopädie handeln soll, ist auch deswegen relevant, weil sie erneut an Borges' Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* denken lässt, bei der ebenfalls eine Enzyklopädie eine entscheidende Rolle im Spiel von Realität und Fiktion bildet.

¹³⁸ Bereits kurz nach der Beerdigung seiner Mutter kauft Fate ebenfalls Hotdogs und eine Flasche Coca Cola. Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 302. Gerade vor dem Hintergrund der Identitätsfrage scheinen diese typisch amerikanischen Produkte als Requisiten im Wortsinne erforderlich, um Fate einen offensichtlich amerikanischen Anstrich zu verleihen. Christian KRACHT überspitzt die Bedeutung genau dieser typisch amerikanischen Items Hotdog und Coca Cola in seinem Roman *Imperium* etwa soweit, dass er zwei Gl's – in Anlehnung an die christliche Gabe von Brot und Wein – ironischerweise Hotdogs und Coca Cola darreichen lässt. Vgl. KRACHT, Christian: *Imperium*, Berlin: Fischer 2013.

en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie?"¹³⁹

Von einem Vergessen dessen, was es heißt, schwarz zu sein sowie des sozialen Kontexts kann also keine Rede sein. Vielmehr erkennt Fate, dass seine identitäre Selbstwahrnehmung an das Land, bzw. an die Umgebung gebunden ist, in der er sich aufhält. So definiert er sich außerhalb seines Landes – wie etwa hier im Falle von Mexiko – als Amerikaner, während innerhalb des Landes die Differenzierung zwischen unterschiedlichen Ethnien notwendig erscheint.

An dieser Stelle liefert Christian OCHOA ÁVILA in seiner Arbeit *Detectives distantes* einen hilfreichen Ansatz, der die Verbindung von Reise und Identität wie folgt beschreibt: „Se trata en primer lugar, de un intento de definir la identidad: el sujeto se construye en el viaje, viaja para transformarse en otro.“¹⁴⁰

Durch die Reise Fates rücken nicht nur die Figur selbst, sondern auch die Orte, die sie bereist, in den Fokus der Aufmerksamkeit. Der Niedergang Detroits, das von Arbeitslosigkeit, schwindenden Einwohnerzahlen und Krise geprägt ist, steht im starken Kontrast zu dem pulsierenden Santa Teresa, das Kessler als „pujante“¹⁴¹ bezeichnet, in das die Menschen aus Mexiko selbst und anderen Ländern Lateinamerikas strömen und in der das Leben ebenso wie das Verbrechen blühen.

So kommt Chucho Flores im Dialog mit Fate zu folgender Beschreibung seiner Stadt:

“-Ésta es una ciudad completa, redonda –dijo Chucho Flores-. Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia,

¹³⁹ BOLAÑO: 2666, S. 359.

¹⁴⁰ OCHOA ÁVILA, Christian David: *Detectives distantes. Narrativa y exilio en la obra de Roberto Bolaño*, Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012, S. 21.

¹⁴¹ BOLAÑO: 2666, S. 339.

violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa –dijo
Chucho Flores.

Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo.

–¿Qué es lo que falta? –dijo.

–Tiempo –dijo Chucho Flores–. Falta el jodido tiempo.”¹⁴²

Als Gegensatz dazu kann die Sonnenuhr, die Fate in Detroit beschreibt, angesehen werden. Diese zeigt anstatt Zahlen kleine schwarze Arbeiterfiguren in unterschiedlichen Situationen und Posen. In der Mitte des Ziffernblattes prangt in rot das Wort *miedo*.¹⁴³

Während die Sonnenuhr, die Fate eingehend betrachtet, einen äußerst düsteren Eindruck von der Realität in Detroit suggeriert, mutet die Beschreibung Santa Teresas von Chucho Flores – vom Drogenkartell und der Gewalt abgesehen – schon fast idyllisch an, als versuche Chucho Flores, Fate seine Stadt schmackhaft zu machen.

Auf seiner Reise wird Fate demnach mit völlig unterschiedlichen Lebenswirklichkeiten konfrontiert und auch, wenn das Verbrechen in Detroit bekanntermaßen starke Präsenz zeigt, lernt Fate in Santa Teresa durch die zahlreichen Frauenmorde ein neues Gesicht des Verbrechens kennen, das ihn derart interessiert, dass er immer wieder von seinem eigentlichen Auftrag, über den Boxkampf zu berichten, abweicht, um den Feminiziden nachzugehen.

Das Gesuch bei seinem Chef, mehr Recherchen zu diesem Thema durchzuführen und eine Reportage daraus machen zu dürfen, wird jedoch mit dem Hinweis abgelehnt, dass sich unter den Opfern keine „negros“, bzw. keine „hermanos“ befänden.¹⁴⁴

¹⁴² Ebd., S. 362.

¹⁴³ “Sobre el muro lateral de un edificio vecino vio un mural que le pareció curioso. Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción. En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. La última pintura de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*.” [Herv. i. O.] Ebd., S. 307.

¹⁴⁴ Vgl. “–Aquí hay materia para un gran reportaje –dijo Fate.

–¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? –dijo el jefe de sección.

–¿De qué mierdas me hablas? –dijo Fate.

–¿Cuántos jodidos negros están con la sogá al cuello? –dijo el jefe de sección.

–Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje –dijo Fate–, no de una revuelta en el gueto.

Erneut wird also die ethnische Zugehörigkeit als Verankerung der Identität herangezogen, wobei Fate sich von dieser Perspektive distanziert, während es für seinen Gesprächspartner anscheinend das einzig ausschlaggebende Kriterium zu sein scheint, das ein Ereignis berichtenswert macht.

Letztendlich setzt Fate sein Interesse durch, indem er gemeinsam mit einer weiteren Reporterin einen Hauptverdächtigen für die Morde im Gefängnis interviewt, bei dem es sich um Klaus Haas handelt. Namentlich genannt wird dieser jedoch in *La parte de Fate* nicht.

Zusammenfassend lässt sich zu den drei besprochenen Figuren – so unterschiedlich sie auch sein mögen – eine Gemeinsamkeit festhalten. Sie alle treibt es nach Santa Teresa und sie setzen sich jede auf ihre Weise mit den dortigen Gegebenheiten auseinander, insbesondere mit den Feminiziden. Verbunden sind die drei Figuren auch dadurch, dass sie es mit einem fundamentalen Milieuwechsel zu tun haben. Jeder der Amerikaner repräsentiert ein spezifisches Milieu; im Falle von Fate ist dieses beispielsweise durch Attribute wie afro-amerikanisch, Journalismus, Sport, Mittelschicht gekennzeichnet.¹⁴⁵

Alle drei müssen sich in Mexiko in einem völlig fremden Milieu zurechtfinden und sich mit der neuen Umgebung auseinandersetzen. Diese Auseinandersetzung mit der Fremde hinterlässt ihre Eindrücke und sorgt für einen Perspektivwechsel, was sich beispielsweise in Fates Rückreise manifestiert:

“Durante el camino hacia Tucson Fate fue incapaz de reconocer nada de lo que había visto unos días atrás, cuando recorrió el mismo camino en sentido contrario. Lo que antes era mi derecha ahora es mi izquierda y ya no consigo tener ni un solo punto de referencia. Todo borrado.”¹⁴⁶

–O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia –dijo el jefe de sección.

–No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta –dijo Fate.”
in: BOLAÑO: 2666, S. 373f.

¹⁴⁵ Zum sozialen Milieu vgl. unter anderem DURKHEIM, Émile: *Über soziale Arbeitsteilung – Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 sowie BOURDIEU, Pierre: *Der feine Unterschied*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 sowie VESTER, Michael/ VON OERTZEN, Peter/GEILING, Heiko et. al.: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

¹⁴⁶ BOLAÑO: 2666, S. 438.

Neben der bereits beschriebenen Migration in *La parte de los crímenes* veranschaulichen die drei hier ausgewählten Figuren, dass das Auf-Reisen-Sein auch in der *histoire* als inhärenter Bestandteil des Werkes BOLAÑOS betrachtet werden kann.

Amalfitano

Auch wenn Óscar Amalfitano weit davon entfernt ist, Amerikaner zu sein, soll er in diesem Kapitel nicht unberücksichtigt bleiben, da es ihn – ähnlich wie die drei zuvor besprochenen Figuren – ebenfalls nach Santa Teresa verschlägt.

Der Figurenmigration von Amalfitano auf der Ebene der Form widmet sich Kapitel 3.2, doch auch die Migration innerhalb der *histoire* verdient Berücksichtigung.

Zunächst ist festzuhalten, dass sich die Reisewege der beiden prominenteren Figurenvarianten Amalfitanos (aus 2666 sowie *Los sinsabores del verdadero policía*) weitestgehend ähneln und dass sich in den Stationen von Amalfitanos Migration markante Parallelen zu BOLAÑOS eigener Vita finden, nämlich vor allem Chile, Spanien (Barcelona) und Mexiko, wenn auch in vertauschter Reihenfolge bei BOLAÑO selbst.

Amalfitano²⁶⁶⁶ ist Chilene und hat in jungen Jahren unter anderem in Argentinien und Frankreich gelebt. In Spanien lebte er zunächst mit seiner Frau Lola, die sich jedoch – als Tochter Rosa gerade einmal zwei Jahre alt ist – auf eine Art Pilgerreise begibt, um einen von ihr verehrten Dichter aufzuspüren. Fortan ist Amalfitano alleinerziehend und arbeitet bis zum Auslaufen seines Vertrages an der Universität Barcelona.

Sowohl in 2666 als auch in *Los sinsabores del verdadero policía* tritt Amalfitano nach einem Karrierebruch in Barcelona eine Stelle an der Universität von Santa Teresa an, jedoch weniger deswegen, weil ihn das Land oder das Stellenprofil besonders anspricht, sondern vielmehr deswegen, weil sich ihm keine anderen beruflichen Alternativen bieten. Von einer Kollegin lässt er sich schließlich überzeugen, die Stelle in Santa Teresa anzunehmen. “[...] en Barcelona se me había terminado el contrato y la profesora Pérez me convenció para venir a trabajar aquí.”¹⁴⁷ In *Los sinsabores del verdadero policía* wird als Grund für das Auslaufen des Vertrages eine Affäre Amalfitanos mit einem Studenten angeführt.

¹⁴⁷ Ebd., S. 256.

Der literarische Text in *La parte de Amalfitano* bestätigt die Vermutung, dass es sich bei Santa Teresa nicht um Amalfitanos Wunschort handelt. Seine Tochter Rosa und er bemerken etwa, dass das Leitungswasser ungewöhnlich schmeckt und einen unschönen Film auf den Zähnen hinterlässt:

“En los primeros días adquirió el hábito, que compartió con Rosa, de lavarse los dientes el doble de veces que lo hacía en Barcelona, pues tenía la impresión de que los dientes se ennegrecían como si una delgada película de materia surgida de los ríos subterráneos de Sonora le estuviera cubriendo los dientes. Con el paso del tiempo, sin embargo, había vuelto a cepillárselos tres o cuatro veces al día.”¹⁴⁸

Das vermehrte Zähneputzen könnte einerseits den Wunsch widerspiegeln, sich von der unehrenhaften Entlassung aus Barcelona reinwaschen zu wollen. Andererseits können die schwarzen Beläge als eine Art schlechtes Omen gelesen werden, das ähnlich wie Paul CELANS Oxymoron „Schwarze Milch der Frühe“¹⁴⁹ aus der *Todesfuge* funktioniert. Davon abgesehen findet sich in BOLAÑOS Werk selbst ein ähnliches Bild, und zwar in *Una novelita lumpen*, wo der gealterte und erblindete Maciste befürchtet, sein Sperma könne sich ins Schwarze verfärbt haben.¹⁵⁰

Unterstützt wird dieses negative Vorzeichen durch die Beschreibung der ersten Tage in Santa Teresa: “Los primeros días de Amalfitano en Santa Teresa y en la Universidad de Santa Teresa fueron espantosos, aunque Amalfitano sólo en parte se dio cuenta. Se sentía mal, [...]”¹⁵¹

Amalfitano und letztlich auch seine Tochter sind Gestrandete in Santa Teresa, eine Gemeinsamkeit, die sie mit zahlreichen anderen Figuren BOLAÑOS verbindet. Doch die Tatsache, dass sie sich nach Santa Teresa verirren, heißt im Umkehrschluss nicht, dass die Stadt auch tatsächlich geplanter Zielpunkt ihrer Reise war.

¹⁴⁸ Ebd., S. 261.

¹⁴⁹ CELAN, Paul: „Die Todesfuge“, online verfügbar unter URL: <https://www.celan-projekt.de/video-celan-todesfuge.html>.

¹⁵⁰ „Una noche, mientras hacíamos el amor, Maciste me preguntó de qué color era su semen. [...] -Yo creo que mi semen cada día que pasa es más negro -dijo.” BOLAÑO, Roberto: *Una novelita lumpen*, Barcelona: Anagrama 2013, S. 132.

¹⁵¹ BOLAÑO: 2666, S. 255.

Denkt man etwa an die wohl bekannteste Irrfahrt der Literaturgeschichte zurück, die BOLAÑO im Namen seiner Figur Ulises Lima fortklingen lässt, so zeigt sich ein markanter Unterschied zu den Irrfahrten im Erzählkosmos des Chilenen. Während die Irrfahrt bei HOMER mit einer Rückkehr zu den eigenen Wurzeln in Ithaka endet, finden sich bei BOLAÑO vielmehr Irrfahrten *in progress*, die in Ermangelung einer teleologischen Ausrichtung fast noch mehr Irrfahrt sind als im Falle Odysseus. Den Figuren BOLAÑOS gelingt es demnach auch nicht, zu ihren Wurzeln und letztlich zu sich selbst zurückzukehren, was sich in einer Brüchigkeit bis hin zur Auflösung der bisherigen Selbstbeschreibung und Identität manifestiert. Besonders prägnant hat sich dieser Vorgang hier einerseits im Verhalten Harry Magañas geäußert, aber auch das In-Frage-stellen der eigenen (nationalen) Identität von Fate ist als paradigmatisch anzusehen.

2.4 ...in *Los detectives salvajes*

Um die Migration auf der Ebene der *histoire* in diesem Roman nachvollziehbar zu machen, sei zunächst der außergewöhnliche Aufbau von *Los detectives salvajes* erwähnt. Der Roman gliedert sich in drei Teile, wobei sich der dritte Teil *Los desiertos de Sonora (1976)* nahtlos an den ersten Teil *Mexicanos perdidos en México (1975)* anfügt, so endet der erste Teil mit einem Tagebucheintrag zum 31. Dezember 1975 und der dritte Teil setzt mit einem Tagebucheintrag zum 1. Januar 1976 ein, der inhaltlich sogar auf den Eintrag vom 31. Dezember rückverweist.

Durchbrochen wird diese Kontinuität von einem ausladenden Mittelteil – *Los detectives salvajes (1976 – 1996)* – der die erzählte Zeit des ersten und dritten Teils um 20 Jahre übersteigt. Bezogen auf die zeitliche Ordnung ist dies jedoch nicht die einzige Besonderheit, so kommen in diesem Teil insgesamt 52 verschiedene Erzählstimmen zu Wort. Diese werden jeweils nach demselben Schema mit Orts-, Zeit- und Namensangabe vorgestellt, bevor sie beginnen zu erzählen. Ihre Beiträge sind relativ chronologisch von 1976 bis 1996 angeordnet, wobei diese Ordnung durch den Diskurs einer Figur – Amadeo Salvatierra – durchbrochen wird. Mit seinen Erzählpassagen eröffnet, durchsetzt und schließt er den mittleren Teil des Romans, wobei er immer aus México DF im Januar 1976 erzählt und sich zeitlich somit dort situiert, wo auch der dritte Romanteil einsetzt.

Um nun zum Thema der Migration vorzustoßen, bietet es sich bei dem Aufbau von *Los detectives salvajes* an, den mittleren Teil einerseits und den ersten sowie dritten Teil andererseits separat zu betrachten.

„II. *Los detectives salvajes (1976 – 1996)*“

Bleiben wir zunächst beim zuvor beschriebenen Mittelteil, der auf mehreren Ebenen zu zerfallen droht. Erzählerisch tragen sicherlich die 52 verschiedenen Stimmen, die sich wechselseitig kaum bis gar nicht aufeinander beziehen, dazu bei. Zeitlich gesehen bilden die 20 Jahre zwar weitestgehend eine Chronologie ab, aber es lässt sich kein durchgehender Erzählstrang ausmachen. Immer wieder gibt es Sprünge und Lücken, davon abgesehen bleibt völlig unklar, was die diversen Erzählstimmen motiviert, ihre Begegnungen preiszugeben, wobei die Art und Weise, wie die Figuren berichten, an eine interviewähnliche

Situation erinnert. Der Fokus liegt in der Regel auf den beiden Freunden Arturo Belano und Ulises Lima und darauf, welche Begegnungen und Erlebnisse die jeweilige Erzählstimme mit einem oder beiden vorzuweisen hat. So äußert sich beispielsweise Edith Oster ohne Vorrede direkt zu ihrem Kontakt zu Arturo Belano:

„Edith Oster, sentada en un banco de la Alameda, México DF, mayo de 1990. En México, en el DF, lo vi sólo una vez, en la entrada de la galería de arte María Morillo, en la Zona Rosa, a las once de la mañana.”¹⁵²[Herv. i. O.]

Die Angaben, die die Figuren machen, sind – wie sich auch hier zeigt – oft sehr detailreich und informativ. Häufig haben sie auch einen erklärenden, bzw. rechtfertigenden Unterton:

„Jacobo Urenda, rue du Cherche Midi, París, junio de 1996. Es difícil contar esta historia. Parece fácil, pero si rascas un poquito te das cuenta enseguida de que es difícil.”¹⁵³ [Herv. i. O.]

Das fiktive Gegenüber, an das sich die Berichte von Edith Oster, Jacobo Urenda und den verbleibenden 50 Stimmen richtet, scheint demnach eine außenstehende Person zu sein.

Relevanter für die Beschreibung der Migration sind neben den genannten Aspekten jedoch die Orte und Länder, von denen aus die 52 Erzähler berichten. Anhand der aufgeführten Orte lässt sich nachvollziehen, dass sich das Duo Belano und Lima zunächst in México DF aufhält. Im Mai 1977 wird erstmalig über einen Ortswechsel von DF nach Barcelona berichtet.¹⁵⁴ Darauf folgen sieben Berichte aus Paris, die bis Januar 1978 reichen, es folgen Stationen in Barcelona, London und Port Vendres (Frankreich) bis Dezember 1978.

Nach dieser Europareise folgen Berichte aus DF, Tel Aviv, DF, Wien, DF, San Diego, DF, San Diego, DF, Barcelona, Paris, DF, Barcelona, Rom, DF, Calella de Mar (Katalonien), Mallorca, Barcelona, Madrid, Barcelona, DF, Malgrat (Katalonien), Paris, Pachuca (Mexiko).

¹⁵² BOLAÑO: *Los detectives salvajes*, S. 401.

¹⁵³ Ebd., S. 527.

¹⁵⁴ Vgl. dazu ebd., S. 220, **“Felipe Müller, bar Céntrico, calle Tallers, Barcelona, mayo de 1977.** Arturo Belano llegó a Barcelona a casa de su madre.” [Herv. i. O.]

Betrachtet man diese komplexe Abfolge von Orten eingehend, so wird deutlich, dass einige Orte mehrfach aufgesucht werden und nicht zuletzt durch den Vornamen Limas – Ulises – liegt es nahe, bei der Umtriebigkeit des Duos von einer Odyssee zu sprechen.

Bei der Rekonstruktion ihrer Reisen kommt erschwerend hinzu, dass der Aufenthaltsort der Erzähler nicht immer identisch mit dem vormaligen Aufenthaltsort von Belano und Lima ist, so findet sich etwa der Bericht von Joaquín Vázquez Amaral mit der Ortsangabe „caminando por el campus de una universidad del Medio Oeste norteamericano, febrero de 1977“¹⁵⁵, wobei Joaquín aber über ein zurückliegendes Treffen in México DF berichtet. Zudem ergeben sich aus den Erzählungen der zahlreichen Figuren auch Hinweise auf weitere Aufenthaltsorte, darunter beispielsweise Luanda und Kigali.¹⁵⁶

Doch trotz der diversen Zeitzeugen, die Auskunft über ihre Begegnungen mit Arturo Belano und Ulises Lima machen, bleibt ihre Reiseroute nebulös und auch die Frage, wieso es die beiden Freunde durch die Welt zieht, bleibt weitgehend ungeklärt. Auch die Informationen, die den jeweiligen Erzählern zugetragen werden, sind häufig wenig aussagekräftig und unverlässlich, so hört Auxilio Lacouture etwa Folgendes über Arturo Belano: “Y un día me dijeron: Arturito Belano se marchó de México. Y añadieron: esperemos que esta vez no vuelva. [...] Y no me lo supieron decir: a Australia, a Europa, al Canadá, a un lugar de éstos.”¹⁵⁷

Zusammenfassend ist bezüglich der Migration der beiden Hauptfiguren – auch wenn sie selbst nie zu Wort kommen – festzuhalten, dass ihre Dynamik schleierhaft bleibt. Weder die genaue Reiseroute noch die Beweggründe werden offengelegt, vielmehr scheinen die Figuren durch die Welt zu zirkulieren, ohne auf ein festes Ziel zuzusteuern. Diese Beobachtung ist jedoch keineswegs ungewöhnlich, sondern kann als charakteristisch betrachtet werden, bedenkt man etwa den Werdegang von Hans Reiter bzw. Benno von Archimboldi in 2666. Auch ihn treibt es durch die Welt und Informationen erfolgen zumeist durch Briefe an seinen Verleger oder Mutmaßungen, die die Literaturkritiker, die ihm auf den Fersen sind, über seinen Verbleib anstellen, also ebenso aus zweiter Hand wie im Falle der wilden Detektive.

¹⁵⁵ Ebd., S. 203.

¹⁵⁶ Vgl. diesbezüglich die Ausführungen der Figur Jacobo Urenda in ebd., S. 526ff.

¹⁵⁷ Ebd., S. 196.

“I. Mexicanos perdidos en México (1975) & III. Los desiertos de Sonora (1976)“

Wie bereits angedeutet, sind der erste und dritte Romanteil formal stark aneinandergelockt, so kann der dritte Teil schlicht als Fortsetzung des ersten gelesen werden.

Das Erzählen aus der Ersten Person aus der Perspektive des jungen Poeten Juan García Madero zieht sich durch beide Teile des Romans.

Gegen Ende des ersten Teils beschließen der Ich-Erzähler, Belano, Lima und Lupe, eine Prostituierte und zugleich Geliebte des Ich-Erzählers übereilt in die Sonora-Wüste aufzubrechen.

Im Gegensatz zu anderen Figurenbewegungen, bei denen der Impetus der Reise zumeist unklar bleibt, gibt es in diesem Falle mehrere buchstäbliche Beweggründe. Demnach gibt es einen starken Push-Faktor¹⁵⁸, der hier eindeutig in Lupes Zuhälter Alberto ausgemacht werden kann. Nachdem Lupe sich von ihm losgesagt hat, versucht dieser seine lukrative Einnahmequelle mit aller Macht zurückzuholen. Dies bewegt den Erzähler sowie Belano und Lima, übereilt mit dem von Quim Font geliehenen Chevrolet in Richtung Sonora-Wüste aufzubrechen und zu fliehen.

Als Pull-Faktor hingegen kann die Suche nach der 20er-Jahre-Dichterin Cesárea Tinajero bezeichnet werden, die als Begründerin der avantgardistischen Dichterbewegung des Realviszeralismus¹⁵⁹ gehandelt wird und die vor allem Belano und Lima ausfinden machen wollen.

Bei ihrer Fahrt durch die Wüste werden sie demnach einerseits von Alberto getrieben, der ihnen bisweilen sehr dicht auf den Fersen ist, andererseits werden sie von Hinweisen auf mögliche Aufenthaltsorte der Dichterin geleitet, sodass ihre Reise aufgrund der zahlreichen Stationen (darunter etwa Hermosillo, Caborca, Sonoyta und weitere Orte) zunächst wie eine Irrfahrt anmuten mag, tatsächlich aber durch die Flucht vor Alberto einerseits und die Suche nach Cesárea andererseits strukturiert ist. Mit einer verhängnisvollen Schießerei, bei der Alberto, ein Polizist und die mittlerweile aufgefundene

¹⁵⁸ Die im Kontext von Migration häufig verwendeten Termini Push- und Pull-Faktoren gehen auf die Migrationstheorie von Everett S. LEE zurück. Vgl. JACKSON, John Archer (Hg): "Migration", in: *Sociological Studies*, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University Press 1969, S. 282–297.

¹⁵⁹ Der Realviszeralismus ist als Anspielung auf den Infrarealismus zu verstehen, als dessen Mitbegründer BOLAÑO gilt. Die in Mexiko entstandene Strömung war prägend für die Frühphase BOLAÑOS Werk, in der er sich als Lyriker verstand. Für eine Aufarbeitung der Schaffenszeit als Infrarealist vgl. MADARIAGA CARO: *Bolaño infra 1975 – 1977*.

Cesárea ums Leben kommen, nimmt die Wanderschaft des Vierergespans ein jähes Ende. Vermutlich aus Sicherheitsgründen teilt sich die Gruppe und geht getrennte Wege:

„Luego vi que el Camaro se ponía en marcha, vacilante, y durante un trecho los dos automóviles rodaron juntos por el desierto. Después nos separamos. Yo enfilé buscando la carretera y Belano giró hacia el oeste.“¹⁶⁰

Mit den Erkenntnissen aus dem dritten Teil des Romans ergibt sich für den diffusen Mittelteil eine neue Lesart; so kann die Rastlosigkeit von Belano und Lima nun durchaus als andauernde Flucht gelesen werden, da sie in die Schießerei verwickelt und mit der Beseitigung der drei Leichen betraut waren. Auch wenn die Zeitangaben im Mittelteil belegen, dass die Reise des Duos sich fortsetzt, endet der Roman selbst damit, dass sie sich noch in der Wüste befinden. Dieser Schauplatz, die Sonora-Wüste, die ebenfalls einen zentralen Schauplatz in 2666 darstellt, nimmt in *Los detectives salvajes* erneut eine entscheidende Rolle ein. Hier verlangsamen sich die Figuren bis zum völligen Erliegen der Verfolgungsjagd und mit ihr gleichzeitig auch das Erzählen in weiten Bereichen, denn sowohl der eingangs erwähnte Push- wie auch der Pull-Faktor entfallen mit einem Mal. Auf den im Kontext der Frauenmorde in *La parte de los crímenes* in 2666 bereits erwähnten Chronotopos kann hier erneut verwiesen werden.¹⁶¹ Ähnlich wie das starre zeitliche Raster, in das die Leichenfunde eingebettet sind, gibt es auch im Mittelteil von *Los detectives salvajes* eine ähnliche Struktur in Form der stichpunktartigen Einleitungssätze, wie oben zitiert „**Jacobo Urenda, rue du Cherche Midi, París, junio de 1996.**“ [Herv. i. O.]. Sie bestehen stets aus einem Namen, einer mehr oder weniger konkreten Ortsangabe sowie Monat und Jahr und leiten jeden der 52 Beiträge ein, die den Mittelteil des Romans konstituieren.

Während die Beschreibung der Leichenfunde in *La parte de los crímenes* an das Protokoll eines Forensikers denken ließ, erinnern die Angaben in *Los detectives salvajes* eher an die Notizen eines Journalisten oder Privatdetektivs, der sich Eckdaten zu jedem geführten Gespräch notiert.

¹⁶⁰ BOLAÑO: *Los detectives salvajes*, S. 605.

¹⁶¹ Vgl. 2.2 ...in 2666 – *La parte de los crímenes*.

Der Effekt ist in beiden Fällen vergleichbar, so wird auch hier durch das zeitliche Raster zu einer Verdichtung der Zeit beigetragen, denn die einzelnen Stationen, die Belano und Lima auf ihrer Irrfahrt durchlaufen, wirken durch ihre Anordnung, die vom Aneinanderreihen bestimmt ist, als handle es sich um eine lückenlose Nachverfolgung der Route von Belano und Lima, dabei liegen zwischen einzelnen Stationen bzw. Besuchen Monate bis Jahre und nicht alle Berichte befinden sich in chronologischer Ordnung.

Die Zeitspanne des Mittelteils, die eigentlich 20 Jahre umfasst (1976 – 1996) wirkt deutlich komprimiert. Dies wird dadurch verstärkt, dass bei den Protagonisten Belano und Lima keine Progression erkennbar ist. Es lässt sich kein roter Faden finden, der einen Zusammenhang oder gar eine übergeordnete Handlung erkennen ließe. Bei den kurzen Berichten oder Interviews handelt es sich vielmehr um Schlaglichter, um Anekdoten, die unverbunden nebeneinanderstehen. Ihr Arrangement wirkt willkürlich und ein Vertauschen von Jahreszahlen oder Ortsangaben würde die Konzeption des Mittelteils kaum stören oder verletzen, zumal die Protagonisten zwischen diversen Ländern und Städten – hauptsächlich Mexiko Stadt, Paris, San Diego und Barcelona, aber auch Wien, London und Tel Aviv – ohne erkennbares Ziel zu zirkulieren scheinen.

Während im Kontext der Feminizide von der Wüste als Chronotopos der Migration gesprochen werden konnte, ließe sich hier das Exil als Chronotopos der Migration identifizieren.

Wie die angestellten Beobachtungen illustrieren, ist die Migration der Figuren in *Los detectives salvajes* umfangreich und schwer greifbar, da die Informationslage häufig undurchsichtig bleibt. Zweifelsohne verleiht sie dem Roman eine Dynamik und das Flair eines Roadmovies. In der Gesamtschau mit den bereits untersuchten Beispielen zur Migration auf der Ebene der *histoire* stellen die hier beschriebenen Formen von Migration keinerlei Ausnahme dar, sondern fügen sich nahtlos in die bisherigen Beobachtungen ein.

2.5 ...in *El Tercer Reich*

Als abschließendes Beispiel auf der Ebene der *histoire* sei einer der ersten von BOLAÑO verfassten Romane – *El Tercer Reich* – genannt, der zwar bereits Ende der 80er-Jahre entstand, jedoch erst posthum in 2010 publiziert wurde. Wie der Titel bereits unschwer suggeriert, liegt dem Roman eine durchaus deutsche Thematik zu Grunde, so handelt es sich bei den beiden Hauptfiguren um das junge Paar Udo und Ingeborg aus Stuttgart, die sich zum Sommerurlaub an die Costa Brava begeben. Anstatt jedoch Sonne und Strand zu genießen, widmet sich Udo exzessiv dem titelgebenden Strategiespiel *El Tercer Reich*¹⁶². Ausgangssituation dieses Brettspiels ist die militärische Situation im Herbst 1939, wobei es auch Szenarien für 1942 und 1944 gibt. Von dort ausgehend haben die Spieler die Möglichkeit, die Alliierten, Italien oder Deutschland zu verkörpern und im Spiel den Lauf der Geschichte zu ändern, wobei es nicht nur um reine Kriegsführung, sondern auch um wirtschaftliche und politische Aspekte geht.

Für die Migrationsthematik relevant ist in diesem Roman hauptsächlich eine Figur, nämlich der enigmatische El Quemado, der die Seite der Alliierten gegen Udo bespielt. Als Exilant aus Lateinamerika und übersät mit Brandnarben, arbeitet er am Strand für einen Bootsverleih und schläft nachts – wohl zum Schutz – inmitten der Boote, die er allabendlich in einem Ritual zu einer sternförmigen Formation zusammenschiebt, die an eine improvisierte Zitadelle denken lässt. Nicht zuletzt durch seine Wohnsituation wirkt er gänzlich enturzelt und unbehaust.

„Desde esta distancia nadie adivinaría que gran parte de su cuerpo está horriblemente quemado. [...] No puede negarse que es un

¹⁶² Als Vorlage können zwei Spiele angenommen werden, so ist einerseits das in Deutschland indizierte Strategiespiel *Rise and Decline of the Third Reich* anzuführen, das in der Regel kurz *Third Reich* genannt wird. Es wurde 1974 von dem in Baltimore ansässigen Spielehersteller Avalon Hill in der beginnenden Blüte des Kriegsspiels auf den Markt gebracht. Es handelt sich dabei um ein Brettspiel, von dem es mittlerweile allerdings auch Computeradaptationationen gibt.

Eine weitere Vorlage könnte das in Deutschland ebenfalls nicht auf dem Markt erhältliche Strategiebrettspiel *Axis & Allies* aus dem Jahre 1981 sein, das seit 2004 ebenfalls von Avalon Hill herausgegeben wird. *Axis & Allies* wählt als Anfangsszenario das Frühjahr 1942. Ein einzelner Spieler, bzw. ein einzelnes Land kann nicht gewinnen. Lediglich die *Axis* (Deutschland; Japan) oder die *Allies* (GB; USA; Sowjetunion) können als Team gewinnen. Auch *Axis & Allies* ist mittlerweile als PC-Version erhältlich. Vgl. BRENDEL, Heiko: „Historischer Determinismus und historische Tiefe – oder Spielspaß? Die Globalechtzeitstrategiespiele von Paradox Interactive“, in: SCHWARZ, Angela (Hg.): „*Wollten Sie auch immer schon einmal pestverseuchte Kühe auf Ihren Gegner werfen?*“ – *Eine fachwissenschaftliche Annäherung an Geschichte im Computerspiel*, Münster: LIT Verlag 2010, S. 107 – 136, hier S. 116.

personaje original. Y no lo digo por las quemaduras sino por la singular manera de ordenar los patines.”¹⁶³

Im Kontext des Spiels bekommt die Migration noch einmal eine neue Bedeutung, schließlich geht es in dem Spiel hauptsächlich um die Verschiebung von Grenzen und Truppen und letztlich auch Macht, was sich gewissermaßen auf die Figurenkonstellation überträgt, und der zunächst unterlegen wirkende Quemado gewinnt mit der Zeit die Oberhand.

An dieser Stelle sei ein kleiner Vorgeschmack auf das sich anschließende Großkapitel erlaubt, das sich dem Phänomen der wiederkehrenden Figuren auf der *discours*-Ebene widmet, denn möglicherweise interessant sein könnte bezüglich *El Tercer Reich* eine – hier unterstellte – literarische Anleihe bei Martin WALSERS *Ein fliehendes Pferd*¹⁶⁴ (1978), da sich dort eine ähnliche Personenkonstellation findet und auch thematisch Parallelen gezogen werden können, beispielsweise die Nähe zum Wasser sowie zwei Badeunfälle.

Während es in *El Tercer Reich* Udo und Ingeborg aus Stuttgart sind, die sich in den Urlaub begeben, sind es in WALSERS Roman Helmut und Sabine, ebenfalls aus Stuttgart. Udo zieht es an die Costa Brava, an der er schon als Kind mit den Eltern die Sommerferien verbrachte. Auch Helmut und Sabine zieht es zum wiederholten Male an dasselbe Reiseziel, den Bodensee.

Udo interessiert sich wenig für die Urlaubskulisse und investiert seine Zeit in besagtes Strategiespiel. Er wirkt introvertiert und zurückgezogen. Für einen ausgelassenen Tanzabend kann er sich nicht begeistern und muss sich erst den nötigen Mut antrinken.¹⁶⁵ Ganz ähnlich verhält es sich mit Helmut, der sich zurückzieht und seine Zeit der Lektüre der Tagebücher Søren KIERKEGAARDS widmen und jeden Abend in der Ferienwohnung verbringen möchte.¹⁶⁶ Bereits im Auftakt der Novelle zeigt sich, dass ihm das Sitzen in einem Café an der belebten Uferpromenade des Sees und das schlichte Betrachten der Passanten widerstrebt, weswegen es ihn zurück in die Privatheit der Ferienwohnung zieht.¹⁶⁷

Aufgewirbelt wird das Einsiedlerdasein beider Protagonisten jeweils durch das Auftauchen eines weiteren Pärchens. Bei WALSER ist es der Jugendfreund und

¹⁶³ BOLAÑO, Roberto: *El Tercer Reich*, Barcelona: Anagrama, 2010, S. 53.

¹⁶⁴ WALSER, Martin: *Ein fliehendes Pferd*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

¹⁶⁵ Vgl. BOLAÑO: *El Tercer Reich*, S. 26f.

¹⁶⁶ Vgl. WALSER: *Ein fliehendes Pferd*, S. 11.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 9f.

Kommilitone Karl Buch mit seiner Frau Helene, genannt Hel. Bei BOLAÑO sind es Klaus, genannt Charly und Hanna; ein Pärchen, dessen Bekanntschaft Ingeborg beim Tanzen macht.

Charly steht eines Abends abrupt am Strand auf, begibt sich samt Surfbrett zum Windsegeln und kehrt nicht wieder zurück.¹⁶⁸ Ähnlich ergeht es Klaus, der sich gemeinsam mit Helmut auf einen Segelturn auf dem See begibt. Während sich die Stimmung zwischen den beiden alten Bekannten zunehmend angespannter gestaltet, verschlechtert sich das Wetter, Klaus geht über Bord, und es wird angenommen, er sei bei dem Unfall ums Leben gekommen. Er steht jedoch am kommenden Tag wohlbehalten vor der Tür, um seine Frau abzuholen.¹⁶⁹

Rückbeziehend zum Thema der wiederkehrenden Figuren ist die beschriebene Verbindung zwischen *El Tercer Reich* und *Ein fliehendes Pferd*, sofern sie tatsächlich von BOLAÑO intendiert war, im Rahmen der Intertextualität dahingehen relevant, dass hier Anleihe an einem „fremden“ Plot bzw. Figureninventar genommen wird. Ein vergleichbares Phänomen findet sich innerhalb des Werkes von BOLAÑO, nämlich bezüglich des Romans *Una novelita lumpen* und der Erzählung *Músculos*, auf die im folgenden Kapitel ausführlicher eingegangen wird.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Vgl. BOLAÑO: *El Tercer Reich*, S. 123.

¹⁶⁹ Vgl. WALSER: *Ein fliehendes Pferd*, S. 141 – 151.

¹⁷⁰ Vgl. 3.4.3 Vom Doppelgänger zur Handlungsdopplung

3. Unterwegs im *discours*

3.1 Namen¹⁷¹ machen Leute - Arc(h)iboldi

Wie sich im vorigen Kapitel bereits gezeigt hat, spielen die Namensgebung sowie Namensänderungen eine nicht zu unterschätzende Rolle im Hinblick auf BOLAÑOS Figuren, was sich nicht zuletzt durch das hier ins Feld geführte Anschauungsbeispiel reaffirmieren lässt.

Betrachtet man zunächst allein den Nachnamen der Figur, so nimmt dieser nicht nur Anleihe an dem italienischen Manieristen Giuseppe ARCIMBOLDO (1526 – 1593) und verweist damit auf die außertextuelle Wirklichkeit, sondern auch innerhalb des narrativen Kosmos entsteht durch die Namensgebung eine Verweisstruktur, da sich neben Benno von Archiboldi (vormals Hans Reiter), der hauptsächlich in 2666 in Erscheinung tritt, eine weitere Figur dieses Namens findet, nämlich J. M. G. Arciboldi. Diese zweite Figur tritt marginal bereits in *Los detectives salvajes* in Erscheinung und kehrt erneut in *Los sinsabores del verdadero policía (LSDVP)* wieder. Während der Zugang zu der Figur in 2666 – zumindest im fünften Teil – in der Tradition des Entwicklungs- bzw. Künstlerromans¹⁷² erfolgt und direkte Einblicke in soziale Herkunft, Kindheit, Jugend und späteren beruflichen und privaten Werdegang der Figur gewährt, ist der Zugang in *LSDVP* eher mittelbar und findet maßgeblich über die von der Figur verfassten Werke statt. Dieser indirekte Zugang zu der Figur ähnelt insofern der Erzählweise des ersten Teils von 2666, sind es hier zwar weniger die Werke¹⁷³ Archiboldis, sondern vielmehr die Kritiker, durch deren Rechercharbeit man Informationen über den sagenumwobenen Schriftsteller erhält. Während sich in 2666 mit *La parte de Archiboldi* dann jedoch ein Teil

¹⁷¹ In den folgenden Kapiteln werden die Namen von Figuren, die sich ähnlich und teilweise identisch sind zur besseren Unterscheidbarkeit durch hochgestellte Abkürzungen markiert, um auf den entsprechenden Roman zu verweisen, in dem sie in Erscheinung treten, beispielsweise Amalfitano²⁶⁶⁶ versus Amalfitano^{LSDVP}. (*Amuleto* = Am; *Estrella distante* = ED; *Los detectives salvajes* = LDS; *Los sinsabores del verdadero policía* = LSDVP; *Llamadas telefónicas* = LLT; *Putas asesinas* = PA; *La literatura nazi en América*=LNA).

¹⁷² Franklin RODRÍGUEZ sieht in *La parte de Archiboldi* ebenfalls das Genre des Künstlerromans durchscheinen, betont aber die für BOLAÑO paradigmatische Brechung: „Se ha señalado antes que Bolaño se acercó con frecuencia a los géneros pero con mucha independencia y evitando su adopción como sistema para constriuir ficciones. El autor, como sucede en su acercamiento al policial o a la ciencia ficción, prefirió romper las fronteras de los géneros, [...]“, in: RODRÍGUEZ, Franklin: *Roberto Bolaño – el investigador desvelado*, Madrid: Verbum 2015, S. 263.

¹⁷³ Neben Inhaltsangaben von diversen Romanen J. M. G. Arciboldis^{LSDVP} finden sich ebenso zahlreiche Verweise auf (Brief-)Freund- und Feindschaften des Schriftstellers, sowie Angaben von besonderen Interessen. All diese deskriptiven Angaben zeichnen zwar ein Bild der Figur, jedoch tritt er aktiv nicht in Erscheinung.

anschließt, der Eindrücke aus erster Hand vermittelt, bleibt eine Entsprechung in *LSDVP* aus.

J. M. G. Arcimboldi

Der Blick sei zunächst auf die Figurenvariante J. M. G. Arcimboldi gerichtet. In *Los detectives salvajes* finden sich lediglich zwei Erwähnungen des Autors: „[...] al día siguiente iba a llegar a México el novelista francés J. M. G. Arcimboldi“¹⁷⁴. Auf die Nachfrage „¿Quién es Arcimboldi?“¹⁷⁵ folgt die Erläuterung:

“Uno de los mejores novelistas franceses, [...] su obra, sin embargo, casi no está traducida, al español, quiero decir, salvo una o dos novelas aparecidas en Argentina, en fin, yo lo he leído en francés, por supuesto.”¹⁷⁶

Im Rahmen der zweiten Erwähnung wird ebenfalls eine Publikation des Autors genannt: “[...] una de las novelas que ella [Piel Divina] solía leer, *La rosa ilimitada*, de un francés llamado J. M. G. Arcimboldi”.¹⁷⁷

Da sich aus diesen spärlichen Informationen für sich allein genommen wenig ableiten lässt, scheint vielmehr die Frage interessant, ob ein Vergleich von J. M. G. Arcimboldi in den beiden Romanen, in denen er erscheint, ergiebiger ist und ob es sich bei J. M. G. Arcimboldi in *Los detectives salvajes* und dem aus *LSDVP* um ein und dieselbe Figur handelt oder ob es hier wohlmöglich erneut zu einer Aufspaltung kommt.

Ein Abgleich der oben zitierten Passagen aus *Los detectives salvajes* mit der Publikationsliste Arcimboldis in *LSDVP* gibt Aufschluss.¹⁷⁸ Neben der Tatsache, dass Arcimboldi^{LSDVP} dieser Auflistung zu Folge vornehmlich bei Gallimard publiziert haben soll, was die obige Aussage aus *Los detectives salvajes*, dass er einer der besten französischen Schriftsteller und sein Werk nahezu nicht übersetzt sei, bestätigt, findet sich ein weiteres bedeutsames Detail, das nahelegt, dass der Name J. M. G. Arcimboldi in beiden Romanen auf ein und dieselbe Figur verweist. So findet sich in der nach Gattungen sortierten Publikationsliste neben *Ensayo*, *Teatro* und *Poesía* auch die Kategorie

¹⁷⁴ BOLAÑO: *Los detectives salvajes*, S. 170.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 293.

¹⁷⁸ Vgl. BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 191f.

Traducciones. Unter dieser Kategorie steht lediglich ein Listenpunkt, und zwar „*Canciones de Hartmann von Aue* – Millas Martin, 1956. (Selección, traducción, prólogo y notas sobre la obra del *minnesinger* Von [sic!] Aue.)“¹⁷⁹ Nachforschungen über MILLAS MARTIN ergeben, dass der Name auf eine real existierende Person verweisen könnte, den Buchdrucker und Verleger José MILLAS-MARTIN aus Argentinien.¹⁸⁰

Der Hinweis aus *Los detectives salvajes*, dass wenn überhaupt nur ein oder zwei Werke ins Spanische übersetzt und in Argentinien verlegt worden seien, findet sich durch diese Angabe in *LSDVP* also bestätigt.

Bleibt man bei der Publikationsliste J. M. G. Arcimboldis^{LSDVP}, so erscheint diese in doppelter Hinsicht interessant, denn sie ist einerseits an die des Doppelgängers Benno von Archimboldi²⁶⁶⁶, von dem noch die Rede sein wird, und andererseits an die außertextuelle Wirklichkeit anschlussfähig, so weist die Liste Publikationen aus, die beiden Arc(h)imboldis gemein sind, etwa *La rosa ilimitada*¹⁸¹ oder *La perfección ferroviaria*¹⁸².

Diese Überschneidung an Buchtiteln legt nahe, dass es sich um denselben Autor handelt, wohingegen die explizite Nichtüberschneidung in gleichem Maße das Gegenteil suggeriert. Neben diesem Verweis innerhalb der Erzählwelten BOLAÑOS finden sich weitere, die über die Grenzen der Diegesen hinausweisen. Die Kombination von Initialen J. M. G. etwa, die an keiner Stelle näher aufgeschlüsselt wird und daher an einen E. T. A. HOFFMANN denken lässt, erinnert zudem an Jean-Marie Gustave LECLÉZIO, der sich somit nicht nur die Anfangsbuchstaben im Vornamen sondern auch die Nationalität teilt, denn J. M. G. Arcimboldi (*1925 in Carcassonne)¹⁸³ ist ebenfalls Franzose.

¹⁷⁹ Ebd., S. 192.

¹⁸⁰ Vgl. DAUPHIN, Christophe: „José Millas-Martin“, in: *Les hommes sans épaules*, 2011, URL: <http://www.leshommessansépaules.com/auteur-los%C3%A9 MILLAS MARTIN-128-1-1-0-1.html>. José MILLAS-MARTIN (1921 – 2011) war DAUPHIN zufolge zudem des Französischen mächtig und kommt daher nicht nur als Verleger, sondern auch als mögliche Vorlage für den fiktiven Übersetzer von *Canciones de Hartmann von Aue* in Frage.

Zudem hat Amalfitano²⁶⁶⁶ während eines Argentinienaufenthaltes 1974 den Roman *La rosa ilimitada* (allerdings von der deutschen Variante, also von Benno von Archimboldi²⁶⁶⁶, ins Spanische übersetzt), vgl. BOLAÑO: 2666, S. 156.

¹⁸¹ Dieser Roman erscheint laut *LSDVP* 1968 bei Gallimard, Vgl. BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 191.

¹⁸² In 2666 wird weder genannt, wann der Roman erstmals publiziert wurde, noch wovon er handelt. Lediglich das Erscheinungsjahr in Italien wird benannt: „Después de *La máscara de cuero* en Italia se publicó *Ríos de Europa*, en 1971, *Herencia*, en 1973, y *La perfección ferroviaria* en 1975 [...]“, BOLAÑO: 2666, S. 18. In *LSDVP* findet sich hingegen die Angabe „*La perfección ferroviaria* – Gallimard. 1964“, BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 191, sowie eine dreiseitige Inhaltsangabe des Romans: Vgl. ebd., S. 213-216.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 191.

Ein weiterer Verweis auf die französische Literatur ergibt sich durch die Publikationen Arcimboldis¹⁸⁴; so findet sich eine Inhaltsangabe des Romans von J. M. G. Arcimboldi *La perfección ferroviaria*, welcher den Angaben zu Folge 1964 von Gallimard verlegt wurde und 206 Seiten umfasst.¹⁸⁴ Formal setzt sich der Roman aus 99 je zweiseitigen Dialogen zusammen, die sämtlich an Bord eines Zuges stattfinden. Zeitlich deckt der Roman eine Spanne von 1899 bis 1957 ab, wobei sich die Dialoge jedoch nicht in dieser chronologischen Ordnung im Buch wiederfinden, so beginnt der zeitlich erste Dialog (1899) etwa auf Seite 101 und der Letzte (1957) auf Seite 59; der im Buch als erster abgedruckte Dialog spielt jedoch im Jahr 1940.¹⁸⁵

Dieser formale Aufbau weist Ähnlichkeiten mit Georges PERECs Roman *La vie mode d'emploi*¹⁸⁶ (1978) auf, der ebenfalls in 99 Kapitel untergliedert ist, die sich ebenso wenig in chronologischer Reihenfolge abgedruckt finden, da die Anordnung der Kapitel das aus dem Schach bekannte Springerproblem¹⁸⁷ durchspielt. Einen weiteren Überschneidungspunkt stellt die lokale Zentrierung dar. Was bei Arcimboldi der Zug ist, ist bei PEREC ein Wohnhaus. Gestützt wird dieser Vergleich auch dadurch, dass Georges PEREC in *LSDVP* als Freund Arcimboldis bezeichnet wird.¹⁸⁸

Kleider machen Leute

Ähnlich wie sich im Falle von J. M. G. Arcimboldi die Frage gestellt hat, ob es sich dabei in *Los detectives salvajes* und *LSDVP* um eine Figur oder zwei Versionen handelt, muss der Gründlichkeit halber auch im Falle von Benno von Archimboldi²⁶⁶⁶ gefragt werden, ob die Figur im ersten wie im fünften Teil identisch ist. Denn immerhin ist eine Lesart der Teile von 2666 als fünf autarke Romane zwar anfechtbar, jedoch nicht völlig abwegig.

Allein die doppelte und dabei widerspruchsfreie Bezugnahme auf Bubis in beiden Teilromanen legt nahe, dass es sich um denselben Benno von A. handelt. Bestärkt wird diese Annahme zudem durch ein rekurrerendes Kleidungsstück Archimboldis, nämlich dessen schwarze Lederjacke. Diese wird erstmals im

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 213.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ PEREC, George: *La vie mode d'emploi*, Paris: Le Livre de Poche 1980.

¹⁸⁷ Das Springerproblem wirft die Frage auf, wie der Springer alle Felder eines Schachbrettes begehen kann, ohne dabei eines doppelt zu betreten.

¹⁸⁸ „Georges Perec, al que admiraba profundamente. En cierta ocasión dijo de él que seguramente era la reencarnación de Cristo.“, in: BOLAÑO: *Los sabores del verdadero policía*, S. 217.

ersten Teil von einem Schwaben erwähnt, der die Bekanntschaft mit Archiboldi gemacht haben soll; „él [Archiboldi] llevaba la novelita en el bolsillo de su chaqueta, y, cosa extraña, el suave recordaba con mayor nitidez la chaqueta de Archiboldi [...]”¹⁸⁹ und die Erinnerungen des Schwaben, der den jungen Archiboldi damals vom Zug abgeholt hat, sind in der Tat sehr präzise:

“[...] la chaqueta, sin embargo, era inolvidable, una chaqueta de cuero negro, con el cuello alto, capaz de brindar una protección eficaz contra la nieve y la lluvia y el frío, holgada, para poder usar con jerseys gruesos o con dos jerseys sin que se notara que uno los llevaba, con bolsillos horizontales a cada lado, y una hilera de cuatro botones cosidos como con hilo de pescar, ni muy grandes ni muy pequeños, una chaqueta que evocaba, no sé por qué, a las que usaban algunos policías de la Gestapo, aunque en esa época las chaquetas de cuero negro estaban de moda y todo el que tenía dinero para comprar una o había heredado una se la ponía sin pararse a pensar qué evocaba la chaqueta, y ese escritor que había llegado a ese pueblo frisón era Benno von Archiboldi, el joven Benno von Archiboldi, a la edad de veintinueve o treinta años [...]”¹⁹⁰

In *La parte de Archiboldi* schließlich taucht erneut eine schwarze Lederjacke auf. Getragen wird sie von einer Frau, Nadja Yureniewa, einer Freundin von Ansky und Ivanov, der die Jacke jedoch zu groß zu sein scheint: „Una muchacha que vestía una chaqueta de cuero que le llegaba casi hasta las rodillas se acercó a ellos [...]”¹⁹¹ und weiter „Así que durante los días que siguieron se puso a buscar, sin desmayo, a Nadja Yureniewa, y al final la encontró, vestida con su larga chaqueta de cuero [...]”¹⁹². Zweifelsfrei ist nicht zu klären, ob es sich bei dieser Jacke tatsächlich um die handelt, die später in den Besitz von Hans Reiter bzw. Benno von Archiboldi gerät. Wäre dies jedoch der Fall, so gäbe es eine Verbindung zwischen Ansky/Ivanov und Reiter, die über den zufälligen Fund Anskys Manuskripte durch Reiter hinausginge.

¹⁸⁹ BOLAÑO: 2666, S. 34f.

¹⁹⁰ Ebd., S. 35.

¹⁹¹ Ebd., S. 905.

¹⁹² Ebd., S. 908.

Archiboldi erhält seine schwarze Lederjacke als Geschenk einer Wahrsagerin mit den Worten:

„– He oída cantar a **un ruiseñor**.

Y luego me pidió que la siguiera hasta una habitación, la que estaba llena de ropa, como la habitación de un ropavejero, y hurgó entre los montones de ropa hasta volver a aparecer, victoriosa, con una chaqueta de cuero negro, y me dijo: – Esta chaqueta es para ti, te ha estado esperando todo este tiempo, desde que murió su anterior dueño.“¹⁹³ [Herv. d. Verf.]

Auf Archiboldis Frage, wer denn der Vorbesitzer der Jacke gewesen sei, bleiben die Ausführungen der Frau vage:

„Una vez le dijo que había pertenecido a un esbirro de la Gestapo y otra vez le dijo que había sido de un novio suyo, un comunista muerto en un campo de concentración, e incluso en cierta ocasión le dijo que el anterior dueño de la chaqueta fue un espía inglés.“¹⁹⁴

Die dritte These, die besagt, die Jacke stamme von einem britischen Spion, wird wie auch die beiden ersten Thesen erneut aufgegriffen. So trifft Reiter auf einen englischen Arzt, der ihn eingehend zur Herkunft seiner Jacke befragt. Reiter lügt daraufhin, er habe die Jacke bei Hahn & Förster in Berlin erstanden, woraufhin der englische Arzt entgegnet, das Modell gleiche einer Jacke der Marke Mason & Cooper aus Manchester, die jedoch auch in London verkauft worden sei, „una chaqueta exactamente igual a la que llevaba Reiter, con las mangas idénticas y el cuello idéntico y el mismo número de botones“¹⁹⁵.

Der vorherige Verweis auf die Gestapo schließt jedoch den Kreis, denkt man an die Beschreibung der Jacke durch den Schwaben im ersten Romanteil zurück, den die Jacke an die Gestapo erinnerte. Der Verweis auf den verstorbenen Freund der Wahrsagerin als möglichen Vorbesitzer der Jacke lässt sich wiederum mit der Hypothese in Einklang bringen, dass Nadja Yureniewa dieselbe Jacke getragen hat, denn das reale Vorbild für Borís Abramovitch Ansky ist der Trotzkiist Grigorij Jakowlewitsch JAKOWIN (1899 – 1938), der in einem Gulag interniert und später dort erschossen wurde. Demnach ist denkbar,

¹⁹³ Ebd., S. 973.

¹⁹⁴ Ebd., S. 974.

¹⁹⁵ Ebd., S. 975.

dass mit „un novio suyo, un comunista muerto en un campo de concentración“ Ansky gemeint ist, der über Nadja in den Besitz der Jacke gelangt sein könnte.

In einer weiteren Situation ist die schwarze Lederjacke von Relevanz und zwar, als Archimboldi sich für eine nächtliche Arbeit zusammen mit einigen Fallschirmjägern meldet, bei der es um die Verladung von Kartons für die US-Streitkräfte geht. Treffpunkt ist die Bar „El Ruiseñor Amarillo“¹⁹⁶ und auch, wenn man sich nicht in Berlin sondern Köln befindet, so hört man die Nachtigall trapsen, als Archimboldi die Bar betritt: „[...] y lo primero que le llamó la atención a Archimboldi cuando aparecieron los paracaidistas fue que todos iban vestidos con chaquetas de cuero negro, muy parecidas a la de él.“¹⁹⁷

Die Betonung der Lederjacke in unterschiedlichen Passagen und auch der Verweis auf ähnliche Jacken, sowie die ungeklärte Besitzerhistorie geben diesem Kleidungsstück eine besondere Relevanz, gerade in Verbindung mit seinem Träger Archimboldi.

Michael NIEHAUS setzt sich in *Das Buch der wandernden Dinge* mit solchen Dingen in der Literatur auseinander. Briefe, und eben auch Kleidung wandern bisweilen durch Romane wie Dramen und können dabei die Handlung entscheidend beeinflussen. Sie werden mit Bedeutung aufgeladen und können zentral werden. Im Falle von wandernden Kleidungsstücken denke man etwa an Aschenputtels Schuh oder an die Uniform des Hauptmanns von Köpenick.¹⁹⁸

Auch wenn es sich bei der Lederjacke möglicherweise um ein Massenprodukt handelt – denn immerhin tauchen Jacken des gleichen Modells auf – tut dies der Einzigartigkeit dieses Kleidungsstücks keinen Abbruch. So erläutert NIEHAUS bezugnehmend auf den Film *Das geheimnisvolle Kleid*: „Obwohl das Kleid als Konfektionsware produziert ist, firmiert es im Film ab dem Augenblick, da eine ältere Frau es von der Stange weg kauft, als *dieses* einzelne Stück.“¹⁹⁹ Ähnlich verhält es sich auch mit der Jacke und ihrer diffusen Provenienz.

NIEHAUS schreibt insbesondere wandernden Kleidungsstücken ein besonderes Maß an Signifikanz zu und erläutert diese wie folgt:

„In diesem Sinne beruht die Signifikanz (die Ausgezeichnetheit) eines unverwechselbaren Kleidungsstückes darauf, dass *es* an

¹⁹⁶ Ebd., S. 998.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen in NIEHAUS, Michael: *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München: Carl Hanser Verlag 2009, S. 258 – 266.

¹⁹⁹ Ebd., S. 264.

anderer Stelle wiederauftauchen kann. Es verweist dann auf die Abwesenheit des vormaligen Trägers.“²⁰⁰

Oder – wie im Fall der hiesigen Jacke – der Gegenstand verweist neben seinen vormaligen Besitzern auch auf den Träger selbst und wird gewissermaßen zum Erkennungsmerkmal; insbesondere weil Archimboldi so gut wie keine Spuren hinterlässt und die Jacke eines der wenigen Details ist, von denen dank des Schwaben eine ausführliche Beschreibung vorliegt.

Die wiederkehrende Jacke nährt zudem die These (und greift damit zugleich die oben genannte Lesart von *Z666* als Pentalogie an), dass es sich bei den Erzählwelten der fünf Teile nicht um eigenständige, voneinander abgrenzbare Diegesen handelt, sondern vielmehr um eine große Erzählwelt, die alle Räume und Zeiten der fünf Teilromane umschließt.

Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile

Auch wenn spätestens seit Gotthold Ephraim LESSINGS Ausführungen in *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*²⁰¹ die unterschiedliche Natur des Erzählens durch Bilder und durch Texte verdeutlicht worden sein dürfte, so sei an dieser Stelle dennoch erlaubt, eine formale Parallele zwischen den Gemälden ARCIMBOLDOS und der Figurenausgestaltung BOLAÑOS zu ziehen. In beiden Fällen gibt es die Möglichkeit, zwei Perspektiven einzunehmen, eine nähere und eine distanziertere Sichtposition. Ebenso wie sich in den Gemälden des Italieners die Bestandteile eines Bildes aus der Nähe betrachtet als eigenständige Objekte zu erkennen geben, tun dies auch die Figuren in den Romanen des Chilenen. Aus höherer Distanz erst wird dem Leser²⁰² der große Zusammenhang sichtbar, in dem das Kleine gebunden ist und in dem es einen neuen Sinn erhält.

Susanne KLENGEL beschreibt in diesem Zusammenhang ein ihrzufolge charakteristisches Merkmal BOLAÑOS Ästhetik, indem sie der Erzählinstanz eine

²⁰⁰ Ebd., S. 259.

²⁰¹ Vgl. LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon – oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie, mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1994.

²⁰² Darüber hinaus bleibt aus Leserperspektive nach der Betrachtung des ersten Figurenparadigmas festzuhalten, dass der Wiederkehr und Variation von Figuren – wie am Falle Arc(h)imboldis demonstriert – ein Moment der Irritation innewohnt. Die Bekanntheit der Figur durch einen anderen Roman vorausgesetzt, wird allein bei der Lektüre des Namens der Figur der bisher gültige Bedeutungsrahmen/Frame aufgerufen, mit der die Figur jedoch nicht mehr oder nur noch partiell kongruent scheint. Dieser Vorgang begünstigt also einen Prozess des Infragestellens, nicht nur der bisherigen Figuren, sondern auch ganzer Passagen. Denn wie sich zeigen wird, bleibt es nicht allein bei der Wiederkehr von Figuren.

lunare Perspektive attestiert, bei der diese gewissermaßen wie der Mann im Mond auf die Erde schaue und mit einem totalen Blick größere Strukturen und Muster erkenne, die einem bei einer Betrachtung aus der Nähe – als Erdenbürger – verborgen blieben.²⁰³

Zurückkehrend zur Romanfigur Arc(h)iboldi bleibt dieser – sofern der nahe Blick auf einen Roman gerichtet bleibt – eine recht gewöhnliche Figur. Erst in der Gesamtschau des Romanœuvres wirft die Figur in ihrer Vervielfachung ganz neue Fragen auf, denen sich die Ausführungen der vorliegenden Arbeit zu nähern versuchen.

²⁰³ KLENGEL, Susanne: *Jünger Bolaño: die erschreckende Schönheit des Ornaments*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

3.2 Amalfitano

Die Figur des Óscar Amalfitano zeigt hauptsächlich in zwei Romanen, nämlich in *2666* sowie in *Los sinsabores del verdadero policía* Präsenz. Davon abgesehen findet sich eine weitere Erwähnung seiner Person in der Erzählung *Otro cuento ruso*, die Teil des Erzählbandes *Llamadas telefónicas* ist.

