



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Böse als Konstante im Werk von
Roberto Bolaño“

Eine Untersuchung soziopolitischer und theoretischer Einflüsse

Verfasserin

Julia Bernhard, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Dr. Stefan Kutzenberger

Bolaño convierte la discusión del mal en una discusión estética, y la discusión estética en una discusión moral¹

¹ Vargas Salgado, Carlos: ¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? Estrella Distante de Roberto Bolaño. Madrid: Universidad Complutense: Espéculo 2011, Nr. 47, o.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Roberto Bolaño – die Sprache, das Böse und das Marginalisierte.....	3
2.1. Roberto Bolaño – Biographie und soziopolitische Hintergründe.....	3
2.2. Der Infrarealismus – Einflüsse und Ziele.....	7
2.2.I. Die Funktion des Poeten im Infrarealismus.....	11
2.2.II. Das Schaffen des Infrarealismus in Abgrenzung zum Schaffen der etablierten Konzepte und der Generation des „Boom“.....	14
2.3. Das Böse.....	19
2.3.I. Die „Sprache des Bösen“ – Auseinandersetzung mit dem Unrepräsentierbaren.	19
2.3.II. Die Ursprünge des Bösen.....	25
2.4. Kleines Conclusio.....	27
3. Das Böse – ein historischer Abriss.....	29
3.1. Die Moderne.....	30
3.1.I. Baudelaire – <i>Les fleurs du mal</i>	31
3.1.II. Lautréamont – <i>Les chants de Maldoror</i>	33
3.1.II.a. Vergleich mit de Sade.....	36
3.2. Die Avantgarde – Surrealismus.....	38
3.3. Bruch mit der Moderne – Die „Banalität des Bösen“ nach Arendt.....	41
3.4. Die Konzeptionen des Bösen in Gegenüberstellung.....	48
4. Die Spielarten des Bösen bei Bolaño.....	53
4.1. 2666.....	53
4.1.I. Santa Teresa – Eine Oase des Horrors inmitten einer Wüste der Langeweile.....	53
4.1.II. Kurz aufblitzende, vage Hinweise auf die Ursprünge des Bösen.....	60
4.1.III. Das System als Mordmaschinerie – Analogie zum Nationalsozialismus.....	68
4.1.III.a. Exkurs – Bolaño und der deutschsprachige Raum.....	76
4.1.IV. Die Trivialität des Bösen in der Diktatorenfigur.....	80
4.2. <i>Estrella distante</i>	84
4.2.I. Die ewige Wiederkehr des Horrors.....	84
4.2.II. Wieder, das absolut Böse und die autonome Ästhetik des Bösen.....	89
4.2.III. Wieder als Provokateur – Analogien zur Avantgarde.....	92
4.2.IV. Das „absolut Böse“ als ethischer Funktionsträger – Wieder und Maldoror.....	97
4.2.V. Exkurs – Nocturno de Chile.....	107
5. Conclusio.....	111
6. Quellenverzeichnis.....	115
7. Anhang.....	123
7.1. Abstract – Deutsch.....	123
7.2. Abstract – Englisch.....	124
7.3. Lebenslauf.....	125

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Konstante des Bösen im Werk des chilenischen Autors Roberto Bolaño. Vor allem soll der Frage nachgegangen werden, in welcher Relation die verschiedenen Erscheinungsformen des Bösen in seinem Werk zu dem soziopolitischen Hintergrund im Lateinamerika der 1970er Jahre stehen – eine durch Diktaturen und *desaparecidos* geprägte Zeit. Hierbei ist insbesondere auch zu beachten, in welchem Zusammenhang die Sprache, in die das Böse stets eingeschrieben ist, mit den Elementen der Geschichte steht, die im Zuge dieser soziopolitischen Verwerfungen oftmals marginalisiert werden. Neben diesen historisch bedingten Prägungen und Einflüssen soll es gleichfalls Bestandteil der Untersuchung sein, inwiefern sich auch Spuren der Lektüre anderer „Konzeptionen“ des Bösen im Werk finden lassen und es konstituieren – „Una obra poética suele ser el resultado de una biblioteca y de una vida, de los saltos y sobresaltos de esa vida“². Aus diesem Grund erfolgt auch ein Rekurs auf die Konzepte des Bösen von Baudelaire über Lautréamont hin zu Arendt, die in Beziehung zum Werk Bolaños stehen und gestellt werden sollen. Deren praktische Auslegung auf das Werk findet exemplarisch vor allem anhand der beiden Romane *2666* und *Estrella distante* statt. Denn in diesen lassen sich sowohl Parallelen zu den dargelegten Erscheinungsformen des Bösen und ihre Einflüsse auf das Werk, als auch ein Bezug zu den historischen Hintergründen finden. Von Interesse ist vor allem in Zusammenhang mit den beiden hauptsächlich behandelten Werken auch der stets hergestellte Bezug zum Nationalsozialismus, dem in Anbetracht der lateinamerikanischen Wurzeln des Autors eine vergleichsweise große Präsenz zukommt.

2 García-Santillán, Luis: Entrevista con Roberto Bolaño. In: *Crítica.cl*. Revista latinoamericana de ensayo fundada por Adolfo Pardo. Santiago de Chile: 13.4.2002, o.A.

2. Roberto Bolaño – die Sprache, das Böse und das Marginalisierte

2.1. Roberto Bolaño – Biographie und soziopolitische Hintergründe

Roberto Bolaño wird 1953 in Santiago de Chile geboren, „el año en que murió Stalin y Dylan Thomas“³ wie er in *Bolaño por Bolaño* schreibt. Die nächste Angabe dieser Kurzbiographie ist eine achttägige Gefangenschaft nach dem Putsch gegen Regierungschef Salvador Allende 1973, im Zuge deren er in dem Turnsaal, wo die politischen Gefangenen der Putschisten festgehalten werden, eine Fotoreportage über Dylan Thomas, nicht aber über Stalin findet. Nach einem Überblick über seine bis damals erschienenen Werke und ihre Motive erklärt Bolaño, dass seine einzige Nationalität die chilenische ist, obgleich er schon mehr als zwanzig Jahre in Europa lebt, was kein Hindernis dafür darstellt, dass er sich „profundamente español y latinoamericano“⁴ fühlt, und dass er lesend glücklicher ist als schreibend.

In diesem kurzen biographischen Abriss lassen sich bereits einige wichtige Elemente in Bezug auf Bolaño herauslesen, so vor allem, dass sein Werk stark von den soziopolitischen Geschehnissen und der Gewalt im Südamerika der sechziger und siebziger Jahre beeinflusst ist – und dass sich Bolaño, der unter anderem aufgrund dieser Ereignisse in Chile, Mexico und schließlich Spanien lebt, überall gleichermaßen beheimatet wie exiliert fühlt. Das führt er auch in der Rede zum Premio Rómulo Gallegos 1999 aus: „Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas.“⁵ In dieser betont er weiters, dass vielerlei die Heimat für einen Schriftsteller sein kann, aber nur eines sein „Pass“: die Qualität des Geschriebenen. Diese Qualität ergibt sich für Bolaño vorwiegend daraus, trotz der Erkenntnis, dass das Schaffen von Literatur immer Gefahr bedeutet⁶, wissentlich in den Abgrund zu schauen:

[...] saber meter la cabeza en el oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida.⁷

Es ist dieser Mut zum Abgrund, dazu, mit offenen Augen in Gefilde vorzudringen, in die niemand sonst sich traut einzutreten⁸ und so das Dunkle, Unbekannte zugänglicher zu machen, der nach Bolaño die einzige Möglichkeit darstellt, beim Schaffen von Kunst und

3 Bolaño, Roberto: *Bolaño por Bolaño*, In: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Celina Manzoni (Hg.). Buenos Aires: Corregidor, 2006. 201- 202, 201

4 *Ibid.*, 202

5 Bolaño, Roberto: *Discurso de Caracas*, In: Bolaño, Roberto: *Entre paréntesis*. Echevarría, Ignacio (Hg.). Barcelona: Anagrama, 2004, 31-39, 36

6 *Vgl.*: *Ibid.*, 36

7 *Ibid.*, 36-37

8 *Vgl.*: Bolaño, Roberto: *Fragmentos de un regreso al país natal*, In: Bolaño, Roberto: *Entre paréntesis*. Echevarría, Ignacio (Hg.). Barcelona: Anagrama, 2004, 59-78, 65

Literatur zu „siegen“. Denn das Bewusstsein, dass dieses Schaffen immer eine Niederlage impliziert, ist äußerst relevant: „Esto último es importante: saber que vas a perder“⁹.

López Merino bezeichnet Bolaño als einen „escritor-soldado de nuestros tiempos“¹⁰, einen jener seiner Generation, die ihre Illusionen in beinahe eben dem Moment verlieren, als sie zu kämpfen beginnen¹¹, dennoch aber weitermachen. Aus diesem Verständnis, das Kunst im weitesten Sinne als „Kampf“ wertet, ergibt sich auch der Zugang Bolaños zu Literatur. Sie wird als ein Teil des Begriffspaares Literatur-Leben verstanden und ist „mehr als nur ein Spiel bzw. ein sehr ernstes Spiel [...], da sie den Einsatz des eigenen Lebens erfordert“¹². Literatur und Leben sind ein und dieselbe Sache und können nicht voneinander getrennt werden; Literatur soll gelebt werden – „Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa.“¹³. Somit soll sie zu einer Erfahrung werden, die dabei hilft, die Alltäglichkeit der Wahrnehmung, die wichtige Aspekte der historischen Realität ignoriert, zu unterminieren¹⁴ und diese Aspekte so gleichermaßen freizulegen. Der Poet wird als Teil der Revolution verstanden, da es gilt, durch das „Leben“ von Literatur eine andere Wahrnehmung zu schaffen, die in Folge dazu dienen soll, Realität zu verändern. Die hierfür als notwendig betrachtete Vereinigung von ästhetischer und ethischer Dimension des literarischen Akts wird nach Merino durch die Überzeugung bestimmt, dass Literatur und Politik einen gemeinsamen Grund haben, der es unmöglich macht, die zwei Aktivitäten voneinander zu trennen – den der Ethik: „y ese poso común es la ética [...]“¹⁵. Die Überzeugung von der Untrennbarkeit von Literatur und Leben, Literatur und Politik ist auf den soziopolitischen Geschehnissen im Südamerika der sechziger und siebziger Jahre gegründet. Diese Erfahrungen um alltägliche Gewalt und damit gewissermaßen auch „das Böse“ machen eine reine, der Ethik nicht verpflichtete Ästhetik unmöglich.

Auch macht die Auseinandersetzung mit dem Kampf seiner Generation und der Wunsch, an diese zu erinnern und ihre oftmals marginalisierte Geschichte freizulegen eine wichtige Konstante im Werk Bolaños aus. Diese Konstante gründet stark auf seiner Biographie und den Erfahrungen, die er selbst macht oder beobachtet: 1953 in Chile geboren, geht seine

9 Agosin, Gabriel: Roberto Bolaño publicará dos libros este año. Entrevista. Proyecto Patrimonio: 2002, o.A.

10 López Merino, Juan Miguel: Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño. In: Espéculo – Revista de Estudios Literarios. Madrid: 2010, Nr. 46, o.A.

11 Vgl.: Ibid., o.A.

12 Rodrigues-Moura, Enrique: Literaturkritiker und Schriftsteller im Duell: Ignacio Echevarría und Roberto Bolaño, In: Große Literaturkritiker. Sigurd Paul Scheichl (Hg.) Innsbruck: Studien Verlag, 2012. 221- 246, 237

13 Bolaño, Roberto: Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista. México: 1976, o.A.

14 Vgl.: Cobas Carral, Andrea: En la sala de lecturas del infierno”. Poesía infrarrealista y figuras de escritor en la obra de Roberto Bolaño, In: Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea. Manzoni, Celina (Hg.). Alcalá la Real: Alcalá, 2009, 43- 58, 46

15 López Merino: 2010, o.A.

Familie 1968 nach Mexiko, im Jahr, in dem das Massaker von Tlatelolco stattfindet, das Bolaño später sowohl in *Amuleto* als auch in *2666* verarbeitet. Obschon Bolaño zu dem Zeitpunkt erst fünfzehn Jahre alt und aller Wahrscheinlichkeit nach nicht direkt an den Protesten beteiligt ist, so ist das Massaker sehr determinierend für die Geschichte Mexikos und die Generation Bolaños. Es kann als erste Niederschlagung der revolutionären Bewegung der Linken gewertet werden, deren Kampf und Illusionsverlust sich immer wieder als wichtiges Thema im Werk Bolaños findet. Das Massaker von Tlatelolco, einem Stadtteil von Mexiko City, ist tatsächlich die erste gravierende Niederlage der Bewegung, die in der Tradition der cubanischen Revolution 1959 steht, welche „den Träumen der Linken des gesamten lateinamerikanischen Kontinents Auftrieb gab“¹⁶. Studenten begeben sich in monatelange Streiks, um sowohl gegen die staatliche Repression zu demonstrieren als auch die uneingelösten Versprechen der mexikanischen Revolution einzufordern, und genießen bei den Protagonisten der Kämpfe seit 1959 wie auch in der allgemeinen Bevölkerung Sympathien. Die Angst des Regimes, die Bewegung könne auf andere Gesellschaftsschichten überspringen, veranlasst es zuerst, das Heer in zwei Universitätscampus einmarschieren und die Bewegung schließlich durch ein blutiges Massaker am Platz in Tlatelolco niederwalzen zu lassen¹⁷ – die Schätzungen sprechen von 200 bis 1500 Toten¹⁸. Diese Niederschlagung ist sicherlich eine Zäsur in der mexikanischen Geschichte, denn obgleich es in Mexiko als einem der wenigen Staaten Lateinamerikas in den sechziger/siebziger Jahren zu keiner Militärdiktatur kommt, folgen dem Massaker äußerst repressive Jahre¹⁹. Als das wirkliche Ende dieser Bewegung kann der Militärputsch gegen Salvador Allende in Chile gewertet werden. Er ist vor allem in Bezug auf Bolaño relevant, der diesen Illusionsverlust miterlebt und stark von ihm geprägt wird. Denn Bolaño, der Jaime Quezada erzählt, der Umzug von Chile nach Mexiko 1968 habe ihn nicht sonderlich berührt, da ihm das Land, in dem er lebte, kaum bewusst war – „El salto de Chile a México me ha dejado casi indiferente. En Chile nunca tomé conciencia del país que habitaba.“²⁰ – geht im August 1973 zurück nach Chile, um das Land richtig wahrzunehmen und die sozialistische Partei Allendes zu unterstützen. Dort meldet er sich eigenen Angaben zufolge als Freiwilliger in der kommunistischen Zelle La Blanca und wird nach drei Monaten von den Putschisten verhaftet, die im September das

16 Rodrigues-Moura: 2012, 237

17 Vgl.: Mayer, David: Von den bleiernen Jahren der Diktaturen 1968 in und aus Lateinamerika, In: Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive. Kastner, Jens; Mayer, David (Hg.). Wien: Mandelblum Verlag, 2008, 143-158, 154-155

18 Vgl.: Doyle, Kate: Los muertos de Tlatelolco. Usando los archivos para exhumar el pasado, o.A.

19 Vgl.: Mayer: 2008, 154-155

20 Quezada, Jaime: Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México. Santiago de Chile: Catalonia, 2007, 20

Regime Allendes gestürzt hatten. In einer zum Gefängnis umfunktionierten Mittelschule wartet er darauf, von den Militärs verhört zu werden, kommt aber mit der Hilfe eines ehemaligen Schulkollegen frei²¹. Bolaño verlässt Chile Anfang 1974 um lange nicht zurückzukehren und lebt in Folge in Nicaragua und Mexiko, bis er nach dem Ende des Franco-Regimes 1977 nach Spanien geht. Seine Zeit in Chile ist definitiv prägend –

*De todas maneras, y pese a las desgracias colectivas y a las pequeñas desgracias personales, recuerdo los días posteriores al golpe como días plenos, lleno de energía, llenos de erotismo, días y noches en los cuales todo podía suceder. [...] La experiencia del amor, del humor negro, de la amistad, de la prisión y del peligro de muerte se condensaron en menos de cinco meses interminables, que viví deslumbrado y aprisa.*²²

Diese Prägung durch den Kontakt mit der politischen Realität wird von Bolaño auch in dem sehr autobiographischen Werk *Los detectives salvajes* wiedergegeben, wenn betont wird, wie sehr sein Alter Ego Belano sich nach seiner Rückkehr aus Chile verändert hat – „Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido [...]. [...] comenzó a [...] mirarlo todo como si él fuera Dante y acabara de volver del Infierno”²³. Zurück in Mexiko lernt Bolaño Mario Santiago kennen, mit dem er den Infrarealismus, eine literarische Gruppierung im Mexiko der zwanziger Jahre, wieder aufleben lässt. Gemeinsamkeiten innerhalb dieser Gruppierung, die in der Tradition der Avantgarde steht, ergeben sich hauptsächlich aus der Ablehnung der offiziellen Kulturszene und der Intention, die Differenz zwischen Kunst und Leben aufzuheben.

Einige Jahre später, nach dem Ende der Diktatur Francos 1977, geht Bolaño nach Spanien, wo er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser hält – „was weniger einfach ist, als man meinen könnte. Trotzdem unterstützten mich meine Eltern vorbehaltlos während langer Zeit und in verschiedenen Perioden, sodass ich sagen kann, dass mir der Müsiggang, ja das komplette Nichtstun bestens vertraut sind.”²⁴ Erst mit der Geburt seines Sohnes Lautaro 1990 schreibt er weitgehend Prosa statt Poesie, denn: „das Gedichteschreiben ist ein Luxus, den sich heute neben Akademikern mit dicker Brieftasche nur jene leisten können, die in der Dritten Welt leben und leiden, sowie jene, die nicht schreiben können. Ich gehöre keiner dieser drei Gruppen an”²⁵. 1998 beginnt mit *Los detectives salvajes* der Bekanntheitsgrad Bolaños zu wachsen, er gewinnt den *Premio Herralde* und ein Jahr darauf den *Premio Rómulo Gallegos*,

21 Vgl.: Bolaño, Roberto: Eine Autobiografie. Ein Fund in Bolaños Nachlass. In: Du 819. Zürich: September 2011, 22-25, 23-24

22 Bolaño, Roberto: Exilios, In: Bolaño, Roberto: Entre paréntesis. Echevarría, Ignacio (Hg.). Barcelona: Anagrama, 2004, 49-58, 53

23 Bolaño, Roberto: *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2004, 195-196

24 Bolaño, Roberto: Eine Autobiografie. In: Du 2011, 24

25 Ibid.

Susan Sontag bezeichnet ihn als das Gegenteil „falscher Schriftsteller“, der „Söldnerschriftsteller“ (escritores mercenarios)²⁶. Durch die deutsche Übersetzung von 2009 wird Bolaño auch im deutschen Sprachraum bekannt, 2009 wird gemeinhin als „primer gran clásico del siglo XXI“²⁷ und Bolaño als Phänomen zwischen „Woody Allen y Lautréamont, Tarantino y Borges“²⁸ gehandelt. Bolaño stirbt 2003 in Barcelona.

2.2. Der Infrarealismus – Einflüsse und Ziele

„Déjenlo todo, nuevamente“²⁹ fordert Bolaño 1976 im *primer manifiesto infrarrealista* und stellt sich dadurch in die Tradition Bretons, der bereits zwei Jahre vor Veröffentlichung des ersten surrealistischen Manifests³⁰ 1924 gefordert hatte, alles aufzugeben. Dieses Gebot der Infrarealisten gründet sich wie jenes der Surrealisten primär auf den Wunsch, die Realität zu durchbrechen um sie so auseinanderzunehmen und zu verändern. Hierzu sollen die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufgehoben werden, um die konventionelle alltägliche Wahrnehmung wie auch die der historischen Realität zu unterminieren – „Subvertir la cotidianeidad“³¹– und so in Folge auch Marginalisiertes, die „Geschichte der Schatten“³², freizulegen. Literatur wird als untrennbar vom Leben und von der Politik verstanden, die gemeinsame Grundlage ist die Ethik. Weit mehr noch als die Ästhetik soll diese den literarischen Akt definieren, der als Revolution verstanden wird³³. In diesem Sinne begreifen die Poeten des Infrarealismo auch sich selbst als Revolutionäre –

*Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros*³⁴

Dieses Verständnis des Poeten als Revolutionär ergibt sich also nicht lediglich aus dem eines „escritor-soldado“³⁵, der durch die Symbiose von Kunst und Leben eine neue

26 Vgl.: Herralde, Jorge: Para Roberto Bolaño. Santiago de Chile: Catalonia, 2005, 18

27 Ibid., 47

28 Fabrice Gabriel in Les Inrocktibles, zitiert nach: Herralde: 2005, 18

29 Bolaño: 1976, o.A.

30 Vgl.: Breton, André: In: Breton, André: Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste. Berlin: Bittermann, 1989, 97-99, 99

31 Bolaño: 1976, o.A.

32 Vgl.: González, Daniuska: Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia. In: Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción. Concepción: Juli-Dezember 2003, Nr. 488, 31-45, 38

33 Vgl.: Bolaño: 1976, o.A. Siehe auch: 2.1., S.4, Fn 13

34 Ibid.

35 López Merino: 2010, o.A.

Gesellschaftsform erreichen will, sondern hat seinen Hintergrund vielmehr ebenfalls direkt in der Realität der politischen Kämpfe im Lateinamerika der siebziger Jahre. Die Generation Bolaños kämpft für die politischen Ideale der Revolution und lässt vielmals ihr Leben für sie, obwohl diese schon weitgehend als niedergeschlagen und tot erachtet werden, als das infrarealistische Manifest geschrieben wird – „Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando“³⁶. Demnach gründet der Infrarealismus sich auch auf der Desillusionierung nach der Niederschlagung der Ideale der Revolution, deren zwei wichtige Niederlagen das Massaker von Tlatelolco und der Putsch gegen Allende sind.

Während er einerseits also dezidiert in der Tradition der lateinamerikanischen linken Revolution steht und die Rechte des Proletariats einfordert – „El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta“³⁷ – positioniert sich der Infrarealismus andererseits aber durch die eingeschriebene Erfahrung der Desillusionierung ihrer Utopien außerhalb dieser Tradition. Die Forderung „Déjelo todo, nuevamente“ impliziert also eine Abkehr auch von den Illusionen der linken Revolution, dennoch aber steht der Infrarealismus gleichermaßen in deren Vermächtnis. Die letzte, an die Surrealisten gemahnende Forderung des Manifests – „Láncense a los caminos“ – nämlich zeigt, dass die Gesellschaft von den Straßen und Barrikaden aus beziehungsweise durch eine Kunst der Straßen und Barrikaden verändert werden soll. Dieser Widerspruch zwischen einer als aussichtslos erkannten Illusion und dem trotzdem andauernden Kampf für sie wird für Bolaño später zu einem wichtigen Thema, das er auch im *Discurso de Caracas* anspricht. Darin erklärt er, alles, was er je geschrieben hat, sei ein Liebes- oder Abschiedsbrief an seine eigene Generation, die sich diesem aussichtslosen Kampf hingab „[...] luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber [...] pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos“³⁸.

Neben diesen realen, von seiner Generation getragenen blutigen Kämpfen der Revolution ist es die Kunst, mittels derer die Gesellschaft verändert werden soll. Sie nimmt in Folge die Funktion einer Waffe ein, und es gilt, sie zu erneuern, sie zu „leben“. Hierbei steht die Verbindung von Ästhetik und Ethik im Vordergrund, die die Forderung nach einer Aufhebung der Trennung zwischen Leben und Kunst mit sich bringt. Die Modelle der Avantgarde der zwanziger Jahre, zwischen Ästhetik und Ethik, Alltäglichkeit und Revolution gelegen³⁹,

36 Bolaño: 1976, o.A.

37 Ibid.

38 Bolaño, Roberto: *Discurso de Caracas*. In: Bolaño: 2004: 2, 37

39 Vgl.: Cobas Carral: 2009, 47

stehen daher in direkter Vorbildfunktion für den Infrarealismus. Allerdings ist dieser in seiner Ausrichtung der Ethik weit mehr verpflichtet und hat einen anderen Zugang zur Veränderung der Realität. Denn während der Surrealismus der Gesellschaft weitgehend einen Spiegel ihres eigenen Handelns vorhalten will, um ihr hierdurch die „Fragwürdigkeit ihres Denkens zu demonstrieren“⁴⁰ und Traum und das Unterbewusste hierzu oftmals als Mittel dienen, will der Infrarealismus direkt in das Gewissen des Menschen eintauchen und von dort aus seine Alltäglichkeit und Wahrnehmung verändern⁴¹. „Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo“⁴² – dieser Prozess soll demnach aktiver vonstatten gehen als jener des Surrealismus. Der Infrarealismus ist vor allem aufgrund seiner Verhaftung in und Entstehung aus einer revolutionären Bewegung, die schon weitgehend als gescheitert erkannt, dennoch aber weiter getragen wird, nachdrücklicher auf soziale Veränderungen hin ausgelegt als der Surrealismus. Jener entsteht zwar, nach der Absurdität des ersten Weltkrieges, auch aus dem Wunsch, eine Abkehr von der bürgerlichen Scheinmoral und eine Befreiung des Menschen und seiner Wahrnehmung zu erreichen und darüber hinaus sind viele der Mitglieder politisch aktiv. Dennoch aber wird Politik generell lange und von einigen Mitgliedern fortwährend nicht dezidiert als ein Mittel für die erstrebte Befreiung des Menschen angesehen. Diese soll, bis auf eine (temporäre) Überzeugung einiger der Gruppenmitglieder, die proletarische Revolution müsse als Mittel für dahingehende Veränderungen dienen, hauptsächlich auf dem Weg der Kunst und des Individualismus vonstatten gehen.⁴³ Der Infrarealismus hingegen vertritt aufgrund der Tradition der linken Revolution und der politischen Erfahrungen, aus denen er unmittelbar entsteht, weitgehend die Ansicht, dass eine Befreiung des Menschen neben der Poesie als Revolution auch von gesellschaftspolitischen Umbrüchen, denen politische Aktionen zugrunde liegen, getragen werden muss – versteht sich jedoch dennoch nicht als „realismo socialista“⁴⁴.

Die Generation Bolaños setzt den Kampf gegen den repressiven Apparat demnach sowohl durch kulturellen als auch politischen Widerstand fort, obschon die Illusion bereits weitgehend zerstört ist. Dieses Fortfahren trotz der Erkenntnis des Scheiterns ist ein wichtiger

40 Erklärung Aragon, Louis; Artaud, Antonin; u.a.: Erklärung des Büros für surrealistische Forschungen (27. 1. 1925). In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fährders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 344

41 Vgl.: Cobas Carral, Andrea: „Déjenlo todo, nuevamente“. Apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano, o.A.

42 Bolaño: 1976, o.A.

43 Vgl.: Bürger: Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971, 24-25, 28-31 ff

44 Vgl.: Miravet, Dunia Gras: Entrevista con Roberto Bolaño. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Oktober 2000. Nr. 604, 52-65, 53

Punkt im Leben und Werk Bolaños. Denn wiewohl er den Fall der Utopien miterlebt, lebt er doch weiterhin für diese und „mantuvo hasta el final el talante romántico e inconformista que las posibilita“⁴⁵. Der Illusionsverlust und der trotzdem weiterhin stattfindende Kampf vollzieht sich bei Bolaño auf zwei Ebenen, die jedoch untrennbar miteinander verbunden sind: der politischen und der literarischen. Das Kämpfen seiner Generation für einen verlorenen politischen Kampf und ein „totes Ideal“ wird von ihm im Nachhinein auf jugendliche Großzügigkeit und Dummheit zurückgeführt⁴⁶ und hätte in Anbetracht der vielen Opfer am besten nie stattgefunden. „Toda Latinoamerica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados“. Dennoch räumt Bolaño es diesem Kampf in Anbetracht seiner damaligen Relevanz für seine Generation ein, die ihn trotz allem für die „größtmütigste Sache der Welt“ hielt, es in diesem Sinne wirklich gewesen zu sein, auch wenn er es in Wirklichkeit nicht war – „y que en cierta forma lo era, pero en realidad no lo era“⁴⁷. Der verlorene politische Kampf wird also trotz seiner Aussichtslosigkeit und verheerenden Folgen nicht als absolutes Scheitern gewertet, ist es doch auch der Glaube an Ideale, Illusionen und Utopien, der relevant ist. Literatur und Kunst nun werden von vornherein als Unterfangen erkannt, das zwangsläufig in einer Niederlage endet⁴⁸. Dennoch ist ihre Ausübung trotz des Illusionsverlustes und des Wissens um die sichere Niederlage ebenfalls nicht als umsonst zu werten, denn ebenso wie im politischen Kampf steht der Glaube an die Realisierbarkeit und an die eigentlich als unmöglich erkannte Utopie im Vordergrund. So ist es vielmehr der Akt des Lebens von Kunst bis zu den letzten Konsequenzen und das überzeugte Kämpfen eines Kampfes, von dessen Scheitern ausgegangen wird, die zählen⁴⁹.

In einen „Sieg“ ist Literatur nach Bolaño am ehesten insofern zu verkehren, als Elementen der Angst und des Horrors durch die Vereinigung des ästhetischen mit dem ethischen Akt eine Stimme verliehen werden kann und sie so irgendwo sichtbar gemacht werden können⁵⁰. „Aquellos que nos aterroriza“⁵¹ kann, durch das Zusammenspiel von Ästhetik und Ethik, durch das „Leben“ von Kunst, (anders) wahrgenommen werden, Gestalt annehmen und dadurch zugänglicher gemacht werden. Durch den Infrarealismus als „ojo de la transición“⁵² sollen, nach Cobas Carral, auch die verdeckten, sonst von der alltäglichen Wahrnehmung ignorierten

45 López Merino: 2010, o.A.

46 Vgl.: Bolaño; Roberto: Discurso de Caracas: 2004: 2, 37

47 Ibid.

48 Vgl.: Agosin: 2002, o.A. Siehe auch: 2.1., S. 4, Fn 9

49 Vgl.: Campos, Javier: El „Primer Manifiesto de los Infrarrealistas“ de 1976. Su contexto y su poética en „Los detectives salvajes“. Proyecto Patrimonio: 2006, o.A.; Fresán, Rodrigo: El samurai. Dos libros inéditos de Bolaño. In: Página/12. Buenos Aires: 6.5.2007, o.A.

50 Vgl.: López Merino: 2010, o.A.

51 Ibid.

52 Cobas Carral: 2009, 46

Aspekte der historischen Realität freigesetzt werden. Auf diese Weise werden auch die Erfahrungen des Horrors der Vergangenheit aufgeworfen und in Beziehung zu ihrer Bedeutung in und für die Gegenwart gesetzt. Es ist Ziel des Infrarealismus, eine andere Wahrnehmungsmöglichkeit der Welt zu schaffen – „El intelectual tiene el deber de ayudar a construir una idea del mundo“⁵³. Der Schlüssel zu dieser anderen Wahrnehmung liegt in einem veränderten Kunstbegriff, der durch die Evokation des Horrors, des Bösen und der im Schatten liegenden Aspekte der Geschichte die Gegenwart in all ihren – auch den marginalisierten – Elementen einfordert⁵⁴. Dieser Kunstbegriff kann sich nur aus dem Mut zum Abgrund ergeben, aus dem Mut dazu, mit offenen Augen in Gefilde vorzudringen, in die niemand sonst sich traut einzutreten⁵⁵.