Zunächst sei der Blick auf *2666* gerichtet, in dessen fünf Teilen Amalfitano in immerhin dreien eine Rolle spielt und für den zweiten sogar titelgebend ist. Erstmals erscheint er jedoch bereits gegen Ende des ersten Teils (*La parte de los críticos*). So finden die Kritiker in ihrem Hotel in Santa Teresa eine Notiz des Dekans Augusto Guerra, der ihnen einen gewissen Professor Amalfitano, „experto en Benno von Archimboldi“²⁰⁴, als Kontaktperson empfiehlt. Nach der ersten persönlichen Begegnung mit Amalfitano hinterlässt dieser jedoch eher den Eindruck einer durch und durch ‚verkrachten‘ Existenz; ein „tipo fracasado“²⁰⁵ befinden Espinoza und Pelletier sogleich.

“Amalfitano sólo podía ser visto como un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie, o, en términos menos melodramáticos, como lo que finalmente era, un melancólico profesor de filosofía pasturando en su propio campo, el lomo de una bestia caprichosa e infantiloides que se habría tragado de un solo bocado a Heidegger en el supuesto de que Heidegger hubiera tenido la mala pata de nacer en la frontera mexicanonorteamericana.”²⁰⁶

Santa Teresa scheint Amalfitanos persönliche Endstation zu sein. Nachdem er in Europa gescheitert ist, hat es den Schiffbrüchigen in die nordmexikanische Grenzstadt gespült, die BOLAÑO an anderer Stelle nicht umsonst dem „manicomio de Europa“²⁰⁷ zuordnet, als das er Lateinamerika versteht und was sich als geradezu programmatisch für *2666/La parte de Amalfitano* erweist.

²⁰⁴ BOLAÑO: *2666*, S. 150f.

²⁰⁵ Ebd., S. 152f.

²⁰⁶ Ebd., S. 152.

²⁰⁷ BOLAÑO, Roberto: *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama, 2012, S. 168: „Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica.“

Folgt man den Ausführungen über Amalfitano in 2666, so erfährt der aufmerksame Leser, dass Amalfitano seine Kindheit und Jugend in Chile verbrachte, wo er in der Bibliothek als junger Mann erstmals mit den Werken Archimboldis in Berührung kam und 1974 schließlich einen seiner Romane (*La rosa ilimitada*) für einen argentinischen Verlag übersetzte und sein Weg ihn nach Argentinien führte, da er aufgrund des Militärputsches in Chile ins Exil gehen musste.²⁰⁸

Als er die Kritiker eines Abends zu sich nach Hause einlädt, finden diese das *Testamento geométrico* von Rafael DIESTE auf Amalfitanos Wäscheleine vor.²⁰⁹

In *La parte de Amalfitano* hängt das Buch weiterhin dort und ist in doppelter Hinsicht von Bedeutung. Einerseits ließe sich ableiten, dass wenn die außergewöhnliche Installation des Buches vom *Teil der Kritiker* zum *Teil von Amalfitano* fortbesteht, dies auch für die Figur des Amalfitano selbst anzunehmen ist, es sich also um denselben Amalfitano wie zuvor handelt. Andererseits liefert der Klappentext des Mathematikbuches einen Hinweis, der sich generell auf die Lesart von 2666 transferieren lässt:

“En la solapa se advertía que aquel *Testamento geométrico* eran en realidad tres libros, «con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto», y después decía «esta obra de Dieste, decantación final de sus reflexiones e investigaciones acerca del Espacio, cuya noción se halla implicada en cualquier ordenada discusión sobre los fundamentos de la Geometría».”²¹⁰

Gleichermaßen ist 2666 selbst zwar nicht aus drei, sondern aus fünf Teilen zusammengesetzt, die jedoch funktional verbunden sind. So lässt sich aus der Beschreibung „con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto“ ein relationaler Raumbegriff ableiten, der sich auf die Struktur von 2666 übertragen lässt, denn dort finden sich in Form von fünf

²⁰⁸ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 156f.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 176f.

²¹⁰ Ebd., S. 240.

Die Installation erinnert an ein Readymade des Dadaisten Marcel DUCHAMP, der seiner Schwester zu deren Hochzeit 1919 in Paris das Readymade mit dem Titel *Malheureux* schenkte, im Wesentlichen ein Geometriebuch auf einer Leine. Da sich DUCHAMP zu dieser Zeit in Buenos Aires aufhielt, ließ er seiner Schwester genaue Instruktionen zukommen, wie und wo das Buch installiert werden solle. Vgl. MARCOCI, Roxana: “Marcel Duchamp’s Box in a Valise: The readymade as reproduction”, in: MARCOCI, Roxana/ BATCHEN, Geoffrey/ BEZZOLA, Tobia (Hg.): *The original copy: Photography of Sculpture, 1839 to today*, New York: MOMA 2010, S. 113 – 125, hier S. 114.

Diegesen gewissermaßen Erzählräume, die zwar einerseits für sich genommen eine Einheit aufweisen, sich darüber hinaus jedoch als durchgängig erweisen und in ihrer Funktion als Teil eines Ganzen determiniert sind.

Darüber hinaus ist die Anmerkung, es handle sich um DIESTES „decantación final“ aus heutiger Sicht nahezu prophetisch zu lesen, bedenkt man, dass 2666 selbst BOLAÑOS letzter ‚großer Wurf‘ war.

Was Amalfitano angeht, so ist der zweite und kürzeste Teil der Pentalogie dieser Figur gewidmet. Über seine Vergangenheit erfahren wir, dass der gebürtige Chilene nach seinem Aufenthalt in Argentinien nach Spanien ging und dort mit seiner Frau Lola gelebt und eine Tochter namens Rosa bekommen hat, wobei die Mutter die Familie zwei Jahre nach Rosas Geburt verlässt, da sie ihrem Lieblingsdichter nach Mondragón folgt, der im dortigen Irrenhaus lebt.²¹¹

Lange Passagen von *La parte de Amalfitano* sind Lolas Reise zu diesem Dichter und ihren diversen Reiseetappen gewidmet, über die sie Amalfitano mittels Briefen in Kenntnis setzt. In einer Analepse schreibt Lola als Ich-Erzählerin von ihrer ersten Nacht mit besagtem Dichter und berichtet dabei, dass dieser in Barcelona bei einem homosexuellen Philosophen lebe und man munkelte, die beiden Männer seien ein Liebespaar.²¹²

Während 2666 wenig Aufschluss über die Identität dieses Dichters gibt, finden sich in *Los sinsabores del verdadero policía* einige Anhaltspunkte. Insgesamt spielt Amalfitano auch in diesem Roman eine tragende Rolle, nur ist es hier nicht wie in 2666 seine Frau Lola, die sich zur Irrenanstalt begibt, um einen Dichter zu besuchen, sondern Amalfitanos^{LSDVP} späterer Geliebter Padilla:

„[...] hizo un viaje a San Sebastián, al psiquiátrico de Mondragón, e intentó visitar a Leopoldo María Panero²¹³, pero los médicos, después de verlo y escucharlo durante cinco minutos, no lo dejaron.“²¹⁴

Es existieren demnach in beiden Romanen nicht nur jeweils zwei Figuren namens Amalfitano, sondern auch diverse Überschneidungen ihrer Biographien,

²¹¹ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 212f.

²¹² Vgl. ebd., S. 217.

²¹³ Leopoldo María Panero ist hier mehr als fiktive Romanfigur, verweist er doch auf den zeitgenössischen Dichter desselben Namens, der viele Jahre in psychiatrischen Einrichtungen verbrachte, darunter auch in Mondragón. Vgl. u.a. BLESÁ, Túa: *Leopoldo María Panero: El último poeta*, Madrid: Valdemar 1995.

²¹⁴ BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 25.

wie etwa der Bezug zu Mondragón. Aber auch andere Leitthemen, wie die Homosexualität in Intellektuellenkreisen – in 2666 angedeutet durch Amalfitanos mögliches Verhältnis mit dem Sohn des Dekans – spielt ebenfalls in *Los sinsabores del verdadero policía* eine entscheidende Rolle. Dort ist es der junge Padilla, mit dem Amalfitano^{LSDVP} eine Affäre beginnt und daraufhin seine Anstellung als Professor an der Universität in Barcelona verliert und nach Mexico zieht.

In 2666 legt die Beziehung zu Lola nahe, dass Amalfitano²⁶⁶⁶ heterosexuell ist. Lediglich die Kritiker haben die vage Vermutung, er könne homosexuell sein und ein Verhältnis mit dem Sohn des Dekans Guerra haben.

„La sospecha era: cabía la posibilidad de que Amalfitano fuera homosexual y que aquel joven vehemente fuera su amante, horrenda sospecha pues antes de que acabara la noche se enteraron de que el joven en cuestión era el hijo unigénito del decano Guerra, el jefe directo de Amalfitano, la mano derecha del rector, y que o mucho se equivocaban o Guerra no tenía ni idea de los líos en los que andaba metido su hijo.”²¹⁵

Vergleicht man damit nun die Angaben zu Amalfitanos^{LSDVP} Vergangenheit, so ist sein früheres Leben zunächst ebenfalls durch Frau und Kind heterosexuell geprägt. Geboren in Temuco in Chile 1942, „[...] el día en que los nazis lanzaron su ofensiva hacia el Cáucaso“²¹⁶, heiratet er später die Chilenin Edith Liebermann in Santiago de Chile, eine jüdische Französischlehrerin. Gemeinsam mit Tochter Rosa ziehen sie durch Lateinamerika, von Santiago nach Buenos Aires, nach Costa Rica, Canada, Nicaragua und schließlich nach Brasilien, wo Edith durch Krankheit stirbt. Daraufhin geht er als alleinerziehender Vater nach Paris, bereist zahlreiche Länder Europas, geht nach Italien, in das Land seiner Großeltern, und zieht dann nach Barcelona, um eine Stelle an der dortigen Universität anzutreten, wo er schließlich seine Homosexualität entdeckt.²¹⁷

Nachdem sein Verhältnis zu einem Studenten auffliegt, verschlägt es ihn nach Santa Teresa, wo er an der dortigen Universität angestellt wird.

²¹⁵ BOLAÑO: 2666, S. 170. In *LSDVP* findet Guerra ebenso Erwähnung, genauso wie auch der Direktor der Universität in Santa Teresa, Pablo Negrete.

²¹⁶ BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 257.

²¹⁷ Ebd., S. 41-46.

In diesem Punkt sind beide Varianten Amalfitanos vereint; der Weg, der sie in die nordmexikanische Grenzstadt führt, ist jedoch ein anderer. So hat Amalfitano²⁶⁶⁶ wie auch sein Doppelgänger auf dem Weg nach Barcelona einen Zwischenhalt in Argentinien und übersetzt dort ein Werk von Archimboldi. In Barcelona lehrt er Philosophie an der Universidad Autónoma und wird durch den Umstand, dass Lola ihrem verehrten Dichter ins Baskenland folgt, ebenfalls zum alleinerziehenden Vater. Nach mehreren Jahren kehrt diese jedoch zurück und sucht Vater und Tochter auf, um sich sogleich erneut zu verabschieden, da sie an Aids erkrankt ist.²¹⁸

Dieser Umstand kann als weitere Parallele zu *LSDVP* gelesen werden, ist doch der Romantitel Padillas „El Dios de los homosexuales“ als Verweis auf die Krankheit zu lesen, an der Padilla selbst ebenfalls erkrankt.

Während es bei Amalfitano^{LSDVP} der Umstand seiner Beziehung zu einem Studenten ist, der ihn von Barcelona nach Santa Teresa treibt, ist es bei Amalfitano²⁶⁶⁶ schlicht sein auslaufender Arbeitsvertrag und die Überredungskunst einer Kollegin, die ihn dazu bewegen, eine Stelle in Santa Teresa anzunehmen.²¹⁹ Mehrfach scheint er dies jedoch zu bereuen und hinterfragt, was seine Beweggründe waren, nach Mexiko zu gehen, etwa gleich zu Beginn des Romanteils:

„No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente.”²²⁰

2666 und *Los sinsabores del verdadero policía* in der Gegenüberstellung

Der Vergleich der Amalfitano-Figuren in beiden Romanen liefert ebenso viele Parallelen wie auch Abweichungen und stellt dabei lediglich einen Teilausschnitt dar. Betrachtet man die beiden Romane nämlich aus größerer Distanz, so zeigen sich fundamentale strukturelle Parallelen, die nicht zuletzt auch über die Figur des Amalfitano getragen werden. Die Fünfteilung beider Werke stellt eine große Gemeinsamkeit dar und setzt sich auch thematisch fort.

²¹⁸ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 237.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 256.

²²⁰ Ebd., S. 211.

So ist der Teil, der sich Amalfitano widmet, jeweils an zweiter Stelle (La parte de Amalfitano²⁶⁶⁶/Amalfitano^{LSDVP} y Padilla) und in beiden Fällen folgt ein Teilroman, bzw. ein Überkapitel, in dessen Zentrum Amalfitanos Tochter steht (La parte de Fate/Rosa Amalfitano). Weitere strukturelle Ähnlichkeiten sind an die Figuren Benno von Archimboldi²⁶⁶⁶ sowie J. M. G. Arcimboldi^{LSDVP} oder an rekurrierende Themen wie etwa die Feminizide in und um Santa Teresa (La parte de los crímenes/Asesinos de Sonora) gebunden. Nicht umsonst kommt Arndt LAINCK daher zu folgender Schlussfolgerung:

„Se puede hablar hasta de un solapamiento significativo entre las dos novelas o de una última parte de la novela 2666, una especie de colofón que se habría roto de nuevo, por casualidad, en cinco fragmentos de un espejo variable para no dejar de contar la historia otra vez.“²²¹

Doch die große Nähe dieser beiden Romane ist nicht die einzige Schnittstelle in BOLAÑOS Œuvre, wie auch das folgende Beispiel illustriert.

[kunst]

Neben diesen bemerkenswerten Ähnlichkeiten zwischen 2666 und LSDVP erweist sich eine kurze Anekdote als entscheidendes Bindeglied zwischen LSDVP und einem anderen Werk BOLAÑOS, nämlich *Llamadas telefónicas* und darin die Erzählung *Otro cuento ruso*. In beiden Fällen erzählt ein Amalfitano die Geschichte eines aus Sevilla stammenden Soldaten, der im Zweiten Weltkrieg im Rahmen der Blauen Division an der Ostfront gekämpft hat und dort nach einer Kriegsverletzung in eine Kaserne gelangt, die angegriffen wird. Von den Russen wird er befragt, kann jedoch weder auf Deutsch noch auf Russisch Auskünfte zu seiner Tätigkeit erteilen, weswegen die Russen ihn an einen Stuhl gefesselt foltern, indem sie seine Zunge mit einer Zange quetschen. Aus Schmerz und Verzweiflung schreit der Sevillaner „coño“, was jedoch durch die Zange im Mund wie „Kunst“ klingt. Ein Russe, der etwas Deutsch spricht, hält ihn daraufhin für einen Künstler, was ihm das Leben rettet.

Ähnlich wie im Fall von *Una novelita lumpen* und *Músculos (El secreto del mal)* wird auch hier nicht nur eine Figur wieder aufgegriffen, sondern mit ihr eine ganze Handlung, bzw. weitere Figuren. Und die genannte Anekdote, die

²²¹ LAINCK: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, S. 13.

Amalfitano erzählt, wird nicht nur wieder aufgegriffen, sie wird nahezu wortgetreu wiedergegeben, wobei die Version in *Llamadas telefónicas* etwas umfangreicher gestaltet ist als die in *LSDVP*. Zum Vergleich jeweils die ersten Zeilen beider Texte:

<p>“Otro cuento ruso” (Llamadas telefónicas)</p>	<p>Los sinsabores del verdadero policía</p>
<p>“En cierta ocasión, después de discutir con un amigo acerca de la identidad peregrina del arte, Amalfitano le refirió una historia que a él le contaron en Barcelona. La historia versaba sobre un sorche de la División Azul española que combatió en la Segunda Guerra Mundial, en el frente ruso, más concretamente en el Grupo de Ejércitos Norte, en una zona cercana a Novgorod.”²²² [Herv. d. Verf.]</p>	<p>“En cierta ocasión, después de discutir con Castillo sobre la identidad peregrina del arte, Amalfitano le refirió una historia que a él le habían contado en Barcelona. La historia versaba sobre un sorche de la División Azul española que combatió en la Segunda Guerra Mundial, en el frente ruso, más concretamente en el norte, en una zona cercana a Novgorod.”²²³ [Herv. d. Verf.]</p>

Die Variante in *Llamadas telefónicas* ist insgesamt mit einigen Zusätzen angereichert, was die Vermutung nahelegt, dass es sich dabei um eine Überarbeitung der Vorlage aus *LSDVP* handelt oder umgekehrt um eine Kürzung der längeren Vorlage. Vergleicht man die Schaffenszeiträume beider Werke, lässt sich diese Annahme jedoch nicht zweifelsfrei klären, da die relativ kurze Schaffensphase von *Llamadas telefónicas* (1995-1996) in den Zeitraum von *LSDVP* (1990-2003) fällt.²²⁴

Für den Vergleich der unterschiedlichen Varianten von Amalfitano ist diese Anekdote relevant, insofern sie nahelegt, dass Amalfitano^{LLT} und Amalfitano^{LSDVP} zu einer Figur zusammenfallen, indem sie nahezu wortgetreu dieselbe Geschichte erzählen.

Rosa Amalfitano

²²² Vgl. BOLAÑO: *Llamadas telefónicas*, S. 101-104, hier S. 101.

²²³ Vgl. BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 93-96, hier S. 93.

²²⁴ Vgl. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA (Hg.): *Archivo Bolaño 1977-2003*, Barcelona: CCCB 2013, S. 28f.

Amalfitano zeigt eindrücklich, dass BOLAÑO seine Figuren nicht nur wiederkehren lässt, sondern sie dabei immer auch variiert und verschiebt. Darüber hinaus sind diese wandernden Figuren nicht völlig losgelöst aus ihrem bisherigen Kontext; sie bringen Geschichten und Familienmitglieder mit, wie in diesem Fall seine Tochter Rosa. Das Setting um eine Figur wird demnach ebenfalls transferiert, bei Amalfitano wandert sogar die Küchenaufteilung von einer Diegese in die andere und ist damit ein Indiz, dass Oscar und Rosa in beiden Romanen das gleiche Haus beziehen.²²⁵

In beiden Romanen hat sie eine jeweils andere Mutter und vollzieht gemeinsam mit dem Vater unterschiedliche Ortswechsel, bis sie in beiden Fällen durch den neuen Arbeitsplatz des Vaters von Barcelona nach Santa Teresa zieht. Während sie im dritten Teil von 2666, *La parte de Fate*, mit dem afroamerikanischen Journalisten zusammenkommt, geht sie in *LSDVP* – noch in Barcelona – mit dem Sohn von Professor Antoni Carrera, Jordi aus. Von Santa Teresa aus schreiben sich beide eine Zeit lang Briefe. Durch eine Randbemerkung wird jedoch deutlich, dass Rosa^{LSDVP} mit einer Begleitung verschwindet, die als Verweis auf Fate²⁶⁶⁶ zu lesen ist: „Cuando Amalfitano supo que su hija había desaparecido en compañía de un negro, [...]“²²⁶.

Betrachtet man *La parte de Fate* wiederum näher, so fällt auf, dass Óscar Amalfitano hier nur marginal in Erscheinung tritt. Bei zwei Gelegenheiten²²⁷ trifft er auf Rosas Freunde und unterhält sich kurz mit ihnen, spielt aber darüber hinaus keine tragende Rolle. Durch seine Präsenz in drei der fünf Teile von 2666 stellt er jedoch strukturell ein wichtiges Bindeglied dar und stiftet Kohärenz

²²⁵ Vgl. dazu die Passage in *LSDVP*: „Nunca antes habían vivido en una casa con cocina americana [...]“ in BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 156, sowie die entsprechende Passage gleich zu Beginn von *La parte de Amalfitano*: “Tenía una casita de una sola planta, tres habitaciones, un baño completo más un aseo, cocina americana, un salón comedor [...]“ in BOLAÑO: 2666, S. 211.

²²⁶ BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 144.

²²⁷ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 419 – 423.

3.3 Lalo Cura

Die Figur Lalo Cura macht ihrem Namen insofern alle Ehre, als dass sie gleich in vier verschiedenen Romanen bzw. Erzählbänden in Erscheinung tritt, und zwar in *Prefiguración de Lalo Cura* in *Putas asesinas*, als Pancho Monge in *William Burns* in *Llamadas telefónicas*, als Pancho Monje in *Los sinsabores del verdadero policía* und als Olegario Cura Expósito, kurz Lalo Cura in *2666*. Versteht man *prefiguración* als Urbild oder Vorgestaltung, so erscheint es sinnvoll, mit dieser Figurenvariante zu beginnen, auch wenn sie zu den weniger umfangreichen Fundstellen zählt.

In dieser gut 15 Seiten starken Erzählung aus *Putas Asesinas* fungiert Lalo Cura als Ich-Erzähler und berichtet weniger von seiner eigenen Geschichte, sondern vielmehr von der seiner Mutter (Connie Sánchez), die gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester Doris und einer Freundin (Monica Farr, geb. Leticia Medina) für einen deutschen Pornoproduzenten namens Helmut Bittrich vor der Kamera steht.

Über Lalo Curas Vater erfährt man, dass es sich um einen Pfarrer handelt, ob katholisch oder evangelisch weiß der Sohn nicht, ebensowenig die Nationalität des Vaters. Möglicherweise war er Kolumbianer, da er dort in Medellín auf Connie trifft. Der Beruf und auch Spitzname des Vaters – el Cura – wird später namensgebend für den Sohn:

„Cuando nacé me pusieron por nombre Olegario, pero siempre me han llamado Lalo. A mi padre lo llamaban el Cura y así fue como mi madre me inscribió en el registro civil. Todo legal. Olegario Cura.“²²⁸

Aus der Erzählung geht davon abgesehen wenig über Lalo Cura hervor. Lediglich gegen Ende stattet er Pajarito Gómez, einem früheren Kollegen der Mutter, einen Besuch ab und äußert sich ihm gegenüber in einer Weise, aus der sich ableiten lässt, dass er als Auftragskiller arbeitet. Auf die Frage Pajaritos „Has venido a matarme, Lalito, dijo.“²²⁹ antwortet Lalo Cura wenig später wie folgt:

²²⁸ BOLAÑO: *Putas asesinas*, S. 98.

²²⁹ Ebd., S. 110.

“No he venido a liquidarte, le dije finalmente. En aquella época, cuando aún era joven, me costaba emplear la palabra matar. Nunca mataba: daba el billete, borraba, hundía, desintegraba, hacía puré, desmenuzaba, dormía, pacificaba, quebrantaba, malograba, abrigaba, ponía bufandas y sonrisas perennes, archivaba, vomitaba. Quemaba. Pero al Pajarito no lo quemé, sólo quería verlo y platicar un rato con él.”²³⁰

Im Laufe der Unterredung bietet er Pajarito finanzielle Unterstützung an, die dieser nicht annimmt und verlässt schließlich dessen Wohnung.

Im zweiten Erzählband, in dem die Figur in Erscheinung tritt – hier aber unter dem Namen Pancho Monge –, erfährt man kaum etwas über die Biographie der Figur; vielmehr fungiert sie als Erzählerinstanz, tritt jedoch nur am Ende der Erzählung kurz in Erscheinung. Eingeleitet wird die Anekdote aus dem Leben von William Burns folgendermaßen:

„William Burns, de Ventura, California del Sur, le contó esta historia a mi amigo Pancho Monge, policía de Santa Teresa, Sonora, que a su vez me la refirió a mí. Según Monge, el norteamericano era un tipo tranquilo, que jamás perdía los nervios, afirmación que parece contradecirse con el desarrollo del siguiente relato. Habla Burns:”²³¹

Es folgt die Geschichte mit Burns als Ich-Erzähler, die mit dem Satz endet: „Seis meses después, termina su historia Pancho Monge, William Burns fue asesinado por desconocidos.“²³²

Wie es möglich ist, dass Burns die Geschichte trotzdem als Ich-Erzähler wiedergibt und wem er sie berichtet, bleibt unklar. Überhaupt stellt die Überlagerung verschiedener Erzählstimmen und –instanzen ein wiederkehrendes Element in der Prosa BOLAÑOS dar, so etwa bei der im Zusammenhang mit Amalfitano^{LLT} bereits zitierten Erzählung *Otro cuento ruso*, ebenfalls aus *Llamadas telefónicas*, bei der gleichermaßen im Dunkeln bleibt, aus welcher Quelle die Geschichte ursprünglich stammt und ob der/die Erzähler als verlässlich eingestuft werden können: „En cierta ocasión, después de discutir

²³⁰ BOLAÑO: *Putas asesinas*, S. 111.

²³¹ BOLAÑO: *Llamadas telefónicas*, S. 105.

²³² Ebd., S. 113.

con un amigo acerca de la identidad peregrina del arte, Amalfitano le refirió una historia que a él le contaron en Barcelona.²³³

Bezüglich *William Burns* bleibt anzumerken, dass aus den ersten Zeilen lediglich hervorgeht, dass Pancho Monge^{LLT} als Polizist in Santa Teresa arbeitet. Dieser Anhaltspunkt verbindet Pancho Monge mit seinen Figurenvarianten in *LSDVP* sowie 2666.

Vergleicht man die Passagen in beiden Romanen, in denen die Genealogie von Lalo Cura²⁶⁶⁶ bzw. Pancho Monje^{LSDVP} hergeleitet wird, so finden sich bemerkenswerte Parallelen.

2666	LSDVP
<p>[...] el árbol genealógico que se remontaba hasta 1865, con una huérfana sin nombre, de quince años, violada por un soldado belga en una casa de adobes de una sola habitación en las afueras de Villaviciosa. Al día siguiente el soldado murió degollado y nueve meses más tarde nació una niña a la que llamaron María Expósito. La huérfana, la primera, decía la voz o las voces que se iban turnando, murió de fiebres puerperales y la niña creció como allegada en la misma casa donde fue concebida, que pasó a ser propiedad de unos campesinos que en adelante cuidaron de ella. En 1881, cuando María Expósito tenía quince años, durante las fiestas de San Dimas, un forastero borracho se la llevó en su caballo mientras cantaba a toda voz: <i>Qué chingaderas son éstas / Dimas le dijo a Gestas.</i> En las</p>	<p>“En 1865 una huérfana de trece años fue violada por un soldado belga en una casa de adobes de Villaviciosa. Al día siguiente el soldado murió degollado y nueve meses más tarde nació una niña a la que llamaron María Expósito. La joven madre murió de fiebre puerperales y la niña creció como allegada en la misma casa donde fue concebida, propiedad de un par de labriegos que en adelante cuidaron de ella. En 1880, cuando María Expósito contaba quince años, durante las fiestas de San Dimas, un forastero borracho se la llevó en su caballo mientras cantaba a grito pelado: <i>Qué chingaderas son éstas le dijo Dimas a Gestas.</i> En las faldas de un cerrito que los campesinos, con humor inescrutable, llamaban La Colina de los Muertos y que visto desde el pueblo parecía un</p>

²³³ Ebd., S. 101.

<p>faldas de un cerro que parecía un dinosaurio o un monstruo gila, la violó repetidas veces y desapareció. En 1882 María Expósito tuvo una niña a la que bautizaron como María Expósito Expósito, dijo la voz, y esa niña fue el asombro de los campesinos de Villaviciosa."²³⁴ [Herv. d. Verf.]</p>	<p>dinosaurio tímido y curioso, la violó repetidas veces y desapareció. En 1881 María Expósito tuvo una niña a la que bautizaron como María Expósito Expósito y que fue el asombro de los lugareños de Villaviciosa."²³⁵ [Herv. d. Verf.]</p>
---	---

Die hier zitierten Zeilen stellen lediglich den Beginn der Abhandlung über die Familienverhältnisse der Expósitos dar.²³⁶ Auffällig sind neben teils wortgleichen Passagen die feinen Verschiebungen, die sich insbesondere an den Zeitangaben festmachen lassen. So beginnt der Stammbaum jeweils im Jahr 1865, während María Expósito²⁶⁶⁶ im einen Falle im Jahr 1881 im Alter von 15 im Rahmen der Feierlichkeiten zu Ehren von San Dimas vergewaltigt wird, während dieses Ereignis in *LSDVP* ein Jahr vorverlagert ist und María bereits 1880 15 Jahre zählt. Die Zeitverschiebung setzt sich im Geburtsjahr der Töchter fort.

Die Geschichten verlaufen abgesehen von wenigen Abweichungen parallel, variieren jedoch zunehmend, je näher sie der Gegenwart der erzählten Zeit kommt. Während María^{LSDVP} 1968 in der Wüste von drei Studenten aus Monterrey verführt wird, woraus später Pancho Monje Expósito hervortritt, sind es bei María²⁶⁶⁶ einige Jahre später, nämlich 1976, zwei Studenten aus DF.²³⁷ Die Passagen sind jedoch dadurch verbunden, dass die Studenten in beiden Fällen in ihren Fahrzeugen hausen, jeweils eine Woche mit María verbringen und danach auf nimmer Wiedersehen verschwinden.

Auffällig ist, dass das sich wiederholende Schema von Vergewaltigung und Geburt eines Mädchens in der letzten Generation durchbrochen wird. Auf die freiwillige Vereinigung mit den Studenten erfolgt in beiden Fällen die Geburt eines Sohnes, Lalo Cura bzw. Pancho Monje.

²³⁴ BOLAÑO: 2666, S. 693.

²³⁵ BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 237f.

²³⁶ Der Genealogie der Expósitos widmet sich ebenfalls BEJARANO, Alberto: "República de Expósitos. Genealogías de la orfandad en 2666 de Roberto Bolaño", in: *Nómadas*, Universidad Central Colombia, Nr. 33, Okt. 2010, S. 31-41.

²³⁷ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 697 sowie BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 242.

Der einzige männliche Abkömmling war bisher Rafael Expósito, wobei in beiden Romanen die Umstände seiner Zeugung im Dunkeln bleiben.

In *LSDVP* weigert sich die Mutter, ihren Sohn nach eben diesem Rafael zu benennen, sondern tauft ihn Francisco Monje Expósito, Francisco in Anlehnung an Franz von Assisi.

Im Alter von zwei Jahren stirbt Panchos Mutter ohne Angabe von Gründen, wird später von Pedro Negrete aufgesucht und findet so in den Polizeidienst.

Auch in 2666 zieht die Mutter dem Namen Rafael einen anderen Namen vor; in diesem Fall wird der Sohn auf den Namen Olegario getauft, in Anlehnung an einen katalanischen Mönch des 12. Jahrhunderts, Bischof von Barcelona und Erzbischof von Tarragona.²³⁸

Die religiös konnotierten Nachnamen Monje und Cura stehen also jeweils in Beziehung zu den Personen, von denen auch der Vorname Olegario bzw. Francisco abgeleitet wurde.

Auch Olegario – Lalo – Cura²⁶⁶⁶ wird von Pedro Negrete aufgesucht und beginnt so seine Laufbahn als Polizist. Bevor jedoch die Polizeiarbeit beider Figurenvarianten verglichen werden kann, erscheint es notwendig, noch einmal die in beiden Romanen so ausführlich dargestellte Genealogie genauer zu betrachten, denn zumindest bei der Passage aus 2666 zeigt sich eine weitere Querverbindung innerhalb BOLAÑOS Œuvre, nämlich zu *Los detectives salvajes*, könnte es sich doch bei den beiden im Auto lebenden Studenten, die María²⁶⁶⁶ kennenlernt, um Ulises Lima und Arturo Belano handeln. Auch wenn María Expósito²⁶⁶⁶ auf Nachfrage keine Auskunft über den Vater gibt, so ist doch anzunehmen, dass es sich dabei um Belano oder Lima handelt.²³⁹

Dass die Genealogie der Expósitos 1865 beginnend jeweils gut 100 Jahre umfasst, ist vermutlich ebensowenig ein Zufall wie die Erwähnung der beiden Studenten im Auto, denn verworrene Familienverhältnisse und wiederkehrende Namen sind uns insbesondere seit Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ' Familiensaga um die Buendías in *Cien años de soledad*²⁴⁰ ein Begriff. Verglichen mit dieser Vorlage überspitzt BOLAÑO, treibt er sie doch noch mehr als ohnehin *ad absurdum*. Auf

²³⁸ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 697f.

²³⁹ Zu dieser Erkenntnis kommt ebenfalls Arndt LAINCK, der in der möglichen Vaterschaft Belanos zu Lalo Cura die Einschreibung von BOLAÑOS Alter Ego in die Geschichte der diversen María Expósito ausmacht. Vgl. dazu LAINCK: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, S. 175.

²⁴⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*, Madrid: CATEDRA Letras hispánicas 2000.

diese Bezugnahme geht auch Pablo VALDIVIA OROZCO genauer ein, wobei er diese als *réécriture* definiert.²⁴¹

Von *réécriture* kann nicht nur in diesem Zusammenhang gesprochen werden, überschreibt BOLAÑO doch sein eigenes Schaffen, was nicht nur die sich überlagernden Figuren wie Lalo Cura, Archimboldi und andere deutlich zeigen, sondern auch die mit den Figuren verbundenen Handlungsstränge, die sich häufig – meist in etwas variiert Form – wiederfinden. Auch bezüglich des Werdegangs von Lalo Cura Expósito²⁶⁶⁶ sowie Pancho Monje Expósito^{LSDVP} finden sich derartige Überschneidungen, nicht nur was die Genealogie angeht, sondern auch ihre berufliche Laufbahn betreffend. Beide werden von Pedro Negrete rekrutiert und erarbeiten sich autodidaktischen die Grundlagen der Polizeiarbeit. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch in *LSDVP* darin, dass Pancho Monje für die Observation von Amalfitano abgestellt wird, da Pedro Negrete von seinem Bruder Pablo, dem Direktor der Universität von Santa Teresa, gebeten wurde, ein Profil von Professor Amalfitano zu erstellen.

Verbunden sind beide Figuren jedoch durch ihre Sonderstellung, sind sie doch in beiden Diebes mit der überbordenden Gewalt Santa Teresas konfrontiert und stellen sich dieser mit Engagement entgegen, wodurch sie sich vom restlichen Polizeiapparat grundlegend unterscheiden.

Abschließend ist festzuhalten, dass die vergleichende Textanalyse offenlegt, dass insbesondere die Figur des Lalo Cura in all ihren Varianten eines der prägnantesten Beispiele für migrierende Figuren darstellt und sich somit in die Riege der bisher aufgeführten Figurenparadigmen einfügt.

²⁴¹ VALDIVIA OROZCO, Pablo: *Vom Inzest zur Vergewaltigung und das Ende einer Allegorie: Bolaños Réécriture der familiären Genealogie von Cien años de Soledad*, Caracas: CELARG, im Druck.

Im Rahmen einer weiteren Publikation geht VALDIVIA OROZCO ebenfalls auf die Verbindung von Lalo Cura zu *Cien años de soledad* ein und erläutert BOLAÑOS Bezugnahme auf GARCÍA MARQUEZ' Vorlage anhand GENETTES Modell von Hyper- und Hypotext. Vgl. dazu VALDIVIA OROZCO: *Weltenvielfalt*, insbesondere S. 453-467.

3.4 Weiterführende Beispiele

3.4.1 El espíritu de la ciencia-ficción

Wie einleitend bereits ausgeführt, soll der jüngsten Publikation BOLAÑOS im Rahmen dieser Arbeit unter dem Vorzeichen der migrierenden Figuren ebenfalls etwas Aufmerksamkeit geschenkt werden. Zunächst sei zur Einordnung des im November 2016 posthum erschienenen Romans gesagt, dass dieser von seiner Schaffenszeit ins Jahr 1984 fällt und somit in die gleiche Periode, in der BOLAÑO gemeinsam mit Antoni GARCÍA PORTA an *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*²⁴² arbeitete, während zugleich *Monsieur Pain*²⁴³ (zunächst unter dem Titel *La senda de los elefantes*) publiziert wurde. Bezogen auf seine Schaffenszeit als *novelista* zählt *El espíritu de la ciencia-ficción* demnach eindeutig zu BOLAÑOS Frühwerk, zumindest als Romancier.²⁴⁴

Zur Figurenkonstellation und Erzählstruktur

Im Fokus des Romans stehen die beiden Protagonisten Jan Schrella sowie sein Freund Remo Morán. Die beiden jungen Dichter versuchen ihren Lebensunterhalt mit ihrer Leidenschaft zum Schreiben im Mexico City der 70er Jahre aufzubringen. Geprägt ist die Struktur des Romans durch unterschiedliche Erzählarrangements; so finden sich einerseits Teile eines wohl hypothetischen Interviews mit einem berühmten Schriftsteller am Abend nach einer Preisverleihung.²⁴⁵ Andererseits finden sich Episoden, in denen Remo Morán, der durchaus als *alter ego* BOLAÑOS gelesen werden kann, als Ich-Erzähler fungiert. Hinzu kommen delirante Briefe Jan Schrellas an diverse Vertreter der Science-Fiction Literatur, in denen er seine Anerkennung zum Ausdruck bringt und außerdem Traumsequenzen wiedergibt.

²⁴² Vgl. BOLAÑO, Roberto/PORTA, Antoni García: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, seguido de Diario de bar*, Barcelona: Acantilado, 2008 [1984].

²⁴³ Vgl. BOLAÑO, Roberto: *Monsieur Pain*, Barcelona: Anagrama, 2010 [1984 unter dem Titel *La senda de los elefantes*].

²⁴⁴ Für eine genaue Übersicht zu BOLAÑOS Schaffensphasen hinsichtlich seiner einzelnen Werke vgl. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA (Hg): *Archivo Bolaño 1977-2003*, S. 28f.

²⁴⁵ Der Roman beginnt mit dem Dialog zwischen Interviewer und Schriftsteller: "¿Me permite hacerle una entrevista? – Sí, pero que sea breve." BOLAÑO, Roberto: *El espíritu de la ciencia ficción*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial (Alfaguara) 2016, S. 19f.

Auch im weiteren Verlauf finden sich Passagen dieses Interviews, wobei unklar bleibt, um welche Preisverleihung und Schriftsteller es sich handelt oder ob das Interview nicht womöglich Produkt der Imagination einer der beiden Protagonisten ist.

Alternierende Erzählinstanzen sind bekanntermaßen kein Einzelfall in BOLAÑOS Werk. Insbesondere für den mittleren Teil von *Los detectives salvajes* ist die Polyphonie von dutzenden Erzählstimmen charakteristisch, aber auch aus *La pista de hielo*²⁴⁶ ist einem eine ähnliche Struktur bereits bekannt. Dort sind es drei Erzählstimmen, die im Wechsel zu einem Mord auf der titelgebenden Eislaufbahn Aussagen abgeben, anhand derer sich das Verbrechen sowie dessen Umstände bzw. die Vorgeschichte rekonstruieren lassen.

Remo Morán

Bei den Erzählern in *La pista de hielo* handelt es sich um den Mexikaner Gaspar Heredia, den Spanier Enric Rosquelles sowie den aus *El espíritu de la ciencia ficción* bereits bekannten Chilenen Remo Morán.²⁴⁷

Die Informationen, die man zu Remo aus beiden Romanen erhält, sind allerdings nicht hinreichend detailliert, legen jedoch zumindest nahe, dass es sich bei der Figur nicht um eine Variation, sondern um ein und dieselbe Figur handelt. So gibt Remo beispielsweise im Auftakt von *La pista de hielo* an, früher in Mexiko gelebt zu haben²⁴⁸, was sich mit *El espíritu de la ciencia ficción*, das gänzlich in Mexiko situiert ist, deckt.

Neben *La pista de hielo* stellt der bereits erwähnte Roman *Los detectives salvajes* einen weiteren Verbindungspunkt zu BOLAÑOS jüngster posthumer Publikation dar und dies ist nicht nur auf die polyphone Erzählsituation zurückzuführen, sondern reicht deutlich weiter. Betrachtet man etwa die Grobstruktur bestehend aus den beiden befreundeten Protagonisten (Ulises Lima/Arturo Belano, Jan Schrella/Remo Morán), dem Erzählort sowie die im Vordergrund stehenden Thematiken wie das bohème Leben von der und für die Literatur, die Adoleszenz und die sexuelle Erweckung der Protagonisten²⁴⁹, so ist in *El espíritu de la ciencia ficción* bereits deutlich das Grundkonzept für *Los detectives salvajes* auszumachen. *El espíritu de la ciencia ficción* kann demnach als Vorbote oder als

²⁴⁶ Vgl. BOLAÑO, Roberto: *La pista de hielo*, Barcelona: Anagrama, 2012.

²⁴⁷ Durch ihre unterschiedlichen Nationalitäten greifen die Erzählstimmen gleichermaßen BOLAÑOS Lebensmittelpunkte auf.

²⁴⁸ Vgl. BOLAÑO: *La pista de hielo*, S. 9.

²⁴⁹ Dieser Thematik widmet sich insbesondere das dritte und letzte Kapitel des Romans, das mit *Manifiesto mexicano* überschrieben ist. Vgl.: BOLAÑO, Roberto: "Manifiesto mexicano", in: ders.: *El espíritu de la ciencia ficción*, S. 205 – 223. Auch wenn es sich um einen epischen Text handelt, fand dieses Kapitel in überarbeiteter Form ebenfalls Eingang in den 2007 posthum herausgegebenen Gedichtband *La universidad desconocida*. Vgl. BOLAÑO, Roberto: *La universidad desconocida*, Barcelona: Anagrama 2007.

eine Art Studie verstanden werden. Unterstützt wird diese Annahme neben der fortbestehenden Grobstruktur auch durch weitere Querverbindungen im Figureninventar wie etwa die *hermanas Font* aus *Los detectives salvajes*, die in *El espíritu de la ciencia ficción* mit *las hermanas Torrente* (Teresa und Angélica) ihre *prefiguración* erkennen lassen.

Jan Schrella

Insbesondere dem deutschen Leser dürfte der Name des zweiten Protagonisten wohl ins Auge stechen, klingt ‚Jan Schrella‘ doch ungemein deutsch, auch wenn der Nachname Schrella eher ungeläufig und vielmehr pseudodeutsch anmutet. Da sich die Namen von BOLAÑOS Figuren in der bisherigen Forschungsarbeit als äußerst sprechend erwiesen haben, liegt es auf der Hand, sich auch der Figur Jan Schrella über seinen Namen zu nähern.

Aus den archivierten Notizen BOLAÑOS lässt sich entnehmen, dass der Autor für die Figur zunächst den gängigen Nachnamen Schmidt gewählt hatte.²⁵⁰ An anderer Stelle lässt sich aus den Notizen entnehmen, dass BOLAÑO angedacht hatte, Remo und Jan gemeinsam mit der Guerilla „en algún país latinoamericano“ kämpfen zu lassen und „Fidel Castro, padre de Jan, recibe a éste en el Aerp. [sic!] de La Habana y se van.“²⁵¹

Der letztendlich gewählte Name Schrella, der in keinem Telefonbuch und auch im Internet so gut wie nicht in Erscheinung tritt, scheint demnach ein Neologismus zu sein, der jedoch nicht BOLAÑOS Feder entsprungen ist, sondern der von Heinrich BÖLL.

In dessen 1959 publiziertem Roman *Billard um halb zehn* findet sich nämlich bereits eine Figur mit Namen Schrella. In dem Roman, der die nationalsozialistische Vergangenheit im Nachkriegsdeutschland anhand des Drei-Generationen-Schicksals einer Kölner Familie aufgreift, bekleidet Schrella die Rolle eines alten Schulfreunds von Robert, eine der Hauptfiguren, an dessen allvormittäglichen Ritus angelehnt der Roman seinen Titel trägt. Zu Schulzeiten hatten sich die beiden Freunde den Nazis widersetzt und Schrella war daraufhin nach einem Übergriff von einem Mitschüler (genannt Nettlinger) und seinem

²⁵⁰ „Remo Morán y Jan Schmidt y Laika, la perra que vive con ellos en la azotea“, in: BOLAÑO: *El espíritu de la ciencia ficción*, S. 249 (Archivador n.º 25 (Originales). Id. 137. Libreta roja con espiral).

²⁵¹ Vgl. BOLAÑO: *El espíritu de la ciencia ficción*, S. 248 (Archivador n.º 22 (Originales). Id. 113. Miniagenda).

Sportlehrer untergetaucht. Schrella ist nun nach Jahren wieder zurück in Deutschland und stellt seinen einstigen Widersacher Nettlinger zur Rede. Erwähnenswert ist hinsichtlich der Figuren in *Billard um halb zehn*, dass sich diese in zwei Gruppen unterteilen lassen, die symbolkräftig mit „Lämmern“ und dem „Sakrament des Büffels“ umschrieben werden. Schrella selbst bringt diese Kategorien ins Spiel.

„>Warum<, fragte ich, >warum? Bist du Jude?<

>Nein.<

>Was bist du denn?<

>Wir sind Lämmer<, sagte Schrella, >haben geschworen, nie vom Sakrament des Büffels zu essen.<“²⁵²

Die breite Masse, die gerade in der Nazi-Zeit von Verrohung und Opportunismus geprägt war, hat ganz offensichtlich vom Sakrament des Büffels gekostet, wohingegen die Unschuldigen, Unterdrückten, Verfolgten – darunter auch Schrella – die Lämmer darstellen.

Im christlichen Kontext ruft das (Opfer-)Lamm unweigerlich die Assoziation mit der Christusbezeichnung Lamm Gottes, Agnus Dei, hervor, das insbesondere durch das Johannes-Evangelium²⁵³ in die christliche Symbolsprache Eingang gefunden hat.

Die Rolle Schrellas im Roman wird durch diese Kategorisierung demnach nicht nur politisch sondern auch religiös definiert.

Ob sich BOLAÑO lediglich durch den Namen ‚Schrella‘ inspiriert sah oder auch durch die Figur selbst, ist unklar. Durch bestimmte Charakteristiken, wie etwa die treue Freundschaft zu Robert, seine nonkonformistische politische Haltung sowie das Leben im Exil lässt er sich in die Nähe einiger typischer Figuren BOLAÑOS stellen.

Von den Parallelen zu BÖLL abgesehen erinnert BOLAÑOS Schrella in der Wahl seines bohème Wohnortes bisweilen an Hans Reiter, der bedingt durch Ingeborgs Lungenkrankheit in Köln ebenfalls in einen Dachboden zieht.²⁵⁴

²⁵² BÖLL, Heinrich: *Billard um halb zehn*, München: dtv 2005, S. 53.

²⁵³ Vgl. NEUES TESTAMENT: *Johannes 1*, 29, 36 (Einheitsübersetzung von 1980), online verfügbar unter URL: <http://www.bibelwerk.de/home/einheitsuebersetzung>.

²⁵⁴ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 965.

3.4.2 Auxilio Lacouture

In dem soeben besprochenen *El espíritu de la ciencia ficción* findet sich die Erwähnung eines zunächst schleierhaften Graffitis:

„[...] en el tercer piso de la Facultad de Letras, en un cuarto bastante reducido en una de cuyas paredes alguien había escrito con spray rojo *Alcira Soust Scaffo estuvo aquí*, afirmación trazada a treinta centímetros del suelo, clara pero discreta, imposible de ver si el visitante mantenía erguida la cabeza. El graffiti, si bien a la primera mirada resultaba del todo inocente, al cabo de unos minutos y tras repetida lectura adquiría la cualidad de grito, de escena insoportable.“²⁵⁵ [Herv. i. O.]

Setzt man sich näher mit der uruguayischen Dichterin Alcira SOUST SCAFFO auseinander, die für die hier zu besprechende Figur Auxilio Lacouture Modell stand, so erschließt sich das Graffiti zunehmend.

Zunächst gilt es an dieser Stelle einige zentrale biographische Stationen der Figur sowie ihre Auftritte im Werk BOLAÑOS nachzuvollziehen.

Auxilio Lacouture erinnert zumindest in ihrer Konzeption an den bereits erwähnten Carlos Wieder. Dieser tritt erstmals in *La literatura nazi en América* (erstmals publiziert Februar 1996) in Erscheinung und wird gewissermaßen ausgekoppelt und zur Hauptfigur des Romans *Estrella distante* ausgebaut, der nur einige Monate nach *La literatura nazi en América*, nämlich im Oktober 1996 verlegt wird.²⁵⁶

Auxilio Lacouture hingegen tritt im mittleren Teil von *Los detectives salvajes* (1998) in Erscheinung und beschreibt dort im Rahmen einer 10-seitigen Passage, wie sie den Aufmarsch des Militärs im September 1968 erlebt. Sie befindet sich zu diesem Zeitpunkt auf den Toiletten in einem Fakultätsgebäude der UNAM und kann beobachten, wie Soldaten und Panzerfahrzeuge die Plaza de las Tres Culturas einnehmen, was schließlich am 2. Oktober in das Massaker von Tlatelolco mündet. Um sich nicht in Gefahr zu bringen, versteckt sie sich für mehrere Tage in den Toiletten und harrt dort aus. Vor diesem Hintergrund

²⁵⁵ BOLAÑO: *El espíritu de la ciencia ficción*, S. 41.

²⁵⁶ Parallel dazu findet sich eine Randfigur, die ebenfalls in *La literatura nazi en América* sowie *Estrella distante* in Erscheinung tritt, und zwar der Ermittler Abel Romero. Dieser taucht ebenfalls in der Erzählung *Joanna Silvestri* aus *Llamadas telefónicas* sowie in *Los detectives salvajes* auf. Bedingt durch seine relative Marginalität lässt sich jedoch kein gewinnbringender Vergleich dieser Figur und seiner möglichen Varianten anstellen.

erschließt sich, warum das oben zitierte Graffiti aus *El espíritu de la ciencia ficción* nach mehrmaligem Lesen „la cualidad de grito, de escena insoportable“ annimmt, teilt sich Alcira SOUST SCAFFO doch die traumatische Erfahrung im Fakultätsgebäude mit ihrem fiktionalen Ebenbild.

Von dieser Querverbindung zu *El espíritu de la ciencia ficción* abgesehen, gilt es jedoch, die Relation zwischen den beiden Texten näher zu beleuchten, in denen Auxilio Lacouture eine Rolle spielt. Dazu sei zunächst auf ein vergleichbares Beispiel aus dem Werk BOLAÑOS verwiesen; so merkt SOLOTOREVSKY im Kontext von oben genannter Auskopplung aus *La literatura nazi en América* zu *Estrella distante* etwa an:

“Se instaure así la relación denominada por Genette hipertextualidad, existiendo un hipotexto (texto anterior, sin el cual el segundo no podría existir) y un hipertexto (texto derivado). Esta clara proveniencia de otro texto, amplía el campo de lectura pues el lector modelo se sentirá necesitado de asumir comparativamente los significados de hipotexto e hipertexto.”²⁵⁷

Das Modell der Hypertextualität, das GENETTE im Rahmen seiner Ausführung über die „Literatur zweiten Grades“ in *Palimpsestes*²⁵⁸ eingehender erörtert und auf das SOLOTOREVSKY hier rekurriert, lässt sich ohne Zweifel nicht nur auf den beschriebenen Fall *La literatura nazi en América/Estrella distante* anwenden, sondern ebenso auf das hier vorliegende Beispiel, denn wie sich zeigen wird, überschreibt BOLAÑO gewissermaßen seine erste Fassung aus *Los detectives salvajes* durch die erweiterte zweite Fassung in Form von *Amuleto*.

Während die Figur Auxilio Lacouture in *Los detectives salvajes* nur eine von 52 Erzählstimmen des Mittelteils ist, verschafft sie sich in dem nur ein Jahr später erschienen Roman *Amuleto* (1999) als alleinige Ich-Erzählerin mehr Gehör.²⁵⁹

Wie sich bei genauerer Betrachtung zeigt, handelt es sich auch hier um ein Verhältnis von Hypo- und Hypertext, das sich anhand einiger Vergleiche markanter Textstellen offenlegen lässt.

²⁵⁷ SOLOTOREVSKY, Myrna: *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Rockville: Hispamérica 2012, S. 11.

²⁵⁸ Vgl. GENETTE, Gérard: *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982.

²⁵⁹ Der Erzählstimme Auxilios in *Amuleto* widmet sich eingehend Álvarez, Moira: „La voz de Auxilio en "Amuleto" de Roberto Bolaño“, in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2012, 38 (75), S. 419-440.

Nachdem sie im Incipit von *Amuleto* zunächst die sich anschließende Geschichte vorstellt: „Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. [...]”²⁶⁰, stellt sie auch ihre eigene Person mit folgenden Worten vor: „Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo.”²⁶¹

Die Mutter der mexikanischen Literatur, wie sie sich mehrfach selbst betitelt und wie sie auch in der Sekundärliteratur gerne genannt wird,²⁶² erlebt ihre Geburtsstunde als solche wohl in dem entscheidenden Moment, in dem ein Soldat die Toiletten betritt, sich im Spiegel betrachtet, was Auxilio beobachten kann, wobei sie selbst unentdeckt bleibt.

“Y yo, pobre de mí, oí algo similar al rumor que produce el viento cuando baja y corre entre las flores de papel, oí un florear de aire y agua, y levanté (silenciosamente) los pies como una bailarina de Renoir, como si fuera a parir (y de alguna manera, en efecto, me disponía a alumbrar algo y a ser alumbrada), [...]”²⁶³

Ihre tatsächliche Geburtsstunde lässt sich jedoch in Montevideo situieren. Zu ihrem Werdegang von dort nach Mexiko gibt sie in *Los detectives salvajes* sowie in *Amuleto* jeweils eine sehr ähnliche Geschichte an, wenn auch mit leicht variierenden Details (siehe Tabelle unten).

Warum und wann sie nach Mexiko gekommen ist, ist der Figur selbst schleierhaft. Zudem ist sie nicht in der Lage, diese wichtige Etappe ihrer Biographie zeitlich zweifelsfrei zu rekonstruieren.

Auch wenn diese Passage sicher ausschlaggebender für die Lesart der Figurenmigration in der *histoire* ist, so liefert sie jedoch auch für den *discours*, auf den wir uns hier fokussieren, wichtige Rückschlüsse, denn bereits auf den ersten Seiten von *Amuleto* findet sich eine Passage, die parallel zu den Ausführungen Auxilio Lacoutures in *Los detectives salvajes* gelesen werden muss:

Die Ankunft in Mexiko in <i>Los</i>	Die Ankunft in Mexiko in
--	---------------------------------

²⁶⁰ BOLAÑO: *Amuleto*, S. 4.

²⁶¹ Ebd., S. 4.

²⁶² BOGUE, Ronald: *Deleuzian fabulation and the scars of history*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, S. 109.

²⁶³ BOLAÑO: *Amuleto*, S. 24.

<i>detectives salvajes</i>	<i>Amuleto</i>
<p>„Yo soy uruguayana, de Montevideo, pero un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo. Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya ne me volví a marchar. Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967 o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965. Definitivamente, yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque) [...].”²⁶⁴</p> <p>[Herv. d. Verf.]</p>	<p>“Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguayana, de Montevideo, [...]. Pero lo que importa es que un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo. Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. A ver, que haga un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico. Veamos. Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967, o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965. Definitivamente, yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque, una casi</p>

²⁶⁴ BOLAÑO: Los detectives salvajes, S. 190.

	<p>siempre se equivocaba), [...] a mí nadie me había echado de Montevideo, simplemente un día decidí partir y me fui a Buenos Aires y de Buenos Aires, al cabo de unos meses, tal vez un año, decidí seguir viajando porque ya entonces sabía que mi destino era México, y sabía que León Felipe vivía en México y no estaba muy segura de si don Pedro Garfias también vivía aquí, pero yo creo que en el fondo lo columbraba. Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar.”²⁶⁵</p> <p>[Herv. d. Verf.]</p>
--	--

Abgesehen von einem einleitenden Satz, der leicht variiert, finden sich die Angaben von Auxilio Lacouture^{LDS} wortgetreu in *Amuleto* wieder, allerdings sind dort die Erläuterungen zu ihrem Umsiedeln nach Mexiko etwas ausführlicher gestaltet.

Im Gegensatz zu anderen hier beschriebenen Wanderfiguren finden sich im Falle von A. Lacouture keine Verschiebungen zwischen beiden Erscheinungsformen der Figur. Jahresangaben sowie die Beschreibung der Figur²⁶⁶ sind identisch und auch die Handlung, in die die Figur eingebettet ist – in diesem Fall die gewaltvolle Beendigung der Studentenproteste 1968 aus der Perspektive der Figur – wiederholen sich, wie die folgende Gegenüberstellung offenlegt.

Das Jahr 1968 in <i>Los detectives salvajes</i>	Das Jahr 1968 in <i>Amuleto</i>
“Y entonces yo llegué al año	“Y así llegué al año 1968. O el

²⁶⁵ BOLAÑO: *Amuleto*, S. 5.

²⁶⁶ Vgl. etwa zur Beschreibung der markanten und in beiden Fällen identischen Frisur und Haarfarbe: BOLAÑO: *Amuleto*, S. 24 sowie BOLAÑO: *Los detectives salvajes*, S. 195. Diesen und weiteren Parallelen hinsichtlich der Figur widmet sich außerdem RÍOS BAEZA, Felipe: *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, Mexico City: Ediciones Eón 2010, S. 175.

1968. **O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí, que sentí su olor en los bares, en febrero o en marzo del 68, pero antes de que el año 68 se convirtiera realmente en año 68. Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende?**²⁶⁷

[Herv. d. Verf.]

año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí.

Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida. Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero; lo presagí y lo barrunté desde que se rompió la primera piñata (y la última) del inocente enero enfiestado. Y por si eso no fuera poco podría decir **que sentí su olor en los bares** y en los parques **en febrero o en marzo del 68**, sentí su quietud preternatural en las librerías y en los puestos de comida ambulante, mientras me comía un taco de carnita, de pie, en la calle San Ildefonso, contemplando la iglesia de Santa Catarina de Siena y el crepúsculo mexicano que se arremolinaba como un desvarío, **antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68.**

Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir?²⁶⁸ [Herv. d. Verf.]

²⁶⁷ BOLAÑO: *Los detectives salvajes*, S. 192.

²⁶⁸ BOLAÑO: *Amuleto*, S. 19.

Das Nebeneinanderlegen sowohl der einleitenden Passage zu Auxilios Ankunft in Mexiko in *LDS* und *Amuleto* sowie zu ihrer Wahrnehmung des Jahres 1968 in *LDS* und *Amuleto* zeigt, mit welcher Präzision der Ausgangstext (*LDS*) erweitert und mit zusätzlichen Details gespickt wurde. Dabei wird in beiden Fällen die Vorlage gewissermaßen aufgebrochen und gestreckt, Satzfragmente werden auseinandergezogen und es finden sich Einschübe. Es handelt sich demnach im Falle von *Amuleto* weder um eine Nacherzählung, noch um eine Variation der Vorlage, sondern vielmehr um eine Überarbeitung bzw. Erweiterung.

Eindrucksvoll sind die verglichenen Passagen wohl auch dadurch, dass man dem Autor gewissermaßen auf die Finger schauen darf. Wie auf dem Seziertisch zerschneidet BOLAÑO bereits Geschriebenes, fügt es neu zusammen und verwandelt – um es mit GENETTE zu sagen – seinen Text in Palimpseste. Auch CANDIA erkennt die geistige Nähe zu GENETTE und konstatiert „Así, la formulación de Genette contribuye a explicar la producción de Bolaño como un enorme sistema interconetado, cuyos procedimientos de transtextualidad vinculan sus obras“.²⁶⁹

Abgesehen von der Selbstbezüglichkeit innerhalb BOLAÑOS Œuvre, bleibt hinsichtlich der Figur Auxilio Lacouture zu erwähnen, dass sie sich wie zahlreiche andere Figuren BOLAÑOS an einer realen Person orientiert, nämlich an der eingangs erwähnten Alcira SOUST SCAFFO²⁷⁰, eine uruguayische Dichterin, die sich tatsächlich während des Aufmarsches des Militärs auf dem Universitätsgelände der UNAM befand und dort ausharrte.

“El día en que el ejército entró a CU Alcira Soust Scaffo decidió enfrentar la violación de la autonomía universitaria leyendo poesía de León Felipe.

Se sabe que ella permaneció defendiendo la UNAM, su autonomía, a ritmo de poeta español. Sobrevivió de milagro a la represión. Permaneció por varios días en la Torre I de Humanidades al borde

²⁶⁹ Candia, Alexis: „Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total la obra de Roberto Bolaño“, in: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2005, 31, online verfügbar unter URL: https://www.researchgate.net/publication/28106010_Tres_Arturo_Belano_Santa_Teresa_y_Sion_Palimpsesto_total_en_la_obra_de_Roberto_Bolano.

²⁷⁰ Für nähere Informationen zu Leben und Werk der Dichterin ein Artikel von BAJTER, Ignacio: “Tras las huellas de Alcira Soust – Poeta vagabunda y bellamente desolada“, in: *Brecha* (Montevideo, Uruguay) vom 9. Januar 2009, S. I – IV, online verfügbar unter URL: https://issuu.com/uruguaymex/docs/lupa_alcira_soust.

de la locura.”²⁷¹

Im Sinne der Intertextualität, wie Julia KRISTEVA sie erstmals definierte, findet sich darüber hinaus noch eine weitere Relation der Figur Auxilio Lacouture, denn wie VALDIVIA OROZCO bemerkt, handele es sich bei Auxilios Schlussmonolog in *Amuleto* um „[...] eine fast Wort für Wort zu nehmende und höchst ironische Réécriture von Elena Poniatowskas Einleitung zu *La noche de Tlatelolco*.“²⁷² [Herv. i. O.]

Der Begriff der *réécriture*, den VALDIVIA Orozco hier ins Spiel bringt, wird sich im weiteren Verlauf der Arbeit zunehmend als geeignete Beschreibungskategorie für BOLAÑOS Schreibverfahren erweisen.²⁷³

In ihrem grundlegenden Essay *Word, Dialogue and Novel* konstatiert KRISTEVA: „[...] each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read.“ Mit Bezugnahme auf BACHTIN führt sie weiter aus: “[...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another.”²⁷⁴

Wie der folgende Vergleich zeigt, ist die Schlusspassage von *Amuleto* eines von unzähligen Beispielen der Literatur, das dem von KRISTEVA beschriebenen Prinzip folgt, denn der Text steht an einer Kreuzung (intersection) mit PONIATOWSKAS Text, sodass dieser in BOLAÑOS Wiederaufnahme doch immer mitschwingt.

Zur Veranschaulichung seien im Folgenden die erwähnte Einleitung PONIATOWSKAS sowie der Schlussmonolog aus *Amuleto* einander gegenübergestellt.

Incipit <i>La noche de Tlatelolco</i>	Schlussmonolog <i>Amuleto</i>
„Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas	“Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de

²⁷¹ Vgl.: MOISSEN, Sergio: *Alcira, la poeta del 68 mexicano: entre Roberto Bolaño y José Revueltas*, 10. November 2015, URL: http://www.laizquierdadiario.com/Alcira-la-poeta-del-68-mexicano-entre-Roberto-Bolano-y-lose-Revueltas?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter.