2.2.I. Die Funktion des Poeten im Infrarealismus

Dem Poeten kommt im Infrarealismus neben seiner Funktion als escritor-soldado, der oftmals gleichermaßen aktiv-politisch wie literarisch-politisch aktiv ist, durch die Forderung von der Vereinigung von Kunst und Leben eine weitere Rolle in der Neuerung der Literatur zu. Denn er wird von Bolaño aus der Verbannung in außerliterarische Sphären in den Diskurs selbst geholt, wird zu plastischer „materia discursiva“⁵⁶. Viele der Protagonisten in seinem Werk sind Poeten und Revolutionäre im Alltag, eine beinahe untrennbare Einheit. So wird durch das Bild des Poeten der Diskurs über Poesie und ihre gesellschaftskritische Funktion immer wieder aufgeworfen. Die unangepassten Poeten sind meist Vagabunden, die freiwillig auf den Abgrund zugehen und es etwa, wie in *Los detectives salvajes*, nicht als wichtiges Ziel ansehen, ihr Werk zu publizieren, sondern vielmehr die Literatur ohne Grenzen zu leben – was allerdings nicht bedeutet, aus dem Leben ein Kunstwerk im Sinne der Ästhetizisten zu machen. Vielmehr geht es darum, durch Leben und Werk gegen die Gesellschaftsstrukturen und den durch sie hervorgebrachten Begriff von Kunst zu rebellieren. Somit ist das Schaffen eines Werkes, das dann Teil eines literarischen Kanons wird, nicht im Entferntesten das Ziel der Realviszeralisten aus *Los detectives salvajes*, die sehr viele autobiographische Züge der Infrarealisten tragen. „[...] a los poetas "realvisceralistas" no les importaba un carajo la poesía misma, quizás como escritura, como testimonio-objeto, como cosa que se almacenara, como

53 Blanck, Guillermo: Roberto Bolaño y el mundo griego. In: Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea. Manzoni, Celina (Hg.). Alcalá la Real: Alcalá, 2009, 23- 41, 40

54 Vgl.: Cobas Carral: 2009, 45

55 Vgl.: Bolaño, Roberto: Fragmentos de un regreso al país natal. In: Bolaño:2004:2, 65.

56 Vgl.: Vargas Salgado, Carlos: ¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? Estrella Distante de Roberto Bolaño. Madrid: Universidad Complutense: Espéculo 2011, Nr. 47, o.A.

evidencia en alguna biblioteca, o guardada en archivos para el futuro.“⁵⁷

Vielmehr stellen sie sich in die Tradition des seine Werke verbrennenden Rimbauds und fordern im infrarealistischen Manifest: „Rimbaud, vuelve a casa!“⁵⁸. Dieser Begriff von Literatur als Leben, von dem keinerlei Rückstände bleiben sollen, das aber die Gesellschaft und ihre Wahrnehmung verändern soll, ist in *Los detectives salvajes* sowohl auf der Ebene der „Literatur“ als auch auf der Ebene des „Lebens“ vorhanden. Auf ersterer insofern als keiner der Poeten jemals etwas veröffentlicht, und auf letzterer als das Schicksal der meisten Poeten zu Ende nicht bekannt ist, und sie, gleich Lautréamont, einfach verschwinden ohne weitere Spuren zu hinterlassen. In Anbetracht dieses Aspekts wird wieder die Nähe des Infrarealismus zum Surrealismus evident, denn wiewohl die Surrealisten durch einen neuen Kunstbegriff ein neues Gesellschaftsmodell leben wollen, verstehen sie sich weit mehr als revolutionäre Bewegung des Geistes⁵⁹ denn als Kunstschaffende. Die extreme Radikalität der Realviszeralisten aus *Los detectives salvajes* wird von den „realen“ Realviszeralisten, den Infrarealisten, nicht dermaßen absolut gelebt, geht aber eindeutig in diese Richtung. Für das Leben von Kunst als Gesellschaftsrevolution wird auch von Bolaño vollkommene Hingabe gefordert.⁶⁰ Er lebt das Leben eines Poeten und Vagabunden – wie er sich sogar auf seiner Visitenkarte ausweisen lässt⁶¹ – der erst beginnt, leichter verkäufliche Prosa statt Poesie zu schreiben, die in Folge als „Rückstand“ geortet werden kann, als er seine Familie ernähren muss. Es ist also dezidiert nie die Anerkennung der politischen Instanzen, die er sucht, denn es ist die Position außerhalb des Gesetzes, die nach Bolaño benötigt wird, um schreiben zu können: „[...] sigo creyendo que para escribir, hay que ponerse en la posición [...] fuera de la ley. Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley.“⁶² Aus dieser Überzeugung, die sich auch in der Aussage statuiert, gute Literatur ist durch den Mut zum Abgrund determiniert, ergibt sich für Bolaño der Konflikt zwischen den zwei Arten von Schriftstellern⁶³. Auf der einen Seite stehen jene, die die Literatur als Gefahr verstehen, als eine Aufgabe, die den Einsatz des eigenen Lebens verlangt, da sie gelebt werden muss,

57 Campos: 2006, o.A.

58 Bolaño: 1976, o.A.

59 „Der Surrealismus ist keine Form der Poesie. Es ist ein Schrei des Geistes, der zu sich selber zurückfindet und fest entschlossen ist, voller Besessenheit seine Fesseln zu sprengen [...]“ – Aragon, Louis; Artaud, Antonin; u. a.: Erklärung des Büros für surrealistische Forschungen (27. 1. 1925). In: Asholt, Wolfgang, Fährders, Walter (Hg.): 2005, 344

60 Vgl.: Bolaño, Roberto: Discurso de Caracas. In: Bolaño: 2004:2, 36-37. Siehe auch: 2.1., S.3, Fn 7

61 Vgl.: Zweifel, Stefan: Vor Tränen blind in Blanes. In: Du Magazin 819: Roberto Bolaño – Poet und Vagabund. Zürich: Du Kulturmedien AG, September 2011, 15-22, 19

62 Miravet: 2000, 65

63 Vgl.: Bolaño, Roberto: La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento? México: Revista Plural 68, 1977, o.A.

denen nichts an der traditionellen Beschäftigung eines Schriftstellers liegt, und auf der anderen Seite jene, die im Sinne Susan Sontags als „Söldnerschriftsteller“⁶⁴ bezeichnet werden können. Diese sind Bolaño zufolge vielfach bezeichnend für die „neue lateinamerikanische Poesie“ und streben nach einem Status als Schriftsteller, nach Achtbarkeit und Anerkennung nicht so sehr ihresgleichen, sondern vielmehr der „Besitzdiener der Macht“, und damit nach hohen Verkaufszahlen. Bolaño bezichtigt sie, Körper und Seele darauf zu verwenden, zu verkaufen⁶⁵. Dies impliziert die Beschuldigung eines Verkaufs der Seele und die Anklage der Verfehlung der Pflicht der Intellektuellen, eine andere Wahrnehmungsmöglichkeit der Welt zu schaffen, der stets wiederkehrenden Gewalt und dem Bösen entgegenzutreten. Dementsprechend wird etwa Isabel Allende, stellvertretend für viele SchriftstellerInnen ihrer Generation, als „escribidora“⁶⁶ bezeichnet, fehlt es ihr doch an dem geforderten Mut, in den Abgrund zu schauen. Denn diese von Bolaño kritisierte „neue lateinamerikanische Poesie“ wird vorwiegend aus der Angst geboren, aus der Angst und dem Wunsch, „Schüsse gegen Achtbarkeit einzutauschen“⁶⁷. Sie entsteht insbesondere aus den Klassen, die einen Ausweg aus den Erfahrungen suchen, die sie mit den horrenden Lebensumständen der Eltern machten und sich so von der Literatur, wie sie die Infrarealisten propagieren, abwenden⁶⁸. Denn diese fordert den Einsatz des eigenen Lebens und verkauft sich nicht – „La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende.“⁶⁹. Die Weigerung, Literatur zu schaffen, die zur Veränderung der Gesellschaft beitragen kann, ergibt sich also aus der Angst um die eigene Zukunft. Diese aber ist, nach Bolaño, nichts anderes als die Fortsetzung des Horrors der Gegenwart, wenn dieser nicht gebrochen wird - „Ese futuro es tan gris como [...] la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que se han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra“⁷⁰.

64 Vgl: Herralde: 2005, 18.

65 Vgl.: Bolaño, Roberto: Sevilla me mata. In: Bolaño: 2004: 2, 311-314, 312

66 Vgl.: Herralde: 2005, 26; und Gómez, Andrés: Roberto Bolaño: Isabel Allende es una mala escritora, o.A.

67 Vgl.: Bolaño, Roberto: Sevilla me mata. In: Bolaño: 2004: 2, 311

68 Vgl.: Ibid., 311-314

69 Ibid., 312

70 Ibid., 313

2.2.II. Das Schaffen des Infrarealismus in Abgrenzung zum Schaffen der etablierten Konzepte und der Generation des „Boom“

Das infrarealistische Schaffen einer neuen Art von Kunst, einer neuen Ausdrucksform, die imstande sein soll, eben diesen Horror zu brechen, muss sich demzufolge sowohl von einer materialistischen Kunstform als auch vom absoluten, sozialen Realismus oder einem der Kunstautonomie verhafteten Schaffen absetzen. Denn der soziale Realismus bringt in den Augen der Infrarealisten nur Starrheit hervor und kann so nichts zu Neuerungen beitragen – „[...] nos llevaba directos a la afasia, a la catatonía“⁷¹. Die Kunst des Elfenbeinturms wiederum, wie sie etwa Octavio Paz hervorbringt, der auch aufgrund seines Status als etablierter Poet schlechthin zum beliebtesten Feindbild der Infrarealisten wird, ist aufgrund der gemachten Erfahrungen und soziopolitischen Ereignisse ohnehin keinesfalls tragbar. Bolaño sucht so nach einem dritten ästhetischen Weg, der sich zwischen den etablierten Literaturreichen eines Octavio Paz, Vertreter einer Literatur des Elfenbeinturmes, und eines Pablo Neruda, Vertreter eines sozialen Realismus, befinden soll⁷². Die etablierten, das Literatursystem beherrschenden Richtungen werden somit in der Tradition der Avantgarde abgelehnt, im Mittelpunkt steht das Schaffen eines neuen Begriffes von Kunst. Dieser soll zuallererst der Ethik verpflichtet sein. Das wiederum bedeutet dennoch nicht, dass es Ziel ist, zugunsten der ethischen Verantwortung die ästhetische Qualität eines Werkes nur als Nebenfaktor zu betrachten. Denn ethische und ästhetische Dimensionen sollen nicht nur miteinander in Einklang gebracht, sondern vielmehr eins werden⁷³. Eine Ästhetik ist demnach nur als Ethik, eine Ethik nur als Ästhetik denkbar, beide sind sie dem Leben als Revolution verpflichtet.

Dieser Ansatz einer neuen Literatur, die den Mittelweg zwischen einer Literatur der Ästhetik und einer Literatur der Ethik in einer absoluten Vereinigung beider Kategorien findet, ist nach Bolaño weitgehend auf den chilenischen Poeten Nicanor Parra zurückzuführen. Dieser Opponent des literarischen Kanon, dem es ebenfalls stark um eine Erneuerung der Literatur geht, verfügt außerdem über schwarzen Humor, den Bolaño den beiden „großen“, „kanonisierten“ Dichtern abspricht⁷⁴. Dies ist ein weiteres ausschlaggebendes Element der Vorbildfunktion für die Infrarealisten und so kann schwarzer Humor als bezeichnend für das Werk Bolaños ausgemacht werden. Er ist oftmals sehr bestimmend im Umgang mit dem Horror der Realität, der greifbarer gemacht werden soll, und wird als Mittel angesehen, der

71 Miravet: 2000, 53

72 Vgl.: Ibid.

73 Vgl.: Bolaño: 1976, o.A.

74 Vgl.: Miravet: 2000, 53

Absurdität des Lebens zu begegnen. Auch Auxilio Lacouture, Erzählerin von *Amuleto*, ist sich seiner Relevanz bewusst: „Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor“⁷⁵. Schwarzer, absurder Humor und Ironie werden so zu Elementen, die dazu beitragen, die von den Infrarealisten angestrebte alternative Wahrnehmung der Realität zu erzeugen. Durch sie erfolgt eine Infragestellung und Unterminierung der herkömmlichen Wahrnehmungsweise der Realität, mit der gespielt wird, um einen anderen Zugang zu ihr zu schaffen und auch jene ihrer Elemente freizulegen, die sonst oft übersehen werden. „En Bolaño, la ficción es un camino que nos permite incursionar en la historia y tratar de comprender lo que parece tan evidente y, por eso mismo, escapa a veces a nuestra percepción.“⁷⁶ beschreibt Alberto Bejarano die Besonderheiten der Fiktion Bolaños, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die perzipierten Realität, die als absolute Wahrheit aufgefasst wird, zu hinterfragen. So wird, mithilfe von schwarzem Humor und Ironie, ein Spiel mit Fiktion und Realität, intra- und extratextuellen Elementen vorgenommen, das die Bestandteile von Geschichte und Realität auseinandernimmt und so einen anderen Zugang zu vermeintlicher „Wahrheit“ und „Realität“ schaffen soll. Bolaño verschiebt und verwischt gleichermaßen die Grenzen zwischen seiner eigenen Biographie und ihrer fiktionalen Wiedergabe wie er es auch mit der historischen Realität tut. Denn der von ihm gewählte Zugang von Literatur zu Realität und Wahrheit soll keinesfalls der einer „Gedächtnisübung“ sein. Das ist ein Ansatz, der sich sehr von dem vieler seiner Vorgänger unterscheidet, die es oftmals als die Hauptaufgabe ihres Schaffens betrachten, als solche zu fungieren⁷⁷. Vielmehr, als in dem Gefühl, als ewig Mahnender – „recordatorio“ – dienen zu müssen, soll der Poet sich auf die Beobachtung fokussieren und so das ans Licht bringen, was andere nicht sehen können oder wollen – „[...] mirar algo que uno muchas veces no quiere ni ver.“⁷⁸

In diesem Sinne soll die historische Realität keinesfalls lediglich herkömmlich linear und chronologisch wiedergegeben werden, denn das hätte nichts als eine Verfestigung der oftmals verfälschten Geschichte sowie der kollektiven Erinnerung zur Folge. Diese aber ist, in den Worten Bolaños, „[...] una de las más débiles, de las más flacas memorias que puedan existir. Nunca se debe confiar en la memoria colectiva“⁷⁹. Vielmehr also wird ein Spiel mit den Elementen von Realität und Erinnerung angestrebt, das dazu beitragen soll, ein anderes

75 Bolaño, Roberto: *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999, 42

76 Bejarano, Albero: República de expositos, genealogías de la orfandad en 2666 de Roberto Bolaño. In: *Nómadas*. Bogotá: Nómadas Juli/Dezember 2010. Nr. 33, 31-43, 32

77 Vgl hierzu: Promis, José: Poética de Roberto Bolaño. In: *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Patricia Espinosa H. (Hg.). Santiago de Chile: Frasis, 2003. 47-64 51ff

78 Miravet: 2000, 59

79 Ibid.

Bewusstsein von (historischer) Realität zu schaffen, das auch die verdrängten und übersehenen Elemente inkludiert. Sehr wohl geht es also darum, dem Vergessen entgegenzutreten. Dies allerdings soll nicht in einem Auffrischen der schon bestehenden Wahrnehmung vonstatten gehen, sondern diese vielmehr hinterfragen und Alternativen zu ihr bieten. Denn, wie Bolaño 1977 in der mexikanischen Zeitschrift *Plural* schreibt, ist es angesichts der blutigen „Realität“, angesichts der Präsenz des Bösen, unmöglich, zu schaffen, ohne schon Bestehendes zu untergraben:

*[...] una interpretación transformadora (y esto es más contradictorio que el diablo) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible verdaderamente crear sin subvertir; en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, en donde es imposible ser apaleado sin adoptar [...]*⁸⁰

Die Lust am Spiel mit den Elementen von Geschichte und Realität, mit ihrer Interpretation und Transformation⁸¹, ergibt sich demnach im Angesicht der Gewalt des Alltags aus der Notwendigkeit, andere Wahrnehmungsmöglichkeiten aufzuzeigen um in Folge den Horror durchbrechen zu können. Die Suche nach einer Erneuerung der poetischen Sprache, die eine transformierte Interpretation des Alltags vorschlägt, konstituiert sich demnach hauptsächlich aus der erkannten Notwendigkeit, Kunst eine ethische Funktion erfüllen zu lassen um Realität zu verändern. Hierbei kommt durch Elemente wie vor allem der Fragmentierung von Realität und Geschichte, die zugunsten der Schaffung einer neuen Wahrnehmung stattfindet, eine Ästhetik zum Tragen, die sehr postmodern anmutet. Bolaño ist demnach ebenso Ästhetizist wie der Ethik verschrieben und setzt in seinen Werken oftmals alle Regeln, nach denen Romane normalerweise funktionieren, außer Kraft, aber er tut es nicht lediglich „aus postmodernem Spieltrieb“, sondern vielmehr aufgrund des Strebens, eine neue Kunstform zu finden, die Ästhetik und Ethik vereint⁸². Die „Erschütterung, die von seinen Büchern ausgeht hat immer einen ethischen Grund“⁸³ und das Konzept, Literatur zu leben, ist aufgrund seiner Radikalität und der unbedingten Vereinigung von Kunst und Leben, aufgrund der Symbiose von Ästhetik und Ethik, eben nicht lediglich als „Spieltrieb“ zu verstehen, sondern vielmehr als „Blick in den Abgrund“⁸⁴.