²⁷² VALDIVIA OROZCO: *Weltenvielfalt*, S. 317.

²⁷³ Vgl. 5.2 Bolaños Ästhetik der *réécriture*

²⁷⁴ MOI, Toril (Hg.): *The Kristeva Reader*, New York: Columbia University Press 1986, S. 37.

estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro, estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el tiro al blanco lo serán ellos, **niños-blanco, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son día-de-fiesta**, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satín rojo”.²⁷⁵

[Herv. d. Verf.]

Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta. Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía hacia los faldeos y hacia los riscos.”²⁷⁶

[Herv. d. Verf.]

²⁷⁵ PONIATOWSKA, Elena: *La noche de Tlatelolco*, Mexico City: ERA ²1998, S. 13.

²⁷⁶ BOLAÑO: *Amuleto*, S. 137.

Die wiederholte Bezugnahme auf *niños* – in BOLAÑOS Falle durchaus ironisch –, aber auch die Situierung des Erzählers ist ähnlich, da sich dieser in beiden Fällen in Form eines Augenzeugen darstellt, der den Aufzug der Studenten beobachtet und kommentiert.

Insofern fügt sich der vergleichende Blick auf obige Textstellen thematisch in eine Diskussion um wandernde und wiederkehrende Figuren ein, denn er beweist, dass Figuren im Œuvre BOLAÑOS nicht die einzigen sind, die Romangrenzen überwinden.

Resümierend bleibt anzumerken, dass Auxilio Lacouture eine spezielle Form von wandernder Figur darstellt und als Ausnahme gewertet werden muss, da sie sich anders als die bisher untersuchten Paradigmen nicht verändert und somit beim Übertritt von einer in die andere Erzählwelt nicht variiert. Auch die Wiederholung des Plots rundum die Studentenproteste und ihr Refugium auf den Toiletten der Universität wird in der Wiederholung lediglich ausführlicher beschrieben, jedoch nicht abgewandelt.

Die Gegenüberstellung der beiden Fundstellen von Auxilio Lacouture kann in Bezug auf den folgenden Vergleich von *Una novelita lumpen* sowie der Erzählung *Músculos* als Gegenbeispiel gelesen werden, da sich zeigen wird, dass die Wiederaufnahme von Figuren und Handlungen in der Regel ähnlich wie bei den bisherigen Wanderfiguren (Lalo Cura, Amalfitano, Arc(h)imboldi etc.) mit Verschiebungen und Variationen einhergeht.

3.4.3 Vom Doppelgänger zur Handlungsdopplung

Nachdem die vorherigen Paragraphen anhand einiger zentraler Protagonisten bereits detailliert nachvollzogen haben, wie sich Figuren zu ihren wiederkehrenden Doppelgängern verhalten, sei an dieser Stelle abschließend ein kurzes Fallbeispiel erwähnt, das veranschaulicht, wie mit der Dopplung von Figuren bisweilen auch eine abgewandelte Wiederholung von ganzen Handlungsepisoden und Sujets einhergehen kann.

Gezeigt hat sich dies bereits im Ansatz etwa im Falle von Lalo Cura, dessen Familiengeschichte in *2666/La parte de los crímenes* erzählt wird und die auch seinem Doppelgänger Pancho Monje in *Los sinsabores del verdadero policía* gemein ist.²⁷⁷ In beiden Romanen wird die Genealogie der Protagonisten vom Jahre 1865 bis zu deren Geburt lückenlos aufgeschlüsselt, wobei auch die Anekdoten, die die jeweiligen Umstände der Zeugung begleiteten, zweifach erzählt werden, allerdings mit geringfügigen Abweichungen.²⁷⁸

Ein anschaulicheres Beispiel für eine Dopplung von Figur und Handlung ist das hier gewählte, nämlich einerseits die beiden Hauptfiguren aus *Una novelita lumpen* – Bianca und Tomás – sowie andererseits die entsprechenden Charaktere aus *El secreto del mal/Músculos* – Marta und Enric. Im Vergleich zu den bisher aufgeführten Doppelgängern ist das hier vorgestellte Quartett deutlich überschaubarer, da sich lediglich die genannten beiden Figurenvarianten finden und der Textumfang mit einem kurzen Roman sowie einer Erzählung ebenfalls übersichtlich bleibt.

Wie auch schon im Falle von *2666* und *Los sinsabores del verdadero policía* überlagern sich die Schaffenszeiträume beider Texte (*Una novelita lumpen* (2001); *El secreto del mal* (1999 – 2002)²⁷⁹), eine sukzessive Lesart scheint jedoch nicht nur aus diesem Grund unangebracht, sondern auch deswegen, weil die Verschiebungen zwischen den Personen und ihren Wiederholungen nicht als Entwicklungen zu verstehen sind. Weder altern noch reifen die Figuren vom einen zum anderen Entwurf, sodass ihre Veränderungen der Grundidee eines Entwicklungsromans folgen würden, nein, vielmehr sind die Unterschiede zwischen zwei Figurenvarianten nicht natürlich zu erklären und legen stattdessen immer wieder nahe, es könne sich doch um zwei grundverschiedene Figuren handeln. Demgegenüber bewirken die überdeutlichen

²⁷⁷ Vgl. dazu in BOLAÑO: *2666*, S. 693ff sowie in BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 237ff.

²⁷⁸ Für eine detaillierte Analyse siehe die Gegenüberstellung beider Szenen unter 3.3 Lalo Cura.

²⁷⁹ Vgl. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA (Hg.): *Archivo Bolaño. 1977–2003*, S. 28f.

Gemeinsamkeiten wiederum, dass Figur und Doppelgänger zusammenfallen. Wie dieses Wechselspiel im Einzelnen von Statten geht, zeigt eine Gegenüberstellung von *Una novelita lumpen* mit *Músculos*.

Una novelita lumpen

Nach dem tödlichen Autounfall der Eltern²⁸⁰ verfallen die in Rom lebenden Jugendlichen Bianca und Tomás in eine passive, lethargische Haltung. Unfähig, den Verlust der Eltern zu verarbeiten, verlieren ihre Tage zusehends an Struktur und über allem scheint die große Frage „Was nun?“ zu schweben. Die Geschwister vernachlässigen die Schule und widmen sich indes ihrer prekären finanziellen Situation; so versucht Bianca als ältere Schwester erzieherische Aufgaben zu übernehmen und mit ihrer Tätigkeit in einem Friseursalon für ein gesichertes Einkommen zu sorgen, was ihr jedoch nur bedingt gelingt.

Die wachsende Passivität gekoppelt mit einer medialen Dauerberieselung durch Film und Fernsehen²⁸¹ geht mit einem sozialen Rückzug der Geschwister einher, der erst dadurch durchbrochen wird, dass Tomás zwei Trainer aus dem Fitnessstudio mit nach Hause bringt, die sich erstaunlich gut in den Alltag der Geschwister einfügen und die Leerstelle, die der Verlust der Eltern hinterlassen hat, vorübergehend zu füllen scheinen. Zumindest lässt sich die Tatsache, dass die beiden – lediglich der Bologneser und der Libyer genannt – im elterlichen Schlafzimmer einziehen, dahingehend deuten.

Die beiden Hausgäste verschaffen Tomás Einblicke in die Welt des Bodybuildings, dem sich der Junge daraufhin zunehmend verschreibt. Zudem hegen sie einen lukrativen Plan, für den sie auf Biancas Hilfe angewiesen sind. Diese soll sich einem alternden und erblindeten ehemaligen Filmstar anbieten und sein Vertrauen gewinnen, um in dessen Villa unbemerkt einen Safe zu suchen, der die finanziellen Sorgen der vier zu lösen verspricht. Zwischen dem in die Jahre gekommenen früheren Schauspieler Maciste²⁸², der eigentlich den Namen des Schutzheiligen der Poeten, Giovanni Dellacroce trägt, und Bianca entwickelt sich eine Beziehung, die über die geplanten käuflichen Liebedienste hinausgeht und so kommt es, dass zumindest für Bianca die Suche nach dem

²⁸⁰ Vgl. BOLAÑO: *Una novelita lumpen*, S. 14.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 18.

²⁸² Giovanni Dellacroce erhält den Spitznamen Maciste in Anlehnung an eine Rolle, die diesen Namen trug und die er in mehreren Filmen verkörpert hat.

Tresor zweitrangig wird. Als Maciste erkrankt, pflegt sie ihn sogar, entschließt sich im weiteren Verlauf jedoch, ein neues Leben zu beginnen.

Die Situation findet ihre Auflösung darin, dass Bianca sich von Maciste verabschiedet, die beiden Freunde ihres Bruders, den Bologneser und den Libyer, des Hauses verweist und somit eine Wende einläutet. Sie scheint die anfängliche Schockstarre überwunden zu haben und beginnt, eine Zukunft zu gestalten. Dass ihr dies gelingt, lässt sich aus ihrer retrospektiven Erzählhaltung ableiten, die sie im Incipit mit den Worten „Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente“²⁸³ einleitet. Angesichts der Wiederkehr von Bianca und Tomás im Gewand von Marta und Enric bekommen die letzten Sätze von Bianca in *Una novelita lumpen* hingegen fast prophetischen Charakter:

„[...] una tormenta que no estaba localizada sobre el cielo de Roma, sino en la noche de Europa o en el espacio que media entre planeta y planeta, una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar, y donde existía un hueco que era mi hueco, una sombra que era mi sombra.“²⁸⁴

El secreto del mal/Músculos²⁸⁵

In einer anderen Welt, in *Músculos* nämlich, findet sich eine ganz ähnliche Figurenkonstellation: Marta und Enric sind ebenfalls Geschwister, ebenfalls verwaist und in Folge dessen in finanziell schwierigen Verhältnissen in einer Großstadt lebend. Die Situationen scheinen sich zu gleichen; liest man beide Texte jedoch nebeneinander, so treten feinste Verschiebungen zu Tage.

Der Handlungsort wird zunächst nicht explizit genannt, jedoch lassen Straßennamen wie „plaza Molina“²⁸⁶ den Rückschluss zu, dass es sich um Barcelona handeln muss, wobei sich die Erwähnung der „avenida Roma“²⁸⁷ in *Músculos* hier durchaus als dezenter Fingerzeig auf den Handlungsort der Parallelerzählung *Una novelita lumpen* lesen lässt.

²⁸³ BOLAÑO: *Una novelita lumpen*, S. 13.

²⁸⁴ Ebd., S. 150f.

²⁸⁵ Vgl. BOLAÑO, Roberto: *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama 2013, S. 129-145.

²⁸⁶ Ebd., S. 131.

²⁸⁷ Ebd., S. 144.

Auch die Umstände des tödlichen Unfalls der Eltern auf der Strecke von Barcelona nach Benidorm sowie die Rückführung der Leichen legen Barcelona als Handlungsort nahe.²⁸⁸ Im Gegensatz zu *Una novelita lumpen* handelt es sich in *Músculos* nicht um einen Autounfall, sondern um „un accidente de autobús“²⁸⁹ und die Kinder müssen die Leichenhalle von Benidorm aufsuchen, während sie im Fall von *Una novelita lumpen* zu einem Schrottplatz nach Neapel müssen, um persönliche Gegenstände der Eltern in Empfang zu nehmen.²⁹⁰

Musikalisch gesprochen wird die Handlung von *Una novelita lumpen* in transponierter Form, also unter anderen Vorzeichen in *Músculos* erneut entsponnen, wobei zentrale Momente gespiegelt wiederkehren. So wendet sich etwa das Verhältnis große Schwester – kleiner Bruder ins Gegenteil.²⁹¹ Auch die nächtlichen Besuche der Bodybuilder bei der älteren Schwester Bianca werden nun auf den älteren Bruder übertragen.²⁹²

Im Gespräch mit einer Bekannten namens Montse (die Ex-Freundin von Enric) äußert sich Marta wie folgt über ihren Bruder: „Enric lo está pasando muy mal, pero poco a poco se va reponiendo –contesté–. Está buscando su camino [...]“²⁹³ und beschreibt damit gleichsam ihren eigenen (Leidens-)Weg als Bianca in *Una novelita lumpen*, denn dort ist sie es, die nach einer Richtung sucht und diese schließlich findet und dabei – verglichen mit den anderen auftretenden Figuren beider Diskurse – die größte Entwicklung vollzieht.

Obwohl *Músculos* weit weniger umfangreich ist und den Bodybuildern im Verhältnis zu *Una novelita lumpen* deutlich weniger Erzählzeit widmet, erhalten die Gäste hier Namen: Tomé und Florencio²⁹⁴, die nicht etwa aus Libyen oder Italien stammen, sondern aus Südamerika²⁹⁵. In das elterliche Schlafzimmer halten sie dennoch Einzug.²⁹⁶

Abweichungen in puncto Handlungsentwicklung entstehen hingegen am Ende der Erzählung, denn Marta zieht es zwar in Erwägung, die beiden Gäste zu fragen, wie lange sie denn bleiben wollen und deutet damit an, dass es ihr fern liegt, die beiden zu Dauergästen werden zu lassen, doch lässt sie diese Frage aus

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 135f.

²⁸⁹ Ebd., S. 135.

²⁹⁰ Vgl. BOLAÑO: *Una novelita lumpen*, S. 13.

²⁹¹ Vgl. Bolaño: *El secreto del mal*, S. 135.

²⁹² Vgl. ebd., S. 140.

²⁹³ Ebd., S. 142.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 137.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 140.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 138.

Gründen der Höflichkeit unausgesprochen.²⁹⁷ Der Neuanfang, der sich im Falle von Bianca gerade im Rausschmiss der beiden Gäste manifestierte, bleibt hier also aus.

Auch Maciste nimmt in *Músculos* eine andere, deutlich weniger tragende Rolle ein. Während sich in *Una novelita lumpen* durch die Verbindung von Maciste und Bianca eine ganze Nebenhandlung entspinnt, wird er in *Músculos* lediglich als Vorbildfigur von Enric in seiner Rolle als Schauspieler erwähnt.

Marta berichtet über ihren Bruder „Una vez me dijo que su mayor ilusión era trabajar de grande como Maciste. Yo no tenía idea quién era Maciste y él me mostró una revista de cine en donde aparecía. No me gustó. Tú eres mucho más guapo [...]“²⁹⁸. Weitere Beschreibungen der Person Macistes finden sich in *Músculos* nicht, jedoch greifen beide Diskurse an diesem Punkt – ob gewollt oder ungewollt – ineinander, denn die Leerstelle, die der Text bezüglich Maciste hier lässt, wird durch die ausführlichen Beschreibungen seiner Person aus *Una novelita lumpen* unwillkürlich gefüllt, sofern der Leser beide Texte und diese in entsprechender Reihenfolge liest und so gilt einmal mehr, dass das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist.

Die Gegenüberstellung beider Texte legt offen, dass migrierende Figuren, die Textgrenzen überschreiten, über ihre reine Konzeption hinaus noch mehr im Gepäck haben, denn mit ihnen werden ebenfalls Figurenkonstellationen (z.B. Bruder – Schwester), aber auch ganze Sujets (Bodybuilding, Filmrezeption) transferiert.

Um abschließend zum Bild der Transposition zurückzukehren, lässt sich *Una novelita lumpen* aufgrund seines Umfangs und seines Detailreichtums musikalisch gesprochen als Dux beschreiben, wohingegen *Músculos* gewissermaßen die Rolle der zurückgenommenen Zweitstimme, also die des Comes übernimmt, die das Thema der Erststimme zwar imitiert, jedoch nicht eins zu eins reproduziert. BOLAÑOS narrative Strategien, die insbesondere durch eine genaue Beobachtung der Figuren offengelegt werden können, sind in Anlehnung an BACHTIN demnach als besondere Form von Polyphonie beschreibbar.

„[...] der Stil des Romans besteht in der Kombination von Stilen; die Sprache des Romans ist ein System von ‚Sprachen‘ [...] Der Roman

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 144.

²⁹⁸ BOLAÑO: *El secreto del mal*, S. 141.

ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt [...] der Roman orchestriert seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen [...].²⁹⁹

BOLAÑOS Schreibverfahren insbesondere im Hinblick auf die hier betrachteten Erzähltexte *Músculos* und *Una novelita lumpen* lassen sich als solch eine ‚künstlerisch organisierte Redevielfalt‘ verstehen, bei der ein Text das Echo des jeweils anderen darstellt.

²⁹⁹ Vgl. BACHTIN, Michail: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 154 – 300, hier S. 157 zitiert nach JÜNKE, Claudia: *Die Polyphonie der Diskurse: Formen narrativer Sprach- und Bewußtseinskritik in Gustave Flauberts „Madame Bovary“ und „L'Éducation sentimentale“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 21.

3.5 Zusammenfassung

Um die dargestellten Beobachtungen fassbarer zu machen, erscheint es dienlich, sich Beschreibungskategorien aus der Grammatik zu bedienen.

Die Analyse der Paradigmen zeigt, dass sich Figuren und ihre Varianten oftmals gleichwertig gegenüberstehen. Es handelt sich nicht etwa um unterschiedliche Entwicklungsstadien einer Figur, sondern vielmehr um verschiedene Ausprägungen bzw. Varianten einer Figur.

Vor dieser Erkenntnis stellt sich die Frage, ob für diese Ausprägungen möglicherweise eine Art Archetyp Modell stand, der als Idee einer Figur in unterschiedliche Diegesen eingesetzt und dann verschiedenartig ausgestaltet wurde. Lässt man sich darauf ein, einen solchen Arche- oder Urtyp anzunehmen und ihn als Infinitiv zu betrachten, so entsprächen einzelne Varianten, wie beispielsweise Lalo Cura²⁶⁶⁶, Lalo Cura^{PA}, Pancho Monje^{LSDVP}, Pancho Monge^{LLT} den flektierten Formen dieser Grundform.

Die genannten Figuren wurden im doppelten Sinne in eine andere Person gesetzt, verweisen dabei semantisch auf ein und dasselbe Wort (bzw. auf ein und denselben Archetyp einer Figur), entsprechen diesem jedoch nicht in Gänze. Dieser angenommene Archetyp selbst tritt jedoch nicht in Erscheinung, man findet lediglich Variationen von Variationen.³⁰⁰

Doch inwieweit kommen diese besonderen Figurenkonstellationen bei einer Deutung des Werks zum Tragen?

Einerseits muss an dieser Stelle sicherlich auf den nebulösen Werdegang vieler Figuren verwiesen werden. Häufig bleiben sie weder für den Leser, noch für ihre Mitmenschen in der *histoire* greifbar; man denke etwa an die vergeblichen Bemühungen der Kritiker im ersten Teil von *2666*, Benno von Archimboldi²⁶⁶⁶ ausfindig zu machen. Ähnlich verhält es sich auch mit Arturo Belano und Ulises Lima in *Los detectives salvajes*. An dieser Stelle liefert Amalfitano in *Los sinsabores del verdadero policía* bezüglich der Romane von Arcimboldi^{LSDVP} einen Interpretationsansatz, der sich ohne Weiteres auf BOLAÑOS Werk übertragen lässt; so sagt er:

³⁰⁰ Die Vorstellung von Urbildern und Archetypen, die unweigerlich an PLATONS Ideenlehre denken lässt, erweist sich hier zwar einerseits als praktikable Beschreibungskategorie, muss jedoch bei genauerer Betrachtung kritisch hinterfragt werden; so zeigt sich in der Auseinandersetzung mit Gilles DELEUZE (Kap. 5.2.2), dass das Konzept des Urbildes zu hinterfragen ist, da die Figurenvarianten möglicherweise nicht auf ein solches verweisen, sondern evtl. nur auf weitere Varianten und Abbilder.

„[...] eran historias de misterio, éstos únicamente se resolvían mediante fugas, en algunos casos mediante efusiones de sangre (reales o imaginarias) seguidas de fugas interminables, como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro, saltaran literalmente de la última página y siguieran huyendo.”³⁰¹

Und ebenso springen die Figuren bei BOLAÑO buchstäblich – und buchstäblich kann hier mit einer gewissen Ironie gelesen werden – von Werk zu Werk.

Andererseits sei an dieser Stelle noch einmal auf die Figur Carlos Wieder und insbesondere auf dessen Namen verwiesen. In der Erläuterung seines Namens findet sich neben der Übersetzung „«otra vez», «de nuevo», «nuevamente»“³⁰² auch der Verweis auf das lautlich identische, orthographisch andere *Wider* im Sinne von „«contra», «frente a»“³⁰³, wobei diese Bedeutung mit einigen Wortbeispielen aus dem Deutschen untermauert wird, darunter auch „*Widerlegung*, «apología»³⁰⁴ und eben dies tun die Varianten einer Figur wie etwa Arc(h)imboldi, Lalo Cura oder Amalfitano; sie legen sich übereinander, widerlegen und überschreiben dabei andere Versionen von sich.

Der Interpretation genau dieses Phänomens widmet sich das fünfte und letzte Kapitel, wobei der durch den Namen Carlos Wieder aufgeworfenen Frage, ob es sich bei den Figuren eher um ein Wieder im Sinne einer Figurenwiederholung oder um ein Wider in Form von widersprechenden oder konkurrierenden Figurenvarianten handelt, nachgegangen wird.

Doch zunächst sei der Blick im sich anschließenden Kapitel auf die Literaturgeschichte gerichtet, um BOLAÑOS Schreibverfahren in der Gegenüberstellung mit anderen Autoren einzuordnen und stärker zu konturieren.

³⁰¹ BOLAÑO: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 283.

³⁰² BOLAÑO: *Estrella distante*, S. 50.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd., S. 51.

4. Wandernde Figuren von Balzac bis Bolaño

Das sich nun anschließende komparatistisch angelegte Kapitel dient der Einordnung der Beobachtungen, die in den vorherigen deskriptiven Abschnitten zusammengetragen wurden. Bevor die wandernden Figuren BOLAÑOS und deren mögliche Funktion in Kapitel 5 eingehender analysiert und gedeutet werden können, erscheint es naheliegend, zunächst einen Blick in die Literaturgeschichte zu werfen, um dort mögliche Vorläufer der bolañesken Figurenkonfiguration aufzuspüren und diese gegenüberzustellen. Gibt es ähnliche Konzepte, an denen BOLAÑO sich eventuell orientiert oder mit denen er bricht? Und inwieweit lässt sich seine Figurenkonzeption von anderen Modellen abgrenzen?

Im Rahmen dieser literaturgeschichtlichen Einordnung kann auch geklärt werden, welche Terminologie für die Figuren BOLAÑOS letztlich adäquat ist. Bisher war synonym die Rede von wandernden/migrierenden bzw. wiederkehrenden Figuren; auch die Beschreibung der Figuren als rotierend sowie der Begriff des Doppelgängers scheinen mögliche Beschreibungskategorien zu sein. Hinter der Verwendung dieser Termini stehen jedoch diverse Fragen, wie etwa die, ob tatsächlich von einer Migration, also einer sukzessiven Bewegung gesprochen werden kann. Auch wäre zu klären, ob es sich um parallele Entwürfe oder Varianten von Figuren handelt oder ob diese einen Fortsetzungscharakter beinhalten.

Führt man sich noch einmal die oft minimalen Verschiebungen in den Biographien der Figuren vor Augen, wäre auch eine Charakterisierung dieser als Mutationen in Erwägung zu ziehen.

Die Terminologie kann demnach bereits auf den ersten Blick Aufschlüsse über die Beschaffenheit der hier zunächst notdürftig mit den Attributen *wiederkehrend/wandernd/migrierend* versehenen Figuren geben.

Die Frage nach der korrekten Bezeichnung der im Fokus der Untersuchung stehenden Figuren ist hier also dahingehend methodisch relevant und weitreichend, als dass sie eine bestimmte Lesart impliziert und andere Interpretationen wiederum ausschließt; so birgt beispielsweise die Bezeichnung der Figuren als *Doppelgänger* das Verständnis, es handle sich um zwei Figuren, die durch ihre Ähnlichkeitsbeziehung miteinander assoziiert

werden, wohingegen etwa die Attribuierung mit *migrierend* impliziert, dass es sich um nur eine Figur handelt.

Abgesehen von der Frage nach der adäquaten Figurenbezeichnung dienen die folgenden Ausführungen vornehmlich dazu, die bisher bekannten Erscheinungsformen wandernder Figuren – insbesondere in der hispanophonen Literatur – abzubilden, um dann die Migranten aus BOLAÑOS Prosa mit diesen zu konfrontieren. In einem nächsten Schritt kann dann ermittelt werden, inwieweit sich BOLAÑOS Verfahren einordnen lässt und gegebenenfalls welche Aspekte seiner Figurenkonfiguration etwas genuin Neues darstellen.

4.1 Serielles Erzählen

Eine der gängigsten Arten der Figurenwiederkehr ist sicherlich das serielle Erzählen, das uns heute vor allem aus der Populärkultur in Form von TV-Serien geläufig ist, aber auch schon zuvor in Form von Fortsetzungsromanen praktiziert wurde. Inhärenter Bestandteil des seriellen Erzählens ist ihr Fortsetzungscharakter, durch den es nicht wie andere Formen des Erzählens einem Ende entgegenstrebt. Eine Auflösung der Handlung, sei es zum *happy end* oder zu einem tragischen Ende, wäre gewissermaßen der Tod der Serie, denn der Reiz dieser Form des Erzählens besteht gerade in unaufgelösten Situationen, im Kontext von Fernsehserien häufig als *Cliffhanger* bezeichnet, die die Spannung von der einen zur nächsten Episode aufrecht erhalten und transportieren.

Als Ausnahme dieser Regel muss jedoch der Vollständigkeit halber die Krimi-Serie genannt werden, die nicht diesem Prinzip folgt, denn jeder (Mord)Fall und somit der Roman oder die Episode streben sehr wohl einem Ende, nämlich der Lösung des Falls entgegen.³⁰⁵

Frank KELLETER nähert sich dem seriellen Erzählen zunächst über den Begriff der Serialität und verweist in diesem Zusammenhang auf die enorme Anschlussfähigkeit dieses Terminus in unterschiedlichen Wissenschaftsdomänen.³⁰⁶ Er verweist zudem auf die sich gewissermaßen widerstrebenden Kräfte von Ende und Fortsetzung:

„Das Aufhören macht den Text zum Text, auch wenn die erzählte Geschichte keine Lösungen mehr anbietet. Die Literaturwissenschaften wissen seit langem von der sinnlichen, psychologischen, sogar epistemologischen Befriedigung, die mit der Figur der Schließung einhergeht. [...]

Das ist aber nur ein Teil dessen, was Erzählungen leisten. Der andere Teil, scheinbar entgegengesetzt, hat mit der Ungewissheit über die Möglichkeit einer finalen Lösung zu tun, mit dem

³⁰⁵ Die besondere Faszination, die der Krimi als eine Form des seriellen Erzählens mit sich bringt, beschreibt Hektor HAARKÖTTER mit speziellem Augenmerk auf der „Detektivin als leibgewordene[m] Cogito-Argument“ in HAARKÖTTER, Hektor: „Serielle Ende“, in: ders.: *Nicht-endende Enden. Dimensionen eines literarischen Phänomens. Erzähltheorie Hermeneutik Medientheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 213 – 277, hier S. 214.

³⁰⁶ Vgl. KELLETER, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012, S. 18.

Aufschub eines endgültigen Endes, dem Versprechen ständiger Erneuerung. Seitdem Menschen sich Geschichten erzählen, tun sie das in Fortsetzungen. Auch abgeschlossene Erzählungen drängen darauf, sich weiterzuführen und zu vermehren. Diese sogar besonders: Popularität und Wiederholung gehören offenbar eng zusammen, von der Gutenachtgeschichte zu standardisierten Unterhaltungsgenres wie der Krankenhaus-Fernsehserie oder dem Kriminalroman.“³⁰⁷

Das Wechselspiel dieser beiden Elemente lässt sich durchaus in Beziehung zu BOLAÑOS Narration setzen, denn durch die Romangrenzen überschreitenden Figuren entsteht eine scheinbare Fortsetzung. Ein Roman wie beispielsweise *Una novelita lumpen*, der zunächst als (ab)geschlossen betrachtet werden kann, wird durch eine Erzählung wie *Músculos* gewissermaßen fortgesetzt, zumindest aber wiederaufgenommen. Und in dem genannten Beispiel ist dies nicht allein den wiederkehrenden Figuren geschuldet, sondern auch der mit ihnen wiederkehrenden Handlung, die sich in vielen Aspekten gleicht, in einigen jedoch auch abweicht. Der Fortsetzungscharakter beim Lesen von BOLAÑOS Romanen ist jedoch nicht wie in der Serie klar vorgegeben, sondern entsteht zufällig durch die vom Leser gewählte Reihenfolge der Lektüre und bleibt gänzlich aus, wenn nur ein Roman gelesen wird oder solche, die nicht auf der Figurenebene oder anderweitig miteinander vernetzt sind.

Geht man nun der Frage nach, ob sich BOLAÑOS Figurenkonzeption unter dem Begriff des seriellen Erzählens fassen lässt, mag unter Umständen ein Vergleich hilfreich sein. Man führe sich beispielsweise den der Feder von Sir Arthur CONAN DOYLE entsprungenen Sherlock Holmes³⁰⁸ vor Augen, der eine Serienfigur *par excellence* darstellt. Verfolgt man ihn durch unterschiedliche Fälle, so wird deutlich, dass es sich jeweils um ein und dieselbe Figur handelt, was etwa durch wiederkehrende Charaktereigenschaften, Gewohnheiten und Fähigkeiten der Figur, aber auch durch wiederkehrende Attribute wie seine typische Bekleidung

³⁰⁷ Ebd., S. 12.

³⁰⁸ Neben den ursprünglichen Fällen von Sherlock Holmes, die von CONAN DOYLE verfasst wurden, gibt es mittlerweile diverse Neuauflagen (und auch Pastiche) dieses Stoffes, beispielsweise Hörspiele, Kinofilme und Fernsehserien, darunter auch die seit 2010 ausgestrahlte Serie *Sherlock*, die die originalen Stoffe stark abgewandelt und modernisiert in unsere Zeit transferiert; ebenso das US-amerikanische Pendant *Elementary*. Die hohe Popularität hat dem Stoff dazu verholfen, gewissermaßen als Serie in Serie zu gehen und es scheint dabei kein Hinderungsgrund, sondern eher ein Reiz zu sein, unterschiedliche Versionen desselben Ausgangsstoffes zu produzieren.

und den konstanten Wohnort in der Baker Street unterstrichen wird. Auch die Figurenkonstellation um Sherlock Holmes ist weitestgehend konstant, so findet sich einerseits stets sein treuer Freund Watson, der modern gesprochen gewissermaßen Holmes' *Sidekick*³⁰⁹ verkörpert, darüber hinaus die unfähigen Ermittler von Scotland Yard wie etwa Inspektor Lestrade sowie der nicht durchgehend, jedoch zumindest häufig auftretende Professor Moriarty als Holmes' Nemesis.

Anders als in vielen Telenovelas bauen im Falle von CONAN DOYLE die einzelnen Episoden oder Fälle von Sherlock Holmes nicht direkt aufeinander auf, eine Rekapitulation à la „was bisher geschah“ ist demnach nicht notwendig.³¹⁰

Ein Vergleich von Sherlock Holmes mit einer der wiederkehrenden Figuren BOLAÑOS, beispielsweise Amalfitano, zeigt schnell, dass sich BOLAÑOS narratives Vorgehen nicht unter dem Begriff des seriellen Erzählens subsummieren lässt.

Zwar hat auch Amalfitano sowohl in *Los sinsabores del verdadero policía* als auch in *2666* denselben Namen, Beruf und eine Tochter namens Rosa, doch ist bezüglich der Tochter schon äußerst fraglich, ob es sich um ein und dieselbe Rosa handeln kann, da als ihre Mutter im Falle von *2666* die spanische Aussteigerin Lola benannt wird, während es im anderen Falle die aus Chile stammende Edith Lieberman ist. Durch diese sich unterscheidenden Lebenswege ist es im Prinzip ausgeschlossen, dass es sich um dieselbe Figur handelt, die mehrfach auftritt.

Zudem lassen sich die Auftritte Amalfitanos weder als Serie lesen, bei der eine Episode kausal auf die nächste folgt, noch werden von einer identischen Ausgangsbasis unterschiedliche Episoden entwickelt.³¹¹

Was BOLAÑOS Figuren letztendlich geringfügig mit dem seriellen Erzählen verbindet, ist die Kraft der Fortsetzung, die die wiederkehrenden Figuren auf

³⁰⁹ *Sidekick* ist ein Slang-Ausdruck, der häufig im Bezug auf Film, Fernsehen, Comics und generell in der Popkultur angewendet wird. Er bezeichnet den treuen Kompanion des Helden, dem eine Art Copilotenfunktion zukommt. Auf die Literatur angewendet, könnte man Sancho Panza etwa als Don Quijotes *Sidekick* bezeichnen. Bekannte Beispiele sind darüber hinaus die genannten Holmes und Watson, aber auch Bart und Milhouse (*Die Simpsons*), Batman und Robin, Han Solo und Chewbacca (*Star Wars*), Asterix und Obelix sowie Frodo und Sam (*Herr der Ringe*).

³¹⁰ Beim seriellen Erzählen kann grundlegend zwischen solchen Serien unterschieden werden, bei denen die Handlung von Episode zu Episode kausal aufeinander aufbaut und bei denen die Protagonisten etwa altern und solchen Serien rundum Sherlock Holmes oder auch *Die Simpsons*, bei denen sich das Erzählen in jeder Episode von der nahezu gleichen Grundsituation ausgehend entwickelt.

³¹¹ Bei einer genaueren Betrachtung weiterer Figuren kann ein vergleichbares Fazit gezogen werden; auch die Varianten um Benno von Archimboldi bzw. J.M.G. Arcimboldi (oder auch Lalo Cura/Pancho Monje) weisen zwar in der Regel Überschneidungen in der Biographie auf, lassen sich jedoch nicht gleichsetzen und auch nicht als Fortsetzung lesen.

den ersten Blick evozieren. Um noch einmal auf die Worte KELLETERS zurückzukommen, lockt BOLAÑOS Prosa gewissermaßen „mit dem Aufschub eines endgültigen Endes, dem Versprechen ständiger Erneuerung“, wobei insbesondere die Figuren diesem Versprechen nachzukommen scheinen.

In ihrer Publikation *Zyklisch-serielles Erzählen – Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*³¹² verbindet Christine MIELKE bereits im Titel das Serielle mit dem Zyklischen. Doch nicht nur deswegen erscheint es vielversprechend, auch das zyklische Erzählen daraufhin näher zu untersuchen, ob es sich als adäquate Beschreibungskategorie für BOLAÑOS migrierenden Figuren erweist.

Volker KLOTZ beschreibt das zyklische Erzählen wie folgt:

„Zyklisches Erzählen verschränkt mehrere selbstständige Einzelgeschichten in einem umfassenden Erzählzusammenhang. Dabei stellt es einen geschlossenen Kreis, griechisch *kyklos*, dieser einzelnen Geschichten her. Zugleich stellt es, ebenfalls werkintern, einen geschlossenen Kreis von Einzelpersonen her, die einander die Geschichten vortragen.“³¹³

Nach diesem Prinzip funktionieren etwa Boccaccios *Decamerone* oder *1001 Nacht*, die gewissermaßen Paradebeispiele des zyklischen Erzählens darstellen. Eine wie von KLOTZ angesprochene Verschränkung von Einzelgeschichten findet im Falle BOLAÑOS auch und insbesondere über die Figurenebene sicherlich statt, jedoch handelt es sich bei einem teils ausufernden Figurenkabinett wie etwa in *Los detectives salvajes* oder *2666* keineswegs um einen geschlossenen, homogenen Personenkreis.

Den Erzählkosmos BOLAÑOS in seiner Anlage daher als Serie oder Zyklus fassen zu wollen, ist in Anbetracht der vorherigen Vergleiche sicherlich nicht adäquat. Es mag sein, dass sich in beiderlei Hinsicht gemeinsame Schnittmengen ergeben, jedoch wäre es nicht zu verteidigen, das Romanœuvre des Chilenen in seiner Funktionsweise als seriell oder zyklisch zu beschreiben.

³¹² Vgl. MIELKE, Christine: *Zyklisch-serielles Erzählen. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: De Gruyter 2006.

³¹³ KLOTZ, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes bis Faulkner*, München: Beck 2006, S. 196.

4.2 Doppelgänger

Wie eingangs bereits zu bedenken gegeben, liegt eine Beschreibung der wiederkehrenden Figuren als Doppelgänger durchaus nahe, dabei gilt es jedoch, die Besetzung dieses Terminus im literaturwissenschaftlichen Sinne näher zu beleuchten.

Bereits ein Blick in das Wörterbuch der Gebrüder GRIMM offenbart eine Definition, die sich als dienlich für die Betrachtung der wandernden Figuren erweist:

„DOPPELGÄNGER, auch wol doppeltgänger, m. jemand von dem man wähnt er könne sich zu gleicher zeit an zwei verschiedenen orten zeigen [...]“³¹⁴

Und tatsächlich könnte man meinen, dass sich auch die wiederkehrenden Figuren BOLAÑOS bisweilen gleichzeitig an zwei Erzählorten zeigen, doch erweist sich dies natürlich sowohl im Falle BOLAÑOS als auch im Allgemeinen als irri- ge Annahme, da es sich um unterschiedliche Personen bzw. Figuren handelt, die nur den Anschein erwecken, als seien sie zu gleicher Zeit an zwei Orten.

Der Begriff *Doppelgänger*, der mittlerweile als Germanismus auch Eingang in die englische Sprache gefunden hat,³¹⁵ war bereits vielfach Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen, was auf eine signifikante Präsenz des Phänomens in der Primärliteratur schließen lässt. Und tatsächlich zeigt sich, dass das Motiv des Doppelgängers über Länder- und Epochengrenzen hinweg immer wieder in Erscheinung tritt. Sei es *Die Elixiere des Teufels* bzw. *Der Sandmann* von E. T. A. HOFFMANN, *Der Steppenwolf* von Hermann HESSEN, *Amphytrion* von Heinrich von KLEIST, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von

³¹⁴ GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, o. O. 1858, Bd. 2, Sp. 1263, online verfügbar unter: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GD03269#XGD03269>.

³¹⁵ Insbesondere in der zeitgenössischen amerikanischen Populärkultur findet sich der Begriff wieder, so haben etwa die fünf Hauptcharaktere der Serie *How I met your mother* jeweils einen Doppelgänger, den sie im Verlauf der Serie kennenlernen und der in diesem Fall untypischerweise als gutes Omen angesehen wird. Auch die von Science-Fiction- und Mystery-Elementen geprägte US-TV-Serie *Fringe* greift die Doppelgängerthematik auf, hier sogar deutlich programmatischer als in *How I met your mother*, da die Handlungen zwischen einer Welt und deren Paralleluniversum springen, wobei die Figuren der einen Welt als Doppelgänger in die andere Eingang finden, so beispielsweise die Agentin Olivia, die im Paralleluniversum zu Fauxlivia wird. Auch in David LYNCHS *Twin Peaks* spielen Doppelgänger eine nennenswerte Rolle, die BOLAÑO bekannt sein dürfte, da er in *2666/La parte de Fate* den Protagonisten mit einem Rezeptionisten über David LYNCH und dessen bedeutendste Produktionen sprechen lässt und damit neben unzähligen Verweisen auf Literatur und Philosophie einen seiner seltenen Querverweise auf Film und Fernsehen setzt. Vgl. dazu BOLAÑO: *2666*, S. 428. Betrachtet man LYNCH und BOLAÑO eingängiger, so lassen sich insbesondere im Hinblick auf den Erzählstil gewisse Ähnlichkeiten nicht leugnen, denkt man etwa an LYNCHS Film *Mulholland Drive*.

Robert Louis STEVENSON, *The Picture of Dorian Gray* von Oscar WILDE, *The New York Trilogy* von Paul AUSTER³¹⁶, *Dvojník (Der Doppelgänger)* von Fjodor DOSTOJEWSKI, *Rayuela* von Julio CORTÁZAR, oder *Sputnik Sweetheart* von Haruki MURAKAMI, um nur einige der bekannteren Beispiele zu nennen.³¹⁷ Mal haust der Doppelgänger im Spiegel (*Dorian Gray*), mal in sich selbst (*Jekyll and Hyde*) und mal in der Götterwelt (*Amphytrion*).

Es zeigen sich demnach ganz unterschiedliche Spielarten und Ausprägungen des Doppelgängers und nur selten wohnt ihnen das humoristische Potenzial zum Verwechslungsspiel inne, wie wir es von Erich KÄSTNERS *Doppeltem Lottchen* und anderen Verwechslungskomödien gewohnt sind. Vielmehr zeigt sich im Doppelgänger häufig die Auflösung der Identität, teilweise auch das Monströse³¹⁸ und die Dissoziation³¹⁹. Bisweilen rufe die Einsicht, dass der Mensch durch seinen Doppelgänger ersetzbar sei, ein gewisses Unbehagen hervor, so Chava SCHWARCZ, die weiter ausführt:

„Dieses Unbehagen wird in der Literatur mit komischen, tragischen, dämonischen oder metaphysischen Inhalten besetzt. Der Doppelgänger nimmt – entsprechend dem Weltbild, das er konkretisieren soll – die verschiedensten Formen und Funktionen im literarischen Werk ein.“³²⁰

Den Impact einer Dopplung, wie sie der Doppelgänger definitionsgemäß mit sich bringt, beschreibt FORDERER wie folgt:

„Doppelphänomene haben in einer Welt, die aus Differenzen gewoben ist, etwas von einem Meteoriteneinschlag, der aus höheren Sphären eine unbekannte Gesteinsart auf der Erde hat aufprallen lassen. Die Gewalt dieses Einschlags wirkt um so größer,

³¹⁶ Der Doppelgängerthematik im Werk AUSTERS widmet sich insbesondere Evija TROFIMOVA in „Doubles and Disappearances“, in: TROFIMOVA, Evija: *Paul Auster's Writing Machine: A Thing to Write With*, New York/London: Bloomsbury 2014, S. 95ff.

³¹⁷ Eine zwar nicht vollständige, aber dennoch umfangreiche Auflistung an Romanen mit Doppelgängerthematik, die von Nutzern der Internetseite [goodreads.com](https://www.goodreads.com/shelf/show/doppelganger) gemeinschaftlich erstellt wurde, findet sich online unter URL: <https://www.goodreads.com/shelf/show/doppelganger>.

³¹⁸ SCHÄUBLE vollzieht in ihrer Publikation unter anderem das Phänomen des Doppelgängers am Beispiel von *Dracula* nach. Vgl. SCHÄUBLE, Michaela: *Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger. Rites de Passage in Bram Stokers Dracula*, Berlin: LIT Verlag 2006, S. 66f.

³¹⁹ FORDERER, Christof: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 183ff, hier am Beispiel von Hermann Hesses *Steppenwolf*.

³²⁰ SCHWARCZ, Chava Eva: „Der Doppelgänger in der Literatur – Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung“, in: FICHTNER, Ingrid (Hg.): *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 1999, S. 1-14, hier S. 3.

wenn ausgerechnet an Menschen die Produktion immer neuer Differenzen einen Moment lang aussetzt und Ein- und Dasselbe wiederkehrt: scheinen doch die Menschen besonders gründlich dem principium individuationis unterworfen, indem sie mit dem Pronomen ‚ich‘ ein Wort besitzen, das jeder einzig und allein auf sich anzuwenden bereit ist und durch dessen eifrigen Gebrauch er selbst unablässig neu die Tür versperrt, die aus der Existenz als unterschiedene Entität herausführen könnte.“³²¹

BOLAÑOS wiederkehrende Figuren als Doppelgänger zu klassifizieren, ist sicherlich zulässig, nur stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, mit welchen Inhalten die Figuren besetzt werden, um auf die Ausführungen von SCHWARCZ zurückzuverweisen. Dienen die Dopplungen der Figuren beispielsweise der Komik oder tragen sie zur Tragik der Figuren bei?

Eine genauer Blick auf BOLAÑOS Doppelgänger zeigt, dass zwischen den zitierten Doppelgängerthematiken von STEVENSON, WILDE, DOSTOJEWSKI et al. und denen des Chilenen ein fundamentaler Unterschied vorliegt, da sich in allen anderen Fällen die Problematik des Sich-doppeln innerhalb ein und derselben *histoire* entwickelt; das heißt, die Figuren wissen in der Regel um diese Problemstellung. Häufig kommt es zur Konfrontation der beiden doppeltgehenden Figuren.

Dies gestaltet sich bei BOLAÑO anders, insofern die Figuren nicht um ihre Dopplung wissen, da sich diese allein dem Leser offenbart. Die Existenz des Doppelgängers entzieht sich also dem Wissen der Figuren selbst, sorgt aber dennoch – zumindest auf der Metaebene – für ein Verwirrspiel. Dieses Verwirrspiel kann dahingehend gedeutet werden, dass es die Frage nach der Identität des Individuums stellt und damit auf eine zentrale Thematik unserer Zeit verweist: die Entfremdung des Menschen von sich, die laut FORDERER „[...] in den letzten ein, zwei Jahrhunderten häufig als der prägnanteste Ausdruck des allgemeinen Lebensgefühls empfunden [wurde]“³²².

Fraglich ist sicherlich bei diesem wie auch jedem anderen Interpretationsansatz, inwieweit eine solche Lesart begründet ist und ob sie vom Autor intendiert gewesen sein mag. Die Entfremdung des Individuums von

³²¹ FORDERER: *Ich-Eklipsen*, S. 10.

³²² Ebd., S. 14.

Zum Thema Entfremdung und damit einhergehend der Verdinglichung vgl. 5.2.1 Von Dingen und Menschen.

sich selbst in BOLAÑO lesen zu wollen, scheint jedoch naheliegend, wirft man einen genaueren Blick auf die Konstruktion seiner Figuren, die eine gewisse Gemachtheit offenbart und dadurch die Frage nach sich zieht, inwieweit die Figuren eine konsistente Identität besitzen. Insbesondere im Doppelgängerdiskurs stellt sich nämlich die Frage nach der Identität.

„Die Fraglichkeit von Einzigartigkeit (Individualität), die das Auftauchen eines zweiten Gleichen nach sich zieht, und die Fraglichkeit von Einheit (Identität), die die Verkörperung eines Teils des eigenen Selbst in einem Anderen impliziert, kann nun plötzlich als symptomatisch für eine soziale und kulturelle Befindlichkeit erscheinen, in die der Mensch als ‚neuzeitliches Ich‘ hineingeraten ist.“³²³

Zu dieser Schlussfolgerung gelangt FORDERER und bringt zugleich das Grundproblem auf den Punkt, das durch den Doppelgänger thematisiert wird, nämlich das Infragestellen sowohl einer einzigartigen als auch einer einheitlichen Identität. Und wie sich im weiteren Verlauf dieser Untersuchung zeigen wird, ist diese Frage im Falle von BOLAÑOS Figuren nicht zu Unrecht zu stellen.

Zu bedenken ist diesbezüglich die Tatsache, dass der Doppelgänger als Effekt nur in einer individualisierten Kultur funktionieren kann, wohingegen dessen Wirkung in einer vom Kollektivismus bzw. Konformismus geprägten Kultur verloren ginge. Da bei den Figuren BOLAÑOS daran zu zweifeln ist, ob diese einem individuell-identitären Konzept folgen oder dieses zumindest brüchig und nicht konsequent durchgezählt ist, kann im Umkehrschluss auch davon ausgegangen werden, dass sie nur bedingt Doppelgänger im oben definierten Sinne haben können.

³²³ FORDERER: *Ich-Eklipsen*, S. 14.

4.3 Vorläufer und Zeitgenossen

Um dem Thema der Doppelgänger, bzw. dem der wiederkehrenden Figuren einen nicht nur theoretischen sondern auch anschaulichen Unterbau zu liefern, widmen sich die folgenden Teilkapitel einer Auswahl an Autoren, in deren Werken bezogen auf die Figurenebene ähnliche Phänomene wie bei BOLAÑO zu beobachten sind.

Die Auswahl, die keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ist dabei sowohl epochen- als auch länderübergreifend gestaltet und reicht von Honoré de BALZAC über Ramón del VALLE-INCLÁN, William FAULKNER, Juan Carlos ONETTI, Ernesto SÁBATO und Juan BENET bis Antonio MUÑOZ MOLINA, mit einem kürzeren Exkurs zu Émile ZOLA. Die Zusammenstellung an Autoren dient vielmehr dazu, unterschiedliche Spielarten von wiederkehrenden Figuren am Beispiel einflussreicher Autoren aufzuzeigen.

BALZAC darf aufgrund seiner weitreichenden Prägung – nicht nur der französischen Literatur – und seines *opus magnum*, das als Paradebeispiel für wiederkehrende Figuren angesehen werden kann, im Folgenden sicher nicht unterschlagen werden. Ähnliches gilt für ZOLA und dessen Zyklus der *Rougon-Macquart*.

VALLE-INCLÁN als Vertreter der *Generación del 98* lässt seine Figuren auf subtilere Art und Weise und unter ganz anderen Vorzeichen als BALZAC wiederkehren, erweist sich jedoch für die vergleichende Betrachtung von BOLAÑO als nicht minder ergiebig.

FAULKNER erhält aufgrund seiner weitreichenden Wirkung, insbesondere auf die lateinamerikanische Literatur, ebenfalls Einzug in den Kreis der ausgewählten Autoren. Insbesondere die sich FAULKNER anschließende Betrachtung von ONETTIS wiederkehrenden Figuren zeichnet ein Bild mit zentralen Parallelen, in welches sich BOLAÑO nahtlos einfügen lässt.

Und schließlich erweisen sich auch BOLAÑOS Zeitgenossen SÁBATO, BENET und MUÑOZ MOLINA als aufschlussreiche Referenz, da sich bei der Konfrontation kontemporärer mit Autoren vergangener Epochen erste Traditionen hinsichtlich wiederkehrender Figuren – und auch Orten – herauskristallisieren.

Insgesamt werden die genannten Autoren im Folgenden dazu herangezogen, um einerseits unterschiedliche Vorgehensweisen in Bezug auf die Wiederkehr von Figuren aufzuzeigen und um andererseits ein Feld zu eröffnen, in dem sich BOLAÑO situieren und in Beziehung setzen lässt.

Die Gegenüberstellung bietet zudem eine Art Reibungsfläche, die dazu beiträgt, die in BOLAÑOS Œuvre immanenten Spezifika stärker zu konturieren.

Ein Blick in die romanistische wie auch in die über die Grenzen der Romania weiterführende Forschungsliteratur lässt eine überblicksartige Gesamtschau zum Thema wiederkehrende Figuren vermissen. Zwar gibt es verschiedene Publikationen, die sich dem eingangs beschriebenen Phänomen des Doppelgängers widmen³²⁴, jedoch stellt der Doppelgänger nur eine Möglichkeit der Figurenwiederkehr dar und ermöglicht dadurch nur einen verengten Blick auf die zu untersuchende Thematik.

Davon abgesehen werden wiederkehrende Figuren in der Sekundärliteratur zu einem spezifischen Autor immer wieder als Phänomen punktuell benannt, wobei jedoch eine Einreihung in eine mögliche literarische Tradition in der Regel ausbleibt. Dadurch kann zunächst fälschlicherweise der Eindruck entstehen, dass wiederkehrende Figuren ein seltenes oder zu vernachlässigendes Phänomen in der Literatur darstellen, was sich jedoch – wie auch die sich anschließende Betrachtung belegen wird – als fälschlich erweist.

³²⁴ Vgl. etwa FORDERER: *Ich-Eklipsen*; SCHÄUBLE: *Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger. Rites de Passage in Bram Stokers Dracula* sowie FICHTNER: *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*.

4.3.1 Balzac

Begibt man sich in der Literatur auf die Suche nach wiederkehrenden Figuren, so stellt Honoré de BALZAC mit Sicherheit eine ergiebige Fundstelle dar, liefert er doch als zentrale Referenz der französischen Literatur mit seinem Großprojekt, der *Comédie Humaine*, gleich dutzende wiederkehrende Figuren. Diese sind allein wegen ihrer Quantität schon nicht mehr als Randphänomen des balzac'schen Erzählens zu werten. Charles LECOUR vollzieht in *Les personnages de la Comédie Humaine* begleitet von 38 genealogischen Tafeln detailliert das Beziehungsgeflecht der Figuren nach und beleuchtet im Rahmen dieser Untersuchung auch das mehrmalige Auftreten einiger Protagonisten: „Les personnages qu'on trouve de nombreuses fois sont au nombre de 141.“³²⁵ Auch wenn die Forschungsliteratur bezüglich wiederkehrender Figuren im Allgemeinen eher punktuell aufgestellt ist, so ist sie gerade im Falle von BALZAC sehr breit, und angesichts der Vielzahl an Romanen, aus denen sich die *Comédie Humaine* zusammensetzt, verwundert es kaum, dass sich bei Auszählungen der wiederkehrenden Figuren unterschiedliche Angaben finden. Während LECOUR die genannten 141 zählt, kommt Preston in seiner erstmals 1926 publizierten Arbeit *Recherches sur la technique de Balzac. Le retour systématique des personnages dans la Comédie humaine*, die sich auf die Erkenntnisse aus *Répertoire de la Comédie Humaine de H. de Balzac* von Anatole CERFBERR und Jules CHRISTOPHE stützt, zu folgenden Zahlen:

„Le *Répertoire* enregistre 405 personnages paraissant dans plus d'un ouvrage; le plus grand nombre de personnages reparaisants dans un même ouvrage est de 80.“³²⁶

Auch wenn die Zahlen beeindruckend mögen, ist letztendlich jedoch weniger die exakte Anzahl von Figuren entscheidend für den hiesigen Vergleich, sondern vielmehr die Tatsache, dass die wiederkehrenden Figuren ein

³²⁵ LECOUR, Charles: *Les personnages de la Comédie Humaine*, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1966, S. 9. LECOUR schlüsselt die Figuren wie folgt auf:

„Ce total se décompose ainsi:

Paraissant au moins 5 fois: 86

Paraissant au moins 10 fois: 37

Paraissant au moins 15 fois: 11

Paraissant au moins 20 fois: 7“, ebd.

³²⁶ PRESTON, Ethel: *Recherches sur la technique de Balzac. Le retour systématique des personnages dans la Comédie Humaine*, Genf/Paris: Slatkine Reprints 1984, S. 4f. PRESTON'S Zahlen basieren auf der alphabetischen Auflistung der Protagonisten nach CERFBERR, Anatole/CHRISTOPHE, Jules: *Répertoire de la Comédie Humaine de H. de Balzac*, Paris: Calmann Lévy, 1887.

programmatischer Charakter im Werk BALZACS zukommt. Es kann durchaus unterstellt werden, dass den wiederkehrenden Figuren ein heuristischer Zweck zu Grunde liegt, gerade vor dem Hintergrund, dass BALZAC die Zeichnung eines Tableaus der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts im Sinne hatte. Dabei geht die *Comédie Humaine* deutlich über das reine Beschreiben hinaus.

„Balzac überführt das deskriptive Tableau de Paris in die narrative Form des Paris-Dramas. Mit diesem Wechsel der Darstellungsform gewinnt er grundsätzlich neue Möglichkeiten, die Erfahrung der Lesbarkeit der Stadt und ihrer Dynamik in imaginären Äquivalenten zu erfassen.“³²⁷

Brigitte HELBING sieht in BALZACS detailliertem und deskriptiven Vorgehen Ähnlichkeiten zu Verfahrensweisen der Naturwissenschaften. In ihrer Untersuchung *Vernetzte Texte – Ein literarisches Verfahren zum Weltenbau* versteht sie BALZAC als einen der ersten Weltenbauer und verweist auf den vielfach zitierten 1842 verfassten *Avant Propos*.

„Honoré de Balzac nennt als Analogie für sein Vorhaben von Weltenbau – die *Comédie humaine* – die naturwissenschaftliche Forschung seiner Zeit: Ein Besessener, der seine eigenen Symptome in einem außerliterarischen ‚Beschreibungsvorhaben‘ wiedererkennt...In diesem Wiedererkennen aber steckt mehr. Mit ihr [sic!] beginnt die Geschichte des literarischen Weltenbaus der Moderne als unabschließbarer Prozeß von Vernetzung. Als erster Autor verknüpfte Balzac die Texte eines Lebens über wiederkehrende Figuren zu einem imaginierten Weltgeschehen; und in dieser Systematik waren ihm die Methoden und Erkenntnisse der Naturwissenschaft vorbildhaft.“³²⁸

³²⁷ STIERLE, Karlheinz: *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien: Hanser 1993, S. 364, zitiert nach MEINEKE, Eva-Tabea: „Kartographische Elemente der Parisdarstellung in Balzacs *Père Goriot*“, in: SICK, Franziska (Hg.): *Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte – Literarische Räume vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Tübingen: Narr 2012, S. 69 – 80, hier S. 70.

³²⁸ HELBING, Brigitte: *Vernetzte Texte. Ein literarisches Verfahren von Weltenbau. Mit den Fallbeispielen Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson und einer Digression zum Comic strip Doonesbury*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 33.

„Cette idée [L'idée première de la *Comédie humaine*] vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité“³²⁹, so BALZAC selbst. Insbesondere an den divergierenden Positionen der Naturwissenschaftler Georges CUVIER und Étienne Geoffroy SAINT-HILAIRE arbeitet sich BALZAC im Verlauf seiner Ausführungen ab, wobei er dahingehend differenziert, dass er auch Unterschiede zwischen Tierreich und Humangesellschaft zu Bedenken gibt.³³⁰

Die eher phänotypische Beschreibung von unterschiedlichen Spezies in der Zoologie tendiert in der Literatur und auch bei BALZAC jedoch zu einer tiefergehenden Betrachtung, die über äußerliche Beschreibungen hinausgeht und insbesondere den sozialen Status und das Milieu einer Figur in den Fokus seiner Beobachtungen rückt.

Der Erzählkosmos mag im Falle BOLAÑOS sicherlich deutlich kleiner sein als der balzac'sche mit nahezu 100 Romanen, wobei BOLAÑO auch kein Sittengemälde wie BALZAC im Sinne hatte. Der quantitative Unterschied an wiederkehrenden Figuren in beiden Oeuvres ist demnach auf die jeweiligen Bestrebungen der Autoren zurückzuführen.

Eine weitere Differenz besteht in der Form der wiederkehrenden Figuren, da es sich im Falle von BALZAC um stringente Figuren handelt, die lediglich in unterschiedlichen Kontexten, in unterschiedlichen Romanen wieder auftauchen und gewissermaßen weitererzählt werden.

Trotz dieser Verschiedenheiten zwischen BALZAC und BOLAÑO, haben auch die wiederkehrenden Figuren BALZACS den Effekt, dass sie das Gesamtwerk ihres Schöpfers zusammenhalten und vernetzen.

Grundsätzlich kann BALZAC die Etablierung des Verfahrens der wiederkehrenden Figuren im großen Stil zugeschrieben werden. Ungeachtet der verstrichenen Epochen, die BALZAC von der Gegenwart trennen, erlebt die balzac'sche Erzähltradition gerade heute eine Art Revival und stellt damit ihre Aktualität unter Beweis. In der amerikanischen Pay-TV Serie des Senders HBO, *The Wire*, entspannt sich etwa von der ersten bis zur letzten Episode ein komplexer und vielschichtiger Plot, der ein nuancenreiches und sozialkritisches Bild einer Stadt und ihrer Milieus zeichnet, das man sonst nur von Größen des

³²⁹ BALZAC, Honoré de: *Œuvres complètes de H. de Balzac*, hg. von HOUSSIAUX, Alexandre, Paris: 1855, S. 18.

³³⁰ BALZAC gibt etwa fundamentale Unterschiede zwischen den Geschlechtern zu bedenken. Während im Tierreich das weibliche Tier lediglich als Variante des Männchens betrachtet wird, sei dies beim Menschen nicht ohne Weiteres möglich: „Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir deux êtres parfaitement dissemblables dans un ménage.“ BALZAC: *Œuvres complètes de H. de Balzac*, hg. von HOUSSIAUX, S. 19.

Gesellschaftsromans wie BALZAC, DICKENS oder TOLSTOI kennt. Die Beschreibung der Serie als „ein Balzac für unsere Zeit“³³¹ kommt demnach nicht von ungefähr. Dieser Prämisse folgt auch Angela SCHROTT, indem sie Parallelen zwischen beiden Werken aufzeigt.

„Ein Strukturmerkmal, das die Romane Balzacs und die Serie *The Wire* verbindet, ist, dass das Romanwerk und die Serie als Komponenten eines größeren Ganzen konstruiert sind und „fiktionale Architekturen“ der zeitgenössischen Gesellschaft bilden.“³³²

Eine solche Architektur findet sich – wenn auch nicht so strukturiert aufeinander abgestimmt wie bei BALZAC und *The Wire* – auch in BOLAÑOS Werk in Form der unzähligen Bezugnahmen, die nicht zuletzt durch die wiederkehrenden Figuren und deren wiederkehrende Geschichten etabliert werden. SCHROTT erkennt die fiktionale Architektur im Falle der Serie in den fünf Räumen, bzw. Milieus, denen sich das Programm mit jeweils einer Staffel widmet.³³³ Vergleichbar dazu gelingt es BOLAÑO insbesondere in *2666*, aber auch in *LSDVP*, vergleichbare (Erzähl)Räume zu eröffnen, die – wie die Teilromane von *2666* – sowohl in sich geschlossen sind, jedoch zugleich miteinander „verdrahtet“ sind.

Nach diesem kurzen Ausflug in die kontemporäre Filmkunst, sei der Blick in der Folge wieder auf BALZAC, bzw. auf dessen Zeitgenossen gerichtet, der ein der *Comédie humaine* nicht unähnliches Romanwerk vorzuweisen hat.

Zola à l'invers

Als kleiner Exkurs sei hier erwähnt, dass sich Émile ZOLAS im Vergleich zu BALZAC ‚nur‘ 20 Romane zählender Zyklus *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* die *Comédie Humaine* zum Vorbild nimmt und versucht, das komplexe Gefüge einer ausgedehnten Familie nachzuvollziehen. Dabei wird insbesondere die Determiniertheit der Figuren

³³¹ KÄMMERLINGS, Richard: „Ein Balzac für unsere Zeit“, in: *FAZ* vom 14. Mai 2010, online verfügbar unter URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html>.

³³² SCHROTT, Angela: „The Wire: *Comédie humaine* in der neuen Welt“, in: MILEVSKI, Urania/ RESZKE, Paul/ WOITKOWSKI, Felix (Hg.): *Gender und Genre – Populäre Serialität zwischen kritischer Rezeption und geschlechtertheoretischer Reflexion*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018S. 97 – 124, hier S. 98

³³³ Vgl. ebd.

anhand ihrer sozio-ökonomischen und historischen Verhältnisse sowie ihre Milieu- und Schichtzugehörigkeit beleuchtet. ZOLA orientiert sich diesbezüglich an der von Hippolyte TAINE geprägten Trias „race, milieu, moment“³³⁴.

Auch bei ZOLA finden sich wiederkehrende Figuren, die durch den Romanzyklus rotieren, beispielsweise die Hauptfigur aus *La Faute de l'Abbé Mouret*³³⁵ (fünfter Roman des Zyklus), der Priester Serge Mouret, der bereits in *La conquête du Plassans*³³⁶ (vierter Roman des Zyklus) als eines der drei Kinder von François und Marthe Mouret Erwähnung findet. Auch Serges Bruder Octave wird als Figur ausgebaut und spielt in *Pot-Bouille*³³⁷ (zehnter Roman des Zyklus) sowie in *Au Bonheur des Dames*³³⁸ (elfter Roman) eine zentrale Rolle.

Die Figuren funktionieren jedoch nach einem ähnlichen Prinzip wie bei BALZAC und avancieren in einem Roman zur Hauptfigur, während sie in einem anderen Roman lediglich eine Nebenrolle bekleiden.

Für den weiteren Vergleich interessant erscheint hier ebenfalls die Tatsache, dass ZOLA als Wiege der Familie Rougon-Macquart die fiktive Stadt Plassans wählt, die sich an ZOLAS Geburtsstadt Aix-en-Provence orientiert.

„PLASSANS, the name under which Zola disguised his native town of Aix. It is a place of about 30,000 inhabitants, and is situated eighteen miles north of Marseilles. [...] In the Rougon-Macquart novels Zola made Plassans the cradle of an imaginary family, and throughout the whole series of books the town is constantly referred to.“³³⁹

J. G. PATTERSONS Feststellung, dass sich hinter Plassans Aix verberge, ist zwar einerseits richtig, denn mit Sicherheit stand Aix en Provence Modell, jedoch unterliegt man schnell dem Irrtum, beide Orte gleichzusetzen. Diesbezüglich merkt Damien PACHOT folgerichtig an:

³³⁴ WESCHENBACH, Natascha: *Stefan Zweig und Hippolyte Taine – Stefan Zweigs Dissertation über „Die Philosophie des Hippolyte Taine“ Wien 1904*, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi 1992, S. 32.

³³⁵ Vgl. ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart: La faute de l'abbé Mouret; Son excellence Eugène Rougon; L'assommoir; Une page d'amour* (2. Band), Paris: Robert Laffont 2002.

³³⁶ Vgl. ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart: La fortune des Rougon; La curée; Le ventre de Paris; La conquête de Plassans* (1. Band), Paris: Robert Laffont 2002.

³³⁷ ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart: Nana; Pot-Bouille; Au Bonheur des dames; La joie de vivre* (3. Band), Paris: Robert Laffont 2002.

³³⁸ Vgl. Ebd.

³³⁹ PATTERSON, J.G.: *A Zola Dictionary. The Characters Of The Rougon-Macquart Novels Of Emile Zola*, URL: http://www.gutenberg.org/files/5103/5103-h/5103-h.htm#link2H_4_0001.

“Les divers détails décrivant Plassans ne laissent aucun doute à propos du lieu à partir duquel s’est basé Zola pour créer « sa » ville. **Aix y fut pour beaucoup**, de la configuration générale de la ville, en passant par les quartiers qui la composent. Mais attention, **Plassans n’est pas Aix et Aix n’est pas Plassans.**”³⁴⁰ [Herv. i. O.]

Insbesondere bei der Lektüre von FAULKNER, ONETTI, MUÑOZ-MOLINA und allem voran BOLAÑO, bei denen fiktive Städte ebenfalls als Dreh- und Angelpunkt für die migrierenden Figuren fungieren, ist man bisweilen ebenfalls versucht, diesen Orten durch die Ähnlichkeit zu realen Vorbildern, ihren fiktionalen Charakter abzuerkennen.

Plassans als Name trägt jedoch möglicherweise einen entscheidenden Hinweis bezüglich der Lesart in sich, erinnert Plassans doch stark an eine Verschleifung aus *place* und *sans*. Ganz im Geiste des *Verlan*³⁴¹ ließe sich Plassans à l’invers demnach als ein Ort ohne Ort übersetzen; ein Ort also, den es nur in der Fiktion geben kann.

³⁴⁰ PACHOT, Damien: *Aix en découvertes: Emile Zola: de la ville d’Aix à celle de Plassans*, 2. April 2016, URL : <http://www.aixendecouvertes.com/zola-aix-plassans/>.

PACHOT legt in seiner Untersuchung einen präzisen Vergleich von Plassans mit Aix en Provence vor. Er vergleicht dazu sowohl Textpassagen ZOLAS, in denen sich Beschreibungen Plassans finden als auch eine Skizze der Stadt mit dem tatsächlichen Stadtplan von Aix. ZOLAS Skizze ist einsehbar über die Bibliothèque nationale de France unter BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (Hg.): *Émile Zola. Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Conquête de Plassans. Manuscrit autographe et dossier préparatoire*, online verfügbar unter URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8555840h/f557.item>.

³⁴¹ Ausführlich beschreibt Angela KUNDEGRABER das Phänomen der französischen Jugendsprache in ihrer Dissertation, vgl. KUNDEGRABER, Angela: *Verlan 2007: Untersuchungen zur französischen Jugendsprache*, Hamburg: Kovač 2008.

4.3.2 Valle-Inclán

Unter den hier zum Vergleich herangezogenen Autoren stellt Ramón del VALLE-INCLÁN den einzigen Dramatiker dar, wobei an dieser Stelle nicht unterschlagen werden sollte, dass er sich ebenfalls als Romancier betätigte, was sich indirekt auch in seinen Theaterstücken niederschlägt. So hat es zwar eines der frühesten und bekanntesten *Esperpentos*³⁴² mit Titel *Luces de Bohemia* zu zahlreichen Theaterinszenierungen und 1985 auch auf die Kinoleinwände³⁴³ gebracht, allerdings fallen die teils sehr langen und detailreichen Regieanweisungen auf, die nahelegen, dass das Stück nicht vorrangig für die Bühne, sondern auch für das lesende Publikum geschrieben wurde.³⁴⁴

Nicht nur ist eine genauere Betrachtung VALLE-INCLÁNS in der Diskussion um BOLAÑOS Figuren interessant, weil sich in seinen Werken ebenfalls die ein oder andere wiederkehrende Figur verbirgt, sondern weil generell seine Form der Figurengestaltung aufschlussreich für das Verständnis der bolañesken Figuren sein kann.

Folgt man Roberta SALPERS Interpretation, so fungiert

„[...] Valle-Inclán como creador de un universo narrativo estructurado apelando a personajes que se reiteran en toda su producción. De este modo continúa con la tradición de los grandes constructores de microcosmos del siglo diecinueve, tales como Balzac, Zola y Galdós.”³⁴⁵

Zunächst ist VALLE-INCLÁN hier als Vertreter der *Generación del 98* zu nennen, der auf die für sein Land desaströsen Konsequenzen des Spanisch-Amerikanischen Krieges 1898 reagiert, indem er das Lebensgefühl seiner

³⁴² Eingehender widmet sich Diane ALMEIDA dem Esperpento und dessen Wirkung in ALMEIDA, Diane M.: *The esperpento tradition in the works of Ramón del Valle-Inclán and Luis Buñuel*, Lewiston, NY: E. Mellen Press 2000.

³⁴³ MIGUEL ÁNGEL DÍEZ (Regie): *Luces de Bohemia*, 1985, online verfügbar unter URL: <http://www.filmaffinity.com/es/film676045.html>.

³⁴⁴ Als Beispiel sei hier eine Regieanweisung aus Szene II angeführt, bei der es sich bei weitem nicht um die umfangreichste handelt: „Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fante que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas.“, in: VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Luces de Bohemia*, o. O.: Paradimage Soluciones 2016, Szene II, S. 17. Die Anweisung weicht inhaltlich und formal deutlich von üblichen knappen Angaben wie Tageszeit, Raum sowie auf- und abtretenden Figuren ab und nimmt vielmehr eine beschreibende und kommentierende Haltung ein.

³⁴⁵ SALPER, Roberta L.: *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Amsterdam: Rodopi 1988, S. 221.

Generation künstlerisch nachempfindet und die Bühne der Literatur gleichzeitig dazu nutzt, die strauchelnde spanische Gesellschaft kritisch zu hinterfragen. Hierzu bedient er sich des *Esperpentos*, der ihm terminologisch zugeschrieben wird. Die Definition des Begriffs im *LWR* lautet etwa:

„Der e.[sperpento] möchte nach eigener Aussage Valle-Inclán »die Tragik des spanischen Lebens mittels einer systematisch verzerrenden Ästhetik wiedergeben.«³⁴⁶

Durch Verformung der Realität bis in die Groteske hinein hält VALLE-INCLÁN der Gesellschaft einen Spiegel vor und zwar keinen Gewöhnlichen, sondern einen *espejo cóncavo*, wie Max Estrella – eine der zentralen Figuren in *Luces de Bohemia* – erklärt:

„Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.“³⁴⁷

Ironisch ist diese Einsicht dahingehend, dass es sich bei der Figur selbst um einen solch deformierten Helden handelt. Max, kurz für Máximo Estrella, der zu gern der größte Stern am Literaturhimmel wäre, in Wahrheit jedoch blind, erfolglos und gebrochen dem Wahnsinn anheimfällt und schließlich stirbt. Immerhin hat ihr Ruhm der Figur posthum einen eigenen Bloomsday³⁴⁸ eingebracht, schließlich begibt sie sich ähnlich wie JOYCES Held auf eine Irrwanderung, die sich im Falle Max Estrellas sicherlich nicht zufällig in 14 bzw. 15 Szenen³⁴⁹ – ganz wie die Darstellung der Passion Christi also – abspielt. Max Estrella kann stellvertretend für viele strauchelnde Schriftsteller seiner Zeit gelesen werden und repräsentiert somit einen bestimmten Typus. Diese

³⁴⁶ SIEBENMANN, Gustav: „Esperpento“, in: HESS, Rainer/ SIEBENMANN, Gustav/STEGMANN, Tilbert (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*, Tübingen: Francke 2003, S. 82.

³⁴⁷ VALLE-INCLÁN: *Luces de Bohemia*, Szene XII, S. 94.

³⁴⁸ Die *Noche de Max Estrella* wird seit 1998 auf Initiative von Ignacio AMESTOY auch im Andenken an Alejandro SAWA, der als Vorbild für die Figur gilt, begangen und zwar in den ersten Jahren am *Welttag des Buches* und später im Zusammenhang mit dem *Día internacional del Teatro*. Vgl. CIRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID: *XIX Noche de Max Estrella*, URL:<http://www.circulobellasartes.com/espectaculos/xix-noche-max-estrella/>.

³⁴⁹ Die Zählung ist abhängig davon, ob die bei Valle-Inclán als *Escena última* bezeichnete Szene als 15 gezählt wird oder nicht. Parallel dazu bestehen bei den Stationen der Passion Christi jedoch ebenfalls divergierende Ansichten, was deren Anzahl angeht; so finden sich je nach Epoche sowohl Darstellungen mit 13 oder 14 Abbildungen, aber auch 15teilige Darstellungen, bei denen die Auferstehung als letzte Station hinzukommt. Vgl. dazu u.a. KASPER, Walter (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 8 (Pearson bis Samuel), Freiburg/Basel/Rom/Wien: Herder 1999, S. 289 u. 299.

Feststellung ist deswegen relevant, weil es sich bei einer Figur wie Max Estrella weniger um eine konkrete und individuell ausgeschmückte Figur handelt, die durch ihre Einmaligkeit besticht, sondern vielmehr um eine Stellvertreterfigur, die eine Gruppe ähnlicher Personen und deren stereotype Ansichten exemplarisch repräsentiert. Zugespitzt findet sich diese Philosophie der Figurengestaltung beispielsweise im Figurenkabinett Max FRISCHS in *Andorra*, wo von zwölf Figuren lediglich die zwei sich Liebenden, Barblin und Andri, einen Namen tragen, wohingegen die verbleibenden Figuren mit Berufs- und Eigenschaftsbezeichnungen wie etwa *der Soldat, der Tischler, der Geselle, die Mutter, der Idiot* auskommen.³⁵⁰

Wie LIMA beobachtet, finden sich derartige Figurentypen ebenfalls im Werk VALLE-INCLÁNS, wobei Robert LIMA deren Ursprung literaturgeschichtlich zurückverfolgt und darin Typen der Commedia dell'Arte erkennt.

„In order to understand fully the significance of the farce it is necessary to sketch the background of the traditional types from which its characters derive [...]”³⁵¹

Unter Rückgriff auf VALLE-INCLÁNS *La marquesa Rosalinda* zeigt LIMA unterschiedliche Typen aus der Commedia dell'Arte wie etwa *Pulcinella, Pierrot, Pantalone, Il Dottore, Arlecchino*, usw., die er als „Commedia dell'Arte Masques“ bezeichnet und die in VALLE-INCLÁNS Figurenkabinett ihre Wiederkehr finden, jedoch unter anderen Namen.³⁵²

Durch dieses Verfahren der Bezugnahme öffnet sich im Werk VALLE-INCLÁNS eine Ebene von Intertextualität und die wiederaufgenommenen Typen lassen sich im weitesten Sinne als migrierende Figuren von außerhalb des valle-inclán'schen Erzählkosmos beschreiben.

Figurenkonzeption und Identifikation nach Brechts Furcht-und-Mitleid-Diskurs

³⁵⁰ Vgl. FRISCH, Max: *Andorra*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

³⁵¹ LIMA, Robert: *The Dramatic World of Valle-Inclán*, Woodbridge: Tamesis 2003, S. 52.

³⁵² Vgl. LIMA: „Masked desires (La marquesa Rosalinda)“, in: *The Dramatic World of Valle-Inclán*, S. 52-76.

Bevor nun die innerhalb des Werks VALLE-INCLÁNS wandernden Figuren stärker in den Fokus genommen werden, sei zunächst das Augenmerk auf das Theaterverständnis VALLE-INCLÁNS und seiner Zeitgenossen gelegt, wobei im Hintergrund die Frage steht, inwieweit sich dieses in Beziehung zu BOLAÑO setzen lässt.

Auf der Suche nach Parallelen zwischen dem Schöpfer des *Esperpento* und BOLAÑO fällt es schwer, eine Figur wie Amalfitano oder Archimboldi als Typus bezeichnen zu wollen, sind diese Figuren mit ihren außergewöhnlichen Lebenswegen doch zu speziell. Im Gegensatz zu Max Estrella repräsentiert Archimboldi beispielsweise keineswegs den typischen deutschen Schriftsteller seiner Zeit.

Die Parallele zwischen beiden Autoren besteht vielmehr in dem Effekt, den beide auf ganz unterschiedlichen Wegen erzielen, nämlich die kritische Distanz des Rezipienten zu den Figuren.³⁵³

Um Unterschiede und Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Art der Figurenkonzeption bei VALLE-INCLÁN und BOLAÑO erkunden und einordnen zu können, erscheint es also notwendig, zunächst kurz auf das Kunst- bzw. Literaturverständnis zu Zeiten VALLE-INCLÁNS einzugehen. Auch wenn der *Esperpento* als genuin spanisches Phänomen gehandelt wird, sind Ähnlichkeiten mit verwandten literarischen Strömungen nicht von der Hand zu weisen, so sieht NIL SANTIÁÑEZ im europäischen Vergleich deutliche Parallelen.

„The revolutionary aesthetics of esperpento attempts to cause the spectator or reader to reflect on the world that surrounds him. The opposition of esperpento to the theatrical tradition is akin to the German playwright Bertolt Brecht’s alienation effect (requiring critical detachment), the French dramatist Alfred Jarry’s absurdist theatre, and Jarry’s compatriot Antonin Artaud’s theatre of cruelty.”³⁵⁴

³⁵³ Einen Überblick über die unterschiedlichen Mittel der Verfremdung und Distanzierung sowie einem Vergleich von epischer und dramatischer Form des Theaters liefert Szondi. Vgl. SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 115ff. Vertiefend empfiehlt sich Brechts grundlegende theoretische Schrift *Kleines Organon für das Theater*. Vgl. BRECHT, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1961.

³⁵⁴ SANTIÁÑEZ, Nil: “Great masters of Spanish Modernism”, in: GIES, David T. (Hg.): *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 485.

Bei Bert BRECHTS prominenten Ausführungen über experimentelles Theater merkt dieser an:

„Die Einfühlung ist das große Kunstmittel einer Epoche, in der der Mensch die Variable, seine Umwelt die Konstante ist. Einfühlen kann man sich nur in den Menschen, der seines Schicksals Sterne in der eigenen Brust trägt, ungleich uns.“³⁵⁵

Diese Einsicht, dass man sich nicht mehr in den Menschen seiner Zeit einfühlen könne, da dieser seinem Schicksal ohnmächtig gegenüberstehe, hat fundamentale Konsequenzen für die Figurenkonzeption. War es früher erstrebenswert, Figuren so anzulegen, dass sie dem Zuschauer eine Projektionsfläche bieten und dieser sich in die Figur einfühlen kann, so gilt für den brecht'schen Zeitgeist das genaue Gegenteil.

Erkennt BRECHT also die Umwelt seiner Zeit als nicht mehr konstant an und fordert konsequenterweise ein Umdenken in der Kunst, so darf Gleiches für die Gegenwart allemal behauptet werden, schließlich befinden wir uns in einem digitalen und schnelllebigen Zeitalter, das einem ständigen Wandel unterliegt und sich permanent selbst überholt und neu erfindet. Nicht selten geraten dabei bedeutungstragende Systeme ins Wanken.

Wenn BRECHT die Umwelt nicht länger als Konstante sieht, sondern vielmehr als die Variable, so darf im Umkehrschluss angenommen werden, dass dadurch der Mensch zur Konstante wird.

Diese Philosophie des ‚Menschen als Konstante‘ spiegelt sich in BRECHTS Konzeption seiner Figuren dementsprechend wieder, dass diese kein individuelles Einzelschicksal mit klassischen Hochs und Tiefs eines Drama durchlaufen, sondern anhand einer Figur auf die gesellschaftlichen Probleme eines Milieus oder einer sozialen Schicht aufmerksam gemacht wird.

Die Einfühlung und damit einhergehend die Identifikation sind bei BRECHT nicht länger integraler Bestandteil der Figurenkonzeption. Vielmehr müssen BRECHTS Figuren als Teil des Gesamtkonzepts des epischen Theaters gedacht werden.

BRECHT führt weiter aus:

„Die Frage lautet also: Ist Kunstgenuß überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer andern Basis als der

³⁵⁵ BRECHT, Bertolt: „Über das experimentelle Theater“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 301.

Einführung?

Was konnte eine solche neue Basis abgeben?

Was konnte an die Stelle von 'Furcht' und 'Mitleid' gesetzt werden, des klassischen Zwiegespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis?“³⁵⁶

Das klassische Zwiegespann lässt auch BOLAÑO vermissen. Zwar sehen sich seine Figuren nicht selten mit Gewalt und Tod konfrontiert, doch generiert dies keineswegs Mitleid. Auch *La parte de los crímenes*, in dem mit den Gepflogenheiten des Kriminalromans spielerisch umgegangen wird und in dem die Brutalität und Gewalt gegen Frauen in einer nicht enden wollenden Mordserie gipfelt, verbleibt in einem stets sachlich beschreibenden, forensischen Stil.³⁵⁷

BRECHTS Lösung, bzw. Antwort auf die Frage nach einer neuen Basis für den Kunstgenuss, ist bekanntermaßen der Verfremdungseffekt, dessen Kernaussage sich wie folgt definieren lässt:

„Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“³⁵⁸

Lässt man den zeitkritischen Impetus, der BRECHT und zunehmend wohl auch VALLE-INCLÁN die Feder führte einmal außen vor, so fällt es nicht schwer, auch bei BOLAÑO eine Form von Verfremdungstechnik auszumachen.

Was BRECHT also mit seinem *V-Effekt* und VALLE-INCLÁN durch die Verwendung schablonenartiger Charaktere einerseits und Verformungen im Sinne des *Esperpento* andererseits gelingt, nämlich den Zuschauer oder Leser dazu zu bewegen, seine Umwelt zu reflektieren, das erreicht BOLAÑO ebenfalls und zwar nicht allein durch das Wiederkehren seiner Figuren in unterschiedlichen

³⁵⁶ Ebd., S. 301f.

³⁵⁷ Unter Rückgriff auf Hans Robert JAUß widmet sich mein Artikel dem Themenfeld der Rezeptionsästhetik in *La parte de los crímenes*. Vgl. KONOPATZKI, Janina: „108 Leichen und kaum Mitgefühl? Zur ästhetischen Erfahrung in 2666/La parte de los crímenes“, in: LANGLOTZ, Miriam/LEHNERT, Nils/SCHUL, Susanne/WEBEL, Matthias (Hg.): *SprachGefühl. Interdisziplinäre Perspektiven auf einen nur scheinbar altbekannten Begriff*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2014 (= MeLiS 17), S. 265 – 280.

³⁵⁸ BRECHT: „Über das experimentelle Theater“, S. 301f.

Romanen, sondern durch die Varianz zwischen den unterschiedlichen Versionen einer Figur.

In jedem Fall wird eine kritische Distanz zwischen dem Rezipienten und der Figur geschaffen, die eine emotionale Identifikation erschwert, wenn nicht sogar gänzlich verhindert.

Besonders deutlich tritt dieses Phänomen in den Vordergrund, liest man mehrere Romane BOLAÑOS, da erst dadurch überhaupt erkennbar wird, dass verschiedene Figuren in mehr als nur einem Werk in Erscheinung treten.³⁵⁹

Wiederkehrende Figuren im Werk Valle-Inclán

Über diese Parallele hinausgehend finden sich in den Werken VALLE-INCLÁN auch Figuren, die mehrfach in Erscheinung treten und die an dieser Stelle nicht unterschlagen werden können.

Eine solche Figur stellt etwa der Marqués de Bradomín dar, der Ich-Erzähler der fiktiven Memoiren mit Titel *Sonatas*³⁶⁰. In der sich an den Jahreszeiten orientierenden vierteiligen Reihe schildert der Marqués unterschiedliche amouröse Begegnungen, wobei die *Sonatas* gegen den Uhrzeigersinn (*Sonata de otoño*, *Sonata de estío*, *Sonata de primavera*, *Sonata de invierno*) angeordnet sind und in dieser Reihenfolge im Verlauf von vier Jahren publiziert wurden (1902-1905).

Anleihe nimmt der Don-Juan-Verschlag³⁶¹ an Carlos CALDERÓN Y VASCO, einem Brigadier und späterem General, der im Dritten Karlistenkrieg kämpfte. Auch Bradomín kämpft in der *Sonata de invierno* in einem Karlistenkrieg und kommt verwundet in ein Kloster in Navarra. Tatsächlich stand sein Vorbild, Carlos CALDERÓN, dem zweiten Bataillon von Navarra vor.³⁶²

³⁵⁹ Der Frage, inwieweit auch BOLAÑOS Figurenkonzeption im Sinne eines bestimmten Literaturverständnisses zu lesen sind, wird im Rahmen der Synopse nachgegangen.

³⁶⁰ ZAMORA VICENTE, Alonso (Hg.): *Las sonatas de Valle Inclán*, Madrid: Gredos 1955.

³⁶¹ In der Figur des Marqués de Bradomín lässt sich zwar deutlich der Typus eines Don Juan erkennen, jedoch wäre es zu verkürzt, die Figur allein darauf zu reduzieren. Eine tiefgreifende Analyse der Figur liefert ZAMORA VICENTE im Rahmen seiner Untersuchung: ZAMORA VICENTE: *Las Sonatas de Valle-Inclán* sowie dazu eine Buchbesprechung, die ebenfalls Aufschluss über die Vielschichtigkeit der Figur des Marqués gibt: BAYONA POSADA, Nicolás: „Reseña de libros. Alonso Zamora Vicente, *Las Sonatas de Valle-Inclán*“, in: *Thesaurus*, Bd. 11 (Nr. 1,2,3), Bogotá: Instituto Caro y Cuervo 1955-56, S. 305-308, online verfügbar unter URL: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/11/TH_11_123_313_0.pdf

³⁶² Vgl. SERRANO, Nicolás María/PARDO, Melchor (Hg.): *Anales de la guerra civil: España desde 1868 à 1876*, Bd. 2, Madrid: Astort Hermanos 1875, S. 687, online verfügbar unter: URL: <https://archive.org/details/analesdelaguerra02serruoft>

Insgesamt tritt die Figur des Marqués de Bradomín in zwölf Werken in Erscheinung, wie SALPER in ihrer Untersuchung feststellt; so sei der Marqués bereits unter anderen Namen oder anonym als Erzählinstanz in unterschiedlichen Erzählungen vor der Erscheinung der ersten *Sonata* im Jahre 1902 anzutreffen.³⁶³ Viel wichtiger als diese quantitative Aussage ist jedoch die, die sie über die Beschaffenheit der Figur trifft:

„Valle no se limita simplemente a presentar un yo narrativo para repetirle después en varias de sus obras; más bien, Bradomín habría de continuar desarrollándose dialécticamente a través de los textos de Valle del mismo modo que la relación del autor para con su propio discurso.”³⁶⁴

Diese Evolution der Figur zeigt sich darin, dass sie sich zunächst in einem Entwicklungsstadium befindet und noch nicht mit ihrem endgültigen Namen in Erscheinung tritt. Dies geschieht erst im Rahmen der ersten *Sonata* (*Sonata de otoño*).

Mit Sicherheit nimmt der Marqués de Bradomín eine herausragende Rolle im FigurenkabineTT VALLE-INCLÁNS ein, lässt er sich stellenweise als *alter ego* des Autors lesen³⁶⁵, jedoch ist der Marqués nicht die einzige Figur, bei der sich eine solche Phase der Entwicklung bzw. Erprobung ausmachen lässt. Ähnlich verhält es sich auch bei der Figur des Don Juan Manuel de Montenegro, dessen Geburtsstunde ebenfalls in die Herbstsonate fällt, auch wenn er bereits in einer früheren Erzählung (*Rosarito*) 1894 skizzenhaft in Erscheinung tritt.³⁶⁶ Als Symbol des einstigen Feudalismus Galiziens ist er in der *Sonata de otoño* (1902) noch als mächtiger Patriarch anzutreffen, wohingegen er sich sechs Jahre später in der *Romance de lobos* (1908), dem zweiten Teil der Trilogie *Comedias bárbaras*, als „trágico héroe caído“³⁶⁷ präsentiert und somit unter Beweis stellt, dass die Figur von ihren Anfängen bis zum Ende kontinuierlich weiterentwickelt wurde.

³⁶³ Vgl. SALPER: Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa, S. 123.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 124.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 157: “[...] el Marqués de Bradomín, en muchos sentidos el alter ego del propio escritor, [...]”.

³⁶⁶ Vgl. DE DIEGO GONZÁLES, Pedro Alfonso: “Don Juan Manuel de Montenegro, símbolo del tradicionalismo feudal en la obra de Valle-Inclán”, in: *Tiempo y sociedad* Nr. 3, 2010, S. 42-78, hier S. 45. PDF online verfügbar unter URL:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4036936>.

³⁶⁷ Vgl. SALPER: *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, S. 157.

Auch der zuvor erwähnte Marqués de Bradomín findet sich an späterer Stelle im Werk VALLE-INCLÁNS wieder, so etwa in *Luces de Bohemia* (1924). Stark gealtert zeigt er sich dort als Freund Max Estrellas bei dessen Beerdigung auf dem Friedhof im Gespräch mit Rubén Darío (Szene XIV):

„Por una calle de lápidas y cruces, vienen paseando y dialogando dos sombras rezagadas, dos amigos en el cortejo fúnebre de MÁXIMO ESTRELLA. Hablan en voz baja y caminan lentos, parecen almas imbuídas del respeto religioso de la muerte. El uno, viejo caballero con la barba toda de nieve, y capa española sobre los hombros, es el céltico MARQUÉS DE BRADOMÍN. El otro es el índico y profundo RUBÉN DARÍO.”³⁶⁸

Im Verlauf des Gesprächs wird der besonders wertschätzende Umgang der beiden Freunde miteinander deutlich, wobei womöglich bereits in der hier zitierten Regieanweisung ein Schlüssel zu dem Verhältnis des ungleichen Duos liegt. So kann die Beschreibung des Marqués als „céltico“ zwar einerseits als Hinweis auf dessen keltiberische Wurzeln in Galizien gelesen werden, auf die auch VALLE-INCLÁN zurückblicken kann. Darüber hinaus eröffnet sich andererseits durch den Kontrast von „céltico“ und „índico“ ein kulturelles wie optisches Gegensatzpaar, wie es sich in einer ganz ähnlichen Grundkonstellation in der 1903 erschienen Erzählung *Tonio Kröger* von Thomas MANN findet, wobei Tonio Kröger dort als südländisch und „profundo“ gilt, ganz im Gegensatz zu seinem blauäugigen und blonden Konterpart Hans Hansen.³⁶⁹ Auch wenn für VALLE-INCLÁN sicherlich seine persönliche Haltung zu DARÍO bei der Figurenkonzeption vorrangig Modell stand, so ist nicht auszuschließen, dass es sich davon abgesehen um einen intertextuellen Querverweis auf Thomas MANN handelt.

Davon unabhängig ist jedoch zu beachten, dass, in den *Sonatas* seitens VALLE-INCLÁNS eine die Ethnizität betreffende Ideologie propagiert wird, die den mediterranen Raum mit dem angelsächsischen kontrastiert, wobei ersterer deutlich als Favorit hervorgeht, wie SCHULZ-BUSCHHAUS eingehend beschreibt.³⁷⁰

³⁶⁸ VALLE-INCLÁN: *Luces de Bohemia*, Szene XIV, S. 118.

³⁶⁹ Vgl. MANN, Thomas: *Tonio Kröger – Mario und der Zauberer*, Frankfurt am Main: Fischer 2013.

³⁷⁰ Vgl. SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: „Valle-Inclán oppositioneller Historismus. Zu einigen stilistischen und ideologischen Aspekten“, in: ders.: *Das Aufsatzwerk*, hg. vom Institut für Romanistik der Karl-Franzens-Universität Graz, online verfügbar unter URL: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-064-129/sdef:TEI/getPDE>.

Bevor auf den zuvor erwähnten Dialog Daríos und des Marqués näher eingegangen wird, sei an dieser Stelle erwähnt, dass VALLE-INCLÁN Figur Darío bereits in Szene IX einen Toast auf den Marqués ausbringt³⁷¹, was sich als interessant erweist, da der reale Rubén DARÍO 1905 ein *Soneto autumnal* gerichtet an den Marqués de Bradomín verfasst.³⁷²

In Szene XIV schließlich, als Darío der Bitte des Marqués, ihm etwas vorzulesen nicht entspricht und ihn auf morgen vertröstet, entgegnet der Marqués mit folgenden Worten:

„**RUBÉN:** Mañana, Marqués.

EL MARQUÉS: Ante mis años y a la Puerta de un cementerio, no se debe pronunciar la palabra mañana. En fin, montemos en el coche, que aún hemos de visitar a un bandolero. Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!“³⁷³ [Herv. i. O.]

Ironisch ist diese Aussage in doppelterlei Hinsicht, denn zunächst lässt sich der Wunsch, seine Memoiren publizieren zu wollen, als Rückverweis auf die *Sonatas* lesen, die letztlich genau das sind und dies bereits im Untertitel *Memorias del Marqués de Bradomín* tragen; ebenso verhält es sich mit dem Verweis auf seine amouröse Vergangenheit, die inhaltlich den roten Faden der *Sonatas* darstellt. „La agricultura“ wiederum kann als Andeutung des Feudalsystems seiner Zeit verstanden werden.

Zu Fragen ist an dieser Stelle auch, ob und inwieweit sich der epochale Kontext der Figur des Marqués verlagert hat. Hinsichtlich der „literarhistorischen Situierung der *Sonatas*“ gibt SCHULZ-BUSCHHAUS zu bedenken, dass diese

„[...] ja nicht wirklich aus dem Geist ihrer spezifischen Epoche geschrieben sind, sondern aus einem Geist des 18. Jahrhunderts, wie ihn das (in Spanien verspätete) nachfolgende Fin de Siècle erträumte. Zur typischen Perspektive des Fin de Siècle gehört

³⁷¹ VALLE-INCLÁN: *Luces de Bohemia*, Szene IX, S. 81.

³⁷² DARÍO, Rubén: *Songs of Life and Hope – Cantos de vida y esperanza*, hg. und übers. von DERUSHA, Will/ACEREDA, Alberto, Durham NC: Duke University Press 2004, S. 204.

³⁷³ VALLE-INCLÁN: *Luces de Bohemia*, Szene XIV, Seite 118.

beispielsweise, daß [...] sich in ihm nostalgisch die letzte Phase des Feudalismus verklärt und keineswegs das bekannte Hic et Nunc der bürgerlichen Gesellschaft abzeichnet“³⁷⁴

Der Marqués de Bradomín aus den *Sonatas* kann also anfangs noch deutlich als Figur der Dekadenz-Literatur gelesen werden, doch scheint die Figur so, wie sie sich in einem deutlich späteren und stärker politisierten Werk wie *Luces de Bohemia* präsentiert, vielmehr zu einem nostalgischen Rückgriff auf den Ästhetizismus der Fin-de-Siècle-Dekadenz geworden zu sein. Gerade die zuvor zitierte Stellungnahme des Marqués erweist sich diesbezüglich als aufschlussreich. Es stellt die letzte Äußerung des Marqués im Stück dar und gewährt die Möglichkeit, eine Bilanz über die Figur und deren Entwicklung zu ziehen. Als ruiniert (in mehrerlei Hinsicht) und mittellos bekennt sich der Marqués; Charme und Glanz des einstigen Dandys sind längst passé, genauso wie die Kontinuität der Figur, die damit ihren Schlusspunkt erreicht hat und nicht länger als Figur der Dekadenz-Literatur gedacht werden kann.

Auch der abschließende Verweis des Marqués auf die Landwirtschaft, „[...] y me arruina la agricultura!“³⁷⁵, muss in einem größeren epochalen Kontext gelesen werden.

„It was because in his time the remnants of this traditional form of relationship between lord and peasant were dying out at last that Valle-Inclán saw fit to document its passing in some of his writings, especially the plays. [...] The first of the plays in which he sought to preserve that vision of Galicia's feudal past is *El Marqués de Bradomín* (1906), [...]“³⁷⁶

Auch das Aufrechterhalten des galizischen Feudalismus, wird dadurch zu einem Ende geführt, dass der Marqués seine Bankrotterklärung abgibt.

Die somit offensichtlich einem Wandel unterworfenene Figur des Marqués weist ein referentielles Geflecht auf, das auch intertextuelle Verweise (innerhalb des *Œuvres VALLE-INCLÁNS*) beinhaltet. Diese eröffnen eine Metaebene, die zu einer Bewusstmachung der Komplexität des Werks sorgt und mit dieser spielerisch umgeht.

³⁷⁴ SCHULZ-BUSCHHAUS: „Valle-Incláns oppositioneller Historismus. Zu einigen stilistischen und ideologischen Aspekten“.

³⁷⁵ VALLE-INCLÁN: *Luces de Bohemia*, Szene XIV, S. 118.

³⁷⁶ LIMA: *The Dramatic World of Valle-Inclán*, S. 88.

Bezüglich der unlängst erwähnten Memoiren des Marqués ist an dieser Stelle zu ergänzen, dass im Kontext der wiederkehrenden Figuren insbesondere eine Romanze hervorsteht, von der der Ich-Erzähler in der *sonata de estío* umfänglich berichtet.

In der Tradition einstiger Conquistadores begibt sich der Marqués auf eine Schiffsreise, die ihn nach Mexiko führt, wo er auf eine exotische Schönheit trifft, die „niña Chole“³⁷⁷ genannt wird und die er fortan durch das gesamte Land verfolgt, um sie zu erobern. Trat er die Reise an, um gedanklich wie physisch vor einer verlorenen Liebe zu fliehen, begibt er sich zusammen mit Niña Chole erneut auf die Flucht, diesmal vor ihrem Vater, der gleichzeitig ihr inzestuöser Liebhaber ist.

Die Figur Niña Chole lässt sich rückbeziehen auf eine der ersten Publikationen VALLE-INCLÁNS mit Titel *Femeninas*³⁷⁸ – *Seis historias amorosas* (1895), die die Erzählung *La niña Chole*³⁷⁹ umfasst. Interessant ist der Untertitel der Erzählung (*Del libro Impresiones de Tierra Caliente, por Andrés Hidalgo*), mit der VALLE-INCLÁN eine fiktive Autorschaft³⁸⁰ inszeniert, wie man sie etwa aus MONTESQUIEUS *Lettres Persanes* (1721) oder aus jüngerer Zeit von Umberto ECOS *Der Name der Rose* (1980) kennt.³⁸¹ Verglichen mit der Handlung der *Sonata de Estío* steht in der Erzählung aus *Femeninas* weniger die Liebesbeziehung, sondern eher die Reise sowie der Aufenthalt in Mexiko im Vordergrund. Der deskriptive Charakter der Erzählung lässt an einen Reisebericht denken, wobei trotz aller Unterschiede deutlich erkennbar bleibt, dass die Erzählung als Vorlage diente und im Rahmen der *Sonatas* weiter ausgebaut wurde. Von dieser

³⁷⁷ Vgl. die Personenbeschreibung bei der ersten Begegnung des Marqués mit ihr: „[...]he visto por primera vez una singular mujer a quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la Niña Chole. Venía de camino hacia San Juan de Tuxtlan y descansaba a la sombra de una pirámide, entre el cortejo de sus servidores. Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso.“, in: VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Sonata de estío*, S. 4, online verfügbar unter URL:

<http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000381.PDF>.

³⁷⁸ Vgl. VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Femeninas (Seis historias amorosas)*, Pontevedra: A. Landin 1895, S. 107 – 155. Online verfügbar unter: URL:

<https://ia800503.us.archive.org/10/items/femeninasseishis00vall/femeninasseishis00vall.pdf>.

³⁷⁹ Vgl. VALLE-INCLÁN, Ramón del: „La niña Chole“, in: *Femeninas (Seis historias amorosas)*, Pontevedra: A. Landin 1895, S. 107 – 155. Online verfügbar unter: URL:

<https://ia800503.us.archive.org/10/items/femeninasseishis00vall/femeninasseishis00vall.pdf>.

³⁸⁰ Den Erzählstrategien VALLE-INCLÁNS im Allgemeinen und der fiktiven Autorschaft in *La niña Chole* widmet sich JUAN BOLUFER, Amparo de: *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico 2000, insbesondere S. 46.

³⁸¹ Weiterführend zum Thema fiktive Autorschaft empfiehlt sich SCHAFFRICK, Matthias/WILLAND, Marcus (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

Verknüpfung abgesehen findet sich die Figur Niña Chole auch in weiteren Werken VALLE-INCLÁNS und lässt – ähnlich wie der bereits erwähnte Marqués de Bradomín und andere zentrale Figuren – eine vergleichbare Genese erkennen.³⁸²

Bolaño und Valle-Inclán im Kontrast

Wie zuvor bereits kurz ausgeführt, findet sich im Falle des Marqués de Bradomín in *Luces de Bohemia* ein autoreferentieller Verweis der Figur auf ein anderes Werk VALLE-INCLÁNS, nämlich die *Sonatas*, in denen der Marqués als Erzähler fungiert. Im Gegensatz dazu wird das Wiederauftreten von Figuren bei BOLAÑO nicht expliziert und so wird es dem Leser überlassen, Ähnlichkeiten und Wiederholungen zu erkennen, aber es wird diesbezüglich kein direkter Hinweis – sei es von den Figuren selbst, sei es durch den Erzähler - geliefert.

Ein weiterer Unterschied findet sich in der Stringenz, so hat sich gezeigt, dass wiederkehrende Figuren bei VALLE-INCLÁN durch unterschiedliche Werke hinweg weiterentwickelt werden. Sie reifen sowohl in der Hand des Autors als auch in der *histoire* zu einer ausgewachsenen Figur heran, die dem Lauf der Zeit unterworfen ist.

Wie zuvor schon angedeutet wurde, findet sich diese Stringenz bei BOLAÑO hingegen nicht. Vielmehr handelt es sich bei den wiederauftretenden Figuren um parallel angeordnete Entwürfe oder Versionen, die gewissermaßen in Konkurrenz zueinander gelesen werden können und sich gegenseitig widerlegen.

Ein prägnantes Beispiel stellt die Figur des Amalfitano dar, dessen privater und beruflicher Werdegang einmal in *La parte de Amalfitano/2666* und einmal in *LSDVP* im Fokus der Erzählung steht. In beiden Fällen ist er als Professor für Literatur tätig, tritt eine Stelle in Santa Teresa an, war verheiratet und hat eine Tochter namens Rosa, doch ist es in *LSDVP* die bereits verstorbene Edith Liebermann, mit der er verheiratet war und in *2666* Lola. Davon abgesehen wird in *2666* eine Affäre zwischen Amalfitano und dem Sohn des Dekans angedeutet, wohingegen es in *LSDVP* eine Beziehung zwischen Amalfitano und

³⁸² Der Entwicklung der Figur Niña Chole, die hier nur verkürzt und in Auszügen dargestellt wurde, widmet sich ausführlich und mit weiteren Prätexten NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín: „La Niña Chole“, in: *La historia corta en Valle-Inclán: Estudio textual de Femeninas*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico 2005, S. 119 – 156.

Padilla gibt.³⁸³ Es gibt demnach grundlegende Überschneidungen, jedoch im gleichen Maße auch unvereinbare Widersprüche zwischen den Biographien beider Figuren.

Im Vergleich von VALLE-INCLÁN und BOLAÑO stellt sich angesichts der unterschiedlichen Schreibverfahren auch die Frage, inwieweit die Wiederkehr einzelner Figuren als programmatisch angesehen werden kann.

Betrachtet man die wiederkehrenden Figuren VALLE-INCLÁNS, so liegt der Verdacht nahe, dass es sich dabei um ein pragmatisches Vorgehen des Autors handelt, so vergegenständlichen die genannten Figuren wie der Marqués beispielsweise den Arbeitsprozess des Schriftstellers, der über Jahre und Jahrzehnte hinweg kontinuierlich sich selbst und sein Schreiben weiterentwickelt.

Sicherlich kann auch für BOLAÑO eine solche künstlerische Progression angenommen werden, allerdings macht schon ein Blick auf dessen „Cronología creativa“ deutlich, dass es schwierig ist, hier tatsächlich von einer Chronologie zu sprechen. In der Regel überlappen sich die Schaffenszeiträume unterschiedlicher Werke deutlich, so finden sich beispielsweise neun Titel für den Zeitraum 1979, an denen BOLAÑO gearbeitet hat. Zudem weist *LSDVP* von 1990 bis 2003 die längste Schaffensperiode auf, in die von 1999 bis 2003 auch der Zeitraum für die Kreierung von *2666* fällt.³⁸⁴ Der genaue Ablauf des Schaffensprozess mit etwaigen Pausen und Phasen, in denen BOLAÑO tatsächlich an mehreren Werken gleichzeitig gearbeitet hat, lässt sich im Rückblick wohl kaum detailliert rekonstruieren. Dennoch macht die vereinfachte Übersicht das Nebeneinander unterschiedlicher Schaffenszeiträume deutlich und gewährt damit den Rückschluss, dass es sich bei BOLAÑO – anders als bei VALLE-INCLÁN schon aus praktischen Gründen um kein progressives Vorgehen bezüglich der wiederkehrenden Figuren handeln kann. Zumal die Figuren in ihren unterschiedlichen Versionen sich im Bezug zueinander nicht entwickeln, nicht altern oder sich charakterlich konsequent fortsetzen.

Pragmatische Gründe im Sinne einer ökonomischen „Wiederverwendung“ einer Figur sind im Falle BOLAÑOS ebenfalls nicht auszumachen, würde dies doch im starken Widerspruch zu der aufwändigen Feinstarbeit stehen, die BOLAÑO beim

³⁸³ Für eine detaillierte Gegenüberstellung beider Figurenvarianten vgl. das deskriptive Kapitel 3.2 Amalfitano.

³⁸⁴ Vgl. eine Übersicht über die gesamte kreative Schaffenszeit BOLAÑOS von 1979 bis 2003 in CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA (Hg): *Archivo Bolaño 1977-2003*, S. 28f.

Differenzieren unterschiedlicher Figuren- und auch Textentwürfe leistet. Diese Arbeit ließ sich insbesondere am Beispiel der Figur Auxilio Lacouture nachvollziehen, die eine von zahlreichen Erzählerstimmen im Mittelteil von *Los detectives salvajes* darstellt und gleichzeitig als Ich-Erzählerin von *Amuleto* fungiert. Eine Gegenüberstellung einzelner Textpassagen beider Werke hat gezeigt, wie einzelne Details bewusst verändert und wie etwa Satzstrukturen aufgebrochen wurden, um den Text mit Einschüben zu spicken. Im Gegensatz zu der Figurenarbeit lässt sich an der konkreten Textarbeit durchaus eine Chronologie ausmachen, so ist zumindest am Beispiel von Auxilio Lacouture klar zu erkennen, welcher Text früher entstanden ist.³⁸⁵

Ein weiteres Beispiel für konkrete Textarbeit lieferte der Vergleich der Genealogie der Figur Lalo Cura einmal im Rahmen von *2666* und einmal in *LSDVP* unter dem Namen Pancho Monje. Hier wird durch einen Vergleich der entsprechenden Textpassagen nicht klar, welcher Text welchem vorausgeht, da sich keine Erweiterungen und Zusätze finden, sondern lediglich Variationen; so wird ein Vorfahre im einen Fall beispielsweise etwa 1880 und im anderen Fall 1881 geboren.³⁸⁶

Diese Rekapitulation bisheriger Beobachtungen in Verbindung mit dem angestellten Vergleich zu VALLE-INCLÁN legt nahe, dass es sich bei BOLAÑOS Figurenwiederholungen um ein programmatisches Verfahren handelt, dem ein tieferer Sinn unterstellt werden darf. Dies eröffnet den Raum für eine weiterführende Interpretation des Phänomens, der sich das fünfte Großkapitel eingehend widmet.³⁸⁷

³⁸⁵ Für die ausführliche Analyse der Figur vgl. das Kapitel 3.4.2 Auxilio Lacouture.

³⁸⁶ Für die ausführliche Analyse der Figur vgl. das Kapitel 3.3 Lalo Cura.

³⁸⁷ Vgl. Kapitel 5. Synopse

4.3.3 Faulkner

Die jährliche Tagung, die die University of Mississippi zu Ehren eines ihrer berühmtesten Schriftsteller abhält, wird von einem Sammelband begleitet, in dessen Auftakt bereits ein wesentlicher Richtungswechsel in der FAULKNER-Forschung angekündigt wird, der diesem Kapitel aufgrund seines wegweisenden Charakters vorangestellt sei:

„Considered together, the essays presented at the 1980 Faulkner and Yoknapatawpha Conference suggest that Faulkner criticism is taking a new tack. Critics seem no longer satisfied to look at a single work, but are instead surveying the whole corpus of Faulkner’s fiction. In describing his oeuvre, Faulkner used the image of a cosmos, is composed of interrelated parts which together form a vast, unified, and harmonious system. It is this unity and interrelationship among Faulkner’s seemingly diverse novels which critics now seem disposed to explore.”³⁸⁸

Was sich in der Forschung zu William FAULKNER demnach wohl bereits durchgesetzt hat, nämlich die ganzheitliche Betrachtung seines Werks, ist im Hinblick auf BOLAÑO noch nicht in dieser Form zu erkennen. Zwar finden sich durchaus Publikationen, die sich gleichermaßen mehreren Werken BOLAÑOS widmen, jedoch zumeist nur deswegen, um anhand unterschiedlicher Textbeispiele einem spezifischen Themenkomplex – wie etwa dem der Gewalt oder dem Bösen – nachzugehen, was beispielsweise Daniuska GONZÁLEZ und LAINCK im Rahmen ihrer Publikationen tun.³⁸⁹

Ein solches Vorgehen soll hier jedoch nicht kritisiert werden, vielmehr geht es an dieser Stelle um die Bewusstmachung, dass eine gewissermaßen holistische Betrachtung BOLAÑOS Œuvres bisher weitgehend ausgeblieben ist.

Doch um zu FAULKNER selbst zurückzukehren, gilt es zunächst, dessen Wirkungsradius, insbesondere im lateinamerikanischen Literaturbetrieb abzustecken, schließlich stellt er unter allen weiteren zum Vergleich herangezogenen Autoren den einzigen außerhalb der Romania stehenden Autor dar, wobei gerade sein Einfluss auf Lateinamerika nicht zu unterschätzenden

³⁸⁸ FOWLER, Doreen/ABADIE, Ann J. (Hg.): „*A Cosmos of My Own*“. *Faulkner and Yoknapatawpha*, Jackson: University Press of Mississippi 1980, S. vii.

³⁸⁹ Vgl. GONZÁLEZ: *La escritura bárbara*; GONZÁLEZ: *Roberto Bolaño. Poéticas del mal* sowie LAINCK: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*.

ist; so widmet sich eine Zahl an Publikation aus Amerikanistik wie Romanistik der Faulknerrezeption in Lateinamerika³⁹⁰ und nicht umsonst bezeichnete GARCÍA MÁRQUEZ ihn in seiner Nobelpreisrede als „mi maestro William Faulkner“³⁹¹.

Gemäß den Ausführungen Edmundo PAZ SOLDÁNS in seinem Artikel *Los maestros que influyeron al 'boom'*, findet sich in Mario VARGAS LLOSA ein weiterer Schützling, der bei FAULKNER in die Lehre ging und bei der Lektüre des amerikanischen Romanicers Stift und Papier bereitlegte, um die Funktionsweise des faulknerschen Erzählens zu studieren.³⁹² In einem Artikel zu ONETTI beschreibt er die faulknerschen *huellas* folgendermaßen:

“Sin la influencia de Faulkner no hubiera habido novela moderna en América Latina. Los mejores escritores lo leyeron y, como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato y Roa Bastos, García Márquez y Onetti, supieron sacar partido de sus enseñanzas, así como el propio Faulkner aprovechó la maestría técnica de James Joyce y las sutilezas de Henry James entre otros para construir su espléndida saga narrativa.”³⁹³

Es erscheint daher legitim, es VARGAS LLOSA gleich zu tun und die Quelle der Inspiration – sprich FAULKNERS Werk – einmal eingehender zu betrachten.³⁹⁴

³⁹⁰ Vgl. COHN, Deborah: „He Was One of Us“: The Reception of William Faulkner and the U. S. South by Latin American Authors“, in: *Comparative Literature Studies*, Bd. 34, Nr. 2, Pennsylvania: Penn State University Press 1997, S. 149-169 sowie GUTIÉRREZ, Miguel: *Faulkner en la novela latinoamericana*, Lima: San Marcos 1999, SMITH, Jon/COHN, Deborah (Hg.): „William Faulkner and Latin America“, in: dies.: *Look Away!: The U.S. South in New World Studies*, Durham: Duke University Press 2004, S. 311 – 450 und VEGH, Beatriz/BASSO, Eleonora (Hg.): *William Faulkner y el Mundo Hispanico: Dialogos Desde el Otro Sur*, Montevideo: Librería Linarde y Risso 2008.

Darüber hinaus findet sich eine zumindest dem Titel und Index zu Folge interessante Publikation auf italienisch, die sich nicht nur dem Zusammenspiel zweier Autoren, nämlich FAULKNER und ONETTI widmet, sondern auch den beiden fiktiven Orten, die die Zentren beider Erzählkosmen darstellen: CORTI, Erminio: *Da Faulkner a Onetti: uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María*, Mailand: Shake 2004.

³⁹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: „La soledad de America Latina“, 8. Dezember 1982, URL: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html.

³⁹² Vgl. PAZ SOLDÁN, Edmundo: „Los maestros que influyeron al 'boom'“, in: *El País CULTURA* vom 9. November 2012, online verfügbar unter URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/09/actualidad/1352457938_093590.html#comentarios.

³⁹³ VARGAS LLOSA, Mario: „Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti“, in: *Monteagudo* Nr. 14, 2009, S. 15 – 26, hier S. 16.

³⁹⁴ Auch über FAULKNER hinaus finden sich in BOLANOS Werk Anknüpfungspunkte an nordamerikanische Größen wie etwa Jack KEROUAC oder Cormac MCCARTHY, wie FERNÁNDEZ DÍAZ eingehend beschreibt in FERNÁNDEZ DÍAZ, José Javier: „Lugares más mentales que físicos: la invención de México y otros paisajes literarios de Roberto Bolaño a partir de la literatura norteamericana“, in: *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 2015, Nr. 13, S. 30-50.

Nicht zu unterschätzen für die hiesige Untersuchung wiederkehrender Figuren ist die Bedeutung des Ortes, im Falle von FAULKNER das sogenannte Yoknapatawpha County, ein fiktives County in Mississippi, das erstmals in *Sartoris*³⁹⁵ (1929) und von dort an mehrheitlich der Schauplatz der sich anschließenden Werke ist.

Der Neologismus, der sich aus zwei Wörtern der indigenen Sprache Chikasaw zusammensetzt, bedeutet FAULKNER zu Folge soviel wie „water flows slow through flat land“³⁹⁶. Der Autor selbst pflegte für ‚sein‘ County auch die Bezeichnung „my apocryphal county“³⁹⁷ zu verwenden. Dies ist dahingehend relevant, dass es sich bei Apokryphen bekanntermaßen um Schriften handelt, die außerhalb des biblischen Kanons stehen, da keine Einigkeit über ihre Zugehörigkeit in diesen Kanon besteht.

Übertragen auf FAULKNERs County lässt sich durch das Attribut *apokryphisch* der Versuch herauslesen, die Fiktionalität des Ortes in Frage zu stellen und ihn indes mit einem gewissen Mythos zu füllen, der an BORGES‘ Tlön³⁹⁸ denken lässt. Weniger mythisch verhält es sich jedoch mit den realen Vorlagen, die für die fiktiven Orte Modell stehen. Im Falle FAULKNERs lässt sich hinter Yoknapatawpha das Lafayette County in Mississippi ausmachen, im Falle BOLAÑOS Ciudad Juárez hinter Santa Teresa. Diese transponierten Orte stellen mehr noch bei FAULKNER als bei BOLAÑO den Dreh- und Angelpunkt der Handlung dar und stellen neben wiederkehrenden Figuren ein verbindendes Moment zwischen einzelnen Werken dar.

Wiederkehrende Figuren bei Faulkner

³⁹⁵ *Sartoris* stellt die vom Verleger stark verkürzte Version des Romans dar, der 1973 in voller Länge unter dem Titel *Flags in the dust* publiziert wurde, woraufhin *Sartoris* nicht weiter verlegt wurde. Vgl.: FAULKNER, William: *Flags in the dust: The complete text of Faulkner's third novel, which appeared in a cut version as Sartoris*, New York: Vintage 1974.

³⁹⁶ Vgl. FAULKNER, William: Audiodatei „Pronouncing Yoknapatawpha“ vom 13. April 1957, online verfügbar unter URL: <http://faulkner.lib.virginia.edu/results?type=transcription&q=Yoknapatawpha>.

³⁹⁷ COWLEY, Malcolm: *The Faulkner-Cowley: Letters and Memories, 1944 – 1962*, London: Chatto and Windus 1966, S. 25, zitiert nach REID BROUGHTON, Panthea: *William Faulkner – The Abstract and the Actual*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, S. 33.

³⁹⁸ Vgl. BORGES: *Ficciones*.

Der 1929 erschienene Roman *Sartoris*, der sich dem Niedergang der gleichnamigen Südstaatenfamilie widmet, stellt hinsichtlich des Figurenkabinetts den Ausgangspunkt für zwei weitere Werke FAULKNERS dar; so finden sich in *Sartoris* die Figuren des old Bayard und die der Tante Mrs. Jenny Du Pre, die beide in einer späteren Publikation erneut in Erscheinung treten und zwar in dem 1938 erschienen Band *The Unvanquished*³⁹⁹, der sich aus sieben miteinander verbundenen Short Stories zusammensetzt. Zwar wurde *The Unvanquished* nach *Sartoris* publiziert⁴⁰⁰, jedoch spielt die Handlung in den Tagen, in denen Bayard noch nicht den Zusatz *old* in seinem Namen trug und ist demnach vor den Ereignissen in *Sartoris* situiert. *The Unvanquished* liefert demnach gewissermaßen die Vorgeschichte zu *Sartoris* nach.

Vergleicht man die Angaben zu den beiden erwähnten Figuren, so wird deutlich, dass die Figuren ohne zeitliche Inkongruenz altern. In *The Unvanquished* etwa ist Bayard in 1873/74 24 Jahre alt, in *Sartoris* in 1919 ist er dementsprechend 69 bzw. 70.⁴⁰¹ Ähnliches gilt für Bayards Tante Jenny, wobei sich dies in ihrem Fall weder an konkreten Zahlen, sondern vielmehr an der charakterlichen Darstellung festmachen lässt:

„In the course of the years, Miss Jenny too has changed, and in perfectly natural ways. She is more tart, more acid of tongue, more the old matriarch set in her ways [...]“⁴⁰²

Als eine erste Hypothese lässt sich aus diesen Beobachtungen ableiten, dass es sich bei den wiederkehrenden Figuren jeweils um ein und dieselbe Figur handelt und eine erzählerische Konsistenz bzw. Stringenz vorliegt.

Eine weitere zentrale Figur in *Sartoris* ist old Bayards Enkel, young Bayard, der die junge Narcissa heiratet. Deren Bruder wiederum, Horace Benbow, der in seiner introvertierten, intellektuellen Art ein charakterliches Gegengewicht zu seinem Schwager darstellt, wird in *Sanctuary*⁴⁰³ (1931) zur Hauptfigur ausgebaut und tritt dort als Anwalt in Erscheinung. Im Zentrum der Handlung steht die Vergewaltigung der jungen Temple Drake durch Popeye sowie der

³⁹⁹ Vgl. FAULKNER, William: *The Unvanquished*, New York: Vintage 1996.

⁴⁰⁰ Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass sechs der sieben Short Stories in den Jahren 1934 bis 1936 bereits separat in einer Wochenzeitschrift abgedruckt wurden.

⁴⁰¹ Vgl. BROOKS, Cleanth: *William Faulkner – The Yoknapatawpha Country*, Baton Rouge: Louisiana Paperback Edition 1990, S. 100.

⁴⁰² Ebd., S. 101.

⁴⁰³ Vgl. FAULKNER, William: *Sanctuary*, New York: Vintage 1993.

Mord an Tommy, ebenfalls begangen durch Popeye. Horace Benbow fungiert als Verteidiger für Lee Goodwin, der fälschlicherweise als Verdächtiger in dem Mordfall gilt.

Nachdem sein waghalsiger und rasanter Lebensstil den jungen Bayard in *Sartoris* letztendlich das Leben gekostet hat, tritt seine Frau Narcissa in *Sanctuary* konsequenterweise als verwitwet auf und lebt mittlerweile mit ihrem Sohn und der Großtante Jenny zusammen.

An *Sanctuary* schließt sich 1951 die Fortsetzung *Requiem for a Nun*⁴⁰⁴ an, in dem die nunmehr verheiratete Temple Drake (Mrs. Gowan Stevens) erneut auftritt. Im Mittelpunkt steht der Tod ihrer kleinen Tochter, für den das Kindermädchen verantwortlich gemacht wird. Im Zuge der Verhandlungen kommen jedoch Details aus dem Liebesleben Temples zu Tage, die an die Ereignisse aus *Sanctuary* anknüpfen.

Neben diesen Querverbindungen auf der Figurenebene, die ihren Ausgangspunkt in *Sartoris* haben, finden sich weitere Beispiele etwa in der sogenannten Snopes Trilogie, die – entstanden im Zeitraum 1940 bis 1959 – die Werke *The Hamlet*⁴⁰⁵, *The Town*⁴⁰⁶ sowie *The Mansion*⁴⁰⁷ umfasst.⁴⁰⁸

Betrachtet man das erzählerische Vorgehen FAULKNERS, so entsteht der Eindruck, dass dieses im Grunde der balzac'schen Figurenkonzeption ähnelt. Während BALZAC die Pariser Gesellschaft seiner Zeit mit all ihren Seilschaften unter die Lupe nimmt, schafft sich Faulkner mit Yoknapatawpha einen eigenen, fiktiven Untersuchungsgegenstand und bedient sich in unterschiedlichen Romanen und Erzählungen aus seinem Figurenrepertoire.

Handlungsstränge setzen sich über Werksgrenzen hinaus fort, Figuren avancieren von Neben- zu Hauptfiguren (Horace Benbow) und werden in unterschiedlichen Etappen ihres Lebens porträtiert (Old Bayard, Tante Jenny). Führt man sich noch einmal vor Augen, wie eng verbunden nicht nur das Figurengeflecht, sondern damit einhergehend auch die Handlungen sind, so

⁴⁰⁴ Vgl. FAULKNER, William: *Requiem for a nun*, New York: Vintage 1996.

⁴⁰⁵ Vgl. FAULKNER, William: *The Hamlet*, New York: Random House USA 2005.

⁴⁰⁶ Vgl. FAULKNER, William: *The Town*, New York: Random House USA 2011.

⁴⁰⁷ Vgl. FAULKNER, William: *The Mansion*, New York: Random House USA 2011.

⁴⁰⁸ Eine ausführliche Übersicht über FAULKNERS Figuren liefert das Gemeinschaftsprojekt *The Digital Yoknapatawpha Project*, das zu 3002 [sic!] Figuren einen Steckbrief mit Erläuterungen führt, der biographische Angaben enthält sowie eine Liste der Werke, bzw. Texte, in denen die Figur in Erscheinung tritt. Vgl. *The Digital Yoknapatawpha Project*, online verfügbar unter URL: <http://faulkner.drupal.shanti.virginia.edu/characters>.

erscheinen insbesondere die in Yoknapatawpha situierten Werke einen komplexen Fortsetzungsroman zu formen.

In seinem apokryphischen County stellen die wiederkehrenden Figuren demnach ein funktionelles Bindeglied für den Erzählkosmos dar.

Davon abgesehen kann FAULKNER in thematischer Hinsicht ein gesellschaftlich ambitionierter Anspruch unterstellt werden, behandelt er in seinen Werken zentrale Themen wie etwa den Bürgerkrieg, die Nachwehen des Ersten Weltkriegs, die Prohibition, Aristokratie, Prostitution und Rassenkonflikte.

Ein vergleichbares Engagement⁴⁰⁹ lässt sich bei BOLAÑO auf den ersten Blick weniger ausmachen und auch hinsichtlich der Figuren zeichnet sich dort ein anderes Verfahren ab, so handelt es sich bei den wiederkehrenden Figuren BOLAÑOS um konkurrierende Entwürfe oder Versionen, die auf ihre Art zwar auch zum Zusammenhalt des Gesamtwerks beitragen, dabei jedoch einen experimentelleren Charakter aufweisen. Der Ort, an den viele der wiederkehrenden Figuren gebunden sind, stellt trotz aller genannten Unterschiede eine gemeinsame Konstante dar, wobei Santa Teresa und die sie umgebende Sonora-Wüste verglichen mit FAULKNERS County einen etwas weniger bindenden Charakter vorzuweisen haben.