Das Werk Bolaños setzt sich nicht nur von den im Südamerika der sechziger und siebziger Jahre etablierten Konzepten von Kunstautonomie und sozialem Realismus ab, sondern bricht darüber hinaus mit der Tradition des „Boom“ der sechziger Jahre. Dieser ist sehr stark durch

80 Bolaño: 1977, o.A.

81 Vgl.: Ibid.

82 Vgl.: Mangold, Ijoma: Wie ein bekiffter Zuhälter. In: Die Zeit: 10.09.2009, Nr. 38, o.A.

83 Ibid.

84 Vgl.: Bolaño, Roberto: Discurso de Caracas. In: Bolaño: 2004: 2, 36

den Triumph der kubanischen Revolution 1959 geprägt und wird demnach mit dem Niedergang dieser revolutionären Euphorie durch das Massaker von Tlatelolco und den Putsch gegen Pinochet weitgehend als auslaufend datiert. Die Generation des Boom wird oftmals mit dem magischen Realismus gleichgesetzt. Dies trifft zwar insofern zu, als viele Autoren des Boom den magischen Realismus vertreten, andererseits aber gibt es in dieser Generation auch eine anders geartete Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen Identität und ihrer Geschichte der Gewalt. So sind es, nach Paula Aguilar, zwei weitgehend heterogene Richtungen, die zur Zeit des Boom aus dem Optimismus und dem Selbstbewusstsein der kubanischen Revolution entstehen: einerseits eben jene des magischen Realismus, welche die Marken der in der Kolonisation erfahrenden Gewalt wie auch die utopischen Dimensionen der lateinamerikanischen Geschichte erforscht und weitgehend die Kunstautonomie vor dem „calendario político“⁸⁵ verteidigt. Auf der anderen Seite steht die Richtung der literarischen Genres, wie Poesie, Protestlied und non-fiktionaler Roman (novela testimonio) die hauptsächlich als Motor für die politisch-revolutionäre Bewegung fungieren sollen⁸⁶. Beide jedoch konstituieren sich weitgehend aus dem Optimismus nach den Erfahrungen um die Möglichkeit eines Sieges revolutionärer Gesellschaftsformen. Während die politische Tradition des Boom diese weiter anspornen will, so setzt der magische Realismus sich oftmals mit den Wurzeln der lateinamerikanischen Identität auseinander. Die tragische Realität der Genozide wird in einen magischen Kontext verpackt, die ehemals „Wilden“ werden (wenn auch oftmals sehr satirisch) als „noble savages“ dargestellt und es erfolgt mitunter ebenfalls eine Umschreibung der Geschichte, in der die ursprüngliche Bevölkerung über die Kolonisatoren triumphiert⁸⁷. Insgesamt also ist die zu Zeiten des Boom in den sechziger Jahren entstandene Literatur sehr positiv ausgerichtet und von der Illusion der Revolution getragen. Dies äußert sich sowohl in einer Literatur, die diese weiterhin antreiben will, als auch in einer Literatur, die sich ausgehend von der Vergangenheit der Kolonisation mit der Identität des lateinamerikanischen Individuums befasst. Letztere lässt gleichzeitig oftmals eine Idylle entstehen, die, nach Balkan, die brutale Kolonisationsgeschichte in fantastische Unmöglichkeiten umwandelt und außerhalb von Kultur und Geschichte festhält⁸⁸.

85 Aguilar, Paula: *Violencia y literatura: acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano* (En torno a la narrativa de Roberto Bolaño). In: *Alpha* (online). 2010, Nr. 30, 157-167, 165

86 Vgl.: *Ibid.*, 164-165

87 Vgl.: Balkan, Stacey: Chapter Five „City of Clowns“ . *The City as a performative space in the prose of Daniel Alarcón, Junot Díaz, and Roberto Bolaño*. In: *Wretched refuge : immigrants and itinerants in the postmodern*. Datema, Jessica (Hg.). Newcastle: Cambridge Scholars Pub., 2010. 89-107, 91-93

88 Vgl.: *Ibid.*, 94

Solcherlei Zugänge sind nach den unmittelbaren Erfahrungen um das Scheitern der revolutionären Illusionen nicht mehr möglich. Weder kann die Geschichte weiterhin, wie oftmals im magischen Realismus, verschönert oder gar in ihrer Brutalität ausgeklammert werden, noch ist eine Literatur, die dem Antrieb eines gescheiterten Ideals dient, denkbar. Somit kommt der Literatur nun vielmehr die Aufgabe zu, von diesem Scheitern und dem Horror zu erzählen – „A partir de las dictaduras del Cono Sur, estos géneros se re-funcionalizan, ya no para narrar el compromiso revolucionario de los 60, sino para dar cuenta de una experiencia determinada por el horror, la pérdida, el trauma“⁸⁹. Während also die Autoren des Boom neben dem revolutionären Fortschritt hauptsächlich mit einer Identitätsfindung des Kontinents beschäftigt sind, müssen die Autoren der nächsten Generation, der Bolaño angehört, einen Weg finden, mit dem Scheitern der Utopien zurecht zu kommen⁹⁰, eine Auseinandersetzung mit dem Bösen wagen.

Zwischen diesen beiden Generationen und ihren Erfahrungen in der prägenden Jugendzeit liegt das Scheitern der in der Tradition der kubanischen Revolution stehenden revolutionären Ideale, das oftmals mit Genoziden einhergeht. Gewalt ist also vielmals alltägliche Realität und wird daher von Bolaño im Sinne einer Suche nach einer anderen Form von Kunst, einer anderen Art, die Realität darzustellen, nicht mehr wie im magischen Realismus lediglich metaphorisch dargestellt und satirisiert⁹¹, sondern vielmehr auch in ebendieser Alltäglichkeit wiedergegeben. Bilder realen Horrors und Terrors fungieren demnach sowohl als Hervorhebung der brutalen Realität, andererseits aber ergibt sich durch ihr fortwährendes Einschreiben in sein Werk auch eine gewisse Banalisierung der Gewalt und des Bösen, die sich oftmals nicht mehr vom Alltag abheben, da sie selbst Alltag sind. Dennoch ist es gemäß der Distanzierung von der Funktion des Autors als „recordatorio“⁹² niemals alleiniges Ziel, Horror, Gewalt und „das Böse“ lediglich berichtsmäßig wiederzugeben und damit den problematischen Geschichtsbegriff zu stützen. Denn dieser ist oftmals lediglich Konstrukt und damit verfälscht und soll daher nicht bestärkt, sondern vielmehr unterminiert werden, um neue, bewusst verschüttete oder unbewusst unterdrückte Facetten freizulegen. Somit ist es im Sinne der Infrarealisten, ihre Gegenwart, die durch neue, horrende Erfahrungen der Gewalt definiert ist, nicht mit den Mitteln der vorherigen Generation aufzuarbeiten. Jene verschönert, metaphorisiert oder klammert diese entweder aus, oder gibt sie im Sinne der damaligen

89 Aguilar: 2010, 165

90 Vgl.: Vargas Salgado: 2011, o.A.

91 Vgl.: Balkan: 2010, 94

92 Vgl.: Miravet: 2000, 59

Erfolge der Revolutionen als positiv-euphorischen Bericht – „testimonio“⁹³ – wieder, der als Motor für weitere Erfolge dienen soll. Die Generation der Infrarealisten allerdings ist aufgrund ihrer Skepsis dem Begriff von „Wahrheit“ gegenüber auch gegenüber einer Wiedergabe von „Wahrheit“ skeptisch und setzt sich daher von einer reinen Reproduktion von „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ ab. Gleichmaßen erfolgt besagte Distanzierung von dem Umgang des magischen Realismus mit Wahrheit und Geschichte, der durch den magischen Kontext die Realität durch unmögliche Fantasien ersetzt. Dennoch kommt dem Element des Phantastischen bei der Erforschung einer Literatur zwischen Ästhetik und Ethik, zwischen politisch fundierten, abbildgetreuen Wiedergaben der Realität, historischem Roman und der idyllisierten, magischen Realität des *Realismo Mágico* eine große Bedeutung zu, wie Aguilar festhält. Denn dieses geht mit dem Element des Unheimlichen einher, das, wie später gezeigt werden soll, oftmals relevant ist, um die Geschichte der Schatten aufzudecken.

*El realismo visceral de Bolano evidencia los cambios estéticos de los años 60 a los 90, al fracturar el optimismo del Boom, al debilitar las certezas del testimonio, y, sobre todo, al incluir el fantástico que opera como espacio de lo siniestro, del fantasma (metáfora del desaparecido) y de sus significaciones en el contexto del terrorismo de Estado*⁹⁴

2.3. Das Böse

2.3.I. Die „Sprache des Bösen“ – Auseinandersetzung mit dem Unrepräsentierbaren

Das von Bolaño und den Infrarealisten angestrebte Schaffen einer neuen Wahrnehmung der Realität, eines anderen Zuganges zu ihr, der Verschüttetes, Verdrängtes und Übersehenes offenlegen soll, ergibt sich auch aus einer fortwährenden Auseinandersetzung mit der erlebten Gewalt, dem erlebten Bösen. Diese Gewalt und dieses Böse sind weitgehend durch den Staatsterrorismus der autoritären Regimes der siebziger Jahre determiniert, dessen grausame Realität bis heute oftmals im Dunkeln liegt. So sollen die marginalisierten Teile dieser Realität freigelegt werden, nach Daniuska Gonzalez die „Geschichte der Schatten“⁹⁵, die sich über die bekannte, rezipierte Geschichte legt, über jene, die oftmals selbst größtenteils Konstrukt ist.

Hierzu reicht es nunmehr nicht mehr aus, die Geschichte aufzuarbeiten und getreu wiederzugeben, also zu einem „recordatorio“⁹⁶ zu werden. Denn die Elemente der

93 Vgl.: Aguilar: 2010, 164

94 Ibid., 166

95 Vgl.: González, 2003, 38

96 Miravet: 2000, 59

„historischen Realität“, die marginalisiert und verdrängt sind, die im Schatten liegen, würden durch eine solche Vorgehensweise wiederum lediglich neben der Darstellung der „offiziellen“ Geschichte untergehen. So zielt das literarische „Verfahren“ Bolaños darauf ab, durch eine Verzerrung der historischen Realität, durch ein Spiel mit ihren Elementen, ebendiese marginalisierten Elemente sichtbar zu machen. Dieses Sichtbarmachen allerdings erfolgt, obgleich es ja Intention ist, das Verdrängte „greifbar“ zu machen und dadurch seinen Schrecken zu verringern, oftmals paradoxerweise im Zuge einer Beleuchtung des Dunkeln, die nicht konstant, sondern vielmehr intermittierend ist. Dadurch wird, nach Daniuska González, wiederum eine Atmosphäre des Horrors evoziert, durch die die marginalisierten Aspekte vielmehr suggeriert als tatsächlich beleuchtet und „greifbar“ gemacht werden⁹⁷. Diese Vorgehensweise erklärt sich aufgrund der Ablehnung einer chronologischen Aufarbeitung und Darstellung der Geschichte. Jene wird mit ebender Unmöglichkeit argumentiert, „Wahrheit“ darzustellen, ohne einer Repräsentation von Wahrheit und Geschichte anheim zu fallen, die oftmals nur im Sinne der „Sieger“ ausgelegt ist. Somit ergibt sich vielmehr eine Fragmentierung der Geschichte, ein Fokus auf die Suggestion einzelner ihrer Elemente, zu deren Zweck die „offizielle“, „bekannte“ Version der „Wahrheit“ oft bis zur Unkenntlichkeit auseinandergenommen und neu zusammengesetzt wird. Dieses Spiel mit der vermeintlichen Realität soll aufzeigen, in welchem Maße diese fehlerhaft ist und nie gänzlich „korrekt“ wiedergegeben werden kann, hierzu wird sie schlicht „gesprengt“: „[...] se trata de [...] dinamitar la historia [...] hasta hacerla, a veces, irreconocible“⁹⁸.

Die Geschichte wird durch ihre Fragmentierung also untergraben, ihre freizulegenden Bestandteile wiederum nur in Fragmenten angedeutet. Die bei Bolaño oftmals nur durch Suggestion angedeutete „Geschichte der Schatten“ evozieren meist eine Atmosphäre des Horrors⁹⁹, welche dem „Bösen“ oder „Unausgesprochenen“ somit eine Stimme verleiht. Andererseits aber werden durch dieses unheimliche Moment, das vielmals mit dem Phantastischen, dem Unfassbaren einhergeht¹⁰⁰, die marginalisierten Elemente oft wiederum nicht leicht fassbar gemacht, sondern lediglich suggeriert und wie durch kurze Lichtblitze sichtbar gemacht. In dieser Anwendung des Phantastisch-Unheimlichen liegt das Element, das genauso schwer fassbar ist wie das Böse, das fassbar gemacht werden soll.

Die Präsenz des Bösen im Werk Bolaños ist demnach einerseits durch sein fortwährendes Mitschwingen als unheimlicher Faktor bestimmt, wenn die Fragmente der marginalisierten

97 Vgl.: González: 2003, 36

98 Ibid., 34

99 Vgl.: González: 2003, 36

100 Vgl.: Aguilar: 2010, 166

Geschichte angedeutet werden, andererseits aber erfolgt ebenso eine Darstellung seiner Alltäglichkeit. Dies geschieht oftmals durch das Sinnbild einer sich selbst absorbierenden Wüste, welches dazu dient, die in den siebziger Jahren in Lateinamerika vielfach alltäglich gewordene Gewalt und das durch die implizierte Böse dazulegen. Das Böse verliert durch diesen alles ausfüllenden Charakter oftmals seinen „Wert“ als Böses, wird gewissermaßen „verdünnt“. Der Horror, der dann wiederum imstande ist, die Langeweile dieser Alltäglichkeit des Bösen zu durchbrechen, setzt oftmals durch das „Aufflackern“ der Elemente der marginalisierten Geschichte ein, die im Zuge einer anderen Wahrnehmung der Realität sichtbar gemacht werden sollen. Denn jene evozieren fragmentarisch vielfach erst wieder den Horror in einer Atmosphäre, in der das Böse sich nicht mehr von anderen Empfindungen absetzt, da es alles absorbierend den Alltag bestimmt. Dies gemahnt sehr stark an das Baudelaire-Zitat, das 2666 vorangestellt ist: „Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui“¹⁰¹. Denn die Metapher „Wüste der Langeweile“ bezieht sich auch hier, wie in Kapitel drei näher erläutert werden soll, auf die Monotonie des Alltags, die ebenfalls durch „das Böse“ determiniert ist. Dieses stellt so den Großteil der Realität und erfährt deswegen eine Verdünnung, verliert seinen ursprünglichen Charakter als „das Böse“. Jener wiederum wird durch genau die Elemente des Horrors, die sich durch das intermittierte Erhellten der marginalisierten Fragmente der Geschichte ergeben, wieder wahrnehmbar gemacht. Denn die „Geschichte der Schatten“ kann und wird nicht als Ganze aufgedeckt werden, sondern nur in fragmentarischer, oftmals verzerrter Gestalt suggeriert, ihre Existenz dadurch aber bezeugt. Damit hebt sie sich von dem Bösen des Alltags ab und sticht aus diesem, gleich einer „Oase“, hervor. Bolaño liefert also sowohl die Bilder von Horror und Terror, wie sie bezeichnend sind für das Lateinamerika der siebziger Jahre und setzt sich hierdurch von der Darstellung des Boom ab, indem das Böse beim Namen genannt wird. Andererseits aber schwingt durch die Intention, die marginalisierten Aspekte der Geschichte freizulegen, noch eine andere Schicht des Horrors des Bösen mit. Die Geschichte der Schatten also, die oftmals nicht Teil der „offiziellen Geschichte“ ist, evoziert durch ihre weitgehend ins Dunkle verdrängte Existenz, die auch nur in Fragmenten suggeriert wird, eine andere Sphäre des Bösen. Diese ist aufgrund ihrer Elemente „der Schatten“, die nicht gänzlich fassbar sind und lediglich angedeutet werden, durch das Unheimliche bestimmt, das mit dem Phantastischen einhergeht. So gibt es im Werk Bolaños oftmals zwei Sphären des Bösen: einerseits das Böse, das durch die direkten Bilder von realem Horror in seiner Alltäglichkeit geschildert wird, und andererseits

101 Baudelaire, Charles: *Le voyage*. In: Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*. Die Blumen des Bösen. Stuttgart: Reclam, 1980. 268-281, 276; V.112

das Böse, das durch die Elemente der Geschichte der Schatten bestimmt ist, die sich nicht gänzlich freilegen lässt, auf die aber aufmerksam gemacht werden soll. Dieses ist demnach nicht ebenso in Bildern reproduzierbar, sondern ergibt sich vielmehr als ein Böses, das erahnt wird und als weitere Sphäre mitschwingt: „En la narrativa de Bolaño se respira este aire de ocultamiento, de entramados soterrados del mal“¹⁰².