⁴⁰⁹ Der Frage nach BOLAÑOS Literaturbegriff widmet sich Kapitel 5.1 Zu Bolaños Literaturverständnis.

4.3.4 Onetti

Ähnlich wie bei GARCÍA MÁRQUEZ und VARGAS LLOSA lässt sich auch bei ONETTI die weitreichende Wirkung FAULKNERs auf die lateinamerikanische Literatur deutlich nachvollziehen.⁴¹⁰ Nicht umsonst schrieb ONETTI 1975 sein *Réquiem por Faulkner*⁴¹¹. Es bleibt jedoch zu klären, ob der häufige Verweis auf FAULKNER für die Rezeption ONETTIS nicht zugleich Fluch und Segen war; so wurde ihm beispielsweise unterstellt, sein Werk plagiiere Faulkner auf ausschweifende Weise.⁴¹²

Wie zuvor erwähnt, stellt der Erzählort ein zentrales Moment in FAULKNERs Werk dar, das auch für die Gestaltung des Figurenkabinetts von wesentlicher Bedeutung ist.⁴¹³ In diesem Zusammenhang lässt sich ONETTI nahtlos in die Tradition FAULKNERs stellen, zentrieren sich in seinem Werk die Handlungen zumeist auch auf einen fiktiven Ort, nämlich auf eine Stadt namens Santa María, die am Río de la Plata situiert ist, ebenso wie auch Buenos Aires und Montevideo; Städte, in denen ONETTI bis zu seinen Exiljahren in Madrid lebte.

VARGAS LLOSA fasst das Vermächtnis FAULKNERs in ONETTIS Werk dahingehend zusammen, dass er dieses in zwei Kernelementen sehe, nämlich einmal in der „gestación de un espacio narrativo autónomo e imaginario“ und andererseits in der „funcionalidad de los narradores implicados en ambos universos.“⁴¹⁴

Darüber hinaus kann Santa María als Erzählort konzeptionell als eine Art Vorgänger von GARCÍA MÁRQUEZ' Macondo (*Cien años de soledad* 1967) oder auch Juan RULFOS Comala (*Pedro Páramo* 1955) gelesen werden.⁴¹⁵

⁴¹⁰ Eingehend widmet sich der Frage nach der Präsenz FAULKNERs in der lateinamerikanischen Literatur Antonio MARQUEZ in seinem Artikel: C. MARQUEZ, Antonio: „Faulkner's presence in Latin American literature“, in: *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares Servicio de Publicaciones 1992, Nr. 5, S. 11 – 25.

Ein weiteres Beispiel für die Wirkung FAULKNERs auf die spanischsprachige Literatur findet sich bei Juan BENET. Auch bei ihm findet sich ein vergleichbares Ortskonzept mit dem Namen Región, in dem zahlreiche seiner Werke situiert sind. Erstmals in Erscheinung tritt dieser Ort in BENET, Juan: *Volverás a Región*, Barcelona: Planeta 1997. Der fiktiven Región widmet sich eingehend MARGENOT, John: *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de J. Benet*, Madrid: Pliegos 1991. Ausführlicher zu BENET vgl. zudem 4.3.6 Benet und Muñoz Molina.

⁴¹¹ Vgl. ONETTI, Juan Carlos: „Réquiem por Faulkner“, in: ders.: *Réquiem para Faulkner y otros artículos*, Montevideo: Arca Calicanto 1975, S. 164 – 167.

⁴¹² Im Gespräch mit Jorge RUFFINELLI gibt ONETTI nicht ohne Ironie zu bedenken: „Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empeinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner. Tal vez el amor se parezca a esto. Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia“, in: RUFFINELLI, Jorge: *Palabras en orden*, Mexiko: Universidad Veracruzana 1985, S. 108.

⁴¹³ Vgl. 4.3.3 Faulkner.

⁴¹⁴ VARGAS LLOSA: „Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti“, S. 15.

⁴¹⁵ SWANSON, Philip: „Introduction: Background to the Boom“, in: SWANSON, Philip (Hg.): *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, London/New York: Routledge 2014, S. 1 – 26, hier S. 17.

Im Vorwort zu *Juntacadáveres* macht MAQUA deutlich, wie zentral die Verknüpfung von ONETTIS Erzählort Santa María mit deren Einwohnern, den Figuren, ist:

„Se suele decir que son las personas que allí viven quienes hacen la ciudad real; de la misma manera, la Santa María onettiana no podría entenderse sin sus personajes, sin el doctor Díaz Grey, sin Brausen, sin Barthé, sin Medina, sin Larsen, deambulando en sus páginas, saltando de novela en novela... Porque, pese al carácter a veces asfixiante de sus narraciones, sus novelas no son textos cerrados, sino abiertos. La obra de Onetti debe entenderse en su totalidad, como un texto en marcha. Muchos sucesos o actitudes de sus personajes quedan sin explicación en sus novelas, explicación que se halla en una novela anterior o se hallará en otra posterior; o quizás no se halle nunca.”⁴¹⁶

In der hier beschriebenen Charakteristik seiner Texte lassen sich bereits deutliche Parallelen zu BOLAÑO ziehen. Dessen Texte sind oftmals ebenso offen gestaltet und gewissermaßen *en marcha*. Auch was die Handlungen einzelner Figuren und deren Motivation angeht, bleiben diese häufig im Verborgenen, wobei sich – anders als bei ONETTI – auch durch die Lektüre weiterer Romane BOLAÑOS in der Regel keine Erklärungen finden lassen, sondern sich ganz im Gegenteil nur noch mehr Fragen auftun.

⁴¹⁶ MAQUA, Javier: “Prólogo”, in: ONETTI, Juan Carlos: *Juntacadáveres*, Madrid: El Mundo (Millenium) 1999, S. 5 - 7, hier S. 6.

Der Erzähler als Architekt

Die Geburtsstunde der Stadt Santa María, die – wie aus Aufzeichnungen Onettis hervorgeht– auch Cruz Alta hätte heißen können⁴¹⁷, findet sich in *La vida breve*⁴¹⁸ (1950), in der der Protagonist Brausen den Ort sowie einige seiner Bewohner – angestoßen durch Arbeiten an einem Drehbuch – entwirft, um sich selbst dorthin zu flüchten und seinem eigenen stagnierenden Leben zu entkommen.

La vida breve kann gewissermaßen als Grundsteinlegung für die sich um Santa María spinnende Erzählwelt verstanden werden. Unter anderem erschafft sich Brausen hier den Arzt Díaz Grey, der ihm fortan als Identifikationsfigur dient und der auch in späteren Romanen erneut in Erscheinung tritt, etwa in *El astillero*⁴¹⁹ (1961), welcher gemeinsam mit *La vida breve* und *Juntacadáveres* (1964) die sogenannte *Trilogía de Santa María* bildet.

In einem Akt, der an *life imitating art*⁴²⁰ denken lässt, schlüpft Brausen in die von ihm geschaffenen Rollen und wird beispielsweise Díaz Grey, wodurch die Grenzen zwischen (Brausens) Imagination und Lebenswirklichkeit zunehmend verwischen. Brausen lebt das Geschriebene *ad absurdum* bis zu einem Punkt, an dem sich Díaz Grey über seinen Macher bewusst wird:

„The world he [Brausen] creates around Santa María and Díaz Grey is entirely imaginary and acquires life only through its extension and consistency. Díaz Grey’s reality is established when he becomes aware of his creator, referring to him as “my Brausen.””⁴²¹

Solch ein Moment, in dem sich die Figur über ihr eigenes Dasein als Figur bewusst wird, ist in Anbetracht des desillusionierenden Effekts für die Figur wie für den Leser eine relative Seltenheit, findet sich jedoch beispielsweise in ähnlicher Form auch in Daniel KEHLMANNs „ein Roman in neun Geschichten“

⁴¹⁷ Vgl. Alí, María Alejandra: “Juan Carlos Onetti: La escritura con propósito”, in: *Cuadernos LIRICO* Nr. 9, 2013, online verfügbar unter URL: <https://lirico.revues.org/1115>.

⁴¹⁸ Vgl. ONETTI, Juan Carlos: *La vida breve*, Barcelona: Debolsillo 2016.

⁴¹⁹ Vgl. ONETTI, Juan Carlos: *El astillero*, Madrid: Catedra 2001.

⁴²⁰ Der Ausdruck ist zurückzuführen auf einen Essay Oscar WILDES, in dem er das etablierte aristotelische Prinzip der Mimesis umkehrt und zu der Schlussfolgerung kommt, dass es die Menschen seien, die die Kunst imitierten und nicht umgekehrt. Vgl.: WILDE, Oscar: “The decay of lying”, in: NOTTINGHAM SOCIETY (Hg.): *The complete writings of Oscar Wilde*, Bd. 7, London: Methuen & Co 1909, online verfügbar unter URL: <http://www.victorianweb.org/victorian/authors/wilde/decay.html>.

⁴²¹ ADAMS, MICHAEL IAN: *Three authors of alienation – Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin: University of Texas Press 1975, S. 75.

Ruhm (2009), in dem es einer Figur gar gelingt, den Erzähler dazu zu bewegen, den ursprünglich geplanten Gang der Handlung zu verändern.⁴²²

Doch auch in der Romania gibt es mit Miguel de UNAMUNOS *Niebla* einen prominenten Fall, bei dem es zu einer ähnlichen Begegnung kommt. Dort ist es der Protagonist Augusto Pérez, der sich auf den Weg zu UNAMUNO macht, von dem er über seine Fiktionalität in Kenntnis gesetzt wird.⁴²³

Brausens Kreation einer neuen Binnenerzählwelt kann als Schlüsselmoment im Werk ONETTIS verstanden werden. Insbesondere der Moment, in dem Díaz Grey sich über den Erzähler bewusst wird, stellt einen Bruch der tradierten Erzählkonventionen dar. Diesbezüglich merkt Hugo VERANI an: „La ruptura de los códigos de la ficción trastoca las fronteras de la estética realista“⁴²⁴.

Aber nicht nur durch diese Desillusion gelingt es ONETTI, den Akt des Erzählens offenzulegen und die Gemachtheit von Literatur zu illustrieren. In *Juntacadáveres* etwa wird Santa María wie folgt beschrieben:

“También imagino a Santa María, desde mi humilde altura, como una ciudad de juguete, una candorosa construcción de cubos blancos y conos verdes, transcurrida por insectos tardos e incansables.”⁴²⁵

Die geometrischen Beschreibungskategorien lassen an den Architekturmodellbau oder die Gestaltung eines Dioramas denken. Der Ort wird demnach nicht – wie häufig – so beschrieben, wie er vorgefunden wird, sondern vielmehr wird deutlich, dass es sich um ein reines Konstrukt handelt, das entworfen, ja designt wurde.

Noch deutlicher wird dieses Bestreben an anderer Stelle in *Juntacadáveres*, bei der es zunächst zwar auch um den Ort, sprich Santa María geht, später dann aber auch um die Gestaltung der Figuren:

„Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que

⁴²² Vgl. KEHLMANN, Daniel: „Rosalie geht sterben“, in: ders.: *Ruhm*, Reinbek: rowohlt 2009, S. 51 – 77.

⁴²³ Das Verhältnis von Figur und Autor, dem sich UNAMUNO in *Niebla* widmet, kann stellvertretend für das Verhältnis von Schöpfung und Schöpfer verstanden werden. Vgl. UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, Madrid: CATEDRA Letras Hispánicas 2004.

⁴²⁴ VERANI, Hugo J.: *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo: Trilce 2009, S. 68.

⁴²⁵ ONETTI: *Juntacadáveres*, S. 133.

dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia; hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles.”⁴²⁶

Die Spielregeln des Schreibens und der Vorgang des Ausstaffierens der Figuren sind deshalb für einen Vergleich mit BOLAÑO relevant, weil sich bei letzterem ein ähnlich spielerischer Umgang mit den Konventionen des Schreibens ausmachen lässt.

Betrachtet man die Ausführungen VERANI in seinem Artikel *Onetti y el palimpsesto de la memoria*, so lassen sich dort beschriebene Charakteristiken von ONETTIS Narrativen mühelos auf BOLAÑO übertragen, so führt VERANI etwa aus:

„En *Dejemos hablar al viento* los modos de autorreferencia [...] van desde la cita literal a la alusión, de la reescritura de tramas anteriores al uso de procedimientos imaginativos usuales o sintagmas familiares que desencadenan una asimilación metafórica entre distintas historias o personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica. La intertextualidad principal consiste, como veremos, en la reformulación del modelo ejemplar de la narrativa de Onetti, el de *La vida breve*.”⁴²⁷ [Herv. i. O.]

Zwar lässt sich bei Roberto BOLAÑO kein derartiger Bogen spannen, der Früh- und Spätwerk auf vergleichbare Art und Weise zusammenhält, aber hinsichtlich der Querverweise innerhalb seines Werkes sowie der migrierenden Figuren, lässt sich durchaus eine verwandte „intención lúdica y paródica“ ausmachen, man denke etwa an die unterschiedlichen Figurenvarianten⁴²⁸ von Archiboldi,

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ VERANI, Hugo J.: „Onetti y el palimpsesto de la memoria“, in: NEUMEISTER, Sebastian (Hg.): *Actas del IX Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas (18 - 23 agosto 1986 Berlín)*, Frankfurt am Main: Vervuert 1989, S. 725 - 732, hier S. 725.

⁴²⁸ Vgl. Kapitel 3. Unterwegs im *discours*

Amalfitano oder Lalo Cura, die einerseits einen experimentellen, bzw. spielerischen Umgang mit Figuren erkennen lassen und andererseits dazu beitragen, die Zuverlässigkeit des Erzählers in Frage zu stellen.⁴²⁹

Juntafiguras

Was die Figuren⁴³⁰ und das Wiederkehren im Detail angeht, so ist neben dem bereits angeführten Díaz Grey eine weitere zentrale Figur zu nennen, nämlich Larsen, bzw. Juntacadáveres, wobei der Name durchaus ironisch zu lesen ist, denn der Protagonist hat es sich zum Ziel gemacht, in die Jahre gekommene Prostituierte ‚zusammenzutragen‘, um mit deren Hilfe ein Bordell in Santa María zu etablieren.

Junta Larsen spielt sowohl in *El astillero* als auch in *Juntacadáveres* eine entscheidende Rolle, wobei die Figur bereits in *Tierra de nadie* (1941) marginal in Erscheinung tritt.

Zwar wurde *Juntacadáveres* nach *El astillero* publiziert, ist jedoch hinsichtlich der Reihenfolge der Ereignisse in Santa María vor *El astillero* einzuordnen.

In *Juntacadáveres* wird die konfliktreiche Beziehung des Protagonisten mit Santa María anhand seines Vorhabens, ein Bordell zu gründen, nachvollzogen. Mit drei Frauen im Schlepptau kommt er in die Stadt und mietet eine Lokalität. Parallel dazu wird unter anderem auch von Jorge Malabía und dessen Geliebter, der verwitweten Schwägerin Jorges, Julita Bergner, erzählt. Diese zunächst unabhängig voneinander stehenden Haupthandlungsstränge konvergieren mit der Zeit und vermischen sich letztendlich.

Der für Larsens Erfolg ausschlaggebende Deal, die für die Inbetriebnahme des Bordells nötige Konzession zu erwirken, platzt jedoch und Larsen wird schlussendlich mitsamt den Prostituierten der Stadt verwiesen, Julita nimmt sich das Leben.

ONETTI zeichnet das Bild einer Stadt, die von Stagnation und krummen Geschäften geprägt ist. Nachvollziehbar wird die Lebenswirklichkeit der

⁴²⁹ Zum Thema unzuverlässiges Erzählen empfiehlt sich von NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier: WVT 1998.

⁴³⁰ Eine aufschlussreiche Zusammenstellung von Protagonisten aus ONETTIS Santa María findet sich online beim Centro Virtual Cervantes. Darüber hinaus findet sich dort eine Liste wichtiger Schauplätze. Es finden sich jeweils ausgewählte Textstellen, die die Figur oder den Schauplatz charakterisieren. Vgl. CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *Santa María*, online verfügbar unter URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/santa_maria/.

Figuren durch ein hohes Maß an Introspektion, das dem Leser einen Einblick in deren Seelenleben gewährt.

In *El astillero* kehrt Larsen nach fünf Jahren der Abwesenheit in die Stadt zurück, die ihn einst verstoßen hat. Erneut kommt er also nach Santa María mit einem mehr oder weniger soliden Businessplan. Er möchte sich der heruntergekommenen Werft im Hafen der Stadt widmen, die sich in einem ähnlich desolaten Zustand befindet wie er selbst. Sein Plan besteht darin, die Tochter des Werftbesitzers, Angélica Inés, zu heiraten und dann als Erbe Eigentümer der Werft zu werden.

Sowohl der Versuch in *Juntacadáveres*, ein Bordell zu eröffnen, als auch die Restaurierungspläne für die Werft in *El astillero* können als Selbstverwirklichungsversuche Larsens angesehen werden, die in beiden Fällen nicht von Erfolg gekrönt sind.

Bei genauerer Betrachtung wird sogar deutlich, dass das erneute Scheitern des Protagonisten bereits im Incipit angedeutet wird. Dort liest man:

„El olfato y la intuición de Larsen, puesto al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia a las calles y a las salas de los negocios públicos de la ciudad odiada.”⁴³¹

Eine naive Genugtuung treibt ihn also erneut in die Stadt, als habe diese eine offene Rechnung mit ihm, die es nun zu begleichen gilt. Die Naivität seines Vorhabens offenbart sich im Angesicht der brachliegenden Werft, auf der es nicht viel zu tun gibt. Und auch die Liebesbeziehung zu Angélica Inés, die Herzstück seines Plans ist, lässt sich nicht erzwingen. Doch trotz der immer offensichtlicher werdenden Unmöglichkeit seines Vorhabens verfolgt Larsen seine fixe Idee.

Für einen gewinnbringenden Vergleich einer Figur ONETTIS mit denen BOLAÑOS muss an dieser Stelle der Frage nach der Stringenz der Figuren auf den Grund gegangen werden, schließlich haben die bisher vorgenommenen Vergleiche BOLAÑOS mit anderen Autoren offenbart, dass sich gerade die nicht stringente Form des Figurenerzählens als BOLAÑOS Alleinstellungsmerkmal zu entpuppen scheint. Die Untersuchung der Figuren ONETTIS belegt diese Arbeitshypothese

⁴³¹ ONETTI: *El astillero*, S. 13.

einmal mehr und wird in *El astillero* etwa durch die Gestalt eines merklich gealterten und aus der Form geratenen Larsens umgesetzt.⁴³²

Auch der zuvor zitierte Incipit aus *El astillero* belegt, dass es sich bei Junta Larsen hier wie bei *Juntacadáveres* um ein und dieselbe Figur handelt. Dessen Verhalten in *El astillero* – die Rückkehr nach Santa María etwa – wird sogar rückbezogen auf Larsens Erfahrungen mit der Stadt in *Juntacadáveres*. Die Figur wird demnach logisch vom einen zum nächsten Roman fortgesetzt.

Bei der Diskussion um die Beschaffenheit ONETTIS Figuren kann an dieser Stelle nicht unterschlagen werden, dass die Qualität Larsens über die einer reinen Figur hinausgeht. Diesbezüglich gibt David FREUDENTHAL Folgendes zu bedenken:

„Genau das ist Larsens Position; eigentlich steht er niemals zentral da. An diese Feststellung knüpft sich die Frage, ob man ihn als autonomes Subjekt werten kann, oder ob er nicht vielmehr die beliebige Bündelung bestimmter Möglichkeiten darstellt und gleichzeitig nur ästhetischer Kondensationspunkt eines komplexen Systems beziehungsweise einer Umwelt ist, die all die Fähigkeiten und Eigenschaften genauso oder sogar eher aufweist als er selber sie in seinem Bauplan trägt.“⁴³³

Mit dieser Charakterisierung Larsens wird auf dessen Konstruiertheit hingewiesen. Sie deckt sich zudem mit den zuvor angestellten Beobachtungen zu *Der Erzähler als Architekt*.

Die hier von FREUDENTHAL angebotene Lesart der Figur Larsens als Bündelung bestimmter Möglichkeiten lässt sich auch auf weitere Figuren ONETTIS übertragen, beispielsweise auf den Arzt Santa Marías, Díaz Grey, dem – ähnlich wie Larsen – auch in mehreren Werken ONETTIS eine tragende Rolle zukommt. In *Juntacadáveres* etwa findet sich eine Beschreibung Greys, die eine vergleichbare Lesart wie bei Larsen zulässt.

“[...] voy afirmando a cabezadas mi convicción de que entre todos

⁴³² Für eine umfassendere Charakterisierung Larsens in *El astillero* vgl. die Dissertation von FREUDENTHAL, David: *Onettis Werft - Lesarten von J. C. Onettis Roman El astillero im intertextuellen Vergleich mit L.-F. Célines Voyage au bout de la nuit vor der Folie der Philosophie Schopenhauers*, S. 20f, online verfügbar unter URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/8502/1/Freudenthal_Onetti_Druckfassung_Heidok.pdf.

⁴³³ Ebd., S. 21.

los Díaz Grey que hubieran sido posibles el más deseable, el más conveniente, el menos acuciado por sensaciones de fracaso, renuncia y mutilación, es aquel desconocido Díaz Grey capaz de conquistar otro aire.”⁴³⁴

Der Beschreibung nach scheint der bestehende Díaz Grey der beste aller möglichen Díaz Greys zu sein. Im weiteren Verlauf wird diese Einschätzung erneut aufgegriffen und betont die vorige Äußerung hinsichtlich der Möglichkeiten der Figur: „El más Díaz Grey de los Díaz Grey está sentado a una mesa, solo, sin esperar a nadie.“⁴³⁵

Ob intendiert oder nicht lässt diese Betonung der Möglichkeiten einer Figur bzw. der bestmöglichen Variante einer Figur unweigerlich an Gottfried Wilhelm LEIBNIZ' Postulat denken, demgemäß wir in der besten aller möglichen Welten leben.⁴³⁶ Wie Larsen scheint auch Díaz Grey demnach als Bündelung bestimmter Möglichkeiten zu fungieren.

FREUDENTHAL ist nicht der einzige, der in Larsen/Juntacadáveres mehr als eine Figur sieht; auch CANAPARO betont die Besonderheiten der Figur.

„The corpse collector is the main character in *El astillero*, but at the same time he is more: Larsen is a discursive model forming a mental and personal base for each element in Onetti's cosmogony [sic].“⁴³⁷ [Herv. d. Verf.]

Larsen kann als ‚diskursives Modell‘ beschrieben werden, da es in *El astillero* zwar vordergründig um dessen individuelle Biografie des Scheiterns geht, jedoch wird am Beispiel dieser Figur vielmehr ein sentimentaler Diskurs kontextualisiert.⁴³⁸ Larsen verleiht diesem Diskurs gewissermaßen ein Gesicht. Larsen ist nicht die einzige Figur in ONETTIS Werk, der neben dem schlichten Dasein als Figur noch eine übergeordnete Funktion zukommt. Dies gilt

⁴³⁴ ONETTI: *Juntacadáveres*, S. 79.

⁴³⁵ Ebd., S. 80.

⁴³⁶ Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit LEIBNIZ' Theodizee vgl. HOLZE, Erhard: „Gott als Grund der Welt im Denken des Gottfried Wilhelm Leibniz“, in: *studia leibnitiana – Zeitschrift für Geschichte der Philosophie und der Wissenschaften*, hg. von PARKINSON, G. H. R./SCHEPERS, Heinrich/TOTO, Wilhelm, Stuttgart: Franz Steiner 1991, Sonderheft 20.

⁴³⁷ Anstatt „cosmogony“ ist hier wohl „cosmogony“ gemeint, also die Lehre der Entstehung der Himmelskörper, die sich in diesem konkreten Fall auf die Entstehung des onettianischen Erzählkosmos bezieht. CANAPARO, Claudio: „Onetti“, in: SMITH, Verity (Hg.): *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*, London/New York: Routledge 2013, S. 441 – 445, hier S. 444.

⁴³⁸ Vgl. ebd.

insbesondere für Brausen, den Protagonisten und den in doppelter Hinsicht Erzähler aus *La vida breve*. Wie bereits angesprochen, stellt er eine Schlüsselrolle für ONETTIS Erzählkunst dar, öffnet er doch durch seine Imagination die Tür zu einer neuen narrativen Ebene innerhalb des Werks.⁴³⁹

“La aparición de Santa María en *La vida breve* y el procedimiento narrativo que la configura proviene quizás de un gesto vanguardista: el personaje-narrador que organiza el relato, la conformación y la emergencia de voces, toma distancia reflexiva y explícita del mundo narrado y lleva al extremo la consigna del "arte que se piensa a sí mismo", al reflexionar novelescamente sobre su propia textualidad y sobre el proceso de separación de ella, una ficción digamos que en segundo grado, origen narrativo de Santa María.”⁴⁴⁰ [Herv. i. O.]

Dieses Erzählen zweiten Grades, das von Brausen ausgeht und uns in die Erzählwelt rund um Santa María einführt, besteht in zahlreichen nachfolgenden Romanen ONETTIS fort, darunter auch in *Juntacadáveres* und *El astillero*. Streng genommen sind die Diegesen dieser beiden Romane demnach Binnenerzählungen von Brausen aus *La vida breve*.

Eine ähnliche Erzählsituation findet sich bei BOLAÑO, indem er Arturo Belano als Erzähler von *2666* benennt, was für den Leser ohne BOLAÑOS Randnotizen jedoch nicht erkennbar wäre.⁴⁴¹

Bezüglich Gustavo OGARRIOS Verweis auf “la conformación y la emergencia de voces” zeigen sich jedoch deutlichere Parallelen zu den Erzählarrangements des Chilenen. Die Präsenz unterschiedlicher Erzählstimmen und damit Erzählperspektiven kann als immanenter Bestandteil von ONETTIS Werk beschrieben werden. Und auch bei BOLAÑO lassen sich ähnliche Verfahren ausmachen; man denke beispielsweise an die unzähligen wechselnden Erzähler im Mittelteil von *Los detectives salvajes* oder an *La pista de hielo*. Dort sind es

⁴³⁹ Die Beschreibung Brausens als Schlüsselfigur für ONETTIS Erzählkunst liegt in dem Bruch klassischer Erzählkonventionen begründet, bezüglich derer VERANI anmerkt: „La ruptura de los códigos de la ficción trastoca las fronteras de la estética realista“ in: VERANI: *Onetti: el ritual de la impostura*, S. 68.

⁴⁴⁰ OGARRIO, Gustavo: “Réquiem por un fracasado”, in: *La Jornada semanal*, 3. Dezember 2006, Nr. 613, online verfügbar unter URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/03/sem-gustavo.html>.

⁴⁴¹ In seiner *Nota a la primera edición* zitiert Ignacio ECHEVARRÍA zwei Notizen BOLAÑOS bezüglich des Erzählers von *2666*: “«El narrador de *2666* es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con la indicación «para el final de *2666*»: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano». ECHEVARRÍA, Ignacio: “Nota a la primera edición”, in: BOLAÑO: *2666*, S. 1121 – 1125, hier S. 1125.

drei alternierende Erzähler, die die Umstände eines Mordes rekapitulieren. Durch das Nebeneinander der Erzähler sowie das Fehlen einer übergeordneten Erzählstimme wirkt der Erzählakt nahezu ungesteuert und lässt schnell vergessen, dass eine Polyphonie an Erzählstimmen nicht minder konstruiert ist. Zudem zwingt es den Leser in die von BOLAÑO häufig propagierte Rolle des Detektivs, da es an einem selbst gelegen ist, die Handlung aus den Versatzstücken, die einem die unterschiedlichen Erzählstimmen liefern, zu rekonstruieren.

Für den produktiven Vergleich beider Autoren ebenfalls relevant ist die bereits zitierte verborgene Anspielung ONETTIS auf LEIBNIZ' Konzept der besten aller möglichen Welten, das als Grundgedanke der zeitgenössischen *Possible World Theory* verstanden wird.

Die Theorie, die dem modalen Realismus zugeordnet werden kann und hauptsächlich auf David Kellogg LEWIS⁴⁴² zurückgeht, hat auch in den Literaturwissenschaften Beachtung gefunden, lässt sich das Konzept von unterschiedlichen Welten doch mühelos auf Erzählwelten transferieren.⁴⁴³

Um es mit ONETTIS Worten zu sagen, ließen sich wiederkehrende Personen bei BOLAÑO dann als ‚un posible Amalfitano‘ oder ‚un posible Lalo Cura‘ beschreiben. Im Übrigen findet BOLAÑO selbst ganz ähnliche Worte, und zwar in Bezug auf *Soldados de Salamina*⁴⁴⁴, den Roman Javier CERCAS', der vom spanischen Bürgerkrieg handelt und in den CERCAS und BOLAÑO jeweils als Figuren Eingang finden.

„Si Bolaño [...] affirme que «ese Bolaño no soy yo, y Cercas tampoco es Cercas», il précise néanmoins: «aunque ambos son probables e incluso posibles».”⁴⁴⁵

Mit diesem *Bolaño posible* in Gedanken sei der Blick im Folgenden für einen abschließenden Vergleich auf die migrierenden Figuren in den Erzählwelten Spaniens gerichtet.

⁴⁴² Vgl. LEWIS, David Kellogg: *On the plurality of worlds*, Oxford: Blackwell 2001.

⁴⁴³ Der *Possible World Theory* in der Literatur widmen sich beispielsweise RONEN, Ruth: *Possible worlds in literary theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, SURKAMP, Carola: "Narratologie und Possible-Worlds Theory: Narrative Texte als alternative Welten", in: NÜNNING, Ansgar und Vera: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier: WVT 2002, S. 153 – 183 sowie DOLEŽEL, Lubomír: „Possible Worlds of Fiction and History“, in: *New Literary History* 29.4 (1998), S. 785 – 809.

⁴⁴⁴ CERCAS, Javier: *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets Editores 2001.

⁴⁴⁵ GOMEZ VIDAL, Elvire: "«Llanto por un guerrero»: De Bolaño, personaje de *Soldados de Salamina* à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile*", in: BENMILOUD, Karim/ESTÈVE, Raphaël (Hg.): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2007, S. 41 – 66, hier S. 63.

4.3.5 Sábato

Bevor der Fokus der Untersuchung wieder nach Europa zurückkehrt, sei an dieser Stelle noch ein letzter Autor aus Übersee angeführt und zwar der Argentinier Ernesto SÁBATO, dessen Vermächtnis neben zahlreichen Essays und Anthologien im Wesentlichen aus drei Romanen besteht, die sich hinsichtlich der Figurenebene als ertragreich für eine Gegenüberstellung mit den Werken BOLAÑOS erweisen werden.

Die Romane *El túnel*⁴⁴⁶ (1948), *Sobre héroes y tumbas*⁴⁴⁷ (1961), das als Opus magnum SÁBATOS gilt sowie *Abaddón, el exterminador*⁴⁴⁸ (1974) lassen sich aufgrund der vielseitigen Verknüpfungen miteinander, auf die hier im weiteren Verlauf noch näher eingegangen wird, als Trilogie beschreiben.

El túnel schildert die verhängnisvolle Liebesbeziehung des Erzählers Juan Pablo Castel, seinerseits Maler, mit der verheirateten María Iribarne, wobei die Isolation des Erzählers – festgehalten im Bild des Tunnels – im Laufe der Beziehung immer vehementer in Erscheinung tritt und schließlich im Mord an María gipfelt.

Auch *Sobre héroes y tumbas* ist geprägt von einer vergleichbar komplexen Liebesbeziehung, so verliebt sich der erst 19-jährige Martín Castillo in Alejandra Vidal Olmos. Diese wiederum befindet sich neben anderen Liebschaften in einer inzenstuösen Beziehung mit ihrem Vater Fernando, der von der Obsession getrieben wird, eine Art Sekte aus Blinden habe es auf ihn abgesehen. Die dramatische Zuspitzung, die in der Tötung Fernandos durch die Tochter und deren Suizid mündet, wird im Vorwort in Form eines in der Zeitung erschienen Polizeiberichts vorweggenommen, der zugleich dazu dient, eine Faktualität des Romans zu suggerieren.

Bruno, ein Freund der Familie Olmos, der sich in *Sobre héroes y tumbas* zu Martíns Freund entwickelt, tritt neben einigen weiteren Figuren im dritten und letzten Roman Sábatos, *Abaddón, el exterminador*, erneut in Erscheinung.

Abaddón, el exterminador ist von einer apokalyptischen Weltansicht geprägt. Die Struktur des Romans ist im Vergleich zu den beiden ersten Teilen der Trilogie am experimentellsten, was sich vor allem in seinem fragmentarischen bzw. episodenhaften Aufbau manifestiert. Es findet sich unter anderem ein

⁴⁴⁶ Vgl. SÁBATO, Ernesto: *El túnel*, Barcelona: Seix Barral 1994.

⁴⁴⁷ Vgl. SÁBATO, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona: Seix Barral 1995.

⁴⁴⁸ Vgl. SÁBATO, Ernesto: *Abaddón, el exterminador*, Barcelona: Seix Barral 1981.

Konglomerat aus autobiographischen, philosophischen und literaturkritischen Episoden durchmischt mit Parallelhandlungen.

Die drei Romane einen zunächst ihre psychologische Färbung, was sich in *El túnel* etwa in einem hohen Maß an Introspektion des Erzählers manifestiert. Davon abgesehen sind die drei Werke durch wiederkehrende Sujets gekennzeichnet wie etwa Inzest⁴⁴⁹; seien es Marfa und ihr Cousin Hunter in *El túnel* oder Fernando und seine Cousine Georgina (höchstwahrscheinlich die Mutter von Alejandra) sowie Fernando und seine Tochter in *Sobre héroes y tumbas* oder Nacho und seine Schwester in *Abaddón, el exterminador*.

Das für die hier vorliegende Betrachtung entscheidendere Bindeglied stellen jedoch die Romanfiguren dar. „Los personajes que se repiten es otra de las constantes comunes: Bruno, Quique, Natalicio Barragán...“⁴⁵⁰

Für das Verständnis von SÁBATO wiederkehrenden Figuren ist es hilfreich, sich mit dessen Verständnis des literarischen Schaffensprozesses auseinanderzusetzen, das SÁBATO selbst auf folgendes Prinzip reduziert:

„Ernesto Sábato remarks that “Las obras sucesivas de un escritos son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores“ [...] His own work demonstrates this principle time and time again: essays frequently take up themes – and often large portions oft ext – from earlier essays, while the novels not only review characters and episodes, *Sobre heroes y tumbas* [...] from *El túnel* [...] and *Abaddón, el exterminador* [...] from both of those, but also incorporate material found in the essays.“⁴⁵¹

Ein vergleichbares Vorgehen ist ebenfalls bei BOLAÑO zu beobachten, denkt man beispielsweise an die Variation von *Músculos* in *Una novelita Lumpen*⁴⁵² oder die Versatzstücke bzw. Textbausteine, die sich – teils identisch, teils in

⁴⁴⁹ Neben dem Inzest stellen Blinde ein wiederkehrendes Sujet bei SÁBATO dar. Besonders in Erscheinung tritt die Thematik in *Sobre héroes y tumbas* durch Fernandos sogenannte *Informe sobre ciegos* und wird später in *Abaddón, el exterminador* durch die Figur Maria Etchebarne (Lehrerin) wieder aufgegriffen, mit der Sabato (die Romanfigur) in seiner Jugend eine sexuelle Begegnung hatte und die durch einen Säureangriff geblendet wurde.

⁴⁵⁰ BARRERA LOPEZ, Trinidad: *La estructura de Abaddón, el exterminador*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1982, S. 2.

⁴⁵¹ KEIGHTLEY, Ron: “Sábato, Ernesto”, in: SMITH, Verity (Hg.): *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*, London/New York: Routledge 2013, S. 559 – 565, hier S.559.

⁴⁵² Vgl. 3.4.3 Vom Doppelgänger zur Handlungsdupplung

abgewandelter Form – sowohl in *Amuleto* als auch in *Los detectives salvajes* finden.⁴⁵³

Was die Frage nach wiederkehrenden Figuren angeht, sind die Charakteristika dieser Figuren zu klären, also inwieweit es sich im Falle SÁBATO bei dessen Textmigranten um stringent erzählte Figuren oder etwa um unterschiedliche Versionen einer Figur handelt.

Bruno, der in *Sobre héroes y tumbas* als Freund der Familie Olmos und später auch als Freund von Martín fungiert, tritt erneut in *Abaddón, el exterminador* in Erscheinung. Dort wird zu Beginn des Romans in drei kurzen Kapiteln deutlich, dass Bruno es sich zur Aufgabe gemacht hat, einen Roman in Sabatos Sinne zu schreiben, jedoch ohne dessen Unterstützung. Erläuternd muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass der Autor SÁBATO eine Figur unter seinem unakzentuierten Namen Sabato^{FIGUR} in den Roman einfließen lässt, die große Ähnlichkeiten mit SÁBATO^{AUTOR} selbst aufweist.

Es ist anzunehmen, dass es sich bei Bruno in *Abaddón, el exterminador* um die selbe Figur wie im zweiten Teil der Trilogie handelt, da sich hinsichtlich Bruno in beiden Werken keine expliziten Unterschiede feststellen lassen. Dies mit absoluter Sicherheit zu sagen, erweist sich jedoch als schwierig, da Bruno in *Abaddón, el exterminador* selbst in die Rolle des Autors schlüpft. Zwar finden sich in einigen Kapiteln Passagen, in denen man mehr über Brunos Vergangenheit erfährt – etwa wenn er an Orte seiner Kindheit zurückkehrt – aber grundsätzlich fungiert er vornehmlich als Beobachter und so findet sich weniger eine Beschreibung seiner Selbst als vielmehr Beobachtungen zu anderen Personen, die er ähnlich wie Figuren in einem Roman beschreibt.⁴⁵⁴

Als Bruno die Ähnlichkeit zwischen dem Gesicht Marcelos und einem Gemälde EL GRECOS bemerkt, kommentiert er dies wie folgt:

„Una vez mas comprendía qué poco significaban los huesos y la carne de un rostro. Eran sutilezas las que producían las diferencias, a veces abismales. Pero es que las cosas se diferencian en lo que se parecen, había descubierto ya Aristóteles, la parte

⁴⁵³ Vgl. 3.4.2 Auxilio Lacouture

⁴⁵⁴ Vgl. CRAIG, Herbert E.: *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*, Lewisburg, PA/London: Bucknell University Press/Associated University Presses 2002, S. 325.

proustiana de aquel genio multánime.”⁴⁵⁵

Bei der hier vorliegenden Untersuchung wiederkehrender Romanfiguren erliegt man leicht der Versuchung, verglichene Figuren auf die sich unterscheidenden Merkmale zu reduzieren. Zwar ist ein solcher Abgleich von biographischen Daten und Charakteristika notwendig, um die Frage zu beantworten, inwieweit es sich um ein und dieselbe Figur handelt oder nicht; für die anknüpfende Frage, wie das Phänomen wiederkehrender Figuren literaturgeschichtlich gedeutet werden kann, sind gerade im Falle BOLAÑOS jedoch weniger die konkreten Differenzen zwischen zwei Figurenvarianten selbst von Belang, sondern vielmehr die Tatsache, dass überhaupt differiert wird und welche Bedeutung dies für die Analyse des Werks hat.

Mit Blick auf SÁBATO ist an dieser Stelle auf ein besonderes Figurengefüge in *Abaddón, el exterminador* zu verweisen. In dem allgemein experimentell gestalteten Roman es nicht verwunderlich, dass der Autor auch auf der Figurenebene mit literarischen Konventionen spielt und diese bricht.

Was sogleich ins Auge sticht, ist die offensichtliche Ähnlichkeit Sabatos^{FIGUR} zu SÁBATO^{AUTOR}, die das Gefüge Autor – Erzähler – Figur ins Wanken bringt. Hinzu kommen aber auch deutliche Parallelen zwischen Bruno und Sabato^{FIGUR}, wobei letzterer ohnehin bereits unter den Abkürzungen S. und R. in Erscheinung tritt. S. kann verstanden werden als Sabatos^{FIGUR} öffentliche Persona, wohingegen R. für die introspektive und unterbewusste Seite der Figur steht.⁴⁵⁶ Es liegt demnach eine Art Aufspaltung oder Facettierung einer Figur in mehrere Spielarten vor.

Betrachtet man das Beziehungsgeflecht und zwar nicht die Beziehungen der Figuren im Rahmen der *histoire*, sondern deren Relation auf der Ebene des *discours*, so fällt auf, dass einige Charakteristika zwischen unterschiedlichen

⁴⁵⁵ SÁBATO, Ernesto: *Abaddón, el exterminador*, Barcelona: Seix Barral 1981, S. 132. Die Quintessenz "Pero es que las cosas se diferencian en lo que se parecen [...]" lässt sich in Beziehung zu DELEUZE' *Differenz und Wiederholung* setzen, in dem der Differenzbegriff neu gedacht und definiert wird. HIMMELREICH resumiert DELEUZE' grundlegende Kritik an dem bisherigen Umgang mit dem Begriff der Differenz etwa wie folgt: „Differenz wird immer in ihrer Eigenart verfehlt. Sie wird durch das charakterisiert, was differiert, sie wird vom Ergebnis aus betrachtet. In diesem steht die Verschiebung, die sie darstellt, die Kraft, die sie ausdrückt, still.“ HIMMELREICH, Jens: *Differenz und différance. Eine Untersuchung über den Differenzbegriff Gilles Deleuze' und sein notwendiges Verhältnis zur différance Jacques Derrida*, Bremen: o.V: 1999, S. 8, online verfügbar unter URL: <http://jenshimmelreich.de/texte/DeleuzeDerrida.pdf>.

⁴⁵⁶ Vgl. ausführlicher zu Deleuze Kap. 5.2.2 Deleuze trifft Bolaño – Wiederholungen und Widersprüche

⁴⁵⁶ Vgl. KEIGHTLEY: "Sábato, Ernesto", S. 563.

Figuren zu zirkulieren scheinen, wodurch einzelne Figuren ihre Trennschärfe verlieren und generell das Konzept der Romanfigur in Frage gestellt wird.

„Todo en *Abaddón, el exterminador* está interconectado. Sábado ofrece un sinnúmero de claves para el lector avisado. Sus personajes comparten gestos, tics nerviosos, actos escatológicos, impedimentos físicos. [...]

Todos los personajes, al igual que los protagonistas en *Finnegans Wake*, [...] se unen, cambian identidades, toman las características de los otros constituyendo un sí mismo junguiano. [...] Y Sabato es Bruno, S., Ernesto y Ernesto Sabato.“⁴⁵⁷ [Herv. i. O.]

Ebenso wie SÁBATO liefert auch BOLAÑO seinen Lesern eine Vielzahl an Schlüsseln, die jedoch in beiden Fällen nicht immer aufschlussreich sind. Es scheint vielmehr zum Konzept zu gehören, den Leser in die Irre zu führen und dabei Erzählkonventionen innovativ zu überwinden.⁴⁵⁸ Nicht umsonst verweist PARIENTE an dieser Stelle auf *Finnegans Wake*, übersteigt das letzte Werk des Iren in seiner Experimentalität doch mit Leichtigkeit sein *opus magnum Ulysses* und stellt ähnlich wie im Falle SÁBATOS den Schlusspunkt des kreativen Schaffens des Autors dar.

Die Erwähnung Carl Gustav JUNGS ist dahingehend interessant, dass sie dessen Philosophie der Archetypen in Beziehung zu den Figuren SÁBATOS setzt. Folgt man dem Ansatz JUNGS, so gibt es in der Kulturgeschichte des Menschen wiederkehrende Ideen, beispielsweise was Vorstellungsbilder in Märchen, Mythen und der Religion angeht, und zwar sei dies bemerkenswerterweise auch und gerade in nicht voneinander beeinflussten Kulturen zu beobachten.⁴⁵⁹

Diese rekurrenten Ideen oder Vorstellungsbilder fasst JUNG unter dem Begriff des Archetypen.

⁴⁵⁷ PARIENTE, Queli: „Ernesto Sábato: El alquimista en Abaddón, el exterminador“, in: *Casa del tiempo*, Juli 2002, Mexiko City: Casa abierta al tiempo (Universidad Autónoma Metropolitana) 2002, S. 53 – 64, hier S. 61, online verfügbar unter URL: <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2002/pariente.pdf>.

⁴⁵⁸ Eine aufschlussreiche Analyse der Struktur von *Abaddón, el exterminador* liefert Nivia MONTENEGRO in ihrem Artikel, in dem sie abgesehen von den Figuren auch auf die Komposition des Romans unter Verwendung verschiedener Medien (z.B. Zeitungsausschnitte, Gedichte) sowie auf unterschiedliche Erzählperspektiven eingeht. Vgl. MONTENEGRO, Nivia: „Structural and Thematic Elements in „Abaddon el Exterminador“ (Abaddon the Exterminator)“, in: *Latin American Literary Review*, Carnegie-Mellon University: Pittsburgh, PA 1978 (Frühling) Vol. 6, Nr. 12, S. 38 – 56.

⁴⁵⁹ Für eine Erläuterung der jung'schen Ideen und deren Relevanz für die Erzählwissenschaften vgl. NEUMANN, Michael: „C. G. Jungs Archetypen“, in: *Die fünf Ströme des Erzählens: Eine Anthropologie der Narration*, Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 29 – 36.

JUNGS Konzept lässt im breiteren Sinne an PLATONS Ideenlehre denken, dessen Theorie nach die Dinge verkürzt gesagt in Urbilder und deren Abbilder strukturiert sind.⁴⁶⁰ Überträgt man diese Vorstellung, bzw. die der Archetypen auf Romanfiguren, so ergibt sich für die Interpretation eine neue, denkbare Lesart. Figuren wie Amalfitano oder Lalo Cura ließen sich demnach als Versionen oder Abbilder einer Idee, eines Archetyps verstehen. In diesem Zusammenhang fällt es auch nicht schwer, den Begriff der Möglichkeit in Bezug zu den Romanfiguren zu setzen. Figuren könnten gewissermaßen unterschiedliche Möglichkeiten einer Urfigur darstellen.⁴⁶¹

Die Anlehnung an PLATON ist jedoch mit Vorsicht zu genießen, insbesondere im Hinblick auf DELEUZE, der für die Interpretation der wiederkehrenden Figuren in der Synopse als möglicher Ansatz herangezogen wird; so gelangt DELEUZE in der Auseinandersetzung mit PLATON zu der These, dass sich hinter jedem Abbild kein Urbild verbirgt, sondern – um es mit PLATON zu sagen – hinter jeder Höhle nur eine weitere Höhle, ein *mise en abyme* der Simulakren gewissermaßen.⁴⁶²

Blickt man an dieser Stelle zurück auf die bereits angestellten Vergleiche angefangen bei BALZAC über VALLE-INCLÁN, FAULKNER und ONETTI bis hin zu SÁBATO, so finden sich bei Letzterem Figuren mit den bisher meisten Bezugspunkten zu den Figuren BOLAÑOS, insbesondere hinsichtlich ihrer Konzeption und Dekonstruiertheit. So ist es letztendlich vor allem der spielerisch-experimentelle Umgang mit Figuren und das dadurch bedingte Überwinden tradierter Erzählkonventionen, was SÁBATO in die Nähe BOLAÑOS stellt.

⁴⁶⁰ Vgl. dazu beispielsweise NATORP, Paul: *Platos Ideenlehre: Eine Einführung in den Idealismus*, Leipzig: Felix Meiner 1921.

⁴⁶¹ Dem Konzept der möglichen Welten, bzw. der *Possible World Theory* wurde in der Auseinandersetzung mit Onetti bereits genauer nachgegangen. Vgl. 4.3.4 Onetti

⁴⁶² Vgl. 5.2.2 Deleuze trifft Bolaño – Wiederholungen und Widersprüche

Zur Auseinandersetzung DELEUZE' mit PLATONS Höhlengleichnis vgl.: MUNRO, Iain: „The mythic foundations of organization“, in: LINSTEAD, Stephen und Alison (Hg.): *Thinking Organization*, London/New York: Routledge 2005, S. 81 – 94, hier S. 89.

4.3.6 Benet und Muñoz Molina

Zwar verstand sich BOLAÑO auch nach Jahrzehnten des Exils nach wie vor als Chilene, doch sind die auf thematischer Ebene zahlreichen europäischen Bezüge in seinem Werk nicht von der Hand zu weisen, seien es die Costa Brava, Barcelona, Deutschland oder der Zweite Weltkrieg, um nur einige zu nennen.

Seit seiner Ankunft in Spanien 1977 kann BOLAÑO als aktiver Bestandteil der dortigen Literaturszene angesehen werden. Es erscheint daher nur angemessen, sich auf der Suche nach weiteren literarischen Vergleichsmöglichkeiten auch auf der *peninsula* umzusehen.

Einerseits bietet sich dabei der bereits am Rande erwähnte Juan BENET an, in dessen Región ebenfalls das Erbe von FAULKNERs Yoknapatawpha nachklingt. Andererseits wären Luis Mateo DíEZ⁴⁶³ sowie Antonio MUÑOZ MOLINA anzuführen. Auch Jose Irazu GARMENDIA, besser bekannt als Bernardo ATXAGA wäre denkbar, sagt dieser doch über seinen fiktiven Erzählort Obaba, ein kleines, baskisches Dorf: „Nadie se atreverá a negarlo: los lugares son mucho más de lo que parecen.“⁴⁶⁴

Aufgrund der breiter aufgestellten Sekundärliteratur und der signifikanteren Reichweite werden hier im Folgenden Juan BENET sowie Antonio MUÑOZ MOLINA zum Kontrast herangezogen.

Wie sich bei der vergleichenden Betrachtung migrierender Figuren bei anderen Autoren wie etwa ONETTI und FAULKNER gezeigt hat, wird man in der Regel fündig, beginnt man die Suche nach wiederkehrenden Figuren bei dem sie verbindenden Element, dem Ort.

Muñoz Molina

Ein solch verbindendes Element ist bei MUÑOZ MOLINA nicht schwer auszumachen, da sich seine Erzählwelten häufig um das fiktive Mágina drehen.

⁴⁶³ In seiner Trilogie *El reino de Celama*, aber auch darüber hinausgehend situiert der Autor das Zentrum seiner Erzählwelt in der fiktiven ländlichen Stadt Celama und lässt deren Bewohner in unterschiedlichen Rahmen in Erscheinung treten, vergleichbar mit bekannten Verfahren von FAULKNER und ONETTI.

Vgl. DíEZ, Luis Mateo: *El reino de Celama – El espíritu de páramo; La ruina del cielo; El oscurecer*, Barcelona: Debolsillo 2017.

⁴⁶⁴ ATXAGA, Bernardo: „Obaba“, online verfügbar unter URL: <http://www.atxaga.eus/testuak-textos/obaba>.

Für einen Zugang zu Obaba und dessen Schöpfer vgl. RIOYO, Javier: „Volverás a Obaba“, in: *El País* vom 12. September 2004, online verfügbar unter URL: https://elpais.com/diario/2004/09/12/domingo/1094957849_850215.html.

Der Name der kleinen andalusischen Stadt Mágina ist zurückzuführen auf eine hügelige Gegend Andalusiens, die den Namen Sierra Mágina trägt.⁴⁶⁵ Für die Stadt mit dem sprechenden Namen, die zugleich eine Art Mikrokosmos der spanischen Gesellschaft darstellt, stand MUÑOZ MOLINAS Geburtsstadt Úbeda Modell. In Mágina kann einerseits *imagina* gelesen werden, was unter anderem auf die Fiktionalisierung des Ortes hindeutet sowie darauf, dass Mágina trotz aller Ähnlichkeiten nicht mit Úbeda gleichzusetzen ist. Davon abgesehen ist auch die lautliche Ähnlichkeit zu *mágica* nicht von der Hand zu weisen, insbesondere wenn man den Umgang mit Raum und Zeit beispielsweise in *El jinete polaco*⁴⁶⁶ (1991) näher untersucht. Der Ort, in dem die Zeit ohne Uhren und Kalender gemessen wird und den man nur über eine Reihe von Hindernissen erreichen kann, und der sich damit der Gesellschaft entzieht, ist also umgeben von einem gewissen Zauber bzw. einem Mythos, wie Patricia RIOSALIDO es umschreibt.⁴⁶⁷

Die Rolle Mágina als Schlüssel zum Verständnis von MUÑOZ MOLINA ist nicht zu vernachlässigen, wie auch Lourdes FRANCO BAGNOULS konstatiert.

„Para Muñoz Molina, Mágina es la suma de toda su biografía no sólo con lo que conlleva de realidad, sino con todo aquello que gobierna y motiva las acciones: los sueños, los miedos, los deseos, los fracasos, las huidas. Manuel, y con él Muñoz Molina, son viajeros en el tiempo y en el espacio, Ulises incógnitos que regresan a su lugar de origen [...]“.⁴⁶⁸

Bei Manuel handelt es sich um eine Figur aus *El jinete polaco* (1991). Wollte Manuel einst nichts lieber, als das spanische Kleinstadtleben hinter sich zu lassen und ging als Simultandolmetscher nach New York, besinnt er sich durch Gespräche mit seiner Freundin Nadia zurück auf seine Wurzeln und versucht

⁴⁶⁵ Vgl. RICH, Lawrence: *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-conscious Realism and "el Desencanto"*, New York/Bern/Berlin et al.: Peter Lang 1999, S. 11.

⁴⁶⁶ Vgl. MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El jinete polaco*, Barcelona: Seix Barral 2016.

⁴⁶⁷ In ihrem Artikel *El jinete polaco de Antonio Muñoz Molina como novela de memoria* erörtert die Autorin sowohl "el espacio mítico" als auch "el tiempo mítico" im Bezug auf Mágina. Vgl. RIOSALIDO, Patricia: "El jinete polaco de Antonio Muñoz Molina como novela de memoria", in: *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid: Universidad de Complutense 2013, Vol. 31, S. 179 – 187, hier S. 180. Darüber hinaus behandelt Catalina QUESADA GÓMEZ das Thema eingehend. Vgl. QUESADA GÓMEZ, Catalina: "Inventando Mágina: La construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*", in: *ALEPH, Valencia: Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica* Nr. 1 (2006), S. 87 – 100.

⁴⁶⁸ FRANCO BAGNOULS, Lourdes: *Los dones del espejo – La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Mexico City: Plaza y Valdés Editores 2001, S. 79.

die Geschichte seiner Heimatstadt Mágina zu ergründen. Bei seiner Rückbesinnung hilft ihm der Inhalt einer Truhe mit Erinnerungsstücken. Aus der mentalen Rückkehr zu seinen Wurzeln wird schließlich durch den Tod seiner Großmutter Leonor eine tatsächliche Rückkehr nach Mágina.

Eine weitere Figur namens Manuel findet sich an anderer Stelle im Werk MUÑOZ MOLINAS, und zwar in dessen erstem Roman *Beatus Ille*⁴⁶⁹ (1986). Manuels Neffe Minaya, ein Literaturstudent, kommt zu seinem Onkel mit der Ambition, eine Doktorarbeit über den wenig bekannten, republikanischen Dichter Jacinto Solana zu schreiben, der mit Manuel befreundet war und der gegen Kriegsende zum Tode verurteilt, später begnadigt und 1947 bei einer Schießerei mit der Guardia Civil tödlich getroffen wurde.

Zwar ist auch *Beatus Ille* in Mágina lokalisiert, jedoch lassen sich neben der namentlichen sowie der räumlichen Parallele keine weiteren Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Figuren namens Manuel ausmachen.

Bei einer weiterführenden Betrachtung des Romanœuvres MUÑOZ MOLINAS wird deutlich, dass Mágina zwar räumlich gesehen häufig einen gemeinsamen Nenner darstellt, sich davon abgesehen auf der Figurenebene jedoch keine nennenswerten Überschneidungen finden lassen. Einzig zu erwähnen ist an dieser Stelle Lorencito Quesada, der als Korrespondent für die lokale Zeitung Singladura arbeitet. Als Protagonist in *Los misterios de Madrid*⁴⁷⁰ (1992) begibt er sich etwa aus Mágina nach Madrid, um dort einer gestohlenen Christusabbildung nachzugehen.

In der Erzählung *El cuarto del fantasma* aus *Nada del otro mundo*⁴⁷¹ (1993) beginnt Quesada, der sich für übernatürliche Phänomene interessiert, eines Abends im Café Royal Geschichten über Erscheinungen zu erzählen.

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Figur jeweils um ein und denselben Quesada handelt, was unter anderem durch den gleichbleibenden Namen, Beruf und Wohnort nahegelegt wird.

„Lorencito Quesada, personaje reiterativo en la obra de MUÑOZ MOLINA“⁴⁷² nimmt also eine besondere Rolle unter den Figuren MUÑOZ MOLINAS ein, da er

⁴⁶⁹ Vgl. MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Beatus Ille*, Barcelona: Seix Barral 2009.

⁴⁷⁰ Vgl. MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Los misterios de Madrid*, Barcelona: Booket 2003.

⁴⁷¹ Vgl. MUÑOZ MOLINA, Antonio: „El cuarto del fantasma“, in: *Nada del otro mundo*, Barcelona: Seix Barral 2011, S. 161 – 170.

⁴⁷² FRANCO BAGNOULS, Lourdes: *Los dones del espejo – La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Mexico City: Plaza y Valdés Editores 2001, S. 42.

wiederholt in Erscheinung tritt, was jedoch auch seiner Funktion als *alter ego* des Autors geschuldet sein mag.⁴⁷³

Abgesehen von dieser Figur finden sich bei der weiteren Betrachtung der Werke MUÑOZ MOLINAS jedoch keine wiederkehrenden Figuren. Häufig sind dessen Romane thematisch so fern voneinander gelagert, dass wiederkehrende Figuren wenig glaubhaft und unrealistisch erscheinen würden.

Bereits anhand zweier Werke lässt sich die thematische Bandbreite MUÑOZ MOLINAS nachvollziehen; so geht es in *Sefarad*⁴⁷⁴ (2001) beispielsweise um das Schicksal der spanischen Juden, wobei der Roman eine Zeitspanne umfasst, die von der Vertreibung aus Spanien 1492 bis ins 20. Jahrhundert reicht und Einblicke in das Leben in der sephardischen Diaspora gewährt. In dem eher autobiographisch angelegten *El viento de la luna*⁴⁷⁵ (2006) hingegen, der in Grundzügen an einen Bildungsroman erinnert, sehen wir das Alltagsleben in Mágina durch die Augen eines Heranwachsenden. Der Fernseher, der Einzug in viele Haushalte erhält und Neil Armstrongs großer Schritt für die Menschheit beflügeln die Vorstellungskraft des Protagonisten.

Vergleichbare Erzählwelten, die zwar häufig durch ihren Erzählort miteinander verbunden sind, auf thematischer wie personeller Ebene jedoch in völlig anderen Sphären wiederzufinden sind, gibt es bei BOLAÑO in dieser Form nicht. Während die Mehrheit an Romanen durch wiederkehrende Themen, Figuren und Orte miteinander verlinkt ist, gibt es jedoch auch bei BOLAÑO einzelne Fälle, die sich aus diesem Erzählkosmos weitestgehend abkapseln, wie etwa *El Tercer Reich*.

Wie die bisherigen Ausführungen zeigen, erweist sich der Vergleich MUÑOZ MOLINAS mit BOLAÑO bezüglich der Figurenmigration als vergleichsweise unergiebig. Die Parallelen zwischen beiden Autoren gehen über die wiederkehrende Verwendung eines Ortes nicht hinaus, weswegen an dieser Stelle das Augenmerk auf den zweiten zu untersuchenden Spanier gerichtet sei.

Benet

Auch bei der Lektüre Juan BENETS fällt zunächst ein immer wiederkehrender Ort

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 144.

⁴⁷⁴ Vgl. MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Sefarad*, Barcelona: Booket 2009.

⁴⁷⁵ Vgl. MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El viento de la luna*, Barcelona: Booket 2008.

auf, der den Namen Región trägt. Región ist im Nordwesten Spaniens am Fluss Torce⁴⁷⁶ angesiedelt und kann einerseits eine Stadt meinen oder tatsächlich eine Region, kann davon abgesehen aber auch als Allegorie auf ganz Spanien gelesen werden.⁴⁷⁷ Nicht umsonst bringt es der Literaturkritiker Ricardo GULLÓN auf die Formel „Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España“⁴⁷⁸. In *Herrumbrosas lanzas*⁴⁷⁹ (1983-1986) findet sich sogar eine detaillierte Karte von Región im Maßstab 1:150.000.

Der Región-Zyklus BENETS begann mit dem Erzählband *Nunca llegarás a nada*⁴⁸⁰ (1961), wobei als wohl bekanntestes Werk dieses Zyklus ‘*Volverás a Región*’⁴⁸¹ (1967) zu nennen ist.

Bevor jedoch auf mögliche wiederkehrende Figuren im Werk BENETS eingegangen werden kann, sei zunächst auf dessen Erzählstil sowie auf seinen Umgang mit dem Raum hingewiesen. In seiner Studie *Zonas y sombras: Aproximación a Región de Juan Benet* macht MARGENOT etwa verschiedene Zonen innerhalb des Erzählkosmos Región aus, die er beschreibt als „[elementos] cartográficos, ideológicos, psicológicos o arquetípicos que confieren unidad al cosmos ficticio“⁴⁸².

Zonen im Sinne BENETS sind demnach mehr als räumlich abgrenzbare Bereiche, sondern können darüber hinaus als eine Art Sinneinheit verstanden werden.

„La obra benetiana se caracteriza por una coherencia interna y por una interrelación continua de sus textos de tal manera que puede postularse que todos ellos mantienen una interrelación dialógica. En consecuencia, se exige del lector el conocimiento del conjunto de su obra para poder percibir las continuas referencias

⁴⁷⁶ Der Name des Flusses ist möglicherweise ein Verweis auf die Windungen einer Erzählung bzw. Handlung, führt man ihn zurück auf das spanische Verb *torcer*. Der Etymologie von Torce widmet sich eingehend BEEBEE, Thomas O.: *Nation and Region in Modern American and European Fiction*, West Lafayette, IN: Purdue University Press 2008, S. 79.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd., S. 80. Weiterführend dazu: HERZBERGER, David K.: „Narrative Enigmas: History and Fiction in Juan Benet“, in: ders.: *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham/London: Duke University Press 1995, S. 87 – 115.

⁴⁷⁸ CARRERA, Miguel: „La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet“, in: *Amaltea Revista de mitocrítica*, Vol. 1 (2009), S. 23 – 41, hier S. 23.