Insgesamt ergibt sich Balkan zufolge in der Darstellung des Bösen bei Bolaño, die sich aus einem Konglomerat der Elemente von erlebter Gewalt und Realität und dem phantastisch-unheimlichen, nicht greifbaren Element, das immer mitschwingt, konstituiert, eine Art „literarisches Theater der Grausamkeit“ nach Artaud¹⁰³. Dessen wichtigstes Charakteristikum liegt in „einer magischen, furchtbaren Verbindung mit der Wirklichkeit und der Gefahr“¹⁰⁴. Demnach sind Metaphysik und Mystik bestimmend für die Darstellung der Realität, zu der, im Sinne des Surrealismus, ein anderer Zugang gefunden werden soll. Eine chronologisch-lineare Handlung ist daher im Zuge der Postmoderne in beiderlei Konzeptionen nicht zielführend, und so steht nicht das Vorantreiben und Darlegen des Handlungsablaufs, sondern vielmehr das Bewirken einer veränderten Realitätsperzeption im Vordergrund. Das „literarische Theater“ Bolaños setzt es sich also wie das Theater Artauds zum Ziel, „durch alle Mittel ein Infragestellen nicht nur aller Aspekte der objektiven und deskriptiven Außenwelt“ zu erstreben, sondern auch „der inneren Welt, das heißt des Menschen in metaphysischer Hinsicht“¹⁰⁵. Diese Mittel liegen bei Artaud vorwiegend in einer neuen Konzeption von Sprache, die nicht mehr lediglich dem eigentlichen Text untergeordnet ist, und durch die „Wörter in einem zauberischen, wahrhaft magischen Sinne aufgefaßt werden – um ihrer Form, ihrer sinnlichen Ausstrahlung und nicht bloß um ihres Sinnes willen“¹⁰⁶. Auch im Werk Bolaños ist es oftmals dieser besondere Umgang mit Sprache, der die anderen Wahrnehmungsmöglichkeiten von Wirklichkeit und historischer Realität sich offenlegen lässt. Denn im Spiel mit den Elementen der Geschichte, die oftmals sehr zersetzend Eingang in sein Werk findet, fungiert die Sprache als neuer Sinngeber. Das Aufgreifen einzelner Elemente der Geschichte, während andere ausgeblendet werden und die chronologisch-lineare Geschichte somit untergraben wird, schafft Raum für eben die Elemente, die es freizulegen gilt: Die der

102 González: 2003, 35

103 Vgl.: Balkan: 2010, 93

104 Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit. (Erstes Manifest). In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 401-403, 401

105 Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit. (Erstes Manifest). In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 403

106 Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit. (Zweites Manifest). In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 406-408, 407

„Geschichte der Schatten“¹⁰⁷. Durch eine Verzerrung der Geschichte, die verschüttete, marginalisierte Elemente immer wieder aufflackern lässt und dadurch, wenngleich sehr diffus, auf ihre Existenz hinweist, wird die Zuverlässigkeit und der Wahrheitsanspruch der durch Sprache konstruierten historischen Realität hinterfragt. Sprache soll demnach keine „Gedächtnisübung“¹⁰⁸ zur Unterstützung einer einen Absolutheitsanspruch erhebenden Geschichtsauffassung sein, sondern eben diese dekonstruieren und so auf die nicht registrierten, die verschwiegenen und marginalisierten Elemente hinweisen. Sie fungiert damit nicht lediglich als Transporteur von Sinn im alten Sinne einer chronologischen Geschichte, sondern soll durch ihre „sinnliche Ausstrahlung“¹⁰⁹ darüber hinaus andere Wahrnehmungsmöglichkeiten eröffnen. So wird viel Gewicht auf einzelne ihrer Elemente gelegt und der Fragmentcharakter dieser Elemente, die abseits des primären „Sinnes“ stehen, steht bei der Evokation von Horror und Terror vielmals im Vordergrund. Oftmals sind es also scheinbar marginale, aus dem großen Handlungsraum gerissenen Bemerkungen am Rande, durch die die Atmosphäre des Horrors Eingang findet und in denen die eigentliche Intention, eine Veränderung der Wahrnehmung zu bewirken, gipfelt. Die primäre Bedeutung, die auf ersten Blick „lesbare“, wird so immer wieder durch das kurze und verzerrte Aufblitzen von Elementen der sonst unsichtbaren, immer aber mitschwingenden „Geschichte der Schatten“ eingeholt.

Die so durch einzelne Elemente von Geschichte und sie darstellender Sprache erzielte Atmosphäre gemahnt aufgrund ihres Fokus auf eine veränderte, verdichtete Wahrnehmung an Artauds Theater der Grausamkeit. Die Atmosphäre des „literarischen Theaters der Grausamkeit“¹¹⁰ Bolaños, das ebenfalls die herkömmliche Wahrnehmung aufbrechen und einen anderen Zugang zu Realität schaffen will, ist durch eine Sprache des Bösen – *lenguaje del mal*¹¹¹ – bestimmt. Diese stellt sowohl das Böse und den Horror in seiner Alltäglichkeit dar, als auch sie dem Bösen und Horror, die noch im Dunkeln liegen, eine Stimme gibt, sie aber nie gänzlich freilegt. Diese Stimme ist nach Daniuska González von der Stille geprägt oder gar stumm¹¹², kann also die marginalisierten Elemente nie gänzlich aufdecken, da diese selbst oftmals durch eine unfassbare, wortlose Unrepräsentierbarkeit konstituiert sind. Die Sprache des Bösen kann somit nicht mit fassbaren Begriffen arbeiten um etwas schwer Fassbares freizulegen, sondern fokussiert sich in diesem Sinne vielmehr auf die Evokation

107 Vgl.: González: 2003, 38

108 Vgl. hierzu: Promis: 2003, 51 ff

109 Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit. (Zweites Manifest). In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 407

110 Vgl.: Balkan: 2010, 93

111 González: 2003, 34

112 Vgl.: Ibid., 43

einer Atmosphäre, die auf die Existenz dieses verdeckten Unfassbaren hinweist und es in verzerrten Bildern suggeriert

[...] el autor elabora un lenguaje del mal, un dispositivo discursivo que le da voz, además de la Historia como ejercicio del horror; a ciertos espacios irrepresentables, como el silencio, la fractura de sentidos... todos dentro del mal, por cierto, irrepresentable él mismo¹¹³

Sie ist folglich sehr determinierend für das Werk Bolaños und das intendierte Schaffen einer anderen Wahrnehmung, die über die herkömmliche hinausgeht und so auch die „Geschichte der Schatten“ freilegt.

So soll im Werke Bolaños auf das Ungreifbare, das oft nur als Schatten unter der offensichtlichen, oftmals konstruierten Geschichte mitschwingt, hingewiesen werden. Die vielmals diffusen Bezeugungen seiner Existenz, welche oft nicht durch den primäre Sinn von Worten mitgeteilt werden kann, da sie, wie das Böse selbst, letztlich meist schwer repräsentierbar ist¹¹⁴, werden vielmehr durch das Evozieren einer bestimmten Atmosphäre erreicht. Diese ergibt sich aus einem Spiel mit den Elementen der „offensichtlichen“, Geschichte. Sie wird verzerrt und somit untergraben und hinterfragt um aufzuzeigen, dass sie immer lediglich Konstrukt und daher nicht vollständig ist, sondern stets Elemente verdeckt. Hierzu bedient sich Bolaño einzelner ihrer Elemente, formt sie neu und konstatiert dadurch, dass Geschichte immer willkürlich geschaffen wird¹¹⁵. Den marginalisierten Elementen, die aus verschiedensten Gründen keinen Eingang in diese (offizielle) Geschichtskonstruktion gefunden haben, wird somit durch das Verweisen auf ihre Existenz Platz eingeräumt, wie undefinierbar sie auch immer bleiben mögen.

Neben diesen Hinweisen auf die verdrängten Elemente der Geschichte steht die Beschäftigung mit der Alltäglichkeit des Horrors, mit der Veralltäglichung des Bösen, das oftmals schon gar nicht mehr als ein solches wahrgenommen wird, im Vordergrund. Sowohl dieser Veralltäglichung als auch den sie wiederum durchbrechenden Anklängen an ein Böses, das unvermittelt, wie kurze Blitze, Eingang in das Werk findet, soll eine „Stimme“ verliehen werden, ohne dass jedoch der Anspruch besteht, sie hierdurch gänzlich erklär- und fassbar zu machen. Die Intention, das Böse wirklich „greifbar“ und verständlich zu machen, findet sich im Werk Bolaños vielmehr in Verbindung mit der Beschäftigung mit den „Wurzeln“ des Bösen.

113 González: 2003, 32, Fußnote 2

114 Vgl.: Ibid.

115 Vgl.: Ibid., 43

2.3.II. Die Ursprünge des Bösen

Damit findet nicht nur eine Auseinandersetzung mit den offensichtlichen wie auch den marginalisierten Elementen des Horrors und des Bösen statt, welchen in ihrer Wirkung schwer beigegeben werden kann, sondern ebenso finden die Ursprünge des Bösen Eingang in das Werk. Hierbei erfolgen Darstellungen aus allen möglichen Sphären der an der Ausübung der Macht und des „Bösen“ beteiligten Instanzen sowohl der Diktatur Pinochets als auch der des Nationalsozialismus. Denn obschon von einer direkten Gegenüberstellung ohne Abstufungen von Pinochetismus und Faschismus abzusehen ist, können sie dennoch, nach Burgos, bezüglich der (vorgegebenen) Intention, das vorherige Chaos durch die Errichtung eines durch Gewalt ordnendes Prinzips beseitigen zu wollen, verglichen werden. Neben dem Aufdecken der Geschichte der Schatten und einer Konstatierung der monströsen, unfassbaren Auswirkungen und Folgen, die solche Regimes hervorzubringen imstande sind, besteht die Intention Bolaños demnach auch darin, die Funktionsweisen dieser Regimes auszuleuchten¹¹⁶. Dadurch sollen die Wurzeln des Bösen veranschaulicht und im weitesten Sinne verständlich gemacht werden. Während also einerseits das Phänomen des Bösen in seiner Unfassbarkeit evoziert wird, sollen seine Ursprünge andererseits durch deren Darstellung „fassbar“ gemacht werden. Hierzu erfolgt im Sinne Arendts, die erstmals den Begriff der „Banalität des Bösen“¹¹⁷ gebraucht, der besagt, dass die Monstrosität eines Aktes nicht notwendigerweise bedeutet, dass der ihn ausgeführt Habende ebenfalls ein Monster ist, oftmals eine Darstellung der „Gewöhnlichkeit“ der Akteure des Bösen. Diesbezüglich setzt Bolaño sich von einer weiteren lateinamerikanischen literarischen Tradition ab: der des Diktatorenromans. In diesem erfolgt, nach Burgos¹¹⁸, oftmals ein Eindringen in die Abgründe der patriarchalen Diktatorenfigur, während Bolaño vielmehr die Funktionsweise des diktatorischen Systems ausleuchten will und so der Figur des Diktators Relevanz abspricht. Sie wird in Folge nicht in der für den Diktatorenroman oftmals typischen Profundität behandelt sondern weist Tendenzen hin zu einer Ridikülisierung der Figur auf, die weniger in ihrer Funktion als „typischer“, monströser Diktator als in ihren alltäglichen Aspekten dargestellt wird¹¹⁹. Hierdurch soll der Schritt hin zu einer Betonung des Charakters des Scheins und der Oberfläche stattfinden, der dem Bösen nicht in seinen Erscheinungsformen und

116 Vgl.: Burgos, Carlos: Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria. In: Nuevo texto crítico. Stanford: 2009. Nr. 42, 123-144, 124-125

117 Vgl.: Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper, 1996, 371

118 Vgl.: Burgos: 2009, 125-126

119 Vgl.: Ibid.

Auswirkungen, wohl aber oftmals in seiner Entstehung anhaftet. Auch die anderen, das Böse durchführenden Figuren werden demnach oft im Zuge einer „Banalität“ im Sinne Arendts dargestellt, ihren Handlungen – nicht deren Ergebnissen – „mangelt“ es vielmals – nicht immer – an Profundität. Die Erkenntnis Arendts, dass „das Böse immer nur extrem ist, aber niemals radikal, es hat keine Tiefe, auch keine Dämonie“¹²⁰ kann demnach vielmals auch als wichtiger Punkt bei Bolaños Darstellung der Funktionsweise diktatorischer Regimes gewertet werden – „Puede afirmarse que Bolaño se resiste a que su literatura construya una profundidad [...] sobre algo que no la tiene“¹²¹. Infolge dessen wird nach Burgos auch gezeigt, dass die größte Gefahr von den gemeinen Menschen ausgeht, viel weniger von den Monstren, denn diese existieren zwar, aber nicht zahlreich genug, um wirklich gefährlich werden zu können¹²².

Vielmehr sind es also häufig jene, die als „normale“, „nicht diabolische“ Personen Handlungen innerhalb des Systems ausführen – das oftmals auf einen höheren Zweck hin ausgelegt ist oder zumindest dahingehend argumentiert wird – die die Gefahr darstellen und in Folge den Großteil des „Bösen“ bewirken. Denn diese legen durch ihre Verhaftung im System und in Gedanken an ein höheres Wohl, sei es schlicht das Funktionieren des Systems oder darüber hinausgehend ein „höherer Zweck“, ihr Gefühl von Ethik und Moral auf Eis. So werden ihre Handlungen weitgehend von der Indifferenz geleitet, die, nach Arendt, die größte Gefahr überhaupt in Bezug auf das Böse darstellt. Sie ist es nämlich, die den Handlungen jegliche Tiefe nimmt, in ihr liegt „der Horror des Bösen und zugleich seine Banalität“¹²³. Durch diese Ermangelung von Tiefe ist das Böse in seinen Ursprüngen erklärbar. Es ist, anders als seine Erscheinungsformen, keinesfalls radikal und unfassbar, sondern konstituiert sich oftmals vielmehr aus oberflächlichen Handlungen, denen es an Profundität mangelt, an der grundlegenden Intention, Böses zu tun. Anders nunmehr als die Erscheinungsformen des Bösen an sich, die meist schlicht nicht repräsentierbar sind und denen deshalb oftmals nur schwer eine Stimme verliehen werden kann¹²⁴, sind die Ursprünge des Bösen demnach sehr wohl „fassbar“ zu machen.

120 Arendt: Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1. Berlin: Bittermann, 1989, 78

121 Burgos: 2009, 134

122 Vgl.: Ibid., 133

123 Arendt: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik. München: Piper, 2006, 150

124 Vgl.: González: 2003, 32, Fußnote 2

2.4. Kleines Conclusio

Bolaños Beschäftigung mit dem Bösen ergibt sich somit nicht ausschließlich aus der Intention, das „alltägliche Böse“ aufzuzeigen oder das marginalisierte, nur als Element im Schatten der offensichtlichen Geschichte existierende, Böse zu evozieren. Denn ebenso erfolgt eine Auseinandersetzung mit seinen Wurzeln und damit zusammenhängend oftmals den Funktionsweisen der Regimes, die es hervorbringen. Durch diese Beschäftigung mit den Ursprüngen des Bösen wird gewissermaßen ein Kontrast zur „dämonischen“ Qualität des Bösen gebildet, die diesem in seinen Erscheinungsformen aufgrund ihres schwer zu fassenden Charakters oft anhaftet. Denn die Ursprünge des Bösen werden nicht wie seine Erscheinungsformen als weitgehend im Dunkeln liegend, unfassbar und damit beinahe „diabolisch“ befunden, sondern können, weil an den an der Ausübung des Bösen beteiligten Personen festmachbar, oft als banal-menschlich konstatiert werden. In der Beschäftigung Bolaños mit dem Bösen erfolgt eine Symbiose zwischen oben ausgeführter „Sprache des Bösen“ – die sich überwiegend aus Stille konstituiert, da das Böse in seinem unfassbaren, diabolischen Charakter schwer repräsentierbar ist – und einem Aufzeigen seiner Entstehungsformen. Letzteres verweist in der Tradition Arendts vor allem in Anbetracht der diktatorischen Regimes größtenteils darauf, dass das Böse in seinen Ursprüngen „immer nur extrem ist, aber niemals radikal, es hat keine Tiefe, auch keine Dämonie“¹²⁵. Andererseits aber darf bei der Betrachtung der Beschäftigung Bolaños mit dem Bösen nicht außer Acht gelassen werden, dass dem „absolut Böse“, also jenem, das, nach Arendt, in seinen Motiven schlicht nicht erklärbar ist¹²⁶, dennoch auch im Anbetracht seiner Ursprünge nicht durchwegs jegliche Existenz abgesprochen wird. So konstatiert Bolaño, mit *Estrella Distante* eine Annäherung an das „absolut Böse“ versucht zu haben¹²⁷. Bolaño scheint das Böse demnach in all seinen Konzeptionen und Erscheinungsformen in sein Werk einschreiben zu wollen, um so eine Totalität zu evozieren, wie sie aufgrund der Unzuverlässigkeit von („offizieller“) Geschichte, die nie in gänzlich und fehlerfrei darstellbar ist, selten aufzufinden ist – „Bolaño tiende a erigir sus novelas sobre múltiples horrores que generan una sensación de totalidad“¹²⁸. Damit legt Candia Cáceres den Drang dar, das Böse zur wichtigsten Konstante des Werkes zu machen, welcher sich wohl aus der permanenten Präsenz von Gewalt, Horror und dem Bösen

125 Arendt: 1989, 78

126 Vgl.: Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: 2005, 941. Nach:Bozzaro, Claudia: Hannah Arendt und die Banalität des Bösen. Freiburg: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen e.V., 2007, 58

127 Vgl.: Bolaño, Roberto: Bolaño por Bolaño. In: Manzoni: 2006, 201

128 Candia Cáceres, Alexis: Todos los males el mal. La „estética de la aniquilación“ en la narrativa de Roberto Bolaño. In: Revista Chilena de Literatura. Santiago de Chile: Universidad de Chile: 2010. Nr.76, o.A.

in einer Zeit ergibt, die sonst durch viele Absenzen geprägt ist. „La fascinación por lo perverso, lo bárbaro, el entusiasmo por el juego y la necesidad casi compulsiva, de poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso, lo escondido, lo que no tiene nombre [...]“¹²⁹ ist nach Manzoni ebenfalls eine wichtige Triebfeder im Werk Bolaños. Gleich dem Drang, die „Geschichte der Schatten“ freizulegen, für seine „verlorene Generation“ zu schreiben, konstituiert ebenso eine gewisse Faszination des Bösen den Motor für die immerwährende Auseinandersetzung mit all seinen Spielarten, durch die insgesamt das „Geheimnis der Welt“¹³⁰ aufgedeckt werden soll.

129 Manzoni, Celina: Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal. In: Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia. Manzoni, Celina (Hg.). Buenos Aires: Corregidor, 2006. 17-32, 27

130 Vgl.: Meyer-Krentler, Leonie: Ein James Dean war er nicht. In: Die Zeit. Zeitonline: 07.09.2009

3. Das Böse – ein historischer Abriss

Um explizit auf die verschiedenen Erscheinungsformen und Wesensarten des Bösen bei Bolaño eingehen zu können, scheint eine Beschäftigung mit den „Konzeptionen“ des Bösen, die in Relation zu seinem Werk stehen oder gestellt werden sollen, unerlässlich. Wiewohl er die Lektüre der literarischen Großmeister des Bösen und der Apokalypse als seine Generation beeinflussend anführt – „[...] no le hicimos caso a nadie, salvo a Rimbaud y Lautréamont“¹³¹ – und diese auch in seinem Werk eindeutige Spuren hinterlassen haben, begründet doch die soziopolitische Realität die immer wieder aufgeworfene Frage nach dem Wesen des Bösen umso maßgeblicher. Dementsprechend ist es sehr stark auch die stete Präsenz autoritärer Regimes, die im Werk Bolaños von Bedeutung ist. So wird einerseits viel Bezug auf den Pinochetismus genommen, andererseits aber kommt dem Nationalsozialismus ebenso eine wichtige Rolle zu. Diese ist sowohl mit der Entwicklungsgeschichte der „Konzeptionen des Bösen“ wie auch mit der historischen Realität in Verbindung zu setzen: einerseits weil der Nationalsozialismus als einstweiliger Höhepunkt des „Zeitalters der Barbarei“ bisher ungekannte Gräueltaten auf eine bisher unbekannt Weise verübt und somit alle gekannten Maßstäbe hinter sich lässt. Dies bringt in Folge eine Rückkehr des lange in die Sphäre der Kunst verbannten Begriffs des Bösen in die direkte Anwendung auf das Subjekt des Menschen mit sich. Andererseits weil der Nationalsozialismus so gewissermaßen auch als Analogie auf andere auf ihn folgenden diktatorische Regimes gelesen werden kann und bei der Beschäftigung etwa mit den Hintergründen des Pinochet-Regimes und der Frage nach seiner Funktionsweise eine Beschäftigung mit anderen irgendwo vergleichbaren Erscheinungsformen eine relativ logische Konsequenz zu sein scheint.– Das soll allerdings nicht heißen, dass es einen direkter Vergleich bzw. gar eine „Gleichsetzung“ der Diktaturen und Genozide im Südamerika der 1970er und danach mit dem Nationalsozialismus geben kann und soll.

So soll nun ein kurzer Abriss der Geschichte der für die Beschäftigung mit Bolaño relevanten Konzeptionen des Bösen vorgenommen werden – von der Verlagerung aus der Metaphysik in die weitgehend, aber nicht gänzlich nur ästhetische Sphäre der Kunst bis hin zu der erneuten Beschäftigung mit der Frage, ob der Mensch wirklich von Natur aus gut ist, wie dies in der Aufklärung oftmals impliziert wird.

131 Bolaño, Roberto: Discurso de Caracas. In: Bolaño: 2004: 2, 31

3.1. Die Moderne

Das Böse ist sicherlich lange Zeit fast ausschließlich in Zusammenhang mit dem „Sündenbewußtsein des Christentums“¹³² in metaphysischer Hinsicht relevant, wobei auch hier verschiedene Ansätze und Erklärungsmodelle existieren. Hauptsächlich aber stellt sich die Frage, wie sich die Grundauffassung eines guten Gottes mit der Existenz des Bösen in der Welt vereinbaren lässt und in welchem Verhältnis zum Bösen der Mensch steht, ob er durch die Erbsünde immer schon gefährdet ist, Böses zu tun. Wenn auch die Antwort auf diese letzte Frage in der christlichen Metaphysik grundsätzlich „Ja“ lautet und das Böse sich, nach Augustinus, mehr als ein „Abfall vom Werke Gottes“¹³³ präsentiert und es somit rein den Menschen zufalle, Böses zu tun oder zu lassen, so ist es durch seinen „Abfallcharakter“ doch etwas wie ein „Gebrechen der Natur“¹³⁴. Dieses stellt sich durch sein von der intendierten „Norm“ (das Gute) abweichendes Wesen eben aufgrund des „Defektcharakters“, der irgendwo behebbar sein muss, als nicht unabänderlich oder untherapierbar dar. Somit ist die Konzeption des Bösen bei Augustinus, wenn auch dies sicherlich kein allgemeingültiges Paradigma für die christliche Metaphysik generell sein kann, der Auffassung der Aufklärung schon relativ nahe. Sie bricht zum ersten Mal mit dem Konzept der „Erbsünde“ und erklärt den Menschen als von Natur aus gut, das Böse wird in Folge der neuen Wissenschaften wie Psychologie und Soziologie als „therapierbar“ angesehen.¹³⁵ Dieses Konzept der Moderne, die Zurückführung der „Erscheinungsformen des Bösen“ auf genetische, soziale oder politische Faktoren und der damit verbundene Glaube, jegliche Defizite ausgleichen zu können, ist determinierend für den Rückzug des Bösen in die Sphären der Kunst, hat es doch keinen Platz mehr in der „Realität“. Gleichzeitig mit der Entfernung von Gott und dem Teufel erfolgt eine Annäherung an die Psyche – es gibt kein willentlich Böses, nur „Krankheit“ – welche sich interessanterweise auch im literarischen Raum, dem eigentlichen Rückzugsort des „Bösen“, niederschlägt. So ist die Psyche nicht nur bestimmend für die Realität und deren Erklärungsmodelle für das „Böse“, das nunmehr ja kein „Böses“ im ursprünglich-metaphysischen Sinn des Wortes mehr ist, sondern findet ebenso Eingang in die literarischen Konzeptionen des Bösen.

„Erst das Imaginationskonzept der Moderne erlaubt es, das Böse außerhalb von normativen Vorgaben als Produkt menschlicher Psyche literarisch vorzustellen und damit eigenständig

132 Liessmann, Konrad Paul: Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens. Wien: Zsolnay, 2000, 267

133 Augustinus: Vom Gottesstaat, Buch 11-22, 179.f. Zitiert nach: Liessmann: 2000, 269

134 Liessmann: 2000, 270

135 Vgl.: Liessmann: 2000, 268-271

[...] zu modellieren¹³⁶ Das Böse ist also nunmehr, wie auch in der verwissenschaftlichten Realität, vielmehr Produkt der Psyche, Produkt ihrer Defekte wie auch der Imagination. Und wie sich der Begriff des „Bösen“ in vielerlei Konzeptionen auflöst und weitgehend durch auszubügelnde Mängel und Störungen ersetzt wird, erfolgt auch in der Kunst eine Ablösung der Begrifflichkeit des Bösen von der traditionellen Dichotomie Gut-Böse. Mit dem Autonomieanspruch der Kunst, mit ihrer Ästhetisierung, findet eine Konzentration auf eine neue, außerhalb der Moral stehende Perspektive statt, die das Hässliche wie das Böse erstmals zu einem Objekt ästhetischer Betrachtung macht. Besonders beachtenswert und exemplarisch für diese neue „Ästhetik des Bösen“ in Zusammenhang mit dem neuen Gebiet der Psychologie ist das Werk Baudelaires, der gemeinhin als Wegbereiter der literarischen Moderne gilt und im Kontext mit dem Werk Bolaños umso relevanter wird wenn man bedenkt, dass der 2666 vorangestellte Motor – „Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento“¹³⁷ – ein Zitat direkt aus *Les fleurs du mal* (1857) ist.

3.1.I. Baudelaire – *Les fleurs du mal*

Kierkegaard sucht die Ursprünge des Bösen und die Verletzung moralischer Gesetze zu ergründen und findet sie in Aspekten der menschlichen Psyche –

*[...] die Langeweile, ferner die Ungeduld, die Melancholie, der Überdruß, das sich- verlieren in flüchtigen Stimmungsmomenten und eine diffuse Sehnsucht nach sinnlichen Reizen; sämtliche dieser Haltungen konstituieren eine Psychologie der Leere, die den Raum für die Entfaltung des Bösen schafft*¹³⁸.

So ist es auch bei Baudelaire auf literarischer Ebene vor allem die Psyche die, des Alltags überdrüssig, fortwährend nach neuen Sinnesreizen sucht, um ihr nie zu stillendes Verlangen zu besänftigen. Sie kann somit schon aufgrund ihres inneren Bedürfnisses, die Leere auszufüllen, nicht anders, als sich über moralische Grundsätze zu stellen. Der wichtigste Begriff für diesen alles zunichte machenden Überdruß ist sicherlich der des *ennui*, der Langeweile, die, nach Alt, nur noch zwischen Attraktion und Monotonie unterscheidet „ohne moralische Wertstäbe zu kennen“¹³⁹. Das Böse wird also von der stets nach neuen sensuellen Sensationen lechzenden Psyche hervorgebracht, die schon derart abgestumpft ist, dass selbst die größten Abenteuer nichts als Langeweile auslösen können: „Nous avons vu des astres/ Et des flots; nous avons vu des sables aussi/ Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres/

136 Alt, Peter- André: Ästhetik des Bösen. München: Beck, 2010, 15

137 Vgl.: Bolaño, Roberto: 2666. Barcelona: Anagrama, 2004, 9

138 Alt: 2010, 218

139 Ibid., 225

nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici¹⁴⁰. Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem auch das Faktum, dass die Sünden hier dennoch als solche erkannt werden, ihre (moralische) Relevanz allerdings umso schneller verlieren als erkannt wird, dass auch sie in Wirklichkeit nichts Neues mehr zu bieten haben und dem immer gleichen Spiel unterliegen: „Le spectacle ennuyeux de l’immortel péché“¹⁴¹. So zeigt auch das Bild, das Baudelaire für die Beschreibung dieser Welt findet, die trotz jeglicher Steigerungen des Grauens keine Erleichterung bieten kann, und das Bolaño *2666* voranstellt, trotz des Zugeständnisses an die Werke des Bösen, an den Horror als „Oase“ inmitten einer Wüste der Langeweile, insgesamt nichts als ein Abbild der ewigen Monotonie – in der auch diese Oase kaum Linderung verschaffen kann: „Le monde, monotone et petit, aujourd’hui/ Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image: Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui“¹⁴². Hierbei wird der Begriff eines Bösen impliziert, das nicht als Böses wahrgenommen werden kann, weil es kaum imstande ist, sich von anderen Empfindungen abzusetzen. Sünden sind nur noch „schal“ und somit nicht mehr wert, als solche klassifiziert zu werden. Die bei Baudelaire vorherrschende „Psychologie der Leere“ ist also determinierend für den Begriff eines Bösen, das sich jenseits moralischer Begrifflichkeiten stellt, um sich die Möglichkeit einer unbegrenzten Suche nach sinnlichen Erfahrungen aller Art offenhalten zu können. Dem Bösen kommt als solches in Folge keine Bedeutung mehr zu und es rutscht somit in seiner Motivation in die Trivialität ab. Dass die „Ästhetik des Bösen“ bei Baudelaire hiermit immer noch in einer gewisser Relation zur Moral steht, lässt sich schwer abstreiten, denn: „Stets [...] bleibt die "Ästhetik des Bösen" auf jene moralischen Grenzen bezogen, die sie übertritt – sie ist prinzipiell "verunreinigt", mit nicht-literarischen Wertmaßstäben kontaminiert.“¹⁴³. So schwingt die Moral genau dadurch im Werk mit, dass das Subjekt sich durch seine Indifferenz allem gegenüber außerhalb ihrer Wertigkeiten positioniert.

Auch muss in der Betrachtung der *Fleurs du mal* beachtet werden, dass auch dieses Werk vor gewissen soziopolitischen Hintergründen entstanden ist und als Reaktion auf eine „verhaßte materialistische Kauf- und Warenwelt und deren Wertesystem“ gelesen werden kann, „ohne daß sich daraus freilich ein in allzu gefälligen Klischees ausdrückbares oder wie auch immer geartetes gesellschaftskritisches Engagement ohne weiteres deduzieren ließe.“¹⁴⁴ Langeweile

140 Baudelaire, Charles: *Le voyage*. In: Baudelaire: 1980, 272; V. 58-60

141 *Ibid.*: 276; V. 88

142 *Ibid.*: 276; V. 112

143 Martus: Steffen: Peter-André Alt: *Die Ästhetik des Bösen*. Aus dem Hause Teufel. Süddeutsche.de vom 31.12.2010, o.A.

144 Kloocke, Kurt: *Les fleurs du mal*. Nachwort. In: Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*. Die Blumen des Bösen. Stuttgart: Reclam, 1980, 479-498, 480

und Überdruß, die schließlich zu einem Bösen führen, das durch das Absetzen von der Dichotomie Gut-Böse in seiner Funktion als „Böses“ „entwertet“ ist, sind also auch eingeschrieben in ein materialistisches Wertesystem, in dem ebenfalls eine nie zu stillende treibende Kraft im Vordergrund steht. Somit ist die Verbindung zwischen dem „entwerteten“ Bösen, das durch die Psychologie der Leere determiniert wird, und einer Verschiebung des realen Wertesystems durchaus gegeben. Demnach kann auch das Werk Baudelaires, das eigentlich durch die „Ästhetik des Bösen“ determiniert ist, trotz und aufgrund dieser „Entwertung des Bösen“ nicht gänzlich autonom vom moralischen Kanon betrachtet werden und ist ebenfalls gewissermaßen in die Dichotomie Gut-Böse eingeschrieben.