⁴⁷⁹ *Herrumbrosas lanzas* wurde ursprünglich in drei Teilen zwischen 1983 und 1986 publiziert und 1998 dann im Ganzen. Vgl. BENET, Juan: *Herrumbrosas Lanzas*, Barcelona: Debolsillo 2009.

⁴⁸⁰ Vgl. BENET, Juan: *Nunca llegarás a nada*, Madrid: Iberia 1986.

⁴⁸¹ Vgl. BENET, Juan: *Volverás a Región*, Barcelona: Planeta 1997.

⁴⁸² MARGENOT, John B.: *Zonas y sombras: Aproximación a Región de Juan Benet*, Madrid: Pliegos 1991, S. 15, zitiert nach BENSON, Ken: *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam/New York: Rodopi 2004, S. 61.

‘intratextuales’ entre las distintas obras del autor.”⁴⁸³

Interessant wäre an dieser Stelle, inwieweit sich BOLAÑOS Erzählkosmos im Sinne BENETS kartographieren ließe, schließlich sind es wiederkehrende bedeutungstragende Orte wie etwa die Costa Brava, die Sonora-Wüste oder auch Santa Teresa, die zu einem werkübergreifenden Zusammenhalt BOLAÑOS Erzählkosmos beitragen. Auch hier erschließen sich – insbesondere auf der Figurenebene – Zusammenhänge erst bei der Betrachtung eines Werks im Kontext von BOLAÑOS Gesamtwerk.

Zwar lassen sich die wiederkehrenden Figuren einerseits als einheitstiftendes Element deuten, wobei die vieldiskutierten Abweichungen und Diskrepanzen zwischen zwei Figurenvarianten die vermeintliche Einheit der Erzählwelt umgehend wieder in Frage stellt.

Einen ganz ähnlichen Effekt erzielt auch BENET. Nicht auf der Figuren-, sondern auf der Raumebene inszeniert er eine Inkongruenz, die aus Widersprüchen zwischen der Kartographie und dem Text selbst entsteht.

Es liegt in der Natur der Karte, zur besseren Orientierung beizutragen, daher scheint es umso paradoxer, dass BENET die Karte wählt, um seine Leser in die Irre zu führen. Da sowohl die Karte der fiktiven Región als auch die literarischen Texte, die in dieser Region situiert sind, aus der Feder BENETS stammen, lässt dies zunächst ein hohes Maß an Selbstreferentialität erkennen; darüber hinaus wird deutlich, dass die Irreführung des Lesers als ein bewusst eingesetztes Mittel verstanden werden kann.

Etwas weiter gedacht, lässt BENETS Vorgehen eine weitere Parallele zu BOLAÑOS Figuren erkennen, da auch er die Gemachtheit, die Fiktion seines Werks mit all seinen Inkonsistenzen demonstriert.

Benets Figuren

BENETS bereits erwähnter erster Roman *Volverás a Región* (1967) bildet gemeinsam mit *Una meditación*⁴⁸⁴ (1969) und *Un viaje de invierno*⁴⁸⁵ (1972) eine Trilogie. Auf der Suche nach möglichen wiederkehrenden Autoren scheint sich diese Werkformation besonders anzubieten, da davon auszugehen ist, dass der

⁴⁸³ BENSON: *Fenomenología del enigma*, S. 56.

⁴⁸⁴ BENET, Juan: *Una meditación*, Barcelona: Seix Barral 1970.

⁴⁸⁵ BENET, Juan: *Un viaje de invierno*, Barcelona: La Gaya Ciencia 1973.

narrative Zusammenhang innerhalb einer Trilogie stärker ist als zwischen anderen Publikationen BENETS.

In *Volverás a Región* machen wir die Bekanntschaft mit Dr. Daniel Sebastián, der sich um einen Wahnsinnigen kümmert und von einer mysteriösen Dame aufgesucht wird, mit der er sich eingehend über den Bürgerkrieg und dessen Ausprägung in Región sowie die Zeit vor und nach dem Krieg unterhält.

Grundsätzlich sei an dieser Stelle angemerkt, dass der spanische Bürgerkrieg ein immer wiederkehrendes Thema im Werk BENETS darstellt.

In *Una meditación*, dem zweiten Teil der Trilogie wird die Toleranz des Lesers unter stilistischen Gesichtspunkten auf die Probe gestellt. Ohnehin zeigt sich bei BENET die Tendenz zu sehr langen, verschachtelten Sätzen, was in *Una meditación* ad absurdum getrieben wird, da der Text ohne Punkt und Absatz durchgeschrieben ist, vergleichbar mit dem Monolog des Priesters Urrutia in BOLAÑOS *Nocturno de Chile*.

Abgesehen von diesem eher experimentellen Stil⁴⁸⁶ steht inhaltlich erneut der Bürgerkrieg im Vordergrund, wobei die Erinnerungen des anonym bleibenden Protagonisten von den 20er-Jahren bis in das Nachkriegsspanien reichen. Die Rätselhaftigkeit, die den Protagonisten umgibt sowie seine Anonymität erschweren einen Vergleich der Figur mit anderen Protagonisten aus BENETS Werk.

In *Un viaje de invierno*, dem letzten Teil der Trilogie ist zunächst eine Rückkehr zu einem etwas orthodoxeren Stil zu beobachten, generell fällt jedoch auf, dass die Handlung häufig stagniert und rückwärtsgewandt scheint.

Im Zentrum des Romans steht die alleinstehende Demetria, die alljährlich Einladungen verschickt, um die Rückkehr ihrer Tochter Coré zu feiern. Ursprünglich lieferte die Verlobung von Demetria mit Amat einen Anlass zu feiern, doch floh Amat noch am Morgen der Feier.

Für die Instandhaltung der Villa, in der sie wohnt sowie für die Vorbereitung der alljährlichen Party engagiert Demetria einen gewissen Arturo de Brémond.

Die anekdotenhaften Schilderungen Demetrias, wie sie sich Jahr ein Jahr aus auf die Party vorbereitet, Gäste einlädt und schließlich im Dinner-for-one-Stil feiert, sind weniger als tatsächliche Beschreibungen oder Erinnerungen zu verstehen,

⁴⁸⁶ BENETS experimenteller Stil ist durchaus innovativ, jedoch zugleich als Teil einer literarischen Bewegung im Spanien der 60er und 70er Jahre zu sehen, die unter anderem vom *nouveau roman* inspiriert wurde. Vgl. BUSCHMANN, Albrecht: *Die Macht und ihr Preis. Detektorisches Erzählen bei Leonardo Sciascia und Manuel Vázquez Montalbán*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S.20f. Als Vorreiterroman dieser Bewegung gilt Luis MARTÍN-SANTOS' Roman *Tiempo de silencio* (1962).

sondern eher im Bereich der Wünsche und Sehnsüchte der Protagonistin anzuordnen. Ihre Schilderungen können vielmehr als Möglichkeiten oder Vorstellungen verstanden werden.

Betrachtet man die Ausgestaltung der Figuren etwas näher, so wird deutlich, dass es weniger um das Nachzeichnen eines Charakters geht, sondern den Figuren vielmehr ein Symbolcharakter innewohnt, ebenso verhält es sich mit der Feier, der Flucht des Verlobten, den geladenen Gästen und der herbeigesehnten Rückkehr der Tochter.

„Este tenue esqueleto anecdótico puede no ser más que una creación imaginativa de Demetria. La fiesta, la huida de Amat, el regreso de su hija, los invitados que acuden a la cita anual, existen únicamente en su deseo y en la necesidad de que tales hechos nunca sean verificados personalmente por ella”.⁴⁸⁷

Der Symbolcharakter der Figuren, der ihnen nur in der konkreten Figurenkonstellation in diesem Roman zukommt, lässt es unwahrscheinlich erscheinen, dass sich Varianten dieser Figuren in anderen Werken wiederfinden.

Und tatsächlich lassen sich bei BENET keine wiederkehrenden Figuren im Sinne BOLAÑOS ausmachen, die also Romangrenzen überschreiten, dennoch lassen sich viele der benet'schen Figuren durchaus als Wanderer charakterisieren.

PITTARELLO macht in BENETS *Nunca llegarás a nada*⁴⁸⁸ etwa eine Art Prototyp an Figur aus, der sich an unterschiedlichen Stellen im Werk BENETS wiederfinden lässt und für den die Reise einen inhärenten Bestandteil darstellt.

“Las proyecciones del narrador, todas equivalentes y todas inconclusas tanto si se trata de alcanzar un mechón de pelo moreno o un lugar impreciso de la Europa del Norte, terminan pues en el in-cumplimiento o viaje a ninguna parte que no tiene ni dirección, ni meta, ni final. Es un desplazamiento arbitrario que no implica ni llegadas ni vueltas, sino solamente reiteradas salidas que niegan el

⁴⁸⁷ LÓPEZ LÓPEZ, Mariano: *El mito en cinco escritores de posguerra. Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto*, Madrid: Editorial Verbum 1992, S. 184.

⁴⁸⁸ BENET, Juan: *Nunca llegarás a nada*, Madrid: Iberia 1987.

devenir y re-producen huecos.”⁴⁸⁹

Das Reisen, wie es hier bei BENET beschrieben wird, findet sich in vergleichbarer Form auch bei BOLAÑO. Man denke beispielsweise an die poetischen Irrfahrten der Realviszeralisten durch Mexiko City oder auch die sich über 20 Jahre erstreckenden Reisen von Belano und Lima in *Los detectives salvajes*. Zwar lassen sich anhand der Schilderung der Besuchten die Stationen der Reise des Duos nachverfolgen, jedoch lässt sich auch hier keine klare Richtungsm also „ni dirección, ni meta, ni final“ ablesen und so ließen sich die beiden neudeutsch wohl am treffendsten als Drifter beschreiben.

Abgesehen von der hier vordergründig betrachteten Orts- und Figurenebene zeigt sich dahingehend eine weitläufige Gemeinsamkeit zwischen BENET und BOLAÑO, dass sich beide Autoren ganz im Sinne der Postmoderne, wie BARTHES sie in *Le plaisir du texte*⁴⁹⁰ auslegt, vom althergebrachten stringenten Erzählen abwenden. Ein Auserzählen, bzw. der erzählerische Fokus auf das Ende entfällt, wie sich eindrücklich an dem soeben beschriebenen Reiseverhalten der Figuren bei beiden Autoren zeigt. Thomas BEEBEE sieht im Falle BENETS eine Analogie zu dessen Beruf als Wasseringenieur und beschreibt BENETS Erzählhaltung gewissermaßen als flussaufwärtsgerichtet mit dem Anspruch, bis zu den einzelnen Quellen jedes (narrativen) Nebenflusses vorzudringen.⁴⁹¹ Auf die Literatur übertragen kann dies als ein Anspruch gedeutet werden, die Geschichte und deren Hintergründe, die zu einem *status quo* geführt haben, zu erkunden und rückzuverfolgen, anstatt im althergebrachten Sinne vom Anfang zu Ende zu erzählen.

Bei BOLAÑO ist dieses rekursive Vorgehen in einer weniger ambitionierten Form ebenfalls zu beobachten, denn so geht es bei seinem Verständnis des Lesers als Detektiv letztlich auch um nichts Anderes. Schließlich ist der Leser bei BOLAÑO geneigt, sich anhand von Versatzstücken und Berichten aus unterschiedlichen Perspektiven (wie etwa in *Los Detectives Salvajes*) einen Sinnzusammenhang zu

⁴⁸⁹ PITTARELLO, Elide: “Juan Benet al azar”, in: DE TORO, Alfonso/ INGENSCHAY, Dieter (Hg.): *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel: Edition Reichenberger 1995, S. 11 – 32, hier S. 26f.

⁴⁹⁰ Dank der teils fehlenden Kohärenz können BOLAÑOS Texte eher unter dem Vorzeichen der *jouissance* gelesen werden. Vgl. BARTHES, Roland: “Le plaisir du texte”, in: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 2 (Ba-Bo), München: Kindler 1996, S. 281f.

⁴⁹¹ Vgl. “As a water-projects engineer with an intense interest in hydrology and mapping, Benet constructs plot recursively, the way he would describe a river: each tributary must be followed to its source, each tributary of the tributaries followed to its source, and so on.” BEEBEE: *Nation and Region in Modern American and European Fiction*, S. 79.

(re)konstruieren, bzw. die Chronologie und Kausalität einzelner Ereignisse zu ermitteln.

4.4 Zwischenfazit

Der vergleichende Blick in die Literaturgeschichte zeigt uns, dass die Wiederkehr von Figuren durchaus keine Seltenheit darstellt. Unter den vorgestellten Autoren finden sich ganz unterschiedliche Formen der Wiederkehr und Dopplung von Figuren, darunter solche, die größere Parallelen mit BOLAÑOS Vorgehen aufweisen und andere, bei denen dies weniger stark oder gar nicht zutrifft.

Durch die Konfrontation BOLAÑOS mit Autoren aus unterschiedlichen Epochen und Stilrichtungen ergab sich eine große Reibungsfläche, die sich als hilfreich erwies, um BOLAÑOS Vorgehen hinsichtlich seiner migrierenden Figuren stärker zu konturieren und literaturgeschichtlich einzuordnen.

Die entscheidenden Ergebnisse dieser Vergleichsarbeit, die die Deutung BOLAÑOS Vorgehen in der Synopse vorantreiben werden, sind hier im Folgenden zusammengestellt.

Von Orten und Nicht-Orten

Ein erstes, zentrales Ergebnis der Autorenvergleiche ist die Erkenntnis, dass ein wiederkehrender Ort bei mehreren Autoren den Dreh- und Angelpunkt darstellt und zugleich den Nährboden für wiederkehrende Figuren darstellt. Wir haben Yoknapatawpha, Santa María, Passans, Magina und Región kennengelernt, die in der Regel mehr als nur einen Erzählort darstellen. Vielmehr verbirgt sich hinter vielen dieser Orte ein Konzept oder Konstrukt. Der Autor erschafft mit Hilfe eines solchen Ortes einen fiktiven Erzählkosmos, den er wie ein Bühnenbild wiederholt bespielen kann. Er schafft sich – pragmatisch ausgedrückt – gewissermaßen eine Arbeitsfläche.

„Como Macondo, de García Márquez (de la segunda generación del «boom»), o Región de Benet, la Santa María de Onetti es una geografía imaginaria que reconoce su deuda con el condado de Yoknapatawpha, de Faulkner.“⁴⁹²

Als Paradebeispiel dieser Praxis kann also sicher FAULKNERS Yoknapatawpha angeführt werden, da es auf nachfolgende Autorengenerationen einen so bleibenden Eindruck hinterließ. Doch ist dies auch bei BOLAÑO nachweisbar?

⁴⁹² MAQUA: "Prólogo", S. 6.

Bei BOLAÑO finden sich mehrere wiederkehrende Erzählorte, darunter als Stadt vor allem Santa Teresa, als Region die Costa Brava sowie diverse Länder, darunter Chile, Mexiko und auch Deutschland.

Wie bei den meisten zum Vergleich herangezogenen Autoren lassen sich auch bei BOLAÑOS Erzählorten häufig autobiographische Bezüge finden: Chile, das Land seiner Geburt, Mexiko, das Land seiner Jugend, die Costa Brava als seine neue Heimat in Katalonien.

Einen ähnlich dominanten Erzählort wie Yoknapatawpha lässt das Œuvre des Chilenen allerdings vermissen. Zwar lassen sich wiederkehrende Erzählorte als inhärenter Bestandteil seines Werks ausmachen, jedoch gibt es eine stärkere Streuung an Orten. Santa Teresa sticht dabei hervor, da es sich um einen der wenigen fiktionierten Erzählorte handelt.

Die Ähnlichkeiten Santa Teresas mit ihrer Vorlage Ciudad Juárez lassen sich nicht von der Hand weisen, jedoch wäre es zu leicht, Santa Teresa schlicht als Umtaufung zu verstehen; so fällt bei genauerer Betrachtung auf, dass Ciudad Juárez in 2666 dezent namentlich erwähnt wird, wodurch einer Gleichsetzung beider Städte entgegengewirkt wird. Davon abgesehen wird Santa Teresa von der texanischen Grenze an die Arizonas verrückt, wodurch auch die Nachbarschaft Ciudad Juárez' zur nordamerikanischen Zwillingstadt El Paso aufgehoben wird.⁴⁹³

Während Santa Teresa hauptsächlich in den fünf Teilen von 2666 eine Rolle spielt, wird es am Rande auch an anderer Stelle erwähnt, beispielsweise in *El Gusano* aus *Llamadas telefónicas*. Dort wird Santa Teresa erneut in Sonora situiert. Darüber hinaus befindet sich „a pocos kilómetros de Santa Teresa“⁴⁹⁴ ein kleines Tausendseelendorf namens Villaviciosa. Dieses sucht man in Sonora sowie im näheren Umkreis von Ciudad Juárez jedoch vergeblich.

Viel entscheidender als diese geographische Diskrepanz zwischen Realität und Fiktion ist jedoch die Aussage, die in *Llamadas telefónicas* über das kleine Dorf im Kontrast zur großen Stadt getroffen wird. So heißt es:

„Está destinado a desaparecer, dijo mi padre. ¿Desaparecer cómo?, le pregunté. Por la emigración, dijo mi padre, la gente se va a

⁴⁹³ Zu der Erwähnung von Ciudad Juárez in 2666 sowie der Abgrenzung von Santa Teresa und Ciudad Juárez vgl. die Ausführungen zu Harry Magaña in Kapitel 2.3.

⁴⁹⁴ BOLAÑO: *Llamadas telefónicas*, S. 77.

ciudades como Santa Teresa o Hermosillo o a Estados Unidos.”⁴⁹⁵

Bedenkt man in diesem Kontext Marc AUGÉS Ausführungen zum *non-lieu*⁴⁹⁶, so wird einerseits der Kontrast zwischen Dorf und Großstadt allgemein und zugleich der Kontrast zwischen BOLAÑOS Erzählort Stadt und den Städten eines FAULKNERS, ONETTIS oder BENETS deutlich.

Villaviciosa entspräche gemäß Marc AUGÉ, der sich dem Ort und dem Raum von einem eher soziologischen Standpunkt aus nähert, einem *lieu*, also einem Ort, an den die Dorfbewohner durch ihre Geschichte, ihre Beziehungen und ihre Identität gebunden sind. Man kennt sich.

„Si un lieu peut définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique, définira un non-lieu.”⁴⁹⁷

Folgt man dieser Begriffsbildung AUGÉS, so fällt es nicht schwer, den Transitraum einer Stadt wie Santa Teresa als *non-lieu* zu definieren. Jan-Henrik WITTHAUS beschreibt Santa Teresa etwa mit folgenden Merkmalen:

„[...] Santa Teresa está construida como un lugar social de tránsito, de migración y del capitalismo periférico. En este compuesto social de poca coherencia entran en contacto los individuos con una situación social precaria, con trasfondos migratorios y criminales.”⁴⁹⁸

Die unzähligen Migranten, die über die Grenze in den Norden ihre Reise in die Illegalität antreten und die durch die *maquiladoras* evozierte Arbeitsmigration tragen zur Anonymität in Santa Teresa bei. Den An- und Abreisenden fehlt der Bezug zu dieser Stadt. Die Anonymität mag ein Makel sein, der wohl jeder Großstadt anhaftet, doch wird diese im Falle Santa Teresas durch die beschriebenen Faktoren vervielfacht und führt zu einer Art Bahnhofsatmosphäre. Man kennt sich nicht. Die Anonymität des *non-lieu* gipfelt

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Vgl. AUGÉ, Marc: *Non-lieux, Introduction à une Anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992. Darüber hinaus widmet sich Julia RIAL punktuell dem *non-lieu* in *Los detectives salvajes*. Vgl. RIAL, Julia Elena: „Los no lugares y el desarraigo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, in: MORENO: *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, S. 145 – 152.

⁴⁹⁷ AUGÉ: *Non-lieux*, S. 100.

⁴⁹⁸ WITTHAUS: „Biografía negativa en „La parte de los crímenes“ de Roberto Bolaño”, S. 78.

schließlich und liefert – unter anderem – den Nährboden für die unzähligen Frauenmorden, die nicht umsonst an einem Un-Ort wie der Wüste situiert sind. In diesem Zusammenhang bietet sich ein vergleichender Blick zur Diskussion um die Ritter und Windmühlen von La Mancha an, da sich dort eine gewinnbringende Analogie zu den *vagabundos* BOLAÑOS ziehen lässt.

In der Diskussion um Miguel de CERVANTES' Ortskonzept im *Don Quijote*⁴⁹⁹ fasst William CHILDERS dieses kurz zusammen als „The idea of la Mancha as a non-place, between extremes, not a destination but only a transitional *lugar de paso* [...]”⁵⁰⁰ [Herv. i. O.]

Nicht umsonst heißt es im Incipit des Romans bekanntermaßen „En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]”⁵⁰¹

In Bezug auf BOLAÑO fällt es sowohl in der *histoire* als auch im *discours* nicht schwer, vergleichbare *lugares de paso* auszumachen, darunter in der *histoire* auch Santa Teresa. Bezogen auf den *discours* können die Romane, bzw. die jeweiligen Diegesen, die von einigen Figuren durchschritten werden, ebenfalls als ein *lugar de paso* verstanden werden, wobei sich dabei der Transitionscharakter der Figuren offenbart.

Doch wie bringt diese Erkenntnis den hier angestellten Vergleich BOLAÑOS mit anderen Autoren weiter? Letztendlich muss man sich fragen, ob Santa Teresa mit wiederkehrenden Erzählorten anderer Autoren vergleichbar ist und inwieweit sich dies auf die Untersuchung der migrierenden Figuren auswirkt.

Was bei der Betrachtung von Santa María, Región, Mágina und Konsorten ins Auge sticht, ist die Präzision und Liebe zum Detail, mit der diese Orte ausgeschmückt, ja teilweise sogar kartiert wurden. Häufig sind sie den Heimatstädten der Autoren nachempfunden und eine nostalgische Haltung des Autors zu seinem Erzählort ist implizit.

Wie auch bei den anderen zuvor erwähnten Städten handelt es sich bei Santa Teresa um einen fikionalisierten Ort. Davon abgesehen gibt es jedoch kaum andere Parallelen. Während die Städte anderer Autoren ihren Figuren als

⁴⁹⁹ CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Empresa Publica Don Quijote 2005.

⁵⁰⁰ CHILDERS, William: *Transnational Cervantes*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2006, S. 36.

⁵⁰¹ CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Capítulo Primero - Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha*, online verfügbar unter URL:

<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/default.htm>.

lokaler Ankerpunkt dienen, sind die Figuren, die es nach oder aus Santa Teresa treibt gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht dort verankert sind.

Betrachtet man die Figuren, die es in 2666 nach Santa Teresa verschlägt einmal näher, so fällt auf, dass es sich dabei um ein stetes Kommen und Gehen handelt. Die Kritiker treten auf der Suche nach Benno von Archimboldi eine Reise nach Santa Teresa an, Amalfitano kommt nach seinem Karrierebruch von Barcelona, Fate kommt als Reporter, Harry Magaña als Ermittler. Auch Klaus Haas und Hans Reiter zieht es in die Stadt in der Wüste. Nur wenige Figuren scheinen hingegen ortsansässig zu sein, darunter beispielsweise Elvira Campos oder Juan de Dios Martínez.

Häufig führen die Ambitionen, die die Figuren einst nach Santa Teresa lockten, jedoch ins Leere und ganze Handlungsstränge werden zu losen Fäden, die einfach nicht weitergesponnen werden.

Auch wenn es also sowohl bei der Mehrheit der zum Vergleich herangezogenen Autoren und auch bei BOLAÑO wiederkehrende und zugleich deutlich fiktionalisierte Erzählorte gibt, wäre es übereilt, dieser Parallele zuviel Bedeutung zuzumessen, da sich die Erzählstätten bzw. -städte in ihrer Charakteristik fundamental unterscheiden.

Als Alternative zu dem Konzept wiederkehrender Orte schlägt PEÑATE RIVERO Arturo Belano als verbindendes Element vor.

„[...] así como diversos autores fijan un espacio archetípico en el cual sus personajes actúan y cobran identidad, Arturo Belano viene a ser el «espacio referencial» de nuestro autor: no es casual que no se trate de un lugar (una ciudad, por ejemplo, siendo sus relatos esencialmente urbanos) sino un personaje: en nuestra opinión, ello no hace más que reforzar nuestra idea de la noción de Relación [sic!] como elemento nuclear de su narrativa.”⁵⁰²

Zwar kommt Arturo Belano eine gesonderte Rolle zu, da er als *alter ego* BOLAÑOS fungiert und in mehreren Publikationen des Autors implizit oder explizit in Erscheinung tritt, doch ist die Bindegliedfunktion der Figur nicht so stark ausgeprägt, dass sie vergleichbar wäre mit einem konventionelleren „espacio referencial“, wie ihn beispielsweise ein FAULKNER liefert. Aus Notizen BOLAÑOS

⁵⁰² PEÑATE RIVERO, Julio: “El territorio literario de Roberto Bolaño en Llamadas telefónicas”, in: LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta/LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (Hg.): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum 2012, S. 323 – 342, hier S. 340.

ergibt sich, dass Arturo Belano der Erzähler von 2666 ist. Darüber hinaus findet sich mit der Notiz „para el final de 2666“ folgende Stellungnahme:

“Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”⁵⁰³

In Unkenntnis dieser Anmerkungen, die lediglich als Transkripte aus BOLAÑOS handschriftlichen Notizen erhalten sind und nur in der Nachbemerkung des Verlegers zur Sprache kommen, ist es dem Leser nicht möglich, sich Arturo Belano als Erzählinstanz zu erschließen.

Auch wenn man sich auf Belano als Erzähler einlässt, wie MARRAS es in seiner Publikation *El héroe improbable: cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archiboldi* tut und der in Archiboldi etwa einen von Belano erschaffenen Antihelden liest ⁵⁰⁴, so bleibt Belano als Erzähler dennoch soweit zurückgenommen, dass es schwer fällt, in ihm ein Äquivalent zu einem kohärenzstiftenden Erzählort zu sehen.

Chronotopoi

Bevor wir uns gänzlich von der Auseinandersetzung mit Erzählorten und deren Besuchern verabschieden, um uns ausschließlich mit den Figuren selbst zu beschäftigen, sei mit BACHTINS Konzept des Chronotopos⁵⁰⁵ noch ein Versuch gewagt, eine adäquate Verbindung zwischen der Figuren- sowie der Orts- bzw. Raumbene herzustellen.

Punktuell fand der Chronotopos bereits im zweiten Kapitel in Bezug auf *La parte de los crímenes* Anwendung. Wie sich zeigte, bot sich der Begriff als Beschreibungskategorie für das zeitliche und räumliche Gerüst an, das das Resultat der Unzahl an Frauenmorden in der Sonora-Wüste darstellte. Auch im Mittelteil von *Los detectives salvajes* ließ sich ein Chronotopos der Migration ausmachen.

Neben der bereits angeführten Wüste als Chronotopos lassen sich im bachtin'schen Sinne noch weitere Chronotopoi im Werk BOLAÑOS ausmachen, bei denen die unweigerliche Verknüpfung von Raum und Zeit immanent ist. Als

⁵⁰³ ECHEVARRÍA, Ignacio: “Nota a la primera edición”, in: BOLAÑO: 2666, S. 1121 – 1125, hier S. 1125.

⁵⁰⁴ Vgl. MARRAS: *El héroe improbable*, S. 16.

⁵⁰⁵ Vgl. BACHTIN: *Formen der Zeit im Roman*.

Vgl. auch Kapitel 2.2. ...in 2666 – La parte de los crímenes.

thematische Bezugspunkte sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die Flucht, die Reise, die Grenze und das Exil zu nennen, die in den Werken BOLAÑOS immer wieder aufgegriffen werden.

Der seltsame Fall des Roberto Bolaño

Die gewichtigste Erkenntnis der bisherigen Untersuchung ist die, dass die Figurenmigration, wie sie sich in den Werken BOLAÑOS manifestiert, in dieser Form ein literarisches Novum zu sein scheint.

Diese Aussage gilt insofern unter Vorbehalt, dass bei einem komparatistischen Ansatz, wie dem hier gewählten theoretisch immer die Gefahr besteht, dass das gewählte Korpus nicht alle Vergleichsoptionen abdeckt, sondern immer eine individuelle und subjektive Auswahl an Autoren und Werken repräsentiert.

Bei der hier getroffenen Auswahl, die sich mit wenigen Ausnahmen wie BALZAC und FAULKNER auf die hispanophone Literatur der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit beschränkt, wurde Wert darauf gelegt, dass sich bei den Autoren Parallelen sowie Verdachtsmomente hinsichtlich möglicher migrierender Figuren zeigten und dass die Autoren darüber hinaus über ein ausreichend großes Korpus an epischen Werken verfügen, in dem eine Migration von Figuren im Sinne BOLAÑOS überhaupt möglich und beobachtbar wäre.

Bevor auf die zentrale Erkenntnis im Hinblick auf den *discours* eingegangen werden kann, sei an dieser Stelle ein kurzer Verweis auf die *histoire* gestattet, wo sich ebenfalls ein besonderes Merkmal des bolañesken Erzählens herauskristallisiert hat, nämlich die beobachtbare Entwurzeltheit der Figuren. Zu sehen war dies unter anderem anhand der über die US-amerikanisch-mexikanische Grenze migrierenden Figuren in 2666.⁵⁰⁶ Man denke beispielsweise an den an Robert Ressler angelehnten Profiler Albert Kessler, der mit dem Überschreiten der Grenze seinen suburbanen Alltag hinter sich lässt und eine fremde (Erzähl-)Welt betritt.

Dies ist nur eines von vielen Beispielen, das die Vielheit von Welten⁵⁰⁷ im Werk BOLAÑOS illustriert. In diesem Zusammenhang bietet es sich an, den auch in der Psychoanalyse sowie der Anthropologie verwendeten Terminus *déterritorialisation* als mögliche Beschreibungskategorie für die entwurzelten Figuren heranzuziehen. Der von Gilles DELEUZE und Félix GUATTARI in

⁵⁰⁶ Vgl. 2.3 ...in 2666 - Drei Amerikaner in Mexiko

⁵⁰⁷ An dieser Stelle sei noch einmal an die auf LEWIS zurückgehende *Possible World Theory* verwiesen, die bereits im Vergleich von BOLAÑO mit ONETTI Erwähnung fand. Vgl. Kapitel 4.3.4 Onetti

*Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*⁵⁰⁸ eingeführte Begriff meint im weitesten Sinne die Entkopplung oder Loslösung etwa einer Kultur von einem Gebiet. Es wäre vor diesem Hintergrund zu überlegen, ob einige Figuren aus BOLAÑOS Kabinett nicht einem Prozess aus *dé-* und *reterritorialisation* unterworfen sind, der in der Entwurzelung der Figuren sichtbar wird.

Diesbezüglich kommt Laura Janina HOSIASSON zu einer unterstützenden Aussage, wenn sie bei ihrer linguistischen Analyse BOLAÑOS auch eine sprachlich manifestierte Entwurzelung beobachtet.

„Más allá de las innumerables variantes del español, con sus dialectos regionales, políticos y generacionales, me interesa incursionar un poco en la forma cómo los narradores bolañianos despliegan también una suerte de desterritorialización, de desarraigo lingüístico tan radical que lleva a que leamos en español a personajes franceses, belgas, ingleses, norteamericanos y rusos, sin necesidad de traducción.”⁵⁰⁹

Vergleichbar paradoxe Erzähl- und Gesprächssituationen finden sich von BOLAÑO abgesehen laut HOSIASSON beispielsweise auch in Borges' *El jardín de senderos que se bifurcan*,⁵¹⁰ auf das an anderer Stelle bereits verwiesen wurde.⁵¹¹

Nicht zum ersten Mal würden sich Beobachtungen auf Ebene der *histoire* als eine Art Reflektion des *discours* – oder umgekehrt – erweisen; und so lässt sich auch in diesem Fall konstatieren, dass sich die Losgelöstheit der Figuren auch im *discours* nachweisen lässt, womit wir zum Kernthema dieser Arbeit zurückgelangen.

„En Bolaño, ningún objeto/sujeto aparece fijado, siempre es un modelo a (des)armar con las piezas de la incertidumbre, la ambivalencia y el contraste. Todo deviene ilusión, subjetividad,

⁵⁰⁸ „La fonction de déterritorialisation: D est le mouvement par lequel “on” quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense [...]” vgl. DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *Capitalisme et Schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*, Paris: Minuit 1992, S.634 sowie darüber hinaus S. 231f.

⁵⁰⁹ HOSIASSON, Laura Janina: “La voz del otro y sus proyecciones en Bolaño”, in: DHONDT, Reindert/VANDEBOSCH, Dagmar/WEINBERG, Liliana (Hg.): *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico: un género sin orillas*, Leiden/Boston: Rodopi 2017, S. 124 - 138, hier S. 124f.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., S. 125.

⁵¹¹ Vgl. 2.2 ...in 2666 – La parte de los crímenes.

lógica de desarticulación.”⁵¹²

GONZÁLEZ fasst hiermit die Natur bzw. Beschaffenheit der Figuren im Werk BOLAÑOS prägnant zusammen. Dies allein stellt jedoch noch nicht zwangsläufig das Alleinstellungsmerkmal des Chilenen dar, sondern vielmehr der Effekt, den der Autor mit der Variabilität und Ambivalenz seiner *sujetos* evoziert.

Wie im Auftakt der Arbeit bereits erwähnt, fasst ANDREWS den Effekt, den BOLAÑO durch seine Figurenmigration erzielt, wie folgt zusammen:

„Bolaño expanded or “exploded” his own published texts, blowing them up by adding new characters and episodes as well as circumstantial details. He also allowed characters to circulate or migrate from text to text, sometimes altering their names and properties”⁵¹³

ANDREWS geht also so weit, die konkurrierenden, sich überlagernden, widersprechenden und sich gegenseitig tilgenden Figuren in ihrer Variantenhaftigkeit als explosiv zu beschreiben.

Diese Sprengkraft, die zumindest nach bisheriger Untersuchung ein literaturgeschichtliches Novum darzustellen scheint, gilt es nun in einem abschließenden Schritt eingehender zu interpretieren.

Nachdem das Phänomen in Kapitel zwei und drei bereits eingehend beschrieben wurde, um es dann in Kapitel vier mit den Werken anderer Autoren zu konfrontieren, bleibt nun als abschließende Frage zu klären, mit welchen Deutungen und Erklärungsmustern es sich erläutern lässt.

⁵¹² GONZÁLEZ, Daniuska: “Roberto Bolaño: la escritura bárbara”, in: MORENO: *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, S. 15 – 24, hier S. 23.

⁵¹³ ANDREWS: *Roberto Bolaño’s Fiction*, S. XII.

5. Synopse

Nachdem die migrierenden Figuren BOLAÑOS nun mit unterschiedlichsten Autoren und deren jeweiligen Migranten konfrontiert und zwischen diesen situiert wurden, ist deutlich erkennbar geworden, worin das Novum BOLAÑOS besteht; nämlich in der Variation einer Figur, die bei ihrem Wieder-Auftauchen zwar signifikante Unterschiede aufweist, die jedoch nicht soweit gehen, als dass die Figur ihren Wiedererkennungswert gänzlich verlöre.

Es mag ambitioniert klingen, an dieser Stelle die Frage aufzuwerfen, aus welchem Grund sich die Figuren in BOLAÑOS Werk auf besondere Weise auf Wanderschaft begeben und doch stellt sich eben diese Frage nach der Textintention. Ist der Vorgang schlicht dem Schreibprozess geschuldet? Variieren Details bisweilen, da sie BOLAÑO unwillentlich durch die Feder geglitten sind oder verbirgt sich dahinter gar eine Botschaft an den Leser? Oder läge es nicht näher, die Ursache im Ausdruck eines gewissen Verständnisses von Literatur zu suchen, welchem im Folgenden nachgegangen werden soll.

Wenn sich Arcimboldi plötzlich nicht mehr Archimboldi schreibt und wenn eine María Expósito statt in 1880 plötzlich in 1881 15 Jahre zählt, mag sich dies nur oberflächlich als *lapsus calami* beschreiben lassen. Man könnte meinen, dem Autor sei ein solch scheinbar nichtiges Detail entfallen. Betrachtet man die Textumgebung solcher Fundstellen jedoch eingehend, so zeigt sich schnell, dass hier ganz bewusst mit dem Text umgegangen wurde. Gezeigt hat sich dies etwa bei der Gegenüberstellung der Passagen in 2666 sowie in *Los sinsabores del verdadero policía*, die sich jeweils der Genealogie der Figur Lalo Cura widmen.⁵¹⁴ Auch und insbesondere der Vergleich von Auxilio Lacouture in *Amuleto* mit Auxilio Lacouture in *Los detectives salvajes* hat die Arbeitsweise BOLAÑOS offengelegt.⁵¹⁵ So wird der Text stellenweise aufgebrochen und mit neuen Details gespickt; und schmale Vorlagen (Auxilio L. in *Los detectives salvajes*, aber auch Carlos Wieder aus *La literatura nazi de America*) werden ausgebaut und Nebenfiguren avancieren zur Hauptfigur (Auxilio L. in *Amuleto* sowie Carlos Wieder in *Nocturno de Chile*).

Diese Sichtbarmachung der Prozesshaftigkeit des Schreibens könnte ebenfalls ein denkbare Motiv für die migrierenden Figuren sein. Nicht zuletzt zeigen die

⁵¹⁴ Vgl. dazu auch Kapitel 3.3 Lalo Cura

⁵¹⁵ Vgl. Kapitel 3.4.2 Auxilio Lacouture

„Mutationen“ der Figuren doch, dass der Autor bereits Vorhandenes aufgreift und formt, bzw. verformt.

Durch derartige Verformungen oder Variationen, wie sie sich zahlreich finden, wird mit dem Identifikationspotenzial, das die Figur zunächst mit sich bringt, gebrochen.⁵¹⁶ Sie erscheinen weniger als Figur, sondern vielmehr als ein Objekt, etwas Gemachtes, wodurch nicht nur die Figur selbst als gemacht, sondern letztendlich das Geschriebene generell als artifizielles Produkt ausgewiesen wird.

Bevor im Folgenden der Versuch unternommen wird, die migratorischen Figuren mit verschiedenen Ansätzen und Theorien zu konfrontieren, gilt es jedoch einen Schritt zurückzugehen, um zunächst BOLAÑOS Literaturverständnis näher zu beleuchten. Schlussendlich können die Erkenntnisse dieser beiden Schritte in einer Gesamtschau zu einer interpretatorischen Einordnung BOLAÑOS Schreibverfahren hinsichtlich der migratorischen Figuren beitragen.

⁵¹⁶ Vgl. zur Problematik der emotionalen Identifikation KONOPATZKI: „108 Leichen und kaum Mitgefühl? Zur ästhetischen Erfahrung in *2666/La parte de los crímenes*“.

5.1 Zu Bolaños Literaturverständnis

Bevor in den folgenden Abschnitten der Frage nachgegangen werden kann, inwieweit sich BOLAÑOS Figurenmigration und -wandlung im Kontext einer Ästhetik der *réécriture* sowie im Kontext von Verdinglichung lesen lassen, soll an dieser Stelle zunächst die Tatsache gewürdigt werden, dass sich BOLAÑOS Literatur in der Forschung immer in einem Spannungsfeld zwischen sozialkritischer Literatur einerseits und experimentaler Literatur andererseits bewegt. BOLAÑO selbst trägt zu dieser Diskussion maßgeblich bei, besticht sein literarisches Werk einerseits durch einen durchaus spielerischen Umgang mit unterschiedlichsten Genres und Stilelementen, wohingegen er andererseits auch immer wieder selbst auf die politische Ebene seines Schreibens verweist:

"Cuando escribo -insisto en esto a riesgo de parecer pedante (que por otra parte es probable que lo sea)- lo único que me interesa es la escritura, es decir la forma, el ritmo, el argumento. Me río de algunas actitudes, de algunas personas, de ciertos quehaceres y de ciertas gravedades porque simplemente ante tamaños despropósitos, ante tamaños pavos hinchados, no queda más remedio que reírse. Toda literatura, de alguna manera, es política. Quiero decir, es reflexión política y es planificación política."⁵¹⁷

Vor diesem Hintergrund gilt es der Frage nachzugehen, ob nicht durch eine Untersuchung der sich wandelnden Figuren ein tiefergehender Einblick in das Literaturverständnis des Autors gewonnen werden kann.

LOY widmet sich in seiner Publikation *Roberto Bolaños wilde Bibliothek – Eine Ästhetik und Politik der Lektüre* eben diesen beiden schon im Titel angekündigten Polen des Spannungsfeldes. Er erkennt in seiner Diskussion jedoch die „unumgängliche Ambivalenz“⁵¹⁸ der Prosa BOLAÑOS an, denn nicht selten koexistieren in den Erzählwelten des Autors Elemente des sozialkritischen sowie des experimentalen Schreibens scheinbar ohne Widerspruch. Im Hinblick auf diese Ambivalenz geht es hier jedoch weniger darum, die Figurenmigration im Sinne eines Litmustests zu verwenden, um BOLAÑO auf dem einen oder anderen Ende eines Spektrums zu verorten, sondern

⁵¹⁷ BOULLOSA, Carmen: *Entrevista a Roberto Bolaño*, in: MANZONI, Celina (Hg.): *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2002, S. 105 – 113, hier S. 108.

⁵¹⁸ LOY, Benjamin: *Roberto Bolaños wilde Bibliothek – Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, S. 6.

vielmehr geht es darum, die migrierenden Figuren als einen Zugang zu nutzen, um BOLAÑOS Literaturverständnis daran zu veranschaulichen und dieses besser zu illustrieren.

BOLAÑOS Ästhetikbegriff basiert auf einem für den Poststrukturalismus typischen Verständnis der Wiederaufnahme von bereits Geschriebenem, was in BORGES' *Pierre Menard, autor del Quijote*⁵¹⁹ anschaulich auf die Spitze getrieben wird, wenn der fiktive Pierre Menard die Autorschaft für eine wortgetreue Abschrift des Quijote beansprucht.

Die Fülle von Texten aus unterschiedlichsten Epochen, auf die sich BOLAÑO bezieht gepaart mit den unzähligen Verweisen auf Kunst und Unterhaltungskultur, wie beispielsweise auf die Malerei oder auch auf den Film, sieht LOY als Indiz für ein „[...] Verständnis vom literarischen Text als einer Sammlung von Fragmenten und Zitaten kultureller Texte [...]“⁵²⁰.

Auch bezogen auf die wiederkehrenden Figuren zeigt sich ein ganz ähnliches Phänomen. Wie in den deskriptiven Kapiteln dieser Arbeit ausführlich dargestellt, zersplittern viele der Figuren regelrecht in unterschiedliche Facetten und der Leser sieht sich einmal mehr in der Rolle des Detektivs, der sich mit der Aufgabe konfrontiert sieht, die Fragmente einer Figur über Textgrenzen hinweg wieder zu einem Ganzen zusammensetzen, wobei das dabei entstehende Mosaik nicht selten von Widersprüchen und Diskrepanzen gespickt ist, zum Beispiel in Form von unterschiedlichen Namen, Orten und Daten. Darüber hinaus wirken die Figuren oft artifizuell und bieten dem Leser dadurch kaum Identifikationspotenzial, worauf im Folgenden unter dem Vorzeichen der Verdinglichung noch einmal ausführlicher eingegangen wird.

WITTHAUS unterschreibt das von LOY postulierte ästhetische Grundverständnis BOLAÑOS und kommt in diesem Zusammenhang zu folgender Beschreibung:

„Asimismo cabe destacar el carácter estético de la narrativa bolañesca, pues puede ser considerada como un abanico de referencias estéticas que llevan a los lectores minimamente informados hacia ámbitos tanto de la cultura popular como de obras canónicas de la historia literaria.“⁵²¹

⁵¹⁹ BORGES, Jorge Luis: *Pierre Menard, autor del Quijote*, in: ders.: *Ficciones*, S. 39 – 54.

⁵²⁰ LOY, Benjamin: *Roberto Bolaños wilde Bibliothek – Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, S. 32.

⁵²¹ WITTHAUS, Jan-Henrik: „La representación de la desigualdad social en la obra de Roberto Bolaño“, in: BAUER, Matthias/ FRIEDE, Susanne / RIDDER, Klaus et. al. (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin: Duncker & Humblot 2020 (im Druck), S. 273 – 296, hier S. 278.

Auch die Figuren BOLAÑOS formen ein solches Verweisnetzwerk, das bisweilen nicht nur über Textgrenzen innerhalb des Werkes, sondern auch über den Autor selbst hinaus verweist und wodurch die Figuren indirekt einen Beitrag zur Positionierung und Kontextualisierung BOLAÑOS Werks in der Literatur der Gegenwart, der Literaturgeschichte und nicht zuletzt auch der Popkultur leisten.

Diesem von ästhetischen Elementen geleiteten Blick auf BOLAÑOS Werk steht die Frage nach dem sozialkritischen, engagierten, ja politischen Moment im Œuvre des Chilenen gegenüber, das ebenfalls eine gewisse Rolle zu spielen scheint, denn etwa Gewalt – sei es staatlich ausgeübte Gewalt, die einen Studentenprotest blutig niederschlägt oder die vom Machismo begünstigte Gewalt gegen Frauen, die in einer Unzahl an Feminiziden gipfelt – ist nur eines von vielen Leitthemen, die die Texte BOLAÑOS durchziehen und die dem Spektrum des sozialkritischen Schreibens zugeordnet werden können.⁵²²

Neben den in der Forschung viel zitierten Aspekten wie der Gewalt und des Bösen erkennt WITTHAUS einen weiteren Gesichtspunkt, der sich in BOLAÑOS Werk auf subtilere Art und Weise manifestiert, nämlich die Frage nach sozialer Ungleichheit sowie sozialen Notständen. WITTHAUS gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass die Literatur ein einmaliges Medium darstelle, in dem sich soziale Diskrepanzen, die sonst bloß in Form von Zahlen und Statistiken Ausdruck fänden, in eine auf individueller und subjektiver Ebene nachvollziehbare Form gießen ließen; dies habe den Vorteil, dass durch die Literatur ein Perspektivwechsel ermöglicht werde, durch welchen soziale Unterschiede plastisch darstellbar würden.⁵²³ Vor diesem Hintergrund gelangt er zu der Forderung „En el imperio de la objetividad se requiere una reintroducción de lo subjetivo“⁵²⁴.

Mit Blick auf die Figurenebene in BOLAÑOS Werk fällt es nicht schwer, solche unter ihnen auszumachen, die am Rande, um nicht zu sagen am Abgrund der Gesellschaft stehen. Die Gescheiterten, die Gestrandeten, die unheilbar Kranken, die Süchtigen, die Verwaisten, die Heimatlosen sind es, die dem Leser eine Perspektivübernahme gestatten, die einem in der Regel verwehrt bleibt.

⁵²² Die Erfahrung der Unterdrückung, der Diktatur und der politischen Unruhen in Lateinamerika, die auch im Falle BOLAÑOS immer wieder Eingang in sein Erzählen finden, sieht AVELAR als Geburtsstunde einer postdiktatorischen Literatur, insbesondere in Brasilien, Argentinien und Chile. Dazu AVELAR, Idelber: *The Untimely Present - Postdictatorial Latin American Fiction Task of Mourning*, Durham & London: Duke University Press 1999.

⁵²³ WITTHAUS: „La representación de la desigualdad social en la obra de Roberto Bolaño“, S. 273f.

⁵²⁴ Ebd., S. 274.

Das Sujet der sozialen Ungleichheit soll an dieser Stelle jedoch lediglich als ein weiterer Baustein dienen, um die Vielzahl an sozialkritischen Aspekten im Werk BOLAÑOS zu illustrieren.

Anstatt Ästhetik und Politik gewissermaßen als rivalisierende Kräfte zu verstehen, beschreibt LOY, wie im Falle BOLAÑOS beide Begriffe gerade nicht getrennt voneinander gelesen werden können. Er verweist in diesem Zusammenhang auf Jacques RANCIÈRES, der in seiner Publikation *Politik der Literatur*. Er beschreibt darin sein Verständnis der Politik der Literatur und postuliert, dass

„[...] die Literatur als Literatur in diese Einteilung der Räume und der Zeiten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, der Sprache und des Lärms eingreift. Sie greift in dieses Verhältnis zwischen den Praktiken, den Formen der Sichtbarkeit und den Sprechweisen ein, die eine oder mehrere Welten zerteilen.“⁵²⁵

LOY kondensiert RANCIÈRES Auffassung wie folgt: „Es ist eben dieses Verständnis des Ästhetischen als eines die gewöhnlichen Hierarchien der Weltwahrnehmung sprengenden Aktes das zugleich seine politische Dimension ausmacht.“⁵²⁶

Diesem Diktum folgend lässt sich die Konsequenz ziehen, dass die eingangs diagnostizierte Ambivalenz in BOLAÑOS Texten neu gedacht werden muss, da sie im bolañesken Sinne weniger eine Widersprüchlichkeit oder Zerrissenheit offenbart, sondern vielmehr die Multidimensionalität BOLAÑOS Ästhetikbegriffs demonstriert.

In diesem Sinne können wiederkehrende Figuren als ein Phänomen bzw. als symptomatisch für den Ästhetikbegriff BOLAÑOS verstanden werden, wobei sie in den sich anschließenden Unterkapiteln weitergehend analysiert werden.

⁵²⁵ RANCIÈRE, Jacques: *Politik der Literatur*, Wien: Passagen Verlag 2011, S. 4, zitiert nach LOY, Benjamin: *Roberto Bolaños wilde Bibliothek – Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*, Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 59.

Auch RANCIÈRES Hinweis, dass die Literatur die eine oder mehrere Welten zerteile, kann im Hinblick auf die Lektüre BOLAÑOS nicht unkommentiert bleiben, schließlich ist gerade die Vielheit bzw. Parallelität von Welten, in diesem Fall Diegesen, ein typisches Merkmal seines Werks.

⁵²⁶ LOY: *Roberto Bolaños wilde Bibliothek – Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*, S. 59.

5.2 Bolaños Ästhetik der *réécriture*

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Bolaños Erzählverfahren mit dem Bereich der Ästhetik zu verbinden, um auf diesem Wege neue Deutungsansätze für die bolañotypische Figurenwiederkehr zu erarbeiten.

Nähert man sich den wiederkehrenden Figuren aus dieser Perspektive, scheint es zunächst sinnvoll, BOLAÑOS Ästhetik zu charakterisieren. In diesem Zusammenhang wäre einerseits die Transition als beschreibender Schlüsselbegriff denkbar, schließlich ist das Werk des Chilenen durchzogen von Übergängen, seien es die Übergänge von einem Roman in den nächsten, von Welten innerhalb eines Romans oder Übergänge von Figuren, sowohl im Sinne eines Überschreitens von Textgrenzen als auch im Sinne eines fließenden Übergangs von einer Figurenvariante zur nächsten.

Ein weiteres Schlüsselwort, das sich für die folgenden Betrachtungen anbietet und das sich – anders als die Transition – leichter von der Figurenebene auf BOLAÑOS Gesamtwerk ausdehnen und übertragen lässt, ist die *réécriture*.

Zunächst sei an dieser Stelle jedoch auf die genaue Begriffsverwendung von *réécriture* im Kontext dieser Arbeit eingegangen. Traditionell lässt sich BORGES' bereits zitierter Pierre Menard und dessen wortgetreue Abschrift des *Don Quijote* als Paradebeispiel für eine *réécriture* verstehen. Wie sich zeigen wird, findet diese engere Lesart des Begriffs auch bei DELEUZES Diskussion um die Wiederholung Anklang.

VALDIVIA OROZCO wendet den Begriff bei seiner Analyse von *Estrella distante* gezielt an und versteht die *réécriture* dort als ästhetisches Verfahren.⁵²⁷ Im Folgenden wird der Versuch unternommen, von VALDIVIA OROZCOS Ansatz ausgehend eine breitere Definition der *réécriture* zu entwickeln, bei der diese als multiperspektivisches Phänomen gedacht wird. Der Terminus wird also im Folgenden breiter gedacht verwendet und beschränkt sich nicht nur auf die reine Wiederholung, sondern schließt auch Schreibverfahren ein, bei denen es zwar zu einer textuellen Wiederaufnahme kommt, aber durch Variationen/Mutationen eben keine Deckungsgleichheit zwischen Ausgangstext und *réécriture* mehr gewährleistet ist.

Zunächst sei jedoch erläutert, inwieweit sich der Begriff grundsätzlich auf das Romanœuvre des Chilenen anwenden lässt.

⁵²⁷ Vgl. VALDIVIA OROZCO: „*Estrella Distant*: Réécriture als ästhEtisches Verfahren“, in: ders.: *Weltenvielfalt*, S. 467 – 488.

Betrachtet man BOLAÑOS Prosa als Ganzes, so fällt es – nicht nur mit Fokus auf die Figurenebene – leicht, die *réécriture* als verbindendes Element zu identifizieren. Hinsichtlich der Figuren denke man etwa an Auxilio Lacoutures Aufenthalt in den Toiletten des Fakultätsgebäudes, während die mexikanische Regierung auf dem Campus eine Studentendemonstration blutig niederschlagen ließ, besser bekannt als das Massaker von Tlatelolco 1968 (*Amuleto/Los detectives salvajes*). Noch weiter getrieben wird die *réécriture* beim Werdegang von Bianca und ihrem Bruder, die nach dem Tod der Eltern in einen Strudel aus falschen Freunden und Kriminalität abdriften (*Músculos aus El secreto del mal/Una novelita Lumpen*). Beide Fälle sind paradigmatisch, da sie zeigen, dass BOLAÑOS Figuren in der Regel nicht isoliert wiederholt und variiert werden, sondern zumeist mit Versatzstücken eines *plots* behaftet sind, der ebenfalls wiederholt und variiert wird. Die Figuren können demnach gewissermaßen als Kristallisationspunkt verstanden werden, an dem sich ein wiederkehrendes Schreibverfahren BOLAÑOS als Phänomen besonders exponiert zeigt und daher gut beobachtbar ist.

Wie sich im weiteren Verlauf dieses Kapitels zeigen wird, ist der Begriff der *réécriture* in vielfacher Weise auf das Werk des Chilenen anwendbar. 1. Man denke etwa an die *réécriture* im Sinne eines Modellierungsprozesses, bei dem die Figuren zunächst als etwas Gemachtes enthüllt und dann modifiziert werden. Dieser Lesart wird sich im Folgenden ein Unterkapitel zum Thema Verdinglichung widmen.

2. *Réécriture* kann jedoch ebenso gut als ein Wiederholungsprozess verstanden werden. In diesem Kontext wird daher in einem weiteren Unterkapitel der Wiederholungsbegriff nach DELEUZE in Bezug zu BOLAÑOS Schreibverfahren gesetzt.

3. Eine weitere Lesart des Begriffs wäre das Verstehen der *réécriture* als Prozess der Selbstreflexion im Sinne einer Art Autointertextualität. Mit diesem Aspekt, bzw. mit der Selbstreferentialität beschäftigt sich ein weiteres Unterkapitel.

4. Eine vierte und letzte Lesart wäre die *réécriture* im Sinne einer aktiven Auseinandersetzung mit Literatur auf der Ebene des *discours* im Sinne von einem Bewusstmachungsprozess der Fiktionalität, womit sich das letzte Teilkapitel auseinandersetzt.

Der Begriff der Ästhetik wird im Folgenden lediglich im Hinblick auf die wiederkehrenden Figuren angewendet und somit in einen narratologischen

Kontext eingebunden, um zu einer Interpretation und Einordnung des Phänomens beizutragen.

In Bezug auf BOLAÑOS Umgang mit Themen wie Gewalt, dem Bösen oder der Barbarei besteht in der Sekundärliteratur bereits eine Basis, die sich mit diesen Gesichtspunkten aus einer ästhetischen Perspektive beschäftigt.⁵²⁸

⁵²⁸ Vgl. beispielsweise ESPINOSA, Patricia: "Politics, Aesthetics and horror in the work of Roberto Bolaño", in: CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA (Hg): *Archivo Bolaño 1977-2003*, S. 169ff sowie DE MORA, Carmen: "Los espacios del horror en Roberto Bolaño", in: MORENO: *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, S. 183 – 196 sowie LAINCK: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*.

5.2.1 Von Dingen und Menschen⁵²⁹

Dass die wiederkehrenden Figuren sich gegenseitig als artifiziiell enthüllen, wurde im Verlauf der bisherigen Interpretationsversuche bereits festgestellt. Diesen Vorgang als Modellierungsprozess im Sinne der *réécriture* zu verstehen, wirft die Frage auf, ob bei BOLAÑOS Figuren eine Form von Verdinglichung vorliegt; schließlich wird hier ebenfalls eine Distanz erzeugt, die verhindert – oder zumindest erschwert –, dass man sich auf die Illusion der Erzählwelt und ihrer Bewohner einlässt.

Nicht zuletzt wurde die Frage nach einer möglichen Verdinglichung der Figuren durch BOLAÑOS erzählstrategischen Umgang mit diesen aufgeworfen, so ist neben den sich verändernden, wiederkehrenden Figurenvarianten das wohl auffälligste Phänomen die Tatsache, dass Handlungsäden und ganze Erzählstränge äußerst selten auserzählt werden. Dies hat einerseits zur Folge, dass sich ein Handlungsbogen bestehend aus Anfang, Mitte und Ende formal schwer ausmachen lässt. Andererseits bleibt die Entwicklung einer Figur als Charakter meistens aus, was ebenfalls zu einer größeren Distanz sowie zu einem geminderten Identifikationspotenzial beiträgt. Vielmehr lässt sich BOLAÑOS Erzählen als fragmentarisch, episodisch oder anekdotenhaft charakterisieren.⁵³⁰

„De esta forma, pareciera que la historia de los jóvenes pistoleros urbanos [gemeint sind die jungen Realviszeralisten] ya no es narrada a través de la palabra, sino apenas delineada por una sucesión de imágenes fragmentarias, tan enloquecidas y trepidantes como sus propios protagonistas.”⁵³¹

⁵²⁹ Titel in Anlehnung an die Publikation von HARTMANN und HAUBL. Vgl. HARTMANN, Hans Albrecht/ HAUBL, Rolf (Hg.): *Von Dingen und Menschen. Funktion und Bedeutung materieller Kultur*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000 (seit 2004 VS Verlag für Sozialwissenschaften).

⁵³⁰ An dieser Stelle sei noch einmal auf die zu Beginn der Arbeit von ERCOLINO postulierten Parallelen zwischen *maximalist novels* wie PYNCHONS *Gravity's rainbow* und BOLAÑOS *2666* hingewiesen. Über die bereits etablierten Parallelen zwischen beiden Werken hinaus musste sich auch PYNCHON des Öfteren die Literaturkritik gefallen lassen, seinen Figuren mangle es an Tiefe und Identifikationspotenzial. Diesen Vorwurf könnte man ebenfalls BOLAÑO machen, jedoch muss an dieser Stelle gefragt werden, ob es nicht gerade ein bewusstes Stilmittel beider Autoren ist, ihre Figuren entsprechend zu gestalten. Der Kritik an PYNCHON und dessen Zurückgezogenheit widmet sich u. a. Hunter-Tilney, Ludovic: „Invisible Man“, in: *Financial Times* vom 1. Dezember 2006, online verfügbar unter URL: <https://www.ft.com/content/9415c2b4-8040-11db-9096-0000779e2340>.

⁵³¹ POBLETE ALDAY, Patricia: „Imágenes como flashes sin sonido“, in: MORENO: *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, S. 89 – 96, hier S. 89.

Man erinnere sich in diesem Kontext etwa an die erfolglose Suche der Kritiker nach Archimboldi, die ebenso erfolglosen Ermittlungen bei den Frauenmorden in Mexiko, unter anderem durch Albert Kessler. Ähnlich verhält es sich mit den alternierenden Erzählstimmen in *La pista de hielo* oder auch in *El espíritu de la ciencia ficción*, nicht zu vergessen die Odyssee von Belano und Lima in *Los detectives salvajes*. „Estos poetas „real visceralistas“ caminaron al despeñadero y al auto-olvido en *Los detectives salvajes* [...]“⁵³² [Hervorhebung im Original] Ein *dénouement*, eine Zusammenführung oder ein erkennbares Ende bleiben aus. Dieses Erzählverfahren gipfelt auf der letzten Seite von 2666, wenn die Pentalogie – die ohnehin bereits zahlreiche Leerstellen aufweist – mit einem gigantischen Cliffhanger endet, der wohl nie zur Auflösung intendiert war.

Fading End⁵³³

Um BOLAÑOS Erzählstrategien begrifflich zu fassen, scheint bezogen auf das fehlende Auserzählen ein Neologismus wie *fading end* eine treffende Beschreibungskategorie zu bieten. Es kann gewissermaßen als Ergänzung oder Erweiterung des *open ends* verstanden werden. Im Gegensatz zu einem klassischen offenen Ende gelingt es BOLAÑO, fließend von einer Episode in die nächste überzublenden, bzw. eine Figur und deren Erzählstrang zu dimmen und auszublenden.

Ein illustratives Beispiel für diesen Vorgang liefert der in *La parte de los crímenes* zunächst gehäuft in Erscheinung tretende *penitente*, der mit seinem außergewöhnlichen Urinierverhalten in den Kirchen Santa Teresas für Aufregung sorgt. Nachdem zunächst so fieberhaft nach dem Übeltäter gefahndet wird, dass sogar die lokale Presse mehr über *el penitente* als über die Feminizide berichtet – „El ataque a las iglesias de San Rafael y de San Tadeo tuvo mayor eco en la prensa local que las mujeres asesinadas en los meses precedentes.“⁵³⁴ – klingt die Aufmerksamkeit mit der Zeit immer weiter ab, erlischt schließlich völlig und der Fokus geht zurück auf die Frauenmorde und die diesbezüglichen Ermittlungsarbeiten.

⁵³² CAMPOS, Javier: „El “Primer Manifiesto de los Infrarealistas” de 1976: su contexto y su poética en Los detectives salvajes“, in: FERNANDO (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 135 – 143, hier. S. 138.

⁵³³ Mein Dank für diese inspirative Begriffsbildung gilt Jan-Henrik WITTHAUS.

⁵³⁴ BOLAÑO: 2666, S. 459.

Die vielzitierte Ziellosigkeit der Figuren in der *histoire* schlägt sich also auch narrativ im *discours* in Form des *fading ends* nieder.

Bei der Analyse von Cesárea Tinajero, nach der Lima und Belano in *Los detectives salvajes* suchen – eine Parallelkonstellation zu der Suche der Kritiker nach Archimboldi in 2666 – kommt ANDREWS zu folgendem Ergebnis:

„The sympathetic characters of Bolaño’s fiction tend to share her [Cesárea Tinajero] aimlessness, and are rarely inclined to fashion selves through storytelling or to live their lives in a narrative mode, as if they were – as they are in fact, seen from outside the worlds of fiction – the protagonists of stories.”⁵³⁵

Die bewusste *aimlessness*, wie ANDREWS es nennt, das nicht-teleologische Erzählen sowie das Nicht-Auserzählen haben demnach direkten Einfluss auf die Wahrnehmung bzw. das Erkennen der Figuren als solche.