3.1.II. Lautréamont – *Les chants de Maldoror*

Die Relation zwischen einer Ästhetik des Bösen, die sich auf die sinnliche Wahrnehmung konzentriert, und dem Einschreiben der Moral ist viel bezeichnender noch für Lautréamonts *Les chants de Maldoror* (1874). In diesem Werk wird die Tradition der Darstellung des Bösen als etwas ästhetisch Erhabenes weitergeführt, ausgebaut und radikal gewissermaßen an die Spitze getrieben. So gilt Lautréamont als „einer der wichtigsten Nachfolger Baudelaires“¹⁴⁵ und in weiterer Folge als bahnbrechend auch für die Surrealisten – „Alles noch so Kühne, das man in den kommenden Jahrhunderten deuten und unternehmen wird, es ist hier in seinem magischen Gesetz im voraus formuliert worden“¹⁴⁶. In Relation zu dem Werk Bolaños kommt dem Werk Lautréamonts insofern eine große Bedeutung zu, als der Begriff des Bösen hier eng mit der auch von Bolaño stets aufgeworfenen Frage nach der ethisch-moralischen Funktion von Kunst in Verbindung steht. Dies kommt allerdings erst bei genauerer Betrachtung zutage, denn sowohl das Werk scheint zuerst absolut in der Tradition einer von der Moral weitgehend autonomen Ästhetik des Bösen verhaftet zu sein, als auch sein Protagonist Maldoror auf den ersten Blick vermittelt, die Verkörperung des radikal Bösen, des Bösen um des Bösen willen zu sein. Maldoror setzt es sich zum Ziel, durch seine bösen Taten das absolute Chaos auf Erden zu errichten, allerdings um den Menschen in weiterer Folge aus den Ketten des althergebrachten Wertesystems zu befreien. Denn obgleich der Mensch schlecht ist und seine jetzige Bestehensform vernichtet werden muss – „Ma poésie ne consistera qu’ à attaquer, par tous les moyens, l’homme, cette bête fauve, et le Créateur, qu’il

145Alt: 2010, 226

146 Breton, André: Isidore Ducasse. *Compte de Lautréamont 1846-1870*. In: *Anthologie des schwarzen Humors*. Breton, André (Hg.) München: Rogner & Bernhard, 1972, 215-219, 216

n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine¹⁴⁷ – ist seine Schlechtigkeit doch auf das scheinmoralische Wertesystem Gottes gegründet, welches ihn unterjocht und zu niedrigen Handlungen antreibt. Die Sinnhaftigkeit, das Böse auszuüben, ergibt sich für Maldoror in Hinblick auf die zukünftige Erlösung von den durch die Scheinmoral auferlegten Qualen, in Hinblick auf ein freies und sich selbst bestimmendes Individuum. Dem Schaffen einer eigenen Ästhetik des Bösen, einer Ästhetik des Grausamen liegt somit die Kritik an einer Moral zugrunde, welche von einem heuchlerischen Gottes- und Wertemodell determiniert ist. Diese Ästhetik jedoch versteht sich weitgehend als Spiegel, als grausame Parodie der Schlechtigkeiten, die der Mensch innerhalb dieser heuchlerischen Moral zu tun angespornt wird, die dem Menschen vor Augen gehalten werden sollen um eine Veränderung seines Verhaltens auszulösen. Die Beschaffenheit des Bösen bei Lautréamont wird also nicht, wie bei Baudelaire, durch eine „Psychologie der Leere“ determiniert, sondern vielmehr aufgrund des eigentlich rebellischen Charakters der „Ästhetik des Bösen“, die in weitestem Sinne als Sozialkritik gewertet werden kann. Demnach steht die Auflehnung gegen das althergebrachte Wertesystem im Vordergrund. Die Umkehrung aller Werte, das Besingen des Bösen und Obsoleten ist tatsächlich als sozialkritisch zu betrachten wenn man bedenkt, dass die Taten des Menschen von Maldoror aufs Äußerste nachgeahmt oder gar parodiert werden, um als schlecht erkannt werden zu können. Die Verherrlichung des Bösen erfolgt weitgehend als Stilmittel, um Kritik an einem verlogenen, den Menschen unterdrückenden Moralsystem zu äußern, das ihn unterjocht und so zu einer niedrigen Kreatur macht – „Ungeziefer“¹⁴⁸ – die nicht anders kann als sich „niedrigen“ Handlungsweisen hinzugeben. Das Böse in *Les chants de Maldoror* ist also nur auf den ersten Blick absolut diabolisch, ein „Böses um des Bösen willen“, und kann bei näherer Betrachtung als dieses absolut Böse zugunsten eines höheren Zweckes zweckentfremdend und parodierend gelesen werden. Denn wiewohl *Les chants de Maldoror* sich wie *Les fleurs du mal* aus der Zeit der beginnenden Moderne, der Wissenschaften ergibt, die das Böse erklärbar macht und es in die Sphären der Kunst „verbannt“, und das Werk die „Ästhetik des Bösen“ im Sinne Baudelaires weiterführt, so wäre es dennoch fatal, den hier mitschwingenden gesellschaftskritischen Aspekt außer Acht zu lassen. Auch Breton warnt davor, sich zu sehr von der implizierten Erwartung einer von moralischen Perspektiven autonomen Ästhetik des Bösen vereinnahmen zu lassen – „Ich hoffe nur, daß der Leser der *Gesänge* sich nicht an einen puren Baudelairismus der Form

147 Lautréamont: *Les chants de Maldoror*. In: Lautréamont: *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie José Corti, 1946, 7-227, 52, Zweiter Gesang, 4. Strophe
148 Vgl.: *Ibid.*

klammert.¹⁴⁹ – und spricht dem Werk damit eine moralische Funktion zu – „Der Zeitpunkt, die moralische Tragweite des Werkes von Ducasse zu ermessen, ist noch nicht gekommen“¹⁵⁰. Die noch herrschende Scheinmoral wird vielmehr als eine „angeborene Schlechtigkeit“ als Wurzeln des Bösen bekämpft. Somit führt *Les chants de Maldoror* das Diktum der Aufklärung weiter, indem es die Schlechtigkeit des Menschen zwar nicht auf wissenschaftlich erklärbare Faktoren zurückführt, dafür jedoch direkt auf das alte, zu stürzende christlich-metaphysische System. Denn obgleich der Mensch als Raubtier und Ungeziefer¹⁵¹ bezeichnet wird und seine Bosheit somit als „angeboren“ interpretiert werden könnte, gründet sich diese „Angeborenheit“ dennoch nur auf die jahrhundertelange Verhaftung in ein System, das den Menschen seiner Freiheit beraubt und ihn dazu bringt, im Sinne seiner Scheinmoral zu handeln. Das Böse wird von Maldoror in der Überzeugung begangen, im Endeffekt Gutes zu tun und den Menschen zu befreien, was in diesem Falle seinen Charakter als nicht-radikal Böses determiniert. Denn ein Böses, das sich diabolisch, absolut und radikal gibt um das Böse zu unterminieren, ist zwar „böse“, aber nicht diabolisch, absolut und radikal da auf einen höheren Zweck hin ausgerichtet.

Les chants de Maldoror kommt insgesamt also ein außerliterarisch-sozialkritischen Wert zu, den auch Lautréamont gegenüber seinem Verleger verteidigt:

*Laissez- moi d'abord expliquer ma situation. J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewickz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diaspason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école [...] Est- ce le mal, cela? Non, certes.*¹⁵²

Hierdurch wird auch die Frage nach der Pflicht der Kunst, Sozialkritik auszuüben, aufgeworfen. Wiewohl *Les chants de Maldoror* das Kunstwerk ist, das nach Lautréamont dazu dient, im Leser durch die überspitzte Darstellung aller möglichen Gräueltaten, durch das Schaffen einer Ästhetik des Bösen, den Wunsch nach Gutem zu wecken, so ist es im Werk selbst das Böse, das den Platz des Kunstwerkes einnimmt. Denn es dient ebenfalls dazu, den Menschen ihre Handlungen durch deren grausam gesteigerte Reproduktion vor Augen zu halten und dadurch eine Veränderung auszulösen.

Mit der Ausübung des Bösen, das nicht als das „Böse“ verstanden wird – da es in seiner Funktion als Kunstwerk autonom und in seiner Funktion als Mittel zum Zweck einer

149 Breton, André: Die Gesänge des Maldoror vom Comte de Lautréamont. In: Breton, André: Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste. Berlin: Bittermann, 1989, 61-64, 64

150 Ibid., 63

151 Vgl.: Lautréamont: *Les chants de Maldoror*. In: Lautréamont: 1946, 52, Zweiter Gesang, 4. Strophe

152 Lautréamont: *Lettres d'Isidore Ducasse*, In: Lautréamont (Isidore Ducasse): *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie José Corti, 1946, 2

Befreiung des Menschen ebenso „böse“ wie „gut“ ist – wird ersichtlich, dass seine Verherrlichung als Stilmittel der Sozialkritik gilt, die der Motor für die Ästhetik des Bösen sowie für Maldoror als auch für Lautréamont ist. Somit erfolgt einerseits eine Absetzung vom moralischen Kanon, dessen Wertigkeiten durch eine parodiehafte Umkehrung gänzlich außer Kraft gesetzt werden, andererseits ein umso stärkeres Einschreiben in die Sozialkritik, das durch ebenjenes vermeintliche Absetzen von jeglichen Normen stattfindet. Dadurch nämlich, dass Maldoror sich der Rolle des absolut Bösen hingibt und gleichzeitig eine Ästhetik des Bösen repräsentiert, die jenseits moralischer Wertigkeiten zu stehen scheint und den Menschen somit ihr alltägliches Handeln überspitzt als „Kunstwerk“ vor Augen halten will, wird die Sozialkritik umso wirkungsvoller. Denn sie äußert sich so, um es mit den Worten Lautréamonts auszudrücken, erstmals durch eine „philosophischere, weniger naive“¹⁵³ Methode. Diese findet sich in *Les chants de Maldoror* nicht auf den ersten Blick, sondern erst in der Betrachtung des scheinbar nur der Ästhetik des Bösen verpflichteten Kunstwerks als die Realität kulminierendes und sie dadurch parodierendes Objekt.

3.1.II.a. Vergleich mit de Sade

Anders liegt der Fall bezüglich des Werkes de Sades (1740-1814), das ebenfalls eine Ästhetik des Bösen ausbildet, die aufgrund ihrer diabolischen Grausamkeit den oft gezogenen Vergleich mit dem Werk Lautréamonts nahelegt. Aber obschon die Werke de Sades und Lautréamonts viele nicht zu leugnende Parallelen aufweisen, so ist ihr grundlegender Charakter dennoch ein gänzlich anderer. Auch das Böse in de Sades Werk ergibt sich aus einer Ablehnung der Moral, die den Menschen dazu anhält, ihr Leben Pflichten und Tugenden zu unterstellen. Es ist die bedingungslose Gleichgültigkeit allen Seins gegenüber dem menschlichen Leben, die de Sade jegliche Moral als hinfällig erkennen lässt. Das Böse gründet sich auf den absoluten Egoismus des Menschen, der nur zu seinem eigenen Vergnügen handelt und dem die Menschen als Geschöpfe eines Gottes, dessen Schöpfung nur auf Schein und Zerstörung hin ausgelegt ist, genauso zuwider sind wie sein eigenes Leben, nur durch Sinnlosigkeit determiniert. „Enfin, il hait en Dieu la misère de Dieu, la nullité d’une existence qui, pour autant qu’elle s’affirme comme existence et création, n’est rien, car ce qui est grand, ce qui est tout, c’est l’esprit de la destruction“¹⁵⁴.

153 Lautréamont: *Lettres d’Isidore Ducasse*. In: Lautréamont :1946, 2.

154 Blanchot: *Lautréamont et Sade*. Paris: Les éditions de minuit, 1963, 39

„Das absolut Böse, wovon de Sade träumt: die ganze Schöpfung rückgängig zu machen“¹⁵⁵. Alles Sein auszurotten ist demnach das Trachten, das gegen die konstanten Qualen der ewigen Wiederholung der Sinnlosigkeit gerichtet ist, die, nach Alt, auch durch die Sprache der Wiederholung in den Werken de Sades ausgedrückt wird. Denn so beruhe die Ästhetik des Bösen vor allem auf ihrer Funktion als „Programm im Sinn der Stimulation jener Seelenlosigkeit des Triebs [...] die das Böse auf quasi maschinelle Weise reproduziert“¹⁵⁶. Weiters findet im Werke de Sades durch ebenjenen Aspekt der Wiederholung, der sich durch die immergleichen Ausschweifungen in Lastern und Orgien kennzeichnet, ein Schritt weg von der Diabolik des Bösen und hin zur Trivialität statt, denn das Böse wird so abgeschwächt und „verdünnt“: „[...] die Schilderung des Bösen erstarrt dann in der Trivialität des Immergleichen, die sich niemals beruhigen, aber auch formal nicht differenzieren kann“¹⁵⁷. Obschon durch diese ewige Wiederholung der Qualen, die die Ästhetik des Bösen bei de Sade ausmacht, angedeutet wird, dass die absolute Destruktion allen Seins nicht erreicht werden kann, da die Schöpfung in ihrer Sinnlosigkeit immer stärker ist als der, der sie ungeschehen machen will, ist diese Ästhetik des Bösen dennoch auf den Tod als Naturprinzip¹⁵⁸ ausgelegt. Dies macht einen der wichtigsten Gegensätze zum Werk Lautréamonts aus. Denn obwohl es sich auch in *Les chants de Maldoror* um die Destruktion der scheinheiligen Moral Gottes handelt und die Natur als außerhalb jeglicher Moral stehend besungen und verehrt wird, so erfolgt diese Destruktion mit einem gänzlich anderen Ziel. Maldoror, wiewohl er ebenso bewusst wie die Kreaturen de Sades das Böse anwendet, tut dies aus einer beinahe altruistischen Handels- und Denkweise heraus und nicht lediglich um des subjektiven, egoistischen Vergnügens willen beziehungsweise um die Schöpfung gänzlich rückgängig zu machen.

Dies verstärkt noch den Aspekt der Ambivalenz des Bösen. Denn einerseits empfindet Maldoror die Ausübung des Bösen als gerechtfertigt, da sie im Sinne eines Kunstwerks die Realität reproduziert und dadurch ein verzerrtes Spiegelbild ihrer selbst schafft, das außerdem einem höheren Zwecke dient; andererseits ruft seine Sympathie zum Menschen, den befreien will, auch Reue ob seiner Taten hervor. Nach Blanchot leidet Maldoror oft wie er den Menschen leiden lässt – „Maldoror exprime presque toujours un sentiment de malaise moral, un regret, un repentir honteux ou une bizarre soif de pardon“¹⁵⁹.

155 Safranski, Rüdiger: Das Böse oder Das Drama der Freiheit. In: Faszination des Bösen. Über die Abgründe der Menschheit. Philosophicum Lech. Liessmann, Konrad Paul (Hg.). Wien: Zsolnay, 1997, 15- 35, 31-32

156 Alt: 2010, 262

157 Alt: 2010, 258

158 Vgl: Ibid., 271

159 Blanchot: 1963, 263

3.2. Die Avantgarde – Surrealismus

„Geben Sie alles auf./ [...] / Geben Sie ihre Hoffnungen und Ängste auf./ [...] /Geben Sie notfalls ein Leben in Wohlstand auf, was auch immer man Ihnen für eine Zukunftsstellung bietet./ Machen Sie sich auf den Weg.“¹⁶⁰ fordert Breton bereits 1922, zwei Jahre vor der Veröffentlichung des surrealistischen Manifests. Ebendiese Aufforderung wird 1976 von Roberto Bolaño wiederholt und dem ersten infrarealistischen Manifest vorangestellt¹⁶¹. Diese Bezugnahme auf den Surrealismus ist ausschlaggebend für die Konzeption des Infrarealismus und damit auch des Werkes Bolaños. So ist die radikale Auffassung von Literatur und Leben, die Ethik und Ästhetik vereinen soll, in gewissem Sinne sicherlich eine weiterentwickelte Inspiration durch die Avantgarde, wenn auch der Surrealismus sich in seiner Definition weder Ästhetik noch Ethik verpflichtet fühlt und sich nicht als Ausdrucksmittel der Poesie versteht – „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“¹⁶²; „Der Surrealismus ist keine Form der Poesie. Es ist ein Schrei des Geistes, der zu sich selber zurückfindet und fest entschlossen ist, voller Besessenheit seine Fesseln zu sprengen [...]“¹⁶³.

Dennoch liegt vor allem im zweiten Zitat der Schlüssel zu einer wichtigen Parallele zwischen Bolaño und den Surrealisten, welche darin besteht, Leben und Kunst vereinen zu wollen. Denn die Surrealisten setzen es sich als Avantgardisten zum Ziel, eine „nicht länger vom Leben getrennte Kunst“¹⁶⁴ zu schaffen, Vorhaben, das sich aus dem mit dem Ästhetizismus bereits erreichten und in keine anderen Höhen mehr zu treibenden Gipfelpunkt der Kunstautonomie ergibt. Es gilt nunmehr also, die Autonomie von Kunstwerken anzuzweifeln und jene vielmehr an der Grenze zwischen Leben und Kunst anzusiedeln, um „von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis“¹⁶⁵ zu organisieren. Die Abkehr von einer autonomen Kunst und die Hinwendung zu einer Kunst, die das alltägliche Leben verändern soll, bedeuten allerdings keineswegs das Schaffen einer wie auch immer gearteten Richtlinie in moralisch-ethischer Hinsicht – „Der Surrealismus ist vor allem ein Zustand des Geistes, er verschreibt keine Rezepte“¹⁶⁶. So ist vielmehr das Loskommen von allen abgenutzten Begrifflichkeiten das

160 Breton, André: Geben Sie alles auf. In: Breton:1989, 99

161 Vgl. Bolaño: 1976, o.A. Siehe auch 2.2., S.7, Fn 29

162 Breton, André: Manifest des Surrealismus, 1924. In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt; Fähnders (Hg.). 2005, 329-332, 330

163 Aragon, Louis; Artaud, Antonin; u.a.: Erklärung des Büros für surrealistische Forschungen (27. 1. 1925). In: Asholt, Fähnders, (Hg.): 2005, 344

164 Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter: Einleitung. In: Asholt; Fähnders (Hg.). 2005, XV-XXX, XVII

165 Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, 67

166 Artaud, Antonin: Die Tätigkeit des Büros für surrealistische Forschungen 1925. In: Asholt; Fähnders, (Hg.): 2005, 346-347, 346

radikale Ziel des Surrealismus, das Breton im zweiten surrealistischen Manifest fordert – „[...] nährt sich das Verlangen, über die unzulängliche, absurde Unterscheidung von schön und häßlich, von wahr und falsch, von gut und böse hinauszugelangen“¹⁶⁷.

Die Forderung, die traditionellen Dichotomien zu überwinden und von moralischen Wertigkeiten abzulassen, ist viel mehr auf eine praktische, in der Realität geplante Revolution hin ausgelegt und soll in erster Linie provozieren – „Wir sagen daß die surrealistische Aktion nur Aussicht auf Gelingen hat, wenn sie unter Bedingungen moralischer Asepsie, zu der sich noch zu wenige Menschen verstehen wollen, durchgeführt wird“¹⁶⁸. Die Revolution des Surrealismus zielt dezidiert auf eine „allgemeine Entwertung der Werte“¹⁶⁹ ab, die sich wiederum gegen die unglaubliche, scheinheilige Moral der „bürgerlichen Gesellschaft, die mit wachsender Naturbeherrschung auch den Menschen immer stärker in Zwänge und Abhängigkeiten verstrickt hat“¹⁷⁰. Es ist sein anarchistisches Trachten, eine „Bewußtseinskrise allgemeinsten und schwerwiegendsten Art auszulösen“¹⁷¹. Hierfür bedient man sich vor allem der Provokation. Der Surrealismus verspricht sich, nach Breton, „einzig von der Gewalt etwas“ und so ist es die einfachste surrealistische Handlung, blindlings in die Menge zu schießen¹⁷². Diese Ansatzweise weist augenscheinlich Parallelen zur Vorgehensweise Maldorors auf, denn auch hier sollen dem Menschen provokativ (verzerrende) Spiegel seines Handelns vorgehalten werden – „Wir wollen nichts an den Sitten der Menschen ändern, aber wir beabsichtigen [...] ihnen deutlich zu machen, auf welchem schwankendem Grund, über welchen Höhen sie ihre anfälligen Häuser erbaut haben.“¹⁷³ Die Vorgehensweise ist also dezidiert nicht moralisierend, eine Veränderung und Befreiung des Lebens soll, ähnlich wie in *Les chants de Maldoror*, vielmehr durch die Selbsteinsicht des Menschen nach der übersteigerten Nachahmung und Infragestellung seines Denkens erreicht werden. Gewalt wird, gemeinsam mit der Verschmelzung der Dichotomien, allen voran Traum und Wirklichkeit, als Mittel angesehen, um die „Fesseln des Geistes“¹⁷⁴ zu sprengen, die den Menschen in der Scheinmoral verhaftet belassen. Wenngleich nicht von einer eigenen, beabsichtigten „Ästhetik des Bösen“ im Sinne Baudelaires oder Lautréamonts gesprochen werden kann, da das Ziel vielmehr eine Überschreitung der Grenzen zwischen Kunst und

167 Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929. In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 391-394, 391
168 Ibid., 393

169 Artaud, Antonin: Die Tätigkeit des Büros für surrealistische Forschungen 1925. In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 346

170 Bürger, Peter: 1971, 63

171 Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929. In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 391

172 Vgl.: Ibid., 392

173 Artaud, Antonin: Erklärung des Büros für surrealistische Forschungen (27.1.1925). In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 344

174 Vgl.: Ibid., 344

Leben ist, die bisweilen auch als intendiertes „Ende bzw. Selbstaufhebung der Kunst“ verstanden wird, so ist es im Endeffekt doch eine „neue Ästhetik“¹⁷⁵, die durch den Surrealismus geschaffen wird. Denn obwohl der Surrealismus nicht bloß als weitere künstlerische Richtung“ verstanden werden will, sondern vielmehr als Experiment, das zu einem anderen Leben führen soll, so führt er doch vor allem zur Veränderung etablierter Wahrnehmungsweisen. „Der Surrealismus will [...] eine Veränderung der Mentalität der Menschen bewirken.“¹⁷⁶ Der Grundimpuls des Surrealismus ist also nach den Erfahrungen im ersten Weltkrieg sicherlich die Gesellschaftskritik, die die Surrealisten „selbst ihre Ablehnung der *Raison* als Protestreaktion auf die Greuel des Krieges“¹⁷⁷ begreifen lässt. Diese Gesellschaftskritik äußert sich ähnlich wie im Falle von *Les chants de Maldoror* durch die provozierende Steigerung der Handlungen des Menschen, durch die Widerspiegelung der Banalität seiner Handlungen. Und ebenso wie das Handeln des Maldoror, das sich gleichfalls aus einem Auflehnen gegen die Scheinmoral ergibt, ist der „einfachste“ surrealistische Akt per se des „blindlings in die Menge Schießens“¹⁷⁸ trotz seines gesellschaftskritischen Hintergrunds und der Ausrichtung auf ein „höheres Wohl“ an sich in der Irrationalität verhaftet. Die Irrationalität soll in beiden Konzeptionen der Vernunft entgegengestellt werden, um sich im Namen der Freiheit des Individuums gegen die „Zwänge einer zweckrational organisierten Gesellschaft“ aufzulehnen. Der Umstand, dass diese Irrationalität zugunsten der Gesellschaftskritik im Surrealismus zwar keine Ästhetik des Bösen, aber durch die Anerkennung der Gewalt als einziges Mittel nach Benjamin immerhin einen „Kult des Bösen“¹⁷⁹ hervorbringt, ist ebenfalls bezeichnend für die Parallelen zwischen den beiden Konzeptionen. Sich weitgehend irrational äußernde Gewalt, irrational äußerndes „Böses“, fungiert so als verzerrter Spiegel der Gesellschaft, die Revolution hin zu einem Leben ohne Scheinmoral soll, nach Benjamin, durch die irrationalen „Kräfte des Rausches“¹⁸⁰ durchgeführt werden. Diese Kräfte ergeben sich aus der surrealistisch aufbereiteten, gesteigerten und gewissermaßen überführten Banalität des Alltags, die aus ihrer „rationalen“ Fassung genommen und dem Menschen vorgehalten und entgegen geschleudert werden soll. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland gewinnt, nach Bürger, der „Irrationalismus in der Politik“, der ihnen diese Machtergreifung erleichtert hatte, „wenn

175 Vgl.: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter: Einleitung. In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, XVII

176 Bürger: 1971, 17

177 Ibid., 25

178 Vgl.: Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929. In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 392

179 Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966 200-215, 210

180 Ibid., 212

auch nicht die Kräfte des Rausches in dem von Benjamin definierten Sinne¹⁸¹, die Überhand. Dies bringt in Folge die Surrealisten dazu, sich weitgehend von der Verherrlichung der Gewalt wie auch von vorher durch einige Mitglieder der Gruppe gehegten politischen Aktivitäten loszusagen, um nun nicht weiter in die Nähe des Faschismus gerückt zu werden.¹⁸²

3.3. Bruch mit der Moderne – Die „Banalität des Bösen“ nach Arendt

Der Nationalsozialismus mit seinen Gräueln bewirkt in Folge einen viel stärkeren Bruch mit den Konzeptionen einer reinen „Ästhetik des Bösen“, die es seit der Moderne gibt, als dies der Surrealismus zu tun imstande ist. Denn obschon auch dieser eine Kunst hervorbringen will, die dem Leben natürlich verbunden ist und somit Leben und Kunst zusammenführen will, um die Konzeptionen der Kunst um der Kunst willen zu überwinden, so bildet er doch eine neue Ästhetik heraus¹⁸³. Diese ist sehr in einem „Kult des Bösen“¹⁸⁴, in einem „Kult der Gewalt“ verhaftet. Man verspricht sich provokativ einzig von ihr etwas und lässt hierbei zwar die Moral nicht gänzlich ausgeklammert, will sich jedoch ebenso provokativ nicht mit ethischen Fragen belasten. Die bürgerlich-scheinheilige Moral wird weitgehend dahingehend verstanden, der individuellen Freiheit des Menschen im Wege zu stehen, und obwohl der Surrealismus in seinem Motor sozialkritisch ist, will er dezidiert keine „Rezepte“¹⁸⁵ liefern, also nicht als Bewegung moralisierend wirken. So geht es vielmehr darum, die bürgerliche Scheinmoral mit ihren althergebrachten Konzepten von Gut-Böse, die etwas wie den ersten Weltkrieg hervorzubringen imstande ist¹⁸⁶, in Frage zu stellen. Dies geschieht durch die surrealistisch aufgearbeitete Realität, die dem Menschen provokativ als verzerrter Spiegel vorgehalten wird, nicht durch moralische Stellungnahmen. Dass der Surrealismus trotz seines sozialkritischen Konnex zur Realität, derer er eine andere Perzeption schaffen will, dennoch in einer gewissen „außermoralischen Ästhetik“ verhaftet ist, zeigt, dass die Aufhebung der absoluten Trennung zwischen Kunst und Leben, wie sie die Moderne hervorbringt, noch nicht gänzlich vollzogen ist. Eine vollständige Ablösung vom Konzept der Kunstautonomie wird erst durch den zweiten Weltkrieg bewirkt, infolge dessen realer, alles bisher Vorstellbare

181 Bürger: 1971, 35

182 Vgl.: Ibid., 35

183 Vgl.: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter: Einleitung. In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, XVII

184 Benjamin: 1966, 210

185 Artaud, Antonin: Die Tätigkeit des Büros für surrealistische Forschungen 1925. In: Asholt; Fähnders (Hg.): 2005, 346

186 Vgl.: Bürger: 1971, 26

hinter sich lassender Gräuel die Frage aufgeworfen werden muss, ob eine Ästhetik des Bösen, eine Ästhetik der Gewalt nun überhaupt noch denkbar sei.

„Die historische Erfahrung des Nationalsozialismus und seiner Verbrechen [...] schafft einen neuen Begriff des Bösen, der im Namen <Auschwitz> gegeben ist, und mit ihm auch eine veränderte Lage für die Literatur“¹⁸⁷, schreibt Alt und impliziert damit die Notwendigkeit, sich dem Bösen nunmehr wieder aus einer anderen Richtung zu nähern, nämlich „nicht nur ästhetisch, sondern auch philosophisch“¹⁸⁸. Der durch die Wissenschaften der Aufklärung hervorgebrachte Gedanke, der Mensch sei an sich „gut“ und ein „Böses“ in christlich-metaphysischem Sinne nicht mehr existent, weil immer durch die jeweiligen Umstände hervorgebracht und dadurch therapierbar, wird somit in Frage gestellt. Der zweite Weltkrieg, der als einstweiliger Höhepunkt des „Zeitalters der Barbarei“ alle bisher gekannten Maßstäbe hinter sich lässt, hat also eine Rückkehr des lange weitgehend in die Sphäre der Kunst verbannten Begriffs des Bösen in die direkte Anwendung auf das Subjekt des Menschen zur Folge. Denn seine auf „realem Boden“ begangenen Gräuel lassen die wildesten Phantasien des Bösen, wie sie seit seiner Autonomisierung in den Sphären der Kunst geschaffen wurden/werden, weit hinter sich –

*Das Böse, das Baudelaire wie Nietzsche im liberalistischen neunzehnten Jahrhundert vermißten und das ihnen nichts war denn die Maske des nicht länger viktorianisch unterdrückten Triebes, brach als Produkt des unterdrückten im zwanzigsten Jahrhundert mit einer Bestialität in die zivilisatorischen Hürden ein, der gegenüber Baudelaires Greuelsblasphemien eine Harmlosigkeit gewannen, die von ihrem Pathos grotesk absticht*¹⁸⁹.

Das Böse wird hier fernab von jeglichem ästhetischen Raum begangen und übertrifft in der „Realität“ all seine Konzeptionen als „Ästhetik“ durch die nie gekannte Bestialität bei weitem, ihm kann nun keinerlei „ästhetische Schönheit“ mehr abgewonnen werden, wie dies die Intention der Moderne ist, die sich hierfür außerhalb jeder Moral positioniert. Somit werden alle bisher gekannten Maßstäbe in Bezug auf das Böse weit hinter sich gelassen und eine ästhetische Kunst, die sich von jeglicher Moral lossagt, oder das Böse schlicht als „therapierbar“ darstellt, vielfach als nicht mehr tragbar empfunden¹⁹⁰. Der zweite Weltkrieg wirft die Frage auf, ob wirklich immer gesellschaftliche Umstände für das „Böse“ im Menschen verantwortlich sind, oder ob das „Böse“ schlicht, genau wie das „Gute“, einfach im Menschen verankert ist. Die Möglichkeit eines Bösen um des Bösen willen, eines radikal

187 Alt: 2010, 482

188 Liessmann, Konrad Paul: Einleitung. Die Abgründe des Menschlichen. In: : Faszination des Bösen. Über die Abgründe der Menschheit. Philosophicum Lech. Liessmann, Konrad Paul (Hg.). Wien: Zsolnay, 1997, 7-13, 8

189 Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Adorno, Gretel; Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012, 382

190 Vgl.: Alt: 2010, 482ff

Bösen, wird nunmehr wieder in die Betrachtung des Menschen miteinbezogen, und seine neuerliche Existenz in der außerliterarischen Sphäre bringt in Folge bisweilen auch die literarische Sphäre dazu, Konsequenzen zu ziehen und von einer reinen Ästhetik des Bösen abzusehen. Die Beschäftigung mit der Frage, ob der Mensch wirklich, wie lange angenommen, von Natur aus gut ist, und wie Gräueltaten wie die des NS- Systems dann möglich sind, veranlasst Hannah Arendt, ihre vielbeachtete und gleichermaßen vielkritisierte These der „Banalität des Bösen“¹⁹¹ auszuarbeiten. Diese geht von dem Unverständnis gegenüber dem „Undenkbaren“¹⁹² aus, das Arendt dazu bringt, 1961 an dem Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem teilzunehmen um zu erfahren, „wie einer aussieht, der ‚radikal Böses‘ getan hat“¹⁹³. Das „radikal Böse“ wird von ihr definiert als das, „das man weder verstehen noch erklären kann durch die bösen Motive“¹⁹⁴ und kann so als ein Böses um des Bösen willen verstanden werden, als ein Böses, das außerhalb jeglicher Moral, außerhalb jeglichen „höheren Sinnes“ existiert. Die Anwendung dieses Begriffs einer Radikalität des Bösen, der Unverständnis und Unerklärbarkeit voraussetzt, auf die Täter