Wenn es also kaum Figurenentwicklung gibt, kein Auserzählen, keine Katharsis und zudem die Figur durch ihre Modifikation als kreatives Produkt sichtbar gemacht wird, liegt es nicht allzu fern, nach einer möglichen Verdinglichung der Figuren zu fragen.

Die folgenden Ausführungen basieren dementsprechend auf der Hypothese, dass es sich bei den wiederkehrenden Figuren um eine Verdinglichung handeln könnte. In einem nächsten Schritt wird versucht, weitere Anhaltspunkte für diese Theorie in BOLAÑOS Texten selbst, aber auch unter Rückgriff auf unterschiedliche Verdinglichungstheorien zu finden.

Ein erster Schritt hin zu einer Auseinandersetzung mit wiederkehrenden/zirkulierenden Dingen wurde zu einem früheren Zeitpunkt dieser Arbeit bereits gewagt und zwar wurde im Zuge der Figurenanalyse von Arc(h)imboldi⁵³⁶ exemplarisch auf dessen wandernde Lederjacke verwiesen, die sich ganz im Sinne NIEHAUS’ als wanderndes Ding erwies.⁵³⁷ Davon abgesehen finden sich jedoch keine weiteren wandernden Dinge. Auffällig ist lediglich eine kleinere Parallele zwischen 2666 und *Estrella distante*. In *La parte de Archimboldi* wird eine Gemäldesammlung Hugo Halders erwähnt, die ausschließlich tote Frauen zum Motiv hat.⁵³⁸ In *Estrella distante* verfügt Carlos

⁵³⁵ ANDREWS: *Roberto Bolaño’s Fiction*, S. 95.

⁵³⁶ Vgl. 3.1 Namen machen Leute – Arc(h)imboldi

⁵³⁷ Vgl. NIEHAUS: *Das Buch der wandernden Dinge*.

⁵³⁸ Vgl. BOLAÑO: 2666, S. 853.

Wieder über eine Sammlung von Fotografien toter Frauen, deren Namen er bei einer seiner *exhibiciones aéreas* in den Himmel schreibt.⁵³⁹

„Dieser Carlos Wieder alias Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Ramírez Hoffmann, alias R.P. English, alias John Defoe, alias Octavio Pacheco wiederum erregt 1973 durch eine Fotoausstellung Aufsehen [...]. Auf den Fotos dieser Ausstellung sind ausnahmslos weibliche und größtenteils zerstückelte Leichen dargestellt, die allesamt vom ‘Künstler’ ermordet worden sind.“⁵⁴⁰

Zwar lässt sich diese Parallele als wiederkehrendes Sujet beschreiben, als wanderndes Ding im niehaus’schen Sinne lässt sich allerdings nur die bereits genannte Lederjacke identifizieren.

Davon abgesehen liefert *La parte de los crímenes* jedoch konkrete Hinweise, die auf eine Verdinglichung von Figuren hindeuten. Besonders deutlich zeigt sich dies anhand der ermordeten Frauen. Sie werden konsequent entmenschlicht, sowohl von der Gesellschaft, in der sie leben als auch durch den Erzählhabitus. Sie haben keine Biografien, teilweise nicht einmal einen Namen. In forensischem Stil werden ihre leblosen Hüllen beschrieben. Die Tatsache, dass der Titel des Teilromans – *La parte de los crímenes* – als einziger nicht auf eine konkrete Person oder Personengruppe verweist (vgl. *La parte de los críticos*, - *de Amalfitano*, - *de Fate*, - *de Archiboldi*), sondern vielmehr etwas Sächliches Einzug in den Titel erhält, kann möglicherweise als Vorbote der Verdinglichung in diesem Teil gedeutet werden. Metaphorisch gesprochen wäre es denkbar, dass hier weniger die Figuren, sondern vielmehr der Tod oder die Gewalt die Rolle des Protagonisten bekleiden.

Die Entmenschlichung der Frauen setzt im Übrigen nicht erst mit ihrem Tod oder ihrer Obduktion ein, sondern ist durch die *maquiladora*-Kultur gesellschaftsstrukturell tiefer verankert.

An dieser Stelle lässt sich ein erster Bezug zu einem der diskursprägendsten Verdinglichungstheoretiker herstellen, nämlich die von Karl MARX in *Das*

⁵³⁹ Vgl. BOLAÑO: *Estrella distante*, S. 43.

⁵⁴⁰ VALDIVIA OROZCO: *Weltenviefalt*, S. 468.

*Kapital*⁵⁴¹ entwickelte Konsumkritik, die unter dem Schlagwort *Warenfetischismus* bekannt ist.⁵⁴²

Der Wert der Waren ist höher angesiedelt als der eines Menschenlebens und verschwindet eine Arbeiterin aus einer der *maquiladoras*, findet sich ein schneller Ersatz, um die Produktivität gleichbleibend aufrecht zu erhalten. Im marxistischen Sinne findet hier demnach eine produktionsbedingte Entwertung des Individuums statt.

Zur Begriffsgeschichte

Die Verdinglichung stellt für die Literaturwissenschaft keinen einfachen Begriff dar, da dieser im Verlauf seiner Genese durch unterschiedlichste philosophische Strömungen geformt und politisiert wurde.

Auch wenn MARX lange Zeit als einer der zentralen Bezugspunkt für die Theorie der Verdinglichung galt und sich ganze Denkschulen wie etwa der Neomarxismus und anteilig auch die Frankfurter Schule auf ihn berufen, gehen die Ursprünge dieses Begriffs deutlich weiter bis zu Georg Wilhelm Friedrich HEGEL und Ludwig FEUERBACH zurück.⁵⁴³ Allerdings ist es der dem Neomarxismus zuzuordnende Georg LUKÁCS, der heute als richtungsweisend für die Auslegung des Begriffs gilt.⁵⁴⁴

„Obwohl lange vorher existierend und – in anderer Weise – verwendet, so bei Hegel und Schelling, auch bei Marx, gilt der ungarisch-jüdische Intellektuelle als dessen terminologischer Mäeutiker und Definiteur schlechthin.“⁵⁴⁵

Die Forschungslage im Bereich der Verdinglichung auch nur ansatzweise aufzuarbeiten, würden den Rahmen dieser Arbeit bei weitem übersteigen und zudem zu weit von der eigentlichen Fragestellung abbringen. Dennoch ist es

⁵⁴¹ MARX, Karl: *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie*, ungek. Ausg., Hamburg: Nikol Verlag 2014.

⁵⁴² Vgl. weiterführend dazu JAMES, Frederic: „Die Gegenwart des Marxismus“, in: SCHOLZ, Rüdiger/BOGDAL, Klaus-Michael (Hg.): *Literaturtheorie und Geschichte: zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft*, Opladen: Westdt. Verlag 1996, S. 16 – 52.

⁵⁴³ Vgl. DEMMERLING, Christoph: *Sprache und Verdinglichung – Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 26ff.

⁵⁴⁴ Vgl. LUKÁCS, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistische Dialektik*, Neuwied: Luchterhand 1981.

⁵⁴⁵ MAYER, Matthias: *Objekt – Subjekt, F. W. J. Schellings Naturphilosophie als Beitrag zu einer Kritik der Verdinglichung*, Bielefeld: transcript 2014, S. 14.
Eingehend mit LUKÁCS' Prinzip der Verdinglichung setzt sich auseinander DANNEMANN, Rüdiger: *Das Prinzip Verdinglichung: Studie zur Philosophie Georg Lukács'*, Frankfurt am Main: Sendler 1987.

argumentativ notwendig, eine Hinführung zu der bei BOLAÑO angelegten Verdinglichungstheorie zu gewährleisten und diese zu begründen. Zu diesem Zweck werden im Folgenden zumindest einige Eckpfeiler der Begriffsgenese skizziert.

„Während Hegel die Verdinglichung an den Ideen, den Produkten des menschlichen Kopfes erkennt, geht Marx weiter, erkennt Verdinglichung im ökonomischen Produktionsprozeß und seinen gesellschaftlichen Implikationen, d.h. an den Produkten der menschlichen Hand.“⁵⁴⁶

Als ein entscheidender Unterschied in der Auslegung des Begriffs von HEGEL zu MARX kann demnach die Verlagerung auf einen wirtschaftsphilosophischeren Standpunkt festgehalten werden, wobei hier auch auf eine viel grundlegendere Differenz zwischen HEGEL und MARX abgehoben wird. Denn auch wenn sich die Wurzeln des Marxismus bis zu HEGEL zurückverfolgen lassen, zeigt sich, dass sich von HEGEL zu MARX ein grundlegender Wandel der jeweiligen Dialektik vollzieht; so propagiert HEGEL noch eine idealistisch geprägte Dialektik bei der die Wirklichkeit durch Erkenntnis bestimmt ist („die Produkte des menschlichen Kopfes“), während sich bei MARX ein dialektischer Materialismus zeigt, der für eine Erschließung der Welt basierend auf deren materieller Grundlage wirbt („die Produkte der menschlichen Hand“). Dieser fundamentale Unterschied reicht bis in das jeweilige Begriffsverständnis von Verdinglichung hinein. MARX selbst erläutert diesen Denkwandel folgendermaßen:

„Ganz im Gegensatz zur deutschen Philosophie, welche vom Himmel auf die Erde herabsteigt, wird hier von der Erde zum Himmel gestiegen. D.h., es wird nicht ausgegangen von dem, was die Menschen sagen, sich einbilden, sich vorstellen, auch nicht von den gesagten, gedachten, eingebildeten, vorgestellten Menschen, um davon aus bei den leibhaftigen Menschen anzukommen; es wird von den wirklich tätigen Menschen ausgegangen [...]“⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ FISCHER, Michael: „Der Materialismus und Hegel“, in: FISCHER, Michael/ JAKOB, Raimund/ MOCK, Erhard et al. (Hg.): *Dimensionen des Rechts – Gedächtnisschrift für René Marcic*, Berlin: Duncker & Humblot 1974, S. 31 – 62, hier S. 59.

⁵⁴⁷ MARX, Karl: „Feuerbach. Gegensatz von materialistischer und idealistischer Anschauung“, in: *Karl Marx – Friedrich Engels Werke (MEW 3)*, Berlin (DDR): Dietz Verlag 1978, S. 17 – 77, hier S. 26.

Wie eingangs bereits angedeutet, fällt es mit Blick auf das zuvor angeführte Beispiel der *maquiladoras* nicht schwer, die – wie FISCHER sie nennt – *gesellschaftlichen Implikationen* der Verdinglichung in *La parte de los crímenes* zu identifizieren.

LUCÁKS geht bei seiner Begriffsprägung etwa von einer durch die Warenstruktur herbeigeführten völligen Verdeckung zwischen-menschlicher Beziehungen aus, und beschreibt diese in der Folge als von einer „gespenstigen Gegenständlichkeit“ geprägt.

„Das Wesen der Warenstruktur ist bereits oft hervorgehoben worden, es beruht darauf, dass ein Verhältnis, eine Beziehung zwischen Personen den Charakter einer Dinghaftigkeit und auf diese Weise „gespenstige Gegenständlichkeit“ erhält, die in ihrer strengen, scheinbar völlig geschlossenen und rationellen Eigengesetzlichkeit jede Spur ihres Grundwesens, der Beziehung zwischen Menschen verdeckt.“⁵⁴⁸

Zudem bringt LUCÁKS bei seinem Verständnis von Verdinglichung schließlich einen weiteren Aspekt mit ins Spiel, der sich ebenfalls auf genanntes Beispiel übertragen lässt, und zwar den der Identität.

„Verdinglichung weist auf *Nicht-Identität* hin, auf *Vergangenes*, das noch unbewältigt und auf *Zukünftiges*, das noch uneingelöst ist. In dieser Form erhält der Terminus 1923 seine wegweisende Prägung durch Georg Lukács.“⁵⁴⁹ [Herv. i. O.]

Und dieser Prägung schließt sich auch die vorliegende Arbeit an, da sich LUCÁKS Auseinandersetzung mit der Verdinglichung im Kontext sowohl von zwischenmenschlichen Beziehungen als auch von Identität als dienlich für die Interpretation der Romane BOLAÑOS erweist.

Die Verdeckung der Beziehung zwischen Menschen sowie der Verweis auf die Nicht-Identität gelten im Folgenden als zentrale Parameter für das Verständnis von Verdinglichung im Werk des Chilenen. Die Vielzahl an Frauen, bzw. ihre Leichen stellen derartige Nicht-Identitäten *par excellence* dar. Wurden sie doch von der Gesellschaft bereits zu Lebzeiten entmenschlicht, so wird durch den

⁵⁴⁸ LUCÁKS: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, S. 97.

⁵⁴⁹ MAYER: *Objekt – Subjekt*, S. 14.

eingengten erzählerischen Fokus auf ihren Tod und ihre unbelebten Körper die Verdinglichung und durch die gehäufte Zahl sowie die nicht vorhandenen Biographien noch einmal ihre Identitätslosigkeit und letztlich Anonymität demonstriert.

Trotz solch variierenden, sich ergänzenden, aber teils auch widersprüchlichen Definitionen von Verdinglichung, bildet sich eine Konstante heraus, die zu einem grundlegenden Verständnis des Begriffs beiträgt; so gelingt es Charles REITZ in seiner Arbeit zu Herbert MARCUSE, im Rahmen einer Rekapitulation der unterschiedlichen Auslegungen des Begriffs Verdinglichung zu der Formel *alienation as reification* zu gelangen und bezeichnet diese als „[...]cornerstone of the critical theory of Frankfurt School and of Western Marxism“.⁵⁵⁰

Was sich mit *Entfremdung als Verdinglichung* übersetzen ließe, kann ohne Mühe am Beispiel der *maquiladoras* nachvollzogen werden, denn streng genommen sind die *maquiladoras* bereits das Resultat einer Entfremdung, nämlich im Sinne einer sich über die Grenze erstreckenden Zwei-Klassen-Gesellschaft bestehend aus dem wohlhabenden Norden in den USA und dem verarmten Süden auf der mexikanischen Seite, der von den eigentumslosen Arbeiterinnen geprägt ist.

Zudem kann LUCÁKS Ansatz der Verdeckung zwischenmenschlicher Beziehungen in Bezug zu dieser Formel gesetzt werden, schließlich werden im Zuge der Entfremdung die zwischenmenschlichen Beziehungen ebenfalls ausgeblendet.

Bereits 1923, als LUCÁKS Grundlagenwerk *Geschichte und Klassenbewusstsein* erstmals verlegt wurde, schien dieser die schicksalhaften Auswirkungen des Kapitalismus auf den Menschen bereits prophezeien zu können.

„So wie das kapitalistische System sich ökonomisch fortwährend auf erhöhter Stufe produziert und reproduziert, so senkt sich im Laufe der Entwicklung des Kapitalismus die Verdinglichungsstruktur immer tiefer, schicksalhafter und konstitutiver in das Bewusstsein der Menschen hinein“.⁵⁵¹

In einem Industriezeitalter der Dumpinglöhne, der Massenproduktion und des Outsourcings gewinnt LUKÁCS Aussage heutzutage sicherlich noch einmal neuen Zuspruch.

⁵⁵⁰ REITZ, Charles: *Art, Alienation, and the Humanities: A Critical Engagement with Herbert Marcuse*, New York: SUNY Press 2000, S. 12.

⁵⁵¹ LUCÁKS: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, S. 105.

Wie sich gezeigt hat, fällt es zwar nicht schwer, die Begriffe Entfremdung und Verdinglichung auf Figuren BOLAÑOS wie etwa auf die Arbeiterinnen der *maquiladoras* oder auch auf die zahlreichen weiblichen Opfer mit ihren Nicht-Identitäten in 2666 anzuwenden, jedoch ist fraglich, ob eine solche Interpretation allein den Texten BOLAÑOS gerecht wird.

Die Verdinglichungstheorie, wie LUCÁKS sie maßgeblich geformt hat, steht deutlich in der Tradition der marxistischen Gesellschaftskritik und auch wenn sich gezeigt hat, dass sich eine politische Dimension in BOLAÑOS Werk nicht von der Hand weisen lässt, bleibt zu fragen, ob eine Lesart der Figuren im Sinne einer sozialkritischen Verdinglichung hier tatsächlich im Vordergrund steht oder ob es sich dabei nicht eher um einen – für BOLAÑO so typischen – ironischen Verweis handelt und die ästhetische Dimension eine viel tragendere Rolle spielt.

Neben diesem traditionellen Verständnis von Verdinglichung gilt es, eine ästhetische Lesart des Begriffs in Betracht zu ziehen, geleitet von der Überlegung, welche Aussagen über BOLAÑOS Kunstbegriff sich aus der Beobachtung seiner Figurenverdinglichung ableiten lassen. Dabei stehen sich die beiden Lesarten nicht diametral gegenüber, sondern zeigen einmal mehr, wie BOLAÑO das bereits in Bezug auf sein Literaturverständnis attestierte Changieren zwischen Sozialkritik einerseits und purer Ästhetik andererseits gelingt.

Im Hinblick auf die ästhetische Dimension der Verdinglichung sei an dieser Stelle die Hypothese formuliert, dass der Autor seine Figuren ganz bewusst zu Kunstobjekten stilisiert. Diese werden dabei jedoch nicht auf ein Podest gestellt, sie werden nicht zu abgehobenen Kunstobjekten im Sinne von Kunstwerken, die es ehrfürchtig zu betrachten gilt, sondern sie sind in hohem Maße klischeebehaftet. Die von Walter BENJAMIN einst beschriebene *Aura*⁵⁵² eines Kunstwerks, die sich durch Unnahbarkeit, Echtheit und Einmaligkeit auszeichne, wird den Kunstfiguren somit geraubt und während sich BENJAMIN mit der Problematik des Verfalls der Aura bedingt durch technische Reproduzierbarkeit auseinandersetzt, demonstriert BOLAÑO, dass bereits die literarische Reproduzierbarkeit genügt, um seine Kunstobjekte zu entzaubern. Die bewusste Stilisierung der Figuren zum Objekt wird dabei durch die Variationen und Verschiebungen der Figuren sichtbar gemacht.

⁵⁵² Vgl. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

In diesem Zusammenhang sei auf das Motto dieser Arbeit, den Incipit von UNAMUNOS *Niebla* verwiesen, der lautet:

„Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaría y augusta.“⁵⁵³

Der Roman aus dem Jahr 1914 stellt eine Art literarischen Tristanakkord dar, da er gewissermaßen ein neues Zeitalter einläutet, nämlich das der Selbstreferenzialität, das noch bis weit in die Postmoderne – und auch im Werk BOLAÑOS – nachhallt und gleichzeitig das tradierte Erzählen zum Erschaffen einer Wirklichkeitsillusion ablöst.⁵⁵⁴ Den Auftakt dieses Romans bildet die zitierte Beschreibung der Figur Augusto Pérez, wobei dieser einer Statue gleichkommt.

Während der Bildhauer eine Figur aus einem Block Marmor mit Hammer und Meißel herausarbeitet, arrangiert UNAMUNO mit Worten jedes Körperteil seines Protagonisten, bis dieser die gewünschte Pose eingenommen hat. Und ganz ähnlich dem Prozess des Bildhauens formt auch BOLAÑO seine Figuren, wobei dieser Vorgang der ästhetischen Konstruktion sichtbar gemacht wird, denn wo der bildende Künstler mit dem Meißel an der ein oder anderen Stelle Korrekturen vornimmt, feilt der erzählende Künstler an Feinheiten wie Geburtstagen, Jahreszahlen und der Orthographie von Namen.

Die variierenden Figuren können demnach als eine Art Mechanismus verstanden werden, mit dem BOLAÑO den Schreibprozess und letztlich auch die Selbstreferenzialität der Literatur vorführt; gleichzeitig sind sie emblematisch für seine Kunst.

Wie sich zeigt, liefert der zeitgenössische Verdinglichungsdiskurs demnach zwar Ansätze, die sich stellenweise in Beziehung zu BOLAÑOS Figurenkonzeption setzen lassen, entscheidend sind in diesem Zusammenhang jedoch weniger LUCÁKS sozialkritischen Überlegungen, sondern eher das Verständnis von Verdinglichung im Kontext der literarischen Figur als Kunstobjekt, die den Rückschluss zulassen, dass es sich bei den wiederkehrenden Figuren um ein ästhetisches Verfahren des Autors handelt.

⁵⁵³ UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, Madrid: Catedra 1988, S. 8.

⁵⁵⁴ Ausführlich zur Rolle von *Niebla* in der Geschichte des Romans, vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg: „Unamuno: *Niebla* (1914) – Auf der Suche nach dem verantwortlichen Autor“, in: ders.: *Klassische Texte der spanischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 158 – 168.

Die Diskussion um die Einordnung BOLAÑOS Figuren im Spannungsfeld aus Sozialkritik und Ästhetik lässt an Walter BENJAMIN und Hans Robert JAUSS im Dialog über BAUDELAIRES *Fleurs du mal* denken, wobei BENJAMIN diese als Produkt der Entfremdung sah, während JAUSS zu bedenken gab, man dürfe den L'art-pour-l'art-Charakter der baudelaire'schen Lyrik nicht außer Acht lassen.⁵⁵⁵ Ähnlich verhält es sich mit den wiederkehrenden Figuren, deren Interpretation als sozialkritisches Moment allein sicherlich zu eindimensional wäre. Die ästhetische Dimension der Figuren darf an dieser Stelle also nicht vernachlässigt werden, schließlich liefert sie zugleich einen Schlüssel zum Literatur- und Kunstverständnis des Autors.

Im Verlauf dieses Kapitels werden weitere narratologisch-ästhetische Gesichtspunkte beleuchtet, wobei diese nicht zwingend in Konkurrenz zueinanderstehen, sondern vielmehr unterschiedliche Facetten des Werkes BOLAÑOS beleuchten.

⁵⁵⁵ Den unterschiedlichen Standpunkten BENJAMINS und JAUSS' bezüglich BAUDELAIRES *Fleurs du mal* widmet sich ausführlich COMPAGNON, Antoine: *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris: Presse de l'université de Paris-Sorbonne 2003, S. 151ff.

5.2.2 Deleuze trifft Bolaño – Wiederholungen und Widersprüche

Die deutsche Sprache zeugt mit ihrer Unterscheidung zwischen dem *Selben* und dem *Gleichen* bereits von einem gewissen Problembewusstsein für die Kategorien Differenz und Wiederholung. Darüber hinaus konnte bei der Gegenüberstellung von SÁBATO und BOLAÑO gezeigt werden,⁵⁵⁶ dass der Wiederholungsbegriff eine nennenswerte Lesart bezüglich der Figurenebene anbietet, die an dieser Stelle tiefergehend erprobt werden soll, indem wir uns den Figuren im Sinne der *réécriture* als Wiederholung nähern.

VALDIVIA OROZCO hat dieses Vorhaben punktuell bereits verfolgt und zwar neben seiner Analyse von *Estrella distante* auch auf der Figurenebene bezüglich Lalo Cura.⁵⁵⁷ Zunächst seien jedoch erst einmal die Begriffe Differenz und Wiederholung genauer umrissen. Musikalisch werden beide Termini beispielsweise im Rahmen der Minimal Music von Komponisten wie Steve REICH, Philip GLASS, Yann TIERSEN oder auch Ludovico EINAUDI hörbar gemacht.⁵⁵⁸ Dabei wird mit einem minimalen harmonischen Repertoire gearbeitet, welches jedoch umso gründlicher ausgeschöpft wird. Paradigmatisch für diese Musik sind Reihungen aus gebrochenen Akkorden, Arpeggien. Sowohl die reine Wiederholung eines Arpeggios als auch die Variation einzelner Töne sind prägende Stilmittel der Minimal Music. In einer der ersten ausführlichen Publikationen zum Thema beschreibt Wim MERTENS am Beispiel von John CAGE, der als Wegbereiter der Minimal Music gilt, die Philosophie, die sich hinter dessen Kompositionstechnik verbirgt.

„What is important is not the product but the production process. [...] Each different performance can be viewed as a new realization of a work which remains unfinished since new realizations of it can always be made. Each realization produces the work for the first time, so that it is no longer a question of *reproduction* but one of *actualization*.“⁵⁵⁹ [Herv. i. O.]

⁵⁵⁶ Vgl. 4.3.5 Sábato

⁵⁵⁷ Vgl. VALDIVIA OROZCO: „Lalo Cura: Zur Ethik der Réécriture (Präfiguration)“, in: ders.: *Weltenvielfalt*, S. 437 – 452.

⁵⁵⁸ Robert FINK geht dieser Idee in seiner Publikation auf den Grund und versteht die Minimal Music dabei als Symptom einer kulturellen Praxis. Vgl. FINK, Robert: *Repeating ourselves – American minimal music as cultural practice*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005.

⁵⁵⁹ MERTENS, Wim: *American Minimal Music – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, London: Kahn & Averill 1983, S. 108.

Zwar lässt BOLAÑO – anders als CAGE – bei der Komposition seiner Romane nicht den Zufall die Feder führen, dennoch zeigt sich dahingehend eine Parallele, dass auch BOLAÑOS Werken ein unvollendetes Moment innewohnt; schließlich finden insbesondere auf der Figurenebene fortlaufend derartige Aktualisierungsprozesse statt, wenn durch jede neu erscheinende Version einer Figur eine Art Update durchgeführt wird.

Auch die Betonung der Prozesshaftigkeit lässt sich BOLAÑO nicht absprechen und wurde bereits im Rahmen einer Sichtbarmachung der Gemachtheit von Literatur diskutiert.

Eine weitere Parallele besteht wohl darin, dass Minimal Music nicht teleologisch ist. Sie strebt nicht die Auflösung in einer Kadenz an, sie ist nicht durchkomponiert und erinnert darin an BOLAÑOS Erzählen ohne *telos*, das sich insbesondere im *Fading End*⁵⁶⁰ manifestiert.

Differenz und Wiederholung

Wie sich die Begriffe Differenz und Wiederholung im Falle BOLAÑOS konkret darstellen, soll im Folgenden detailliert nachvollzogen werden.

Neben DELEUZE bieten sich zwar weitere Theoretiker und deren Konzept von Differenz und Wiederholung an, man denke etwa an DERRIDAS *différance*⁵⁶¹, jedoch beweist BOLAÑO auch über den Differenz- und Wiederholungsbegriff hinaus eine größere geistige Nähe zu DELEUZE, etwa im Bereich der *déterritorialisation*⁵⁶² und der Rhizomatik⁵⁶³, weswegen im Folgenden der Fokus auf DELEUZE gelegt wird.

Differenz

In seiner Dissertation *Differenz und Wiederholung* widmet sich DELEUZE eingehend beiden Begriffen, sowohl separat als auch in deren Wechselwirkung.

⁵⁶⁰ Vgl. 5.2.1 Von Dingen und Menschen

⁵⁶¹ „Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist. Ein solches Spiel, die *différance*, ist nicht einfach ein Begriff, sondern die Möglichkeit der Begrifflichkeit, des Begriffsprozesses und –systems überhaupt“, DERRIDA, Jacques: „Die *différance*“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, S. 29 – 52, hier S. 37.

Vgl. außerdem der Differenzbegriff bei Lyotard. MÜNKER, Stefan/ROESLER, Alexander: „Differenz und Widerstreit: Lyotards Modell des *différend*“, in: dies.(Hg.): *Poststrukturalismus*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 59 – 68.

⁵⁶² Vgl. Kapitel 4.4 Zwischenfazit

⁵⁶³ Vgl. Kapitel 5.2.3 Selbstreferenzialität oder Bolaño por sí mismo

Er gibt zu bedenken, dass die Differenz bisher zum Teil nur sekundär behandelt und/oder falsch verstanden wurde, denn – so DELEUZE – sie lasse sich nicht auf den Widerspruch reduzieren.⁵⁶⁴

„La différence est cet état dans lequel on peut parler de LA détermination. La différence «entre» deux choses est seulement empirique, et *les* déterminations correspondantes, extrinsèques.”⁵⁶⁵ [Herv. i. O.]

DELEUZE umschreibt damit zunächst das volatile Wesen der Differenz, die für sich genommen nicht existieren kann, sondern eben nur zwischen zwei sich unterscheidenden Dingen. Zudem verweist er auf die Tatsache, dass sie nur von außen und nicht aus sich selbst heraus bestimmt werden kann.

Im weiteren Verlauf betont er die Prozesshaftigkeit, die der Differenz innewohnt:

“De la différence, il faut donc dire qu’on la fait, ou qu’elle se fait, comme dans l’expression «faire la différence». Cette différence, ou la détermination, est aussi bien la cruauté.”⁵⁶⁶

In Bezug auf BOLAÑOS Figuren lässt sich dieser Umstand nicht von der Hand weisen, denn der Unterschied zwischen zwei Figurenvarianten etabliert sich im Verlauf des Leseprozesses. Er lässt sich an konkreten, punktuellen Daten festmachen, wie etwa variierenden Zeitangaben, Wohnorten etc., doch bewegt sich davon abgesehen in einer kaum definierbaren Grauzone, bei der nicht klar festzustellen ist, wie identisch oder unterschiedlich zwei Versionen einer Figur zueinander sind.

Auch die Grundproblematik, dass sich die Differenz nur im Zwischenraum erschließt, findet sich im Falle BOLAÑOS dahingehend aufgegriffen, dass sich die differierenden Figuren erst bei einer sehr textgenauen und parallelen Lektüre verschiedener Romane zu erkennen geben.

Über dieses Grundproblem hinausgehen sei für das Verständnis der deleuze’schen Differenztheorie laut Jay CONWAY die vorausgesetzte Einordnung

⁵⁶⁴ „Nous disons non seulement que la différence en soi n’est pas « déjà » contradiction, mais **qu’elle ne se laisse pas réduire et mener à la contradiction**, parce que celle-ci est moins profonde, et non pas plus profonde qu’elle.” [Herv. d. Verf.] DELEUZE: *Différence et répétition*, S. 73.

⁵⁶⁵ DELEUZE: *Différence et répétition*, S. 43.

⁵⁶⁶ Ebd.

aller Entitäten in eine Taxonomie zentral, wodurch Differenzen erst sichtbar würden. Vereinfacht gesagt sind demnach beispielsweise zwei Objekte aus unterschiedlichen Konzepten: ein Stuhl versus einen Apfel oder zwei Objekte aus demselben Konzept: zwei Äpfel. „In each case, difference is bound up with the practice of subsuming entities under a concept.“⁵⁶⁷

Übertragen auf die Erzähltexte BOLAÑOS lassen sich einerseits die Figuren als übergeordnete Taxonomie ausmachen, aber auch jede Figur selbst könnte als solche gerechnet werden. Dementsprechend würden Amalfitano²⁶⁶⁶ und Amalfitano^{LSDVP} – ähnlich wie im Beispiel der Äpfel – unter dieselbe Taxonomie „Amalfitano“ fallen.

Ein weiteres zentrales Merkmal der Differenz sei die Anerkennung der Ähnlichkeit, im Gegensatz zu der in der Regel im Vordergrund stehenden Unähnlichkeit der beiden Entitäten, zwischen denen eine Differenz vorliegt. „Difference is also thought through the notion of resemblance. The copy resembles the model; the various copies resemble one another.“⁵⁶⁸

Auch dieses Merkmal der Differenz lässt sich im Falle BOLAÑOS leicht ausmachen, so basiert dessen Figurenkonzeption gerade auf dem Prinzip der *resemblance*, wobei es BOLAÑO gelingt, die feine Linie zwischen Differenz und Wiederholung zu verwischen, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Wiederholung

Bezüglich der Wiederholung gibt DELEUZE deren paradoxe Natur zu bedenken und elaboriert in der Folge vier unterschiedliche Paradoxa. Stefan MÜNKNER und Alexander ROESLER fassen diese zusammen als das grundlegende Paradox der unbegrenzten Regression, gefolgt von der sterilen Verdopplung, bzw. der trockenen Wiederholung, dem Paradox der Neutralität sowie dem Paradox des Absurden.⁵⁶⁹

Paradox ist die Wiederholung auch deswegen, weil sie stets eine Art Original voraussetzt, auf dessen Basis die Wiederholung überhaupt erst entstehen kann,

⁵⁶⁷ CONWAY, Jay: *Gilles Deleuze: Affirmation in Philosophy*, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, S. 163.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Vgl. MÜNKNER, Stefan/ROESLER, Alexander: *Differenz und Wiederholung: Deleuze und die Logik der Sinne*, in: dies. (Hg.): *Poststrukturalismus*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 49 – 58, hier S. 53ff

wobei dieses Original gleichzeitig bereits *passé* sein muss und durch die Wiederholung gewissermaßen überschrieben werde.

Um den Zugang zu DELEUZE' Verständnis von Wiederholung zu erleichtern, sei der Fokus zunächst auf dessen Kernaussage gelenkt, um im Anschluss daran mit der Wiederholung im Kontext der sie umgebenden Paradoxa weiterzuarbeiten.

„La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple.“⁵⁷⁰ Mit diesem Gedanken David HUMES eröffnet DELEUZE seine Auseinandersetzung mit der Wiederholung, *La répétition pour elle-même*. Er formuliert damit zugleich das Kernproblem der Wiederholung, denn wie kann die Wiederholung völlig identisch mit dem Wiederholten sein und gleichzeitig etwas verändern?

DELEUZE erläutert diesen Umstand unter Rückgriff auf HUMES Beispiel eines Liedes mit der Motivfolge AB, AB, AB, A... und erläutert, dass durch die Wiederholung eine Veränderung eintrete, da der Hörer beim Erklingen von A auch Motiv B erwartet. „L'imagination se définit ici comme un pouvoir de contraction: plaque sensible, elle retient l'un quand l'autre apparait.“⁵⁷¹

Bereits im Avant-Propos liefert DELEUZE ein Beispiel aus der Literatur, dessen Funktionsweise an die des Refrains erinnert, und zwar BORGES' *Pierre Menard, autor del Quijote*⁵⁷², in dem der fiktive französische Autor CERVANTES' Meisterwerk rekreiert, indem er eine wortgetreue Abschrift liefert, wodurch indirekt Fragen nach Appropriation und Autorschaft aufgerufen werden. Die exakteste Wiederholung führe zu einem maximalen Unterschied und so konkludiert DELEUZE: „Le texte de Cervantes et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche...“⁵⁷³

Bezieht man die Paradigmen DELEUZE' nun auf den hier zu untersuchenden Fall, so handelt es sich bei den wiederkehrenden Figuren auf den ersten Blick eben um solche Formen der Wiederholung. Bei genauerer Betrachtung aber, spätestens wenn die ersten feinen Unterschiede in den Biographien der jeweiligen Figurenversion zu Tage treten, wird deutlich, dass es sich nicht um eine detailgetreue Wiederholung wie etwa bei Menards *Quijote* handelt. Angesichts der teils marginalen Verschiebungen zwischen den Figuren, bleibt jedoch zunächst der Gesamteindruck eines Wiederholungsszenarios bestehen,

⁵⁷⁰ DELEUZE: *Différence et répétition*, S. 96.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Vgl. DELEUZE: *Différence et répétition*, S. 5, bzw. BORGES, Jorge Luis: *Pierre Menard, autor del Quijote*, in: ders.: *Ficciones*, S. 39 – 54.

⁵⁷³ DELEUZE: *Différence et répétition*, S. 5.

das nach einem vergleichbaren Prinzip wie das eingangs angeführte Lied funktioniert. Dazu ein Beispiel aus dem Figurenkabinett.

In 2666 lernen wir Amalfitano kennen, einen Hochschulprofessor aus Santa Teresa, der vormals in Barcelona gelebt hat (Motiv A). Man erfährt weiter, dass Amalfitano auf eine turbulente Vergangenheit mit seiner damaligen Frau Lola zurückblickt, die ihn und die gemeinsame Tochter früh verlassen hat (Motiv B).

In *LSDVP* wiederholt sich Motiv A dahingehend, dass Amalfitano ebenfalls Professor an der Universität von Santa Teresa ist und ebenfalls früher in Barcelona gelebt hat, jedoch folgt dann nicht – wie zu erwarten wäre – Motiv B, sondern eine Variation, denn diesmal blickt er auf seine Ehejahre mit der Chilenin Edith zurück.

DELEUZE' Definition der *répétition* kann daher zwar erste Anhaltspunkte für das Verständnis der migrierenden Figuren liefern, findet jedoch im Werk BOLAÑOS keine vollständig identische Entsprechung, da von der klassischen Wiederholung abgewichen wird, wie Amalfitano unter Beweis stellt.

Marianne CHARRIÈRE-JACQUIN kommt bei der Rede über den Roman *Tod des Vergil* von Herrmann BROCH, in dessen Werk die Wiederholung ein zentrales Moment darstellt, zu der Aussage, es sei die Wiederholung, „die das ‚Bekannte‘-Erkannte zum Wieder-zu-Erkennenden macht und gleichzeitig das Unbekannte/Unbedingte immer wieder heraufbeschwört.“⁵⁷⁴

Wenn auch in Bezug auf BROCH festgestellt, lässt sich dieses Prinzip doch verallgemeinern und auch auf BOLAÑOS Werk übertragen. Das Original als das ‚Bekannte‘-Erkannte wandelt sich durch die Wiederholung und wird zum *Wieder-zu-Erkennenden*. DELEUZE selbst fängt diese paradoxe Natur der Wiederholung in folgender Frage ein:

„Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple?“⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ CHARRIÈRE-JACQUIN, Marianne: „Zum Verhältnis Musik – Literatur im *Tod des Vergil*“, in: KESSLER, Michael/LÜTZELER, Paul Michael (Hg.): *Herrmann Broch: Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*, Tübingen 1987, S. 7-18, hier S. 16, zitiert nach CAESAR, Claus: *Poetik der Wiederholung: Ethische Dichtung und ökonomisches "Spiel" in Hermann Brochs Romanen "Der Tod des Vergil" und "Die Schuldlosen"*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 21.

Zur weiterführenden Lektüre empfiehlt sich LOBSIEN, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995.

⁵⁷⁵ DELEUZE: *Différence et répétition*, S. 96.

DELEUZE gelangt schließlich zum Entwurf eines paradoxen Objekts, womit er thematisch einen Brückenschlag zu den zuvor diskutierten Themenfeldern Verdinglichung/Dingtheorie sowie dem aktuellen Differenz- und Wiederholungsdiskurs liefert.

Dieses Objekt, das Oliver MARCHART in seiner Publikation *Das unmögliche Objekt* näher umreißt, „[d]ieses paradoxe Objekt zirkuliert durch die Serien wie der Refrain durch die Couplets eines Chansons [...]“⁵⁷⁶, lässt sich in Beziehung zu den migrierenden Figuren setzen.

Zurückbindend an BOLAÑO ließen sich die Figuren demnach auch als paradoxe Objekte identifizieren, die als Wiederholungen durch die Romane des Chilenen zirkulieren. In diesem Kontext kann ein Roman als Serie (etwa von Ereignissen) verstanden werden, wobei das paradoxe Objekt, bzw. die paradoxe Instanz, in unserem Fall eine sich wiederholende Figur, eine Art Schnittstelle zwischen zwei Serien erzeugt.

„Sie [die paradoxale Instanz] ist in beiden Serien vorhanden, sie ist zugleich Wort und Ding, Name und Gegenstand, und garantiert die Konvergenz der Serien, ihre Kommunikation.“⁵⁷⁷

Die wiederkehrenden Figuren im Romanooeuvre BOLAÑOS sind Differenz und Wiederholung zugleich. Sie stellen einen Konvergenzpunkt zwischen unterschiedlichen Romanen/Diegesen/Serien dar. Sie sind Wiederholung in dem Sinne, dass sie – wie der Refrain - erneut auftreten und Kopien ihrer Selbst darstellen. Sie befinden sich jedoch zugleich dank ihrer Verschiebungen und Variationen, die nur auf den ersten Blick an einen unzuverlässigen Erzähler denken lassen, in einem Spannungsfeld aus Alterität und Similarität und sind Differenz.

“So instead of opposition Deleuze sees a process in which two objects are defined by their difference and are subjected to simultaneous affirmation which in itself affirms their difference. Thus repetition becomes an affirmation of difference.”⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ MARCHART, Oliver: *Das unmögliche Objekt: Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 124.

⁵⁷⁷ MÜNKER/ROESLER: „Differenz und Wiederholung: Deleuze und die Logik der Sinne“, S. 56.

⁵⁷⁸ MERTENS: *American Minimal Music*, S. 121.

Zoomt man aus der Figurenebene heraus und unternimmt den Versuch, DELEUZE' Konzept in einem größeren Kontext zu implementieren, so ließe sich dies auf der Ebene ganzer Romane umsetzen, sofern man gewillt ist, DELEUZE' Ansatz weiterzudenken. Die Roman-, bzw. Erzählungspaare *Estrella Distante* und *La literatura nazi de América, 2666* und *LSDVP, Músculos* und *Una novelita lumpen* könnten dann als *réécriture* verstanden werden, wobei sie über den Wiederholungsbegriff von BORGES' Pierre Menard hinausreichen und sowohl Elemente der Wiederholung als auch der Differenz in sich vereinen.

Selbst der vieldiskutierte Romantitel *2666* ließe sich laut VALDIVIA OROZCO vor dem Hintergrund der Wiederholung neu lesen und als eine solche verstehen.

Demnach „[...] mag sich der doch sehr rätselhafte Titel des Buches erschließen und zwar – mal wieder – in einer ganz wörtlichen und doch falschen Lektüre: *2666* ist das Kürzel einer zweiten *666*, einer zweiten Hölle. Es kann nur eine zweite Hölle sein, weil sie in einer schlechten Wiederholung und Übersetzung vermittelt ist, weil sie auch eine hausgemachte ist [...]“⁵⁷⁹ [Herv. i. O.]

Um zum Abschluss dieser Betrachtung noch einmal zur einleitend erwähnten Minimal Music zurückzukehren, so stellt sich dort Frage, als was Minimal Music letztlich verstanden werden kann. Als Ästhetik, als Stilrichtung oder als pure Kompositionstechnik?⁵⁸⁰ Und in der Folge stellt sich eine entsprechende Frage auch hinsichtlich BOLAÑOS repetitiver Erzähltechniken. Sicherlich können diese zunächst als eine Art Stilmittel verstanden werden. Die bisherigen Beobachtungen und auch die sich anschließenden Ausführungen zu den Themen Selbstreferenzialität und Metafiktion legen jedoch nahe, dass BOLAÑOS Figurenkonzeption lediglich Teil oder gewissermaßen Symptom eines großen Ganzen darstellt und daher eher von einer Ästhetik, bzw. einem ästhetischen Verfahren ausgegangen werden kann.

Anlass für diese Vermutung gibt der Autor selbst, so diskutiert er in *El gaucha insufrible*, genauer gesagt in einem der sieben Essays, aus denen der Band

⁵⁷⁹ VALDIVIA OROZCO: *Weltenvielfalt*, S. 467.

⁵⁸⁰ MERTENS versteht Minimal Music als Ästhetik. Vgl. JOHNSON, Timothy A.: "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?", in: *The Musical Quarterly*, Vol. 78 Nr. 4 (Winter), Oxford: Oxford University Press 1994, S. 742 – 773, hier S. 747.

besteht, *Literatura+Enfermedad=Enfermedad*, ein Gedicht von Stéphane MALLARMÉ mit dem Titel *Brisa Marina*.⁵⁸¹

„¿Pero qué quiso decir Mallarmé cuando dijo que la carne es triste y que ya había leído todos los libros? [...] ¿Que a partir de determinado momento toda lectura y todo acto carnal se transforman en repetición? ¿Que lo único que quedaba era viajar?“⁵⁸²

Letztlich verbindet BOLAÑO in seiner Figurenkonzeption den Aspekt der Wiederholung mit dem der Reise, so setzt er der reinen Wiederholung die Differenz gegenüber, wobei beide Elemente durch die migrierenden, bzw. reisenden Figuren transportiert werden. Die Analyse hat gezeigt, dass BOLAÑO dabei dem Wiederholungsbegriff DELEUZE' nur bedingt folgt. Grundsätzlich hat sich gezeigt, dass die migrierenden Figuren nicht ohne das Begriffspaar Differenz und Wiederholung zu denken sind, da sie gerade aus dem Wechselspiel beider Phänomene ihr Faszinosum generieren.

⁵⁸¹ Im Original heißt es *Brise Marine*. Der von BOLAÑO hinterfragte Vers lautet dort „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.“ MALLARMÉ, Stéphane: "Brisa Marine", in: BLACKMORE, E.H. & A.M. (Hg.): *Stéphane Mallarmé – Collected Poems and other Verse*, Oxford/New York: Oxford University Press 2006, S. 24.

⁵⁸² BOLAÑO, Roberto: "Literatura+Enfermedad=Enfermedad", in: ders.: *El gaucho insufrible*, S. 135 – 158, hier S. 144f.

5.2.3 Selbstreferenzialität oder Bolaño por sí mismo⁵⁸³

Wie die vorherige Betrachtung gezeigt hat, ist Differenz und Wiederholung nur ein Begriffspaar, mit dem man sich der Figurenkonzeption BOLAÑOS nähern kann. Eine andere Lesart, der in diesem Teilkapitel nachgegangen wird, ist die der Selbstreferenzialität, schließlich erzeugt BOLAÑO durch seine Schreibverfahren unentwegt Querverbindungen, bzw. Vernetzungen innerhalb seines eigenen Werkeskosmos.

Zwischen den Werken zweier oder mehrerer Autoren ließe sich dieses Phänomen mit dem von KRISTEVA etablierten Begriff der Intertextualität fassen.⁵⁸⁴ Synonym dazu könnte das Phänomen im Bezug auf nur einen Autor demnach als eine Art Autointertextualität⁵⁸⁵ beschrieben werden.

Derartige Querverweise funktionieren im Falle BOLAÑOS nicht ausschließlich, jedoch häufig auf der Figurenebene und fungieren als eine Art Bindeglied in seiner Prosa.

„Horizontale Formen der Intertextualität liegen beispielsweise vor, wenn in den Texten eines Autors bestimmte Themen und Motive immer wiederkehren, ohne daß deren frühere Verwendung implizit oder explizit thematisiert würde. Solche wiederkehrenden Elemente können über die Grenzen der Einzeltexte hinaus die Einheit des Gesamtwerks und die Geschlossenheit der künstlerischen Produktion dokumentieren.“⁵⁸⁶

Dieser Definition folgend kann auch bei den variierenden Figuren von einer horizontalen Form von (Auto)Intertextualität gesprochen werden, jedoch mit der Einschränkung, dass durch die Widersprüche zwischen den

⁵⁸³ Überschrift in Anlehnung an BRAITHWAITE, Andrés (Hg.): *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Ediciones Univ. Diego Portales 2006.

⁵⁸⁴ Vgl. MOI, Toril (Hg.): *The Kristeva Reader*, New York: Columbia University Press 1986.

⁵⁸⁵ Den in der Forschungsliteratur relativ spärlich verwendeten Begriff der Autointertextualität definiert HOLTHUIS als „Bezüge zwischen Texten eines Autors“ im Kontrast zur Heterointertextualität, die zwischen Texten unterschiedlicher Autoren vorliegen kann. HOLTHUIS, Susanne: *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg 1993, S. 45, zitiert nach NYSTRÖM, Esbjörn: *Libretto im Progress – Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny aus textgeschichtlicher Sicht*, Bern/Berlin/Frankfurt am Main: Peter Lang 2005, S. 50.

⁵⁸⁶ GRIMANN, Thomas: *Text und Prätext: Intertextuelle Bezüge in Theodor Fontanes „Stine“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 195.

GRIMANN grenzt die horizontale Form im weiteren Verlauf von der vertikalen Intertextualität ab, bei der ein Autor seinen früheren Text offen thematisiert. Vgl. ebd.

unterschiedlichen Versionen einer Figur neben einer Einheit des Werks zugleich auch eine Diskrepanz evoziert wird.

Einerseits bedient sich BOLAÑO mit diesem vordergründigen Zusammenhalt seines Erzählkosmos einem klassischen Prinzip des Romans, das BARTHES schon bei einem Altmeister wie BALZAC ausmacht.

Im Rahmen einer Diskussion um die Parallelen zwischen Historiographie (am Beispiel von Jules MICHELET) und Schriftstellerei gibt BARTHES zu bedenken:

„Leur [du roman et de l'histoire] lien profond, ce qui devrait permettre de comprendre à la fois Balzac et Michelet, c'est chez l'un et chez l'autre, la construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes.“⁵⁸⁷

BOLAÑO folgt diesem tradierten Prinzip, indem er zwischen seinen Texten ein Netzwerk aus Figuren, Orten und Sujets entstehen lässt; andererseits bricht er im selben Atemzug mit diesem Prinzip und durchsetzt sein Universum mit Inkonsistenzen, die zu dessen Brüchigkeit beitragen. Insbesondere auf der Figurenebene liefert er konkurrierende Versionen, die einander beigeordnet werden.

Denkt man an dieser Stelle zurück an die zu Beginn dieser Arbeit formulierte Frage, inwieweit die wiederkehrenden Figuren mögliche Aufschlüsse hinsichtlich der *dispositio*, also der Art und Weise wie narrativ komponiert wird, liefern, so kann festgehalten werden, dass die *dispositio*, wie TODOROV sie etwa am Beispiel der *Liaisons dangereuses* erörtert, eine weniger zentrale Rolle für das Verständnis des Chilenen darstellt als ursprünglich vermutet. TODOROVs Verständnis der Anordnungsfrage bezieht sich auf eine geschlossene Handlung im klassischen Sinne, also einen Roman mit Anfang und Ende. Dieses Textverständnis hingegen lässt BOLAÑOS Texte als geradezu defizitär erscheinen, da sie eben nicht die Kriterien einer geschlossenen Handlung erfüllen und dies wird maßgeblich anhand der wiederkehrenden Figuren vorgeführt. Durch ihren Sprung von einem Werk ins nächste kreieren sie Zusammenhänge, Fortsetzungen, Querverbindungen und hinterlassen offene Enden, die es nahelegen, sich BOLAÑOS Werk als Ganzem zu nähern und dieses als offene

⁵⁸⁷ BARTHES, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil 1972, S. 28.

Komposition zu verstehen, bei der es weniger um die Anordnung innerhalb eines Romans geht, sondern vielmehr um die Anordnung der Romane zueinander selbst. Nicht umsonst spricht LOY mit Blick auf BOLAÑO von einer „Mehrfachcodierung“⁵⁸⁸, etwa von Sujets, wobei sich dieser Ansatz auch auf die Figuren übertragen lässt, schließlich sind sie in jeder Diegese, in jedem Kontext anders kodiert und können trotzdem als eine Figur betrachtet werden, durch die die unterschiedlichen Erzählwelten miteinander verschmolzen werden. Bei genauer Betrachtung scheint also weniger die Frage nach der *dispositio* sondern eher die Frage nach dem *discours* einen Beitrag zur Diskussion um die wiederkehrenden Figuren liefern zu können, denn bedenkt man die Etymologie des Wortes, also das Hin- und Herlaufen, das gerade nicht von einer Zielgerichtetheit gekennzeichnet ist, so findet sich darin eine adäquate Beschreibungskategorie für die Figuren. Schließlich sind sie es, die von einer Welt in die nächste gehen und aus den verschiedenen Auftritten einer Figur, die sich einer chronologischen Ordnung entziehen, entsteht eine parallele Anordnung koexistierender Romane, die als offen und ineinander übergreifend verstanden werden müssen und demnach gewissermaßen die Bausteine eines Gesamtwerks darstellen.

Nachdem zuvor bereits die Rede von DELEUZE' Verständnis von Differenz und Wiederholung war, sei an dieser Stelle auf das von DELEUZE und GUATTARI entwickelte Konzept des Rhizoms⁵⁸⁹ verwiesen. Der eigentlich für Wurzelgeflechte verwendete Begriff dient den beiden als Metapher, um eine Wissensorganisation im poststrukturalistischen Sinne zu beschreiben, die möglicherweise eine noch ergiebigere Beschreibungskategorie für wiederkehrende Figuren liefert als die des oben zitierten Bausteins. Bildlich darstellen ließe sich das Rhizom als eine Art Mindmap mit zahlreichen Querverbindungen, die mit ihrer unhierarchischen Anordnung dem hierarchischen Ordnungsprinzip eines klassischen Baumdiagramms gegenübersteht.

„Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une anti mémoire [...] Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le

⁵⁸⁸ LOY: *Roberto Bolaños wilde Bibliothek – Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*, S. 152.

⁵⁸⁹ DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: „Introduction: Rhizome“, in: dies.: *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Minuit 1980, S. 9 – 37, hier S. 31.

vegetal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de 'devenirs'.⁵⁹⁰

Die Prosa BOLAÑOS ließe sich rhizomatisch darstellen, wobei sich durch selbstreferenzielle Elemente wie etwa die wiederkehrenden Figuren unterschiedlich starke Verwurzelungen bilden. Zwischen einem Roman wie *Los sinsabores del verdadero policía* und *2666* besteht aufgrund der starken strukturellen Ähnlichkeit sowie den Parallelen im Figurenkabine chemisch gesprochen eine Art Doppelbindung, während dieser Logik folgend zwischen *Amuleto* und *Los detectives salvajes* aufgrund der singulären Verbindung durch die Figur Auxilio Lacouture lediglich eine einfache Bindung bestünde. Und schließlich wären einzelne Erzählungen, die keine nennenswerten Querverbindungen zu anderen Werken aufweisen, als eine Art freies Radikal vorstellbar, das durch den bolañesken Kosmos flottiert.

Das Wiederauftreten von Figuren in unterschiedlichen Texten kann demnach nicht nur als selbstreferenzielles, bzw. autointertextuelles Moment, sondern auch als den Erzählkosmos ordnendes und strukturierendes Prinzip verstanden werden.

Möglicherweise ist BOLAÑOS Figurenkonzeption nicht nur selbstreferenziell, sondern auch selbstironisch, so wissen wir seit BARTHES' Proklamation des Todes des Autors⁵⁹¹, dass die Autorität des Autors in Frage gestellt werden kann, da dieser ohnehin nichts Originelles hervorbringe, sondern im weitesten Sinne bloß Zitate von Zitaten.

Indem BOLAÑO sich ganz offensichtlich an eigenen Texten bedient, pflichtet er BARTHES in gewissem Sinne bei und verabschiedet sich von dem Ringen, ständig etwas genuin Neues und Originelles produzieren zu wollen, auch wenn er letztlich mit seiner Figurenkonzeption genau das erreicht.

Neben den autointertextuellen Elementen in BOLAÑOS Prosa ist die überwältigende Anzahl an Verweisen auf andere Schriftsteller, Künstler, Philosophen usw. zu nennen, die – bleibt man bei dem Bild des Rhizoms –

⁵⁹⁰ Ebd., S. 18.

⁵⁹¹ BARTHES, Roland: „La mort de l'auteur“, in: *Mantéia*, o.O.: o.V. 1968, S. 61 – 67, online verfügbar unter URL: <http://pascalpolar.be/Polaruserfiles/file/about/polar/AKW/LA%20Mort%20de%20l%20auteur%20R.B.pdf>

gewissermaßen dafür Sorgen, dass BOLAÑOS Prosa unzählige Wurzeln in alle Richtungen schlägt und sich versucht zu verorten.

Die Tatsache, dass BOLAÑO sich auf seine eigenen Texte bezieht und mit diesen weiterarbeitet, lässt jedoch erneut an BORGES' im Kontext der Wiederholung bereits erwähnten *Pierre Menard* denken, der beweist, dass selbst eine 1:1-Wiederaufnahme eines bereits bestehenden Textes mehr als nur reine Wiederholung ist. In diesem Sinne tut es der Originalität des Chilenen daher keinen Abbruch, dass er sich in seinem eigenen Repertoire bedient, ganz im Gegenteil. Denn so haben doch die bisherigen Beobachtungen gezeigt, dass gerade BOLAÑOS Umgang mit wiederkehrenden Figuren als dessen Alleinstellungsmerkmal beschrieben werden kann.

Im Hinblick auf die Literatur ließe sich vielleicht ein etwas weniger radikaler Ansatz als der von BARTHES formulieren, denn es mag zwar sein, dass sich der Autor aus dem Repertoire seiner Vorgänger, Zeitgenossen und bisweilen auch bei sich selbst bedient und so zu einer Kultur der Intertextualität beiträgt, dennoch wächst die Literatur dadurch in gleichem Maße und ergründet stets neue Wege und Ausdrucksformen. Letztlich findet sich hier das von DELEUZE und GUATTARI durch die Rhizomatik eingeläutete *devenir* auf vielfache Weise umgesetzt, denn durch die Verweisstruktur, die die wiederkehrenden Figuren mit sich bringen, werden die einzelnen Erzähltexte erst zu einem zusammenhängenden Werk, werden die Figuren zu Varianten ihrer selbst und werden die Leser zu Zeugen dieses Wandlungsprozesses.

5.2.4 Metafiktion

Die Betrachtung der wandernden Figuren BOLAÑOS unter dem Gesichtspunkt der Metafiktion steht nicht ohne Grund am Abschluss dieses Kapitels, stellt sie doch eine Art Konvergenzpunkt der drei zuvor behandelten Aspekte dar, die sich auf Verdinglichung, Selbstreferenzialität und Wiederholung verkürzen lassen. Sie alle eint, dass sie – wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln – auf die Textualität, die Gemachtheit, die Fiktionalität der Literatur verweisen.

Rolf BREUER versteht unter metafiktionaler Literatur etwa

„[...]una literatura que se ocupa, sobre todo, de sí misma, [...], que trata, en general, de la posibilidad del hablar literario o que pone en duda los fundamentos del acuerdo ficcional entre obra y lector.“⁵⁹²

Der Verdinglichung gelingt dies, indem sie uns nicht gestattet, uns auf die Illusion der Figuren einzulassen, indem sie ein „Abtauchen“ in der Fiktion verhindert und uns stattdessen die Figuren als kreatives Produkt vorführt.

Der Selbstreferenzialität gelingt dies, indem sie durch Querverweise für eine Bewusstmachung des Arbeitsprozesses des Autors sorgt und illustriert, wie dieser mit Ideen und Textteilen innerhalb seines Werks jongliert.

Und schließlich gelingt auch der Wiederholung ein Fingerzeig in Richtung Metafiktion, indem sie filmisch gesprochen durch Déjà-vus die Fehler in der Matrix⁵⁹³ und dadurch sogleich die Existenz paralleler (Erzähl)Welten offenlegt. Folgt man der Definition Werner WOLFS und dessen Unterscheidung von Metanarration in explizite und implizite Varianten, so fällt es nicht schwer, BOLAÑOS Schreibverfahren dem Impliziten zuzuordnen.

„Vermittlungsformen: explizite M.[Metafiktion], d.h. durch den metatextuellen Wortsinn isolierbare und zitierbare M. im Modus des >telling<, vs. implizite M. im Modus des >showing<, z.B. auf der *discours*-Ebene typographische Experimente oder auf der *histoire*-

⁵⁹² BREUER, Rolf: „La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett“, in: WATZLAWICK, Paul (Hg.): *La realidad inventada*, Barcelona: Gedisa 1988, S. 122, zitiert nach GONZÁLEZ: „Roberto Bolaño: la escritura bárbara“, S. 15 – 24, hier S. 18.

⁵⁹³ In dem 1999 erschienenen Science-Fiction-Drama *The Matrix* (Regie Lana & Lilly WACHOWSKI, bzw. damals noch Larry & Andy) wird die Lebenswelt der Protagonisten als Illusion, genauer gesagt als computergenerierte Simulation entlarvt. Ein Déjà-vu findet immer dann statt, wenn der Programmiercode dieser Simulation verändert wird. Das Déjà-vu stellt also eine Schwachstelle dar, da es Rückschlüsse auf die Konstruiertheit der Matrix zulässt und sie somit als solche verrät.

Ebene [...] Unwahrscheinlichkeiten oder Widersprüche [...]“⁵⁹⁴
[Herv. i. O.]

Auch ohne den expliziten Verweis gelingt es BOLAÑO auf der Figurenebene mit den oben genannten Strategien auf den metafikcionalen Charakter seiner Texte hinzuweisen.

Dass die Metafiktion auch über die Figurenkonzeption hinaus eine zentrale Rolle im Werk des Chilenen spielt, veranschaulicht GONZÁLEZ mit einem plastischen Vergleich.

„Ahora bien, resulta imprescindible acotar que toda la obra de Bolaño, incluida la poesía, construye sus engranajes alrededor de la propia escritura, la *meta-ficcional*, es como si ésta se colocara sobre una mesa de autopsia y se diseccionara por partes, para, al concluir la operación, contrastar sus ángulos, sus perspectivas y sus diferencias y levantar un mapa final: el de *la literatura y el horror*.“⁵⁹⁵

Dieses Sezieren etwa hat sich unter anderem bei der vergleichenden Lektüre der verschiedenen Figurenvarianten von Auxilio Lacouture eindrucksvoll gezeigt.⁵⁹⁶

Neben den in diesem Kapitel besprochenen Verfahren ließe sich an dieser Stelle auf einen weiteren Ansatz verweisen, und zwar auf den der romantischen Ironie, bei dem es – ähnlich wie im Falle der Metafiktion – um ein Zeigen und Reflektieren des künstlerischen Schaffensprozesses geht; so formuliert Friedrich SCHLEGEL, dessen Ausführungen hinsichtlich der romantischen Ironie als begriffsprägend gelten, dass das Wesen dieses ästhetischen Verfahrens darin bestehe, das „Produzierende mit dem Produkt“⁵⁹⁷ darzustellen. Übertragen auf BOLAÑO würde dies bedeuten, dass sich der Autor als Produzierender in den Figuren, seinem Produkt, offenbart. Die romantische Ironie liefert damit einen Brückenschlag zwischen Fiktion und Realität und eröffnet die Möglichkeit, BOLAÑOS Figuren als Allegorie auf unsere Gesellschaft zu lesen. Darüber hinaus

⁵⁹⁴ WOLF, Werner: *Metafiktion*, in: NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie – Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 487ff, hier S. 488.

⁵⁹⁵ GONZÁLEZ: „Roberto Bolaño: la escritura bárbara“, S. 15 – 24, hier S. 18.

⁵⁹⁶ Vgl. 3.4.2 Auxilio Lacouture

⁵⁹⁷ SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Ausgabe seiner Werke Band 2. Abt. I: Kritische Neuausgabe/ Charakteristiken und Kritiken I (1796-1802)*, hg. von BEHLER, Ernst/ANSTETT, Jean J./EICHNER, Hans, Paderborn/München/Wien: Schoenigh Ferdinand 1974, S. 204.

lässt sich die romantische Ironie auch ganz konkret auf den Akt des Wiederkehrens sowie auf die differierenden Entwürfe einer Figur anwenden, denn SCHLEGEL begreift die Ironie als „steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“⁵⁹⁸. Und eben in diesem Zyklus sind die Figuren gefangen, da sie sich durch ihr wiederholtes Auftreten einerseits immer wieder neu schöpfen und zugleich ihre anderen Spielarten überschreiben.

Blickt man auf die in diesem Kapitel angebotenen unterschiedlichen Lesarten der migrierenden Figuren zurück, so bietet die Metafiktion diesbezüglich gewissermaßen einen gemeinsamen Nenner an. Es wäre daher vorzuschlagen, dass sich die Metafiktion gewissermaßen als treibende Kraft hinter den Figuren verbirgt. BOLAÑO würde damit in poststrukturalistischer Tradition nicht nur Stoff für das „distanzierende Bloßlegen von Fiktionalität“ liefern, sondern zugleich auch für ein „spielerisches Ausloten der Möglichkeiten des Mediums“⁵⁹⁹ sorgen.

Denkt man in diesem Zusammenhang an die zu Beginn dieses Kapitels geführte Diskussion um BOLAÑOS Literaturverständnis zurück, so fällt es angesichts der jüngsten Erkenntnisse leicht, BOLAÑOS experimentelle Schreibverfahren, die sich bisher eher in die geistige Nähe des *L'art pour l'art* stellen ließen, nun auch vor dem Hintergrund der Metafiktion zu denken, ohne ihnen dabei ihren spielerischen Charakter abzusprechen.

⁵⁹⁸ SCHLEGEL, Friedrich: „Athenäums-Fragment 51“, S. 172, online verfügbar unter URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>.

⁵⁹⁹ WOLF, Werner: „Metafiktion“, in: NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie – Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 487ff, hier S. 488. WOLF betont hier zudem die historische Verengung des Begriffs Metafiktion, da dieser häufig mit dem Poststrukturalismus gleichgesetzt werde, wobei sich Metafiktion in unterschiedlicher Form und Intensität bereits in den Anfängen des Romans finden ließe, u.a. auch bei *Don Quijote*.

6. Fazit und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit galt es, den Themenkomplex der migrierenden Figuren im Romanœuvre BOLAÑOS in all seinen Facetten zu beleuchten. Um dieses Vorhaben zu bewältigen, wurde das Thema in drei aufeinander aufbauende Stufen zergliedert, denen unterschiedliche Funktionen zu Grunde liegen, die sich vereinfacht auf die Trias *deskriptiv*, *komparativ*, und *interpretativ* reduzieren lassen.

Im Folgenden werden die zentralen Erkenntnisse der Untersuchung entlang der drei genannten Stufen zusammengefasst, um nachfolgend eine Diskussion über die Anschlussfähigkeit der Arbeit sowie mögliche weiterführende Forschungsfragen zu ermöglichen.

Kapitel 2 & 3

Einleitend kann zunächst festgehalten werden, dass es grundsätzlich zwei unterschiedliche Formen der Figurenmigration gibt, nämlich einmal das Migrieren auf der Ebene der *histoire* und einmal das für die hiesige Fragestellung relevantere Migrieren auf der Ebene des *discours*. Dementsprechend wurde eine Unterteilung des beschreibenden Kapitels entlang des tolorov'schen Begriffspaars vorgenommen, wonach sich Kapitel 2 der *histoire* und Kapitel 3 dem *discours* widmet.

Die Untersuchung der Migration in der *histoire* ergab, dass BOLAÑOS Werk gekennzeichnet ist von Figuren in Bewegung. Seien es Reisende, Migranten oder Exilanten, die Figuren sind in der Regel von einer deutlichen Rast- und Ziellosigkeit geprägt.

Eine zentrale Beobachtung des zweiten Kapitels, die sich auch im Hinblick auf das komparative Kapitel als bedeutsam erweist, ist die Relevanz von Orten. Die Grenze zwischen den USA und Mexiko, die Sonora-Wüste sowie Santa Teresa erweisen sich als Erzählorte mit Symbolkraft. Immer wieder stellen derartige Orte einen Anziehungspunkt für migrierende Figuren dar und insbesondere in 2666 laufen die (Erzähl)Fäden aus unterschiedlichsten Richtungen in der Sonora-Wüste zusammen.

Festzuhalten bleibt, dass Migranten im Figurenkabinett weniger die Ausnahme sondern vielmehr die Regel sind. Zudem sind diese Figuren neben den

zahlreichen Ortswechslern auch häufigen Namens- und damit verbunden Identitätswechslern und -brüchen unterworfen, weswegen sie sich als Figuren im stetigen Wandel verstehen lassen.

Bei der Untersuchung der Figuren auf der *discours*-Ebene zeigte sich ebenfalls eine deutliche Wandelbarkeit, was sich besonders gut an doppelt auftretenden Figuren veranschaulichen ließ. Zwar sind diese durch einen gemeinsamen Nenner, bzw. eine gemeinsame Schnittmenge verbunden, doch fallen unvereinbare Widersprüche und Unterschiede nicht minder ins Auge. Und solche Figurendopplungen, bzw. abgewandelte Figuren sind im Werk des Chilener keine Seltenheit und ließen sich in so vielen Romanen und Erzählungen nachweisen, dass sie als programmatisch angesehen werden können. Zudem finden sich derartige Figuren nicht nur auf einer Ebene der Relevanz, sondern sie haben für den jeweiligen Roman oder die Erzählung eine unterschiedlich tragende Funktion. Während Auxilio Lacouture in *Los detectives salvajes* beispielsweise nur eine Nebenrolle bekleidet, wird sie in *Amuleto*, das sich als eine Art Auskopplung verstehen lässt, zur alleinigen Ich-Erzählerin befördert. Ebenso Benno von Archimboldi, der in *2666* – sei es als Phantom oder als Protagonist – allgegenwärtig ist, spielt in *Los sinsabores del verdadero policía* eine deutlich untergeordnetere Rolle.

Die detaillierte Analyse und Gegenüberstellung einzelner Textpassagen zeigte zudem, dass es sich beispielsweise bei abweichenden Details wie etwa biografischen Angaben einer wiederkehrenden Figur in zwei Romanen keineswegs um einen Lapsus des Autors handelt, sondern dass sich BOLAÑO kreativ mit seinem eigenen Material auseinandergesetzt und dieses variiert und erweitert hat.

Durch die Arbeit an den Figuren wurde zudem deutlich, dass sich das Moment der Differenz und Wiederholung, wie DELEUZE es nennen würde, sich keinesfalls nur auf die Figurenebene beschränkt; so werden auch Orte, ganze Plots oder der Aufbau eines Romans variiert und in anderer Form neu präsentiert, wie sich anhand der Erzählung *Músculos* im Verhältnis zu *Una novelita lumpen* oder auch beim Vergleich von *2666* mit *Los sinsabores del verdadero policía* gezeigt hat.

In seiner ganzen Komplexität wird das untersuchte Phänomen erst bei einer ganzheitlichen Lesart von BOLAÑOS Werk deutlich, wodurch der Ansatz mitbegründet wurde, die wandernden Figuren daher nicht nur für sich allein zu betrachten, sondern sie als Symptom oder Teil eines übergeordneten

Literaturverständnisses zu lesen, woraus sich die Notwendigkeit ergab, dieses in einem breiteren, literaturgeschichtlichen Kontext einzubetten.

Kapitel 4

Während die Migration auf der *histoire* nicht etwas ist, das ausschließlich BOLAÑO oder nur einigen wenigen Autoren zugeschrieben werden könnte, verhält es sich bei der Figurenmigration im *discours* etwas anders. Dieses vergleichsweise seltene Phänomen galt es, autorenspezifisch zu untersuchen.

In der Gegenüberstellung mit ausgewählten Autoren, vornehmlich aus der Romania, zeigten sich signifikante Unterschiede verglichen mit den wiederkehrenden Figuren BOLAÑOS. Besonders hervorzuheben sind hier die systematischen Variationen von Figuren, die ihn von anderen Autoren abheben und zugleich einen spielerischen Umgang des Autors offenbaren. Im selben Atemzug eröffnet diese Erkenntnis die Frage, wie sich die Eigenheit von BOLAÑOS Figuren interpretieren, bzw. wie sie sich vor dem Hintergrund seines Literaturverständnisses einordnen lässt.

Grundsätzlich ließ sich bei mehreren der zum Vergleich herangezogenen Autoren als Parallele feststellen, dass im Zentrum ihres Erzählkosmos ein fiktiver Ort steht, der wiederkehrenden Figuren als Dreh- und Angelpunkt dient. Bei genauerer Betrachtung zeigte sich jedoch, dass BOLAÑO diesbezüglich nur auf den ersten Blick eine Ähnlichkeit aufweist, da sich sein wiederkehrender Ort – Santa Teresa – anders als bei Autoren wie etwa FAULKNER als *non-lieu* erweist. SÁBATO muss an dieser Stelle gesondert erwähnt werden, da sich bei der Lektüre seiner Romane im Vergleich zu BOLAÑO die größte narratologische Schnittmenge ergab, so konnte eine ähnliche Progression im Umgang mit eigenen Texten gezeigt werden, also dass SÁBATO – ebenso wie BOLAÑO – Textteile aus früheren Werken erneut verwendet, variiert und mit wiederkehrenden Sujets arbeitet. Zwar ließen sich auch wiederkehrende Figuren nachweisen, allerdings wurde nicht ersichtlich, ob diese auch im bolañesken Sinne Variationen aufweisen oder sich selbst treu bleiben.

Grundsätzlich ließen sich auch zwischen allen anderen herangezogenen Autoren und BOLAÑO immer wieder stellenweise Bezugspunkte herstellen, die jedoch als geringfügig zu betrachten sind. Einen vergleichbaren *modus operandi* im Hinblick auf die migrierenden Figuren fand sich bei keinem anderen Autor.

Kapitel 5

Im letzten Schritt dieser dreischrittig konzipierten Arbeit ging es um die Auswertung und Deutung der bisher angestellten Beobachtungen.

Zunächst galt es, das Literaturverständnis BOLAÑOS näher zu bestimmen, um die gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich der wiederkehrenden Figuren auf Basis dieser Bestimmung sinnvoll einordnen zu können.

Im Spannungsfeld aus Sozialkritik und Ästhetik zeichnete der Chilene ein ambivalentes Bild. Politisch anmutende Ambitionen, insbesondere mit Themenbezügen zum Faschismus, der Gewalt und Barbarei ließen sich ebenso aufzeigen wie Momente der künstlerischen Kontemplation, ästhetische Verfahren sowie spielerische und experimentelle Facetten, die einen Einblick in das Kunstverständnis des Autors gewährten.

In einem nächsten Schritt wurde der Versuch unternommen, BOLAÑOS Schreibverfahren – mit einem besonderen Augenmerk auf den wandernden Figuren – begrifflich näher zu fassen und zu verstehen.

Die *réécriture* erwies sich dabei als charakteristisch und lieferte in der Folge vier unterschiedliche Zugänge zum Verständnis von BOLAÑOS Figurenkonzeption.

Zunächst erfolgte eine Annäherung über das Begriffspaar Entfremdung und Verdinglichung, wobei deutlich wurde, dass die wiederkehrenden Figuren neben sozialkritisch anmutenden Referenzen als Kunstobjekte in ihrer Gemachtheit ausgestellt werden. Sie werden zum Ding, zum Objekt, jedoch weniger unter den Vorzeichen einer marxistischen Gesellschaftskritik, sondern sie werden zu dem vom Künstler erschaffenen Objekt, das durch die Offenlegung des Schaffensprozesses demystifiziert wird. Eine Entfremdung ließ sich insofern beobachten, als dass sich in der Art der Figurengestaltung ein distanzierter Blick der Erzählinstanz erkennen ließ, der wenig Raum für Identifikation seitens des Rezipienten zulässt.

Eine zweite Annäherung erfolgte über die Begriffe der Differenz und Wiederholung, hauptsächlich basierend auf der Philosophie DELEUZES. Hierbei ließen sich BOLAÑOS Figurenvariationen als Konvergenzpunkte zwischen Romanen, als Differenzen und zugleich Wiederholungen mit ästhetischer Tragweite charakterisieren.

Eine dritte denkbare Interpretation lieferte die Autointertextualität, bzw. die Selbstreferentialität, gemäß derer die sich widerlegenden und

überschreibenden Figurenvarianten im Sinne GENETTES als Palimpseste verstanden werden können.

Schließlich wurde in einem vierten Schritt der Versuch unternommen, BOLAÑOS Figurenkonzeption als metafiktionales Produkt zu verstehen und es konnte gezeigt werden, dass die wiederkehrenden Figuren als Mittel dienen können, um Literatur als solche in ihrer Beschaffenheit, in ihrer Textualität zu thematisieren.

BOLAÑOS Figurenkonzeption lässt sich als eine *Poetik der immanenten Überschreibung*⁶⁰⁰ verstehen, wobei die von VALDIVIA OROZCO entwickelte Lesart hier weitergedacht wurde, indem unter dem Vorzeichen der *réécriture* die zuvor resümierte interpretative Annäherung an die migrierenden Figuren aus vier Perspektiven erfolgte.

Die Figuren bewegen sich in einem dauerhaften Spannungsfeld aus Alterität und Similarität, sie wiederholen, sie widerlegen und überschreiben sich. Sie werfen Fragen hinsichtlich ihrer Identität auf und entlarven sich selbst und letztlich die Literatur als Solches in ihrer Aritifizialität. Dabei erweisen sich die Figuren als Schlüssel zum Literaturverständnis des Autors, da sie einerseits ein markantes ästhetisches Schreibverfahren darstellen, das bisher als Alleinstellungsmerkmal gewertet werden kann und sie andererseits ein starkes Argument dafür liefern, dass es sich bei den Romanen BOLAÑOS nicht etwa um Vorstufen im Sinne einer klassischen Textgenese handelt, sondern um Teile eines offenen Gesamtwerks, das durch sein Figurenrepertoire maßgeblich zusammengehalten wird.

Ausblick

Es ist sicherlich unbestritten, dass es sich bei Roberto BOLAÑO um einen äußerst komplexen und vielschichtigen Vertreter des lateinamerikanischen und mittlerweile auch des internationalen Literaturkosmos handelt. Zwar ist bezüglich der bolañospezifischen Forschung nach dessen spätem Ruhm nun ein rasantes Wachstum zu erkennen, jedoch bleiben trotz dieser Mode zahlreiche Fragen offen. Und wie die posthume Publikation von *El espíritu de la ciencia ficción* im November 2016 bewiesen hat, bleibt zudem unklar, welche Überraschungen der Nachlass des Chilenen noch für die Nachwelt bereithält.

⁶⁰⁰ Vgl. VALDIVIA OROZCO: „Roberto Bolaño: Zur Poetik der immanenten Überschreibung“, in: ders.: *Weltenvielfalt*, S. 426 – 500.

Bei einem Blick in die thematische Auswahl der Forschungsliteratur zeigt sich eine überproportional große Häufung an Arbeiten, die sich mit dem Themenspektrum der Gewalt und des Bösen auseinandersetzen. Dies lässt sich zwar einerseits durch die Primärliteratur und deren thematischen Fokus rechtfertigen, hat aber möglicherweise als negative Konsequenz, dass andere, ebenfalls relevante Aspekte in der Forschung unterrepräsentiert sind. Die konkrete Auseinandersetzung mit den Figuren etwa stellt solch einen vernachlässigten Aspekt dar, denn zwar wird am Rande immer wieder auf die Abundanz an Figuren und auch auf die wiederkehrenden Namen und Figuren hingewiesen, jedoch gibt es kaum Publikationen, die die Figuren BOLAÑOS in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellen.

Die komparatistische Arbeit mit anderen Autoren im Kontrast zu BOLAÑO hat zudem gezeigt, dass wiederkehrende Figuren als allgemeines literarisches Phänomen nicht ausreichend erforscht sind. Zwar gibt es autorenspezifische Forschungen zu Figuren, oder auch hinsichtlich des Doppelgängerdiskurses, jedoch bleibt ein Querschnitt durch die internationale Literatur, eine Geschichtsschreibung der wiederkehrenden Figuren, der dieses Phänomen nicht in Nebensätzen oder Fußnoten beschreibt, sondern es in das Zentrum der Untersuchung stellt, aus. Eine solche Phänomenologie der wiederkehrenden Figur im Sinne einer Bestandsaufnahme wäre wünschenswert. Gleiches gilt für wiederkehrende Orte in der Literatur. Eine komparatistische Aufstellung und Beschreibung solcher Orte, wie sie hier nur im Kleinen vorgenommen wurde, wäre – auch über die Grenzen der hispanischen Literatur hinaus – erstrebenswert.

Für die Zukunft wäre es also denkbar, das Thema der wiederkehrenden Figuren in einem größeren Spektrum, ähnlich wie ERCOLINO in seiner Anlage von *The maximalist novel*⁶⁰¹, über die Grenzen der Romania hinausgehend zu erforschen. Die genaue Lektüre der Romane BOLAÑOS im komparatistischen Kontext kam insgesamt zu aufschlussreichen Ergebnissen; so kann die in dieser Arbeit ergründete Figurenkonzeption nach bisherigem Erkenntnisstand als Alleinstellungsmerkmal des Autors gewertet werden. Interessant wäre die Frage, ob sich außerhalb des hier gewählten Korpus der zum Vergleich herangezogenen Autoren doch andere Referenzen finden lassen, die die These von einem Alleinstellungsmerkmal widerlegen könnten. Darüber hinaus wäre

⁶⁰¹ Vgl. ERCOLINO: *The maximalist novel*.

es erforderlich, festzustellen, inwieweit sich das Phänomen der wiederkehrenden Figuren im bolañesken Sinne bei der Generation an Romanciers, die dessen Nachfolge antritt, wohlmöglich fortschreibt.

7. Bibliographie

Roberto Bolaño Primärliteratur

- BOLAÑO, Roberto/PORTA, Antoni García: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, seguido de Diario de bar*, Barcelona: Acantilado, 2008.
- BOLAÑO, Roberto: *2666*, New York: Vintage Español, 2009.
- BOLAÑO, Roberto: *Amberes*, Barcelona: Anagrama 2013.
- BOLAÑO, Roberto: *Amuleto*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto: *El espíritu de la ciencia ficción*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial (Alfaguara) 2016.
- BOLAÑO, Roberto: *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama, 2012.
- BOLAÑO, Roberto: *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama 2013.
- BOLAÑO, Roberto: *El Tercer Reich*, Barcelona: Anagrama, 2010.
- BOLAÑO, Roberto: *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2008.
- BOLAÑO, Roberto: *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- BOLAÑO, Roberto: *La literatura nazi en América*, Barcelona: Seix Barral, 2008.
- BOLAÑO, Roberto: *La pista de hielo*, Barcelona: Anagrama, 2012.
- BOLAÑO, Roberto: *La universidad desconocida*, Barcelona: Anagrama 2007.
- BOLAÑO, Roberto: *Llamadas telefónicas*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- BOLAÑO, Roberto: *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- BOLAÑO, Roberto: *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama 2012.
- BOLAÑO, Roberto: *Monsieur Pain*, Barcelona: Anagrama, 2010 [1984 unter dem Titel *La senda de los elefantes*].
- BOLAÑO, Roberto: *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama 2012.
- BOLAÑO, Roberto: *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama, 2011.

BOLAÑO, Roberto: *Una novelita lumpen*, Barcelona: Anagrama 2013.

Sekundärliteratur

- ADAMS, Michael Ian: *Three authors of alienation – Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin: University of Texas Press 1975.
- ALÍ, María Alejandra: "Juan Carlos Onetti: La escritura con propósito", in: *Cuadernos LIRICO* Nr. 9, 2013, online verfügbar unter URL: <https://lirico.revues.org/1115>.⁶⁰²
- ALMEIDA, Diane M.: *The esperpento tradition in the works of Ramón del Valle-Inclán and Luis Buñuel*, Lewiston, NY: E. Mellen Press 2000.
- ALTES TESTAMENT: 4. Buch Mose: 32, 13, online verfügbar unter URL: http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/4_mose/32/#1.
- ÁLVAREZ, Moira: „La voz de Auxilio en "Amuleto" de Roberto Bolaño“, in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2012, 38 (75), S. 419-440.
- ANDREWS, Chris: *Roberto Bolaño's Fiction. An expanding universe*, New York: Columbia University Press 2014.
- ATXAGA, Bernardo: „Obaba“, online verfügbar unter URL: <http://www.atxaga.eus/testuak-textos/obaba>.
- AUGÉ, Marc: *Non-lieux, Introduction à une Anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992.
- AVELAR, Idelber: *The Untimely Present - Postdictatorial Latin American Fiction Task of Mourning*, Durham & London: Duke University Press 1999.
- BACHTIN, Michail: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 154 – 300.
- BACHTIN, Michail: *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1989.
- BAJTER, Ignacio: "Tras las huellas de Alcira Soust – Poeta vagabunda y bellamente desolada", in: *Brecha* (Montevideo, Uruguay) vom 9. Januar 2009, S. I – IV, online verfügbar unter URL: https://issuu.com/uruguaymex/docs/lupa_alcira_soust.

⁶⁰² Letzter Zugriff auf diese wie auf alle weiteren in der Bibliographie aufgeführten Internetreferenzen erfolgte am 1. Februar 2018.

- BALZAC, Honoré de: *Œuvres complètes de H. de Balzac*, hg. von HOUSSIAUX, Alexandre, Paris: 1855.
- BARRERA LOPEZ, Trinidad: *La estructura de Abaddón, el exterminador*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1982.
- BARTHES, Roland: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- BARTHES, Roland: „La mort de l’auteur“, in: *Mantéia*, o.O.: o.V. 1968, S. 61 – 67, online verfügbar unter URL: <http://pascalpolar.be/Polaruserfiles/file/about/polar/AKW/LA%20Mort%20de%20l%20auteur%20R.B.pdf>.
- BARTHES, Roland: *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris: Seuil 1972.
- BARTHES, Roland: “Le plaisir du texte”, in: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 2 (Ba-Bo), München: Kindler 1996, S. 281f.
- BAUDELAIRE, Charles: *Le voyage*, in: ders.: *Les fleurs du mal*, S. 493 – 497, online verfügbar unter URL: <https://www.paskvil.com/file/files-books/ baudelaire-fleurs.pdf>.
- BAYONA POSADA, Nicolás: “Reseña de libros. Alonso Zamora Vicente, Las Sonatas de Valle-Inclán”, in: *Thesaurus*, Bd. 11 (Nr. 1,2,3), Bogotá: Instituto Caro y Cuervo 1955-56, S. 305-308, online verfügbar unter URL: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/11/TH_11_123_313_0.pdf.
- BEEBEE, Thomas O.: *Nation and Region in Modern American and European Fiction*, West Lafayette, IN: Purdue University Press 2008.
- BEJARANO, Alberto: “República de Expósitos. Genealogías de la orfandad en 2666 de Roberto Bolaño”, in: *Nómadas*, Universidad Central Colombia, Nr. 33, Okt. 2010, S. 31-41.
- BENET, Juan: *Herrumbrosas Lanzas*, Barcelona: Debolsillo 2009.
- BENET, Juan: *Nunca llegarás a nada*, Madrid: Iberia 1986.
- BENET, Juan: *Un viaje de invierno*, Barcelona: La Gaya Ciencia 1973.

- BENET, Juan: *Una meditación*, Barcelona: Seix Barral 1970.
- BENET, Juan: *Volverás a Región*, Barcelona: Planeta 1997.
- BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- BENMILOUD, Karim/ESTÈVE, Raphaël (Hg.): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
- BENSON, Ken: *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam/New York: Rodopi 2004.
- BERZEVICZY, Klára/BOGNÁR, Zsuzsa/LŐKÖS, Péter (Hg.): *Gelebte Milieus und virtuelle Räume – Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin: Frank & Timme 2009.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (Hg.): *Émile Zola. Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Conquête de Plassans. Manuscrit autographe et dossier préparatoire*, URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8555840h/f557.item>.
- BLESA, Túa: *Leopoldo María Panero: El último poeta*, Madrid: Valdemar 1995.
- BOGUE, Ronald: *Deleuzian fabulation and the scars of history*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2010.
- BÖLL, Heinrich: *Billard um halb zehn*, München: dtv 2005.
- BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*, Barcelona: Debolsillo 2012.
- BORSÒ, Vittoria: "Vida, lenguaje y violencia: Bolaño y la "Aufgabe" del escritor", in: HENNIGFELD, Ursula (Hg.): *Roberto Bolaño – Violencia, Escritura, Vida*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2015, S. 15 – 32.
- BOULLOSA, Carmen: *Entrevista a Roberto Bolaño*, in: MANZONI, Celina (Hg.): *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2002, S. 105 – 113.
- BOURDIEU, Pierre: *Der feine Unterschied*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

- BRAITHWAITE, Andrés (Hg.): *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Ediciones Univ. Diego Portales 2006.
- BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- BRECHT, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1961.
- BRENDEL, Heiko: „Historischer Determinismus und historische Tiefe – oder Spielspaß? Die Globalechtzeitstrategiespiele von Paradox Interactive“, in: SCHWARZ, Angela (Hg.): *„Wollten Sie auch immer schon einmal pestverseuchte Kühe auf Ihren Gegner werfen?“ – Eine fachwissenschaftliche Annäherung an Geschichte im Computerspiel*, Münster: LIT Verlag 2010, S. 107 – 136.
- BREUER, Rolf: “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”, in: WATZLAWICK, Paul (Hg.): *La realidad inventada*, Barcelona: Gedisa 1988.
- BROOKS, Cleanth: *William Faulkner – The Yoknapatawpha Country*, Baton Rouge: Louisiana Paperback Edition 1990.
- BURGOS JARA, Carlos: “Los crímenes de Santa Teresa: Estado, Globalización y mafia en 2666”, in: RÍOS BAEZA, Felipe A. (Hg.): *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, Mexiko City: Ediciones Eón 2010 , S. 461 – 474.
- BUSCHMANN, Albrecht: *Die Macht und ihr Preis. Detektorisches Erzählen bei Leonardo Sciascia und Manuel Vázquez Montalbán*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- C. MARQUEZ, Antonio: “Faulkner's presence in Latin American literature”, in: *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares Servicio de Publicaciones 1992, Nr. 5, S. 11 – 25.
- CAESAR, Claus: *Poetik der Wiederholung: Ethische Dichtung und ökonomisches "Spiel" in Hermann Brochs Romanen "Der Tod des Vergil" und "Die Schuldlosen"*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

- CAMPOS, Javier: “El “Primer Manifiesto de los Infrarealistas” de 1976: su contexto y su poética en Los detectives salvajes”, in: MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 135 – 143.
- CANAPARO, Claudio: “Onetti”, in: SMITH, Verity (Hg.): *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*, London/New York: Routledge 2013, S. 441 – 445.
- CANDIA, Alexis: „Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total la obra de Roberto Bolaño“, in: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2005, 31, online verfügbar unter URL: https://www.researchgate.net/publication/28106010_Tres_Arturo_Belano_Santa_Teresa_y_Sion_Palimpsesto_total_en_la_obra_de_Roberto_Bolano.
- CARRERA, Miguel: “La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet”, in: *Amaltea Revista de mitocrítica*, Vol. 1 (2009), S. 23 – 41.
- CELAN, Paul: „Die Todesfuge“, online verfügbar unter URL: <https://www.celan-projekt.de/video-celan-todesfuge.html>.
- CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA (Hg): *Archivo Bolaño 1977-2003*, Barcelona: CCCB 2013.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *Santa María*, online verfügbar unter URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/santa_maria/.
- CERCAS, Javier: *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets Editores 2001.
- CERFBERR, Anatole/CHRISTOPHE, Jules: *Répertoire de la Comédie Humaine de H. de Balzac*, Paris: Calmanm Lévy, 1887.
- CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Empresa Publica Don Quijote 2005.
- CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Capítulo Primero - Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha*, online verfügbar unter URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/default.htm>.

- CHARRIÈRE-JACQUIN, Marianne: „Zum Verhältnis Musik – Literatur im Tod des Vergil“, in: KESSLER, Michael/LÜTZELER, Paul Michael (Hg.): *Herrmann Broch: Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*, Tübingen 1987, S. 7-18.
- CHILDERS, William: *Transnational Cervantes*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2006.
- CIRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID: *XIX Noche de Max Estrella*, URL: <http://www.circulobellasartes.com/espectaculos/xix-noche-max-estrella/>.
- COHN, Deborah: „He Was One of Us“: The Reception of William Faulkner and the U. S. South by Latin American Authors“, in: *Comparative Literature Studies*, Bd. 34, Nr. 2, Pennsylvania: Penn State University Press 1997, S. 149-169.
- COMPAGNON, Antoine: *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris: Presse de l'université de Paris-Sorbonne 2003.
- CONWAY, Jay: *Gilles Deleuze: Affirmation in Philosophy*, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010.
- CORTI, Erminio: *Da Faulkner a Onetti: uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María*, Mailand: Shake 2004.
- COWLEY, Malcolm: *The Faulkner-Cowley: Letters and Memories, 1944 – 1962*, London: Chatto and Windus 1966.
- CRAIG, Herbert E.: *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*, Lewisburg, PA/London: Bucknell University Press/Associated University Presses 2002.
- CUADROS, Ricardo: „Lo siniestro en el aire“, in: *Crítica.cl Revista latinoamericana de ensayo fundada en Santiago de Chile en 1997*, Año XVII, 15.06.2006, URL: <http://critica.cl/literatura/lo-siniestro-en-el-aire>.
- DANNEMANN, Rüdiger: *Das Prinzip Verdinglichung: Studie zur Philosophie Georg Lukács'*, Frankfurt am Main: Sendler 1987.
- DARÍO, Rubén: *Songs of Life and Hope – Cantos de vida y esperanza*, hg. und übers. von DERUSHA, Will; ACEREDA, Alberto, Durham NC: Duke University Press 2004, S. 204.

- DAUPHIN, Christophe: „José Millas-Martin“, in: *Les hommes sans épaules*, 2011, URL: http://www.leshommesanssepaules.com/auteurs/ios%C3%A9_MILLAS_MARTIN-128-1-1-0-1.html.
- DE DIEGO GONZÁLES, Pedro Alfonso: “Don Juan Manuel de Montenegro, símbolo del tradicionalismo feudal en la obra de Valle-Inclán”, in: *Tiempo y sociedad* Nr. 3, 2010, S. 42-78, PDF online verfügbar unter URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4036936>.
- DE MORA, Carmen: “La tradición apocalíptica en Bolaño: Los detectives salvajes y Nocturno de Chile”, in: FABRY, Geneviève/LOGIE, Ilse/DECOCK, Pablo: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang 2010, S. 203 - 222.
- DE MORA, Carmen: “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”, in: MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 183 - 196.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*, Paris: Minuit 1992.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Minuit 1980.
- DELEUZE, Gilles: *Différence et Répétition*, Paris: PUF 2000.
- DEMMEHLING, Christoph: *Sprache und Verdinglichung – Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- DERRIDA, Jacques: „Die différance“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, S. 29 - 52.
- DÍEZ, Luis Mateo: *El reino de Celama – El espíritu de páramo; La ruina del cielo; El oscurecer*, Barcelona: Debolsillo 2017.
- DOLEŽEL, Lubomír: „Possible Worlds of Fiction and History“, in: *New Literary History* 29.4 (1998), S. 785 - 809.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher: “Roberto Bolaño y la literatura mexicana”, in: MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 45 - 52.

- DU KULTURMEDIEN AG (Hg.): *DU 819 – das Kulturmagazin. Roberto Bolaño – Poet und Vagabund*, Zürich: Du Verlags AG 2011.
- DURKHEIM, Émile: *Über soziale Arbeitsteilung – Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- ECHEVARRÍA, Ignacio: “Nota a la primera edición”, in: BOLAÑO, Roberto: *2666*, New York: Vintage Español, 2009, S. 1121 – 1125.
- ELMORE, Peter: “2666: la autoría en el tiempo del límite”, in: PAZ SOLDÁN, Edmundo/FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Hg.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, 2013 [2008], S. 279-312.
- ERCOLINO, Stefano: *The maximalist novel. From Thomas Pynchon’s Gravity’s Rainbow to Roberto Bolaño’s 2666*, New York/London/New Delhi/Sydney: Bloomsbury 2014.
- ESPINOSA, Patricia: “Politics, Aesthetics and horror in the work of Roberto Bolaño”, in: CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA (Hg): *Archivo Bolaño 1977-2003*, Barcelona: CCCB 2013, S. 169ff.
- EZQUERRO, Milagros: “El Apocalipsis según Bolaño”, in: FABRY, Geneviève/LOGIE, Ilse/DECOCK, Pablo: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang 2010, S: 223 – 230.
- FABRY, Geneviève/LOGIE, Ilse/DECOCK, Pablo: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang 2010.
- FAULKNER, William: Audiodatei „Pronouncing Yoknapatawpha“ vom 13. April 1957, URL:
<http://faulkner.lib.virginia.edu/results?type=transcription&q=Yoknapatawpha>.
- FAULKNER, William: *Flags in the dust: The complete text of Faulkner’s third novel, which appeared in a cut version as Sartoris*, New York: Vintage 1974.
- FAULKNER, William: *Requiem for a nun*, New York: Vintage 1996.
- FAULKNER, William: *Sanctuary*, New York: Vintage 1993.
- FAULKNER, William: *The Hamlet*, New York: Random House USA 2005.

- FAULKNER, William: *The Mansion*, New York: Random House USA 2011.
- FAULKNER, William: *The Town*, New York: Random House USA 2011.
- FAULKNER, William: *The Unvanquished*, New York: Vintage 1996.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, José Javier: „Lugares más mentales que físicos: la invención de México y otros paisajes literarios de Roberto Bolaño a partir de la literatura norteamericana“, in: *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 2015, Nr. 13, S. 30-50.
- FICHTNER, Ingrid (Hg.): *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 1999.
- FIGUEROA COFRÉ, Julio Sebastián: *La repetición y la diferencia a través del rostro y el cuerpo en la obra 2666 de Roberto Bolaño*, Mexiko Stadt: o.V., 2011.
- FINCHELSTEIN, Federico: “On Fascism, History and Evil in Roberto Bolaño“, in: BIRNS, Nicholas/DE CASTRO, Juan E. (Hg.): *Roberto Bolaño as World Literature*, New York/London/Oxford: Bloomsbury 2017, S. 40 – 63.
- FINK, Robert: *Repeating ourselves – American minimal music as cultural practice*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005.
- FISCHER, Michael: „Der Materialismus und Hegel“, in: FISCHER, Michael/ JAKOB, Raimund/ MOCK, Erhard et al. (Hg.): *Dimensionen des Rechts – Gedächtnisschrift für René Marcic*, Berlin: Duncker & Humblot 1974, S. 31 – 62.
- FORDERER, Christof: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.
- FOWLER, Doreen/ABADIE, Ann J. (Hg.): „A Cosmos of My Own“. *Faulkner and Yoknapatawpha*, Jackson: University Press of Mississippi 1980.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes: *Los dones del espejo – La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Mexico City: Plaza y Valdés Editores 2001.
- FREUDENTHAL, David: *Onettis Werft - Lesarten von J. C. Onettis Roman El astillero im intertextuellen Vergleich mit L.-F. Célines Voyage au bout de la nuit vor der Folie der Philosophie Schopenhauers*, online verfügbar unter URL:

[http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/8502/1/Freudenthal Onetti Druckfassung Hei dok.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/8502/1/Freudenthal_Onetti_Druckfassung_Hei_dok.pdf).

FRISCH, Max: *Andorra*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: "La soledad de America Latina", 8. Dezember 1982,

URL:

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*, Madrid: CATEDRA Letras hispánicas 2000.

GENETTE, Gérard: „Frontières du récit“, in: *Communications*, 1966, Nr. 8, S. 152 – 163, online verfügbar unter URL: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121.

GOMEZ VIDAL, Elvire: "«Llanto por un guerrero»: De Bolaño, personaje de *Soldados de Salamina* à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile*", in: BENMILOUD, Karim/ESTÈVE, Raphaël (Hg.): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2007, S. 41 – 66.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio: *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama 2006.

GONZÁLEZ, Daniuska: *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*, Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana 2010.

GONZÁLEZ, Daniuska: *Roberto Bolaño. Poéticas del mal*, Saarbrücken: editorial académica española 2011.

GONZÁLEZ, Daniuska: "Roberto Bolaño: la escritura bárbara", in MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 15 – 24.

GOOD, Armin E.: „Obituary - Hans Reiter 1881 – 1969“, in: *Arthritis and Rheumatism*, Band 13, Nr.3 (Mai/Juni 1970), S. 296f, online verfügbar unter URL: <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/37714/178013>

0313 ftp.pdf;jsessionid=ED12AD7EFBC2C97A45A4CE9EEBB916B3?sequence=1.

GRIMANN, Thomas: *Text und Prätext: Intertextuelle Bezüge in Theodor Fontanes „Stine“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, o. O. 1858, Bd. 2, Sp. 1263, online verfügbar unter URL: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=G032269#XGD03269>.

GUEUNIER, Nicole: "T. Todorov: Littérature et signification [compte rendu]", in: *Langue française*, Paris: Larousse 1969, Band 3, Heft Nr. 1, S. 115f.

GUTIÉRREZ, Miguel: *Faulkner en la novela latinoamericana*, Lima: San Marcos 1999.

HAARKÖTTER, Hektor: *Nicht-endende Enden. Dimensionen eines literarischen Phänomens. Erzähltheorie Hermeneutik Medientheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

HALTER, Hans: „Arzt und Agitator“, in: *Der Spiegel* 11/2000, online verfügbar unter URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15930970.html>.

HARTMANN, Hans Albrecht/HAUBL, Rolf (Hg.): *Von Dingen und Menschen. Funktion und Bedeutung materieller Kultur*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000 (seit 2004 VS Verlag für Sozialwissenschaften).

HELBING, Brigitte: *Vernetzte Texte. Ein literarisches Verfahren von Weltenbau. Mit den Fallbeispielen Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson und einer Digression zum Comic strip Doonesbury*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

HENNIGFELD, Ursula (Hg.): *Roberto Bolaño – Violencia, Escritura, Vida*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2015.

HERRALDE, Jorge: *Para Roberto Bolaño*, Barcelona: Acantilado, 2005.

HERZBERGER, David K.: "Narrative Enigmas: History and Fiction in Juan Benet", in: ders.: *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham/London: Duke University Press 1995, S. 87 – 115.

- HIMMELREICH, Jens: *Differenz und différance. Eine Untersuchung über den Differenzbegriff Gilles Deleuze' und sein notwendiges Verhältnis zur différance Jacques Derrida*, Bremen: o.V: 1999, online verfügbar unter URL: <http://jenshimmelreich.de/texte/DeleuzeDerrida.pdf>.
- HOFMANN, Beate: „Zur Bedeutung der Wüste im pharaonischen Ägypten“, in: LINDEMANN, Uwe/SCHMITZ-EMANS, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg: Königshaus & Neumann 2000, S. 17-28.
- HOLTHUIS, Susanne: *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg 1993.
- HOLZE, Erhard: „Gott als Grund der Welt im Denken des Gottfried Wilhelm Leibniz“, in: *studies leibnitiana – Zeitschrift für Geschichte der Philosophie und der Wissenschaften*, hg. von PARKINSON, G. H. R./SCHEPERS, Heinrich/TOTOK, Wilhelm, Stuttgart: Franz Steiner 1991, Sonderheft 20.
- HORNUNG, Erika: *Das Totenbuch der Ägypter*, Darmstadt: VERLAG, 1990.
- HÖRTNER, Werner: *Mord und Totschlag. Motiv: Machismo*, online verfügbar unter URL: <http://gazette.de/Archiv/Gazette-Aug03-Jan04/Hoertner02.html>.
- HOSIASOON, Laura Janina: “La voz del otro y sus proyecciones en Bolaño”, in: DHONDT, Reindert/VANDEBOSCH, Dagmar/WEINBERG, Liliana (Hg.): *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico : un género sin orillas*, Leiden/Boston: Rodopi 2017, S. 124 – 138.
- HOYOS, Héctor: *Beyond Bolaño: The global Latin American Novel*, New York: Columbia University Press 2017.
- HUNEEUS, Marcial: “¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño”, in MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 253 – 266.
- HUNTER-TILNEY, Ludovic: „Invisible Man“, in: *Financial Times* vom 1. Dezember 2006, online verfügbar unter URL: <https://www.ft.com/content/9415c2b4-8040-11db-9096-0000779e2340>.

- IÑIGO, Ainoa: "Influencias del infrarealismo en la poética de Los detectives salvajes, entre el homenaje y la parodia", in: dies.: *El universo literario de Roberto Bolaño*, Madrid: Verbum 2015, S. 87 – 116.
- JACKSON, John Archer (Hg.): "Migration", in: *Sociological Studies*, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University Press 1969, S. 282–297.
- JAMES, Frederic: „Die Gegenwart des Marxismus“, in: SCHOLZ, Rüdiger/ BOGDAL, Klaus-Michael (Hg.): *Literaturtheorie und Geschichte: zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft*, Opladen: Westdt. Verlag 1996, S. 16 – 52.
- JOHNSON, Timothy A.: "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?", in: *The Musical Quarterly*, Vol. 78 Nr. 4 (Winter), Oxford: Oxford University Press 1994, S. 742 – 773.
- JUAN BOLUFER, Amparo de: *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico 2000.
- JÜNKE, Claudia: *Die Polyphonie der Diskurse: Formen narrativer Sprach- und Bewusstseinskritik in Gustave Flauberts „Madame Bovary“ und „L'Éducation sentimentale“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- KÄMMERLINGS, Richard: „Ein Balzac für unsere Zeit“, in: *FAZ* vom 14. Mai 2010, online verfügbar unter URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html>.
- KASPER, Walter (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 8 („Pearson bis Samuel“), Freiburg/Basel/Rom/Wien: Herder 1999.
- KEHLMANN, Daniel: „Rosalie geht sterben“, in: ders.: *Ruhm*, Reinbek: rowohlt 2009, S. 51 – 77.
- KEIGHTLEY, Ron: "Sábato, Ernesto", in: SMITH, Verity (Hg.): *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*, London/New York: Routledge 2013, S. 559 – 565.
- KELLETER, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012.

- KLENGEL, Susanne: *Jünger Bolaño: die erschreckende Schönheit des Ornaments*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- KLOTZ, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes bis Faulkner*, München: Beck 2006.
- KONOPATZKI, Janina: „108 Leichen und kaum Mitgefühl? Zur ästhetischen Erfahrung in 2666/La parte de los crímenes“, in: LANGLOTZ, Miriam/LEHNERT, Nils/SCHUL, Susanne/WEBEL, Matthias (Hg.): *SprachGefühl. Interdisziplinäre Perspektiven auf einen nur scheinbar altbekannten Begriff*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2014 (= MeLiS 17), S. 265 – 280.
- KRACHT, Christian: *Imperium*, Berlin: Fischer 2013.
- KUNDERGRABER, Angela: *Verlan 2007: Untersuchungen zur französischen Jugendsprache*, Hamburg: Kovač 2008.
- LAINCK, Arndt: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Münster: LIT Verlag, 2014.
- LECOUR, Charles: *Les personnages de la Comédie Humaine*, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1966.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon – oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie, mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1994.
- LEWIS, David Kellogg: *On the plurality of worlds*, Oxford: Blackwell 2001.
- LIMA, Robert: *The Dramatic World of Valle-Inclán*, Woodbridge: Tamesis 2003.
- LOBSIEN, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano: *El mito en cinco escritores de posguerra. Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto*, Madrid: Editorial Verbum 1992.
- LOTMAN, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1972.
- LUCÁKS, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistische Dialektik*, Neuwied: Luchterhand 1981.

- MADARIAGA CARO, Montserrat: *Bolaño infra 1975 – 1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile: RIL Editores 2010.
- MALLARMÉ, Stéphane: “Brise Marine”, in: BLACKMORE, E.H. & A.M. (Hg.): *Stéphane Mallarmé – Collected Poems and other Verse*, Oxford/New York: Oxford University Press 2006, S. 24.
- MANN, Thomas: *Tonio Kröger – Mario und der Zauberer*, Frankfurt am Main: Fischer 2013.
- Manzoni, Celina (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires: Corregidor: 33-52.
- MAQUA, Javier: “Prólogo”, in: ONETTI, Juan Carlos: *Juntacadáveres*, Madrid: El Mundo (Millenium) 1999, S. 5 – 7.
- MARCHART, Oliver: *Das unmögliche Objekt: Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
- MARCOCI, Roxana: “Marcel Duchamp’s Box in a Valise: The readymade as reproduction”, in: MARCOCI, Roxana/ BATCHEN, Geoffrey/ BEZZOLA, Tobia (Hg.): *The original copy: Photography of Sculpture, 1839 to today*, New York: MOMA 2010, S. 113 – 125.
- MARGENOT, John B.: *Zonas y sombras: Aproximación a Región de Juan Benet*, Madrid: Pliegos 1991.
- MARRAS, Sergio: *El heroe improbable (Cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archiboldi)*, Santiago de Chile: RiL editores, 2011.
- MARTINEZ, Matias/SHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck 2009.
- MARX, Karl: *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie*, ungek. Ausg., Hamburg: Nikol Verlag 2014.
- MARX, Karl: „Feuerbach. Gegensatz von materialistischer und idealistischer Anschauung“, in: *Karl Marx – Friedrich Engels Werke (MEW 3)*, Berlin (DDR): Dietz Verlag 1978, S. 17 – 77.

- MAYER, Matthias: *Objekt – Subjekt, F. W. J. Schellings Naturphilosophie als Beitrag zu einer Kritik der Verdinglichung*, Bielefeld: transcript 2014.
- MEINEKE, Eva-Tabea: „Kartographische Elemente der Parisdarstellung in Balzacs *Père Goriot*“, in: SICK, Franziska (Hg.): *Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte – Literarische Räume vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Tübingen: Narr 2012, S. 69 – 80.
- MERTENS, Wim: *American Minimal Music – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, London: Kahn & Averill 1983.
- MIELKE, Christine: *Zyklisch-serielles Erzählen. Von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: De Gruyter 2006.
- MIGUEL ÁNGEL DíEZ (Regie): *Luces de Bohemia*, 1985, URL: <http://www.filmaffinity.com/es/film676045.html>.
- MOI, Toril (Hg.): *The Kristeva Reader*, New York: Columbia University Press 1986.
- MOISSEN, Sergio: *Alcira, la poeta del 68 mexicano: entre Roberto Bolaño y José Revueltas*, 10. November 2015, URL: http://www.laizquierdadiario.com/Alcira-la-poeta-del-68-mexicano-entre-Roberto-Bolano-y-Jose-Revueltas?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter.
- MONTENEGRO, Nivia: „Structural and Thematic Elements in „Abaddon el Exterminador“ (Abaddon the Exterminator), in: *Latin American Literary Review*, Carnegie-Mellon University: Pittsburgh, PA 1978 (Frühling) Vol. 6, Nr. 12, S. 38 – 56.
- MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011.
- MORTON, Thomas: *New English Canaan*, Carlisle: Applewood Books 2011 (1883).
- MÜNKER, Stefan/ROESLER, Alexander: „Differenz und Widerstreit: Lyotards Modell des *différend*“, in: dies. (Hg.): *Poststrukturalismus*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 59 – 68.

- MÜNKER, Stefan/ROESLER, Alexander: „Differenz und Wiederholung: Deleuze und die Logik der Sinne“, in: dies. (Hg.): *Poststrukturalismus*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 49 – 58.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Beatus Ille*, Barcelona: Seix Barral 2009.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El jinete polaco*, Barcelona: Seix Barral 2016.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El viento de la luna*, Barcelona: Booket 2008.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Los misterios de Madrid*, Barcelona: Booket 2003.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Sefarad*, Barcelona: Booket 2009.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: „El cuarto del fantasma“, in: *Nada del otro mundo*, Barcelona: Seix Barral 2011, S. 161 – 170.
- MUNRO, Iain: „The mythic foundations of organization“, in: LINSTEAD, Stephen und Alison (Hg.): *Thinking Organization*, London/New York: Routledge 2005, S. 81 – 94.
- NATORP, Paul: *Platos Ideenlehre: Eine Einführung in den Idealismus*, Leipzig: Felix Meiner 1921.
- NEUES TESTAMENT: *Johannes I*, 29, 36 (Einheitsübersetzung von 1980), online verfügbar unter URL: <http://www.bibelwerk.de/home/einheitsuebersetzung>.
- NEUMANN, Michael: „C. G. Jungs Archetypen“, in: *Die fünf Ströme des Erzählens: Eine Anthropologie der Narration*, Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 29 – 36.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg: „Unamuno: Niebla (1914) – Auf der Suche nach dem verantwortlichen Autor“, in: ders.: *Klassische Texte der spanischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 158 – 168.
- NIEHAUS, Michael: *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München: Carl Hanser Verlag 2009.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín: „La Niña Chole“, in: *La historia corta en Valle-Inclán: Estudio textual de Femeninas*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico 2005, S. 119 – 156.

- NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier: WVT 1998.
- NYSTRÖM, Esbjörn: *Libretto im Progress – Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny aus textgeschichtlicher Sicht*, Bern/Berlin/Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.
- OCHOA ÁVILA, Christian David: *Detectives distantes. Narrativa y exilio en la obra de Roberto Bolaño*, Saarbrücken: Editorial Académica Española 2012.
- OGARRIO, Gustavo: "Réquiem por un fracasado", in: *La Jornada semanal*, 3. Dezember 2006, Nr. 613, online verfügbar unter URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/03/sem-gustavo.html>.
- OJI, Vinzenz/TRAUPE, Heiko: „Morbus Reiter“, in: LANG, Florian (Hg.): *Encyclopedia of Molecular Mechanisms of Disease*, Springer: Berlin/Heidelberg 2009, S. 140, online verfügbar unter URL: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-3-540-29676-8_1172.
- ONETTI, Juan Carlos: "Réquiem por Faulkner", in: ders.: *Réquiem para Faulkner y otros artículos*, Montevideo: Arca Calicanto 1975, S. 164 – 167.
- ONETTI, Juan Carlos: *El astillero*, Madrid: Catedra 2001.
- ONETTI, Juan Carlos: *Juntacadáveres*, Madrid: EL Mundo (Colección Millenium) 1999.
- ONETTI, Juan Carlos: *La vida breve*, Barcelona: Debolsillo 2016.
- O.A.: „Die Arbeit des FBI-Profilers Robert Ressler – Psychogramm eines Serienkillers“, in: *Der Spiegel*, online verfügbar unter URL: <http://www.spiegel.de/sptv/extra/a-184965.html>.
- O. A.: *Popular Doppelgänger Books*, 2015, online verfügbar unter URL: <https://www.goodreads.com/shelf/show/doppelganger>.
- O. A.: *The Digital Yoknapatawpha Project*, online verfügbar unter URL: <http://faulkner.drupal.shanti.virginia.edu/characters>.

- PACHOT, Damien: *Aix en découvertes: Emile Zola: de la ville d'Aix à celle de Plassans*, 2. April 2016, URL: <http://www.aixendecouvertes.com/zola-aix-plassans/>.
- PARIENTE, Queli: "Ernesto Sábato: El alquimista en Abaddón, el exterminador", in: *Casa del tiempo*, Juli 2002, Mexiko City: Casa abierta al tiempo (Universidad Autónoma Metropolitana) 2002, S. 53 – 64, online verfügbar unter URL: <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2002/pariente.pdf>.
- PATTERSON, J. G.: *A Zola Dictionary. The Characters Of The Rougon-Macquart Novels Of Emile Zola*, online verfügbar unter URL: http://www.gutenberg.org/files/5103/5103-h/5103-h.htm#link2H_4_0001.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo/FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Hg.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, 2013.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo: "Los maestros que influyeron al 'boom'", in: *El País CULTURA* vom 9. November 2012, online verfügbar unter URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/09/actualidad/1352457938_093590.html.
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad – Postada – Vuelta a „El laberinto de la soledad“*, México DF: Fondo de cultura económica 2004.
- PEÑATE RIVERO, Julio: "El territorio literario de Roberto Bolaño en Llamadas telefónicas", in: LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta/LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (Hg.): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum 2012, S. 323 – 342.
- PEREC, George: *La vie mode d'emploi*, Paris: Le Livre de Poche 1980.
- PFISTER, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink 1994.
- PITTARELLO, Elide: "Juan Benet al azar", in: DE TORO, Alfonso/INGENSCHAY, Dieter (Hg.): *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel: Edition Reichenberger 1995, S. 11 – 32.

- POBLETE ALDAY, Patricia: "Imágenes como flashes sin sonido", in: MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 89 – 96.
- PONIATOWSKA, Elena: *La noche de Tlatelolco*, Mexico City: ERA ²1998.
- PRESTON, Ethel: *Recherches sur la technique de Balzac. Le retour systématique des personnages dans la Comédie Humaine*, Genf/Paris: Slatkine Reprints 1984.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina: "Inventando Mágina: La construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*", in: ALEPH, Valencia: *Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, Nr. 1 (2006), S. 87 – 100.
- RANCIÈRE, Jacques: *Politik der Literatur*, Wien: Passagen Verlag 2011.
- REID BROUGHTON, Panthea: *William Faulkner – The Abstract and the Actual*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- REITZ, Charles: *Art, Alienation, and the Humanities: A Critical Engagement with Herbert Marcuse*, New York: SUNY Press 2000.
- RIAL, Julia Elena: "Los no lugares y el desarraigo en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño", in: MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 145 – 152.
- RICH, Lawrence: *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-conscious Realism and "el Desencanto"*, New York/Bern/Berlin et al.: Peter Lang 1999.
- RÍOS BAEZA, Felipe A. (Hg.): *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, Mexiko City: Ediciones Eón 2010.
- RIOSALIDO, Patricia: "*El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina como novela de memoria", in: *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid: Universidad de Complutense 2013, Vol. 31, S. 179 – 187.
- RIOYO, Javier: "Volverás a Obaba", in: *El País* vom 12. September 2004, online verfügbar unter URL:
https://elpais.com/diario/2004/09/12/domingo/1094957849_850215.html

- RODRÍGUEZ, Franklin: *Roberto Bolaño – el investigador desvelado*, Madrid: Verbum 2015.
- RONEN, Ruth: *Possible worlds in literary theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- RUFFINELLI, Jorge: *Palabras en orden*, Mexiko: Universidad Veracruzana 1985.
- SÁBATO, Ernesto: *Abaddón, el exterminador*, Barcelona: Seix Barral 1981.
- SÁBATO, Ernesto: *El túnel*, Barcelona: Seix Barral 1994.
- SÁBATO, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona: Seix Barral 1995.
- SALPER, Roberta L.: *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Amsterdam: Rodopi 1988.
- SANTIÁÑEZ, Nil: "Great masters of Spanish Modernism", in: GIES, David T. (Hg.): *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 485.
- SCHAFFRICK, Matthias/WILLAND, Marcus (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.
- SCHÄUBLE, Michaela: *Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger. Rites de Passage in Bram Stokers Dracula*, Berlin: LIT Verlag 2006.
- SCHLEGEL, Friedrich: „Athenäums-Fragment 51“, S. 172, online verfügbar unter URL:
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>.
- SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Ausgabe seiner Werke Band 2. Abt. I: Kritische Neuausgabe/ Charakteristiken und Kritiken I (1796-1802)*, hg. von BEHLER, Ernst/ANSTETT, Jean J./EICHNER, Hans, Paderborn/München/ Wien: Schoeningh Ferdinand 1974.
- SCHROTT, Angela: „The Wire: *Comédie humaine* in der neuen Welt“, in: MILEVSKI, Urania/ RESZKE, Paul/ WOITKOWSKI, Felix (Hg.): *Gender und Genre – Populäre Serialität zwischen kritischer Rezeption und geschlechtertheoretischer Reflexion*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018S. 97 – 124.

- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: „Valle-Incláns oppositioneller Historismus. Zu einigen stilistischen und ideologischen Aspekten“, in: ders.: *Das Aufsatzwerk*, hg. vom Institut für Romanistik der Karl-Franzens-Universität Graz, online verfügbar unter URL: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-064-129/sdef:TEI/getPDF>.
- SCHWARCZ, Chava Eva: „Der Doppelgänger in der Literatur – Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung“, in: FICHTNER, Ingrid (Hg.): *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 1999, S. 1-14.
- SERGE, Victor: *Memoirs of a Revolutionary*, Iowa: University of Iowa Press 2002.
- SERRANO, Nicolás María/PARDO, Melchor (Hg.): *Anales de la guerra civil: España desde 1868 à 1876*, Bd. 2, Madrid: Astort Hermanos 1875, online verfügbar unter: URL: <https://archive.org/details/analesdelaguerra02serruoft>.
- SIEBENMANN, Gustav: „Esperpento“, in: HESS, Rainer/ SIEBENMANN, Gustav/STEGMANN, Tilbert (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*, Tübingen: Francke 2003, S. 82.
- SIMONIS, Annette: *Literarischer Ästhetizismus – Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Berlin: De Gruyter 2012.
- SMITH, Jon/COHN, Deborah (Hg.): „William Faulkner and Latin America“, in: dies.: *Look Away!: The U.S. South in New World Studies*, Durham: Duke University Press 2004, S. 311 – 450.
- SOLOTOREVSKY, Myrna: „Amberes y La pista de hielo, dos novelas de Bolaño, dos estéticas contrarias“, in: MORENO, Fernando (Hg.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria 2011, S. 97 – 106.
- SOLOTOREVSKY, Myrna: *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Rockville: Hispamérica 2012.
- STETTER, Christian: „Ferdinand de Saussure (1857 – 1913)“, in: DASCAL, Marcelo/GERHARDUS, Dietfried/LORENZ, Kuno et al. (Hg.): *Sprachphilosophie*, De Gruyter: Berlin/New York 1992 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Band 7.1), S. 510 – 523.

- STIERLE, Karlheinz: *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien: Hanser 1993.
- STIERLE, Karlheinz: „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in: ders.: *Text als Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München: Fink 1975, S. 49 – 55.
- SURKAMP, Carola: “Narratologie und Possible-Worlds Theory: Narrative Texte als alternative Welten”, in: NÜNNING, Ansgar und Vera: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier: WVT 2002, S. 153 – 183.
- SWANSON, Philip: “Introduction: Background to the Boom”, in: SWANSON, Philip (Hg.): *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, London/New York: Routledge 2014, S. 1 – 26.
- SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 115ff.
- TODOROV, Tzvetan: *Littérature et signification*, Paris: Larousse 1967.
- TODOROV, Tzvetan: “Les catégories du récit littéraire”, in: *Communications*, Paris: Éditions du Seuil 1966, Band 8, S. 125 – 151.
- TROFIMOVA, Evija: *Paul Auster’s Writing Machine: A Thing to Write With*, New York/London: Bloomsbury 2014, online verfügbar unter URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4036936>.
- UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, Madrid: CATEDRA Letras Hispánicas 2004.
- VALDIVIA OROZCO, Pablo: *Vom Inzest zur Vergewaltigung und das Ende einer Allegorie: Bolaños Reécriture der familiären Genealogie von Cien años de Soledad*, Caracas: CELARG (im Druck).
- VALDIVIA OROZCO, Pablo: *Weltenvielfalt. Eine romantheoretische Studie im Ausgang von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del: “La niña Chole”, in: *Femeninas (Seis historias amorosas)*, Pontevedra: A. Landin 1895, S. 107 – 155. Online verfügbar unter URL:

<https://ia800503.us.archive.org/10/items/femeninasseishis00vall/femeninasseishis00vall.pdf>.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Femeninas (Seis historias amorosas)*, Pontevedra: A. Landin 1895, online verfügbar unter: URL:

<https://ia800503.us.archive.org/10/items/femeninasseishis00vall/femeninasseishis00vall.pdf>.

Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de Bohemia*, o. O.: Paradimage Soluciones 2016.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Sonata de estío*, online verfügbar unter URL: <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000381.PDF>.

VARGAS LLOSA, Mario: "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*", online verfügbar unter URL: <http://parles.upf.edu/llocs/liteca/biblioteca-carta-de-batalla-por-tirant-lo-blanc>.

VARGAS LLOSA, Mario: "Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti", in: *Monteagudo* Nr. 14, 2009, S. 15 – 26.

VEGH, Beatriz; BASSO, Eleonora (Hg.): *William Faulkner y el Mundo Hispanico: Dialogos Desde el Otro Sur*, Montevideo: Libreria Linarde y Risso 2008.

VERANI, Hugo J.: "Onetti y el palimpsesto de la memoria", in: NEUMEISTER, Sebastian (Hg.): *Actas del IX Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas (18 – 23 agosto 1986 Berlín)*, Frankfurt am Main: Vervuert 1989, S. 725 – 732.

VERANI, Hugo J.: *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo: Trilce 2009.

VESTER, Michael/VON OERTZEN, Peter/GEILING, Heiko et. al.: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

WALSER, Martin: *Ein fliehendes Pferd*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

WEINRICH, Harald: *Sprache in Texten*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1976.

WEISSMAN, Susan: *Victor Serge - The course is set on hope*, London/New York: Verso 2001.

- WESCHENBACH, Natascha: *Stefan Zweig und Hippolyte Taine – Stefan Zweigs Dissertation über „Die Philosophie des Hippolyte Taine“* Wien 1904, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi 1992.
- WILDE, Oscar: “The decay of lying”, in: NOTTINGHAM SOCIETY (Hg.): *The complete writings of Oscar Wilde*, Bd. 7, London: Methuen & Co 1909, online verfügbar unter URL:
<http://www.victorianweb.org/victorian/authors/wilde/decay.html>.
- WITTHAUS, Jan-Henrik: “Biografía negativa en „La parte de los crímenes“ de Roberto Bolaño”, in: HENNIGFELD, Ursula (Hg.): *Roberto Bolaño – Violencia, Escritura, Vida*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2015, S. 65 – 82.
- WITTHAUS, Jan-Henrik: “La representación de la desigualdad social en la obra de Roberto Bolaño”, in: BAUER, Matthias/FRIEDE, Susanne/RIDDER, Klaus et. al. (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin: Duncker & Humblot 2020 (im Druck), S. 273 - 296.
- WOLF, Werner: „Metafiktion“, in: NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie – Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 487ff.
- ZAMORA Vicente, Alonso (Hg.): *Las sonatas de Valle Inclán*, Madrid: Gredos 1955.
- ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart: La faute de l'abbé Mouret; Son excellence Eugène Rougon; L'assommoir; Une page d'amour* (2. Band), Paris: Robert Laffont 2002.
- ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart: La fortune des Rougon; La curée; Le ventre de Paris; La conquête de Plassans* (1. Band), Paris: Robert Laffont 2002.
- ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart: Nana; Pot-Bouille; Au Bonheur des dames; La joie de vivre* (3. Band), Paris: Robert Laffont 2002.

ISBN 978-3-7376-0890-9



9 783737 608909 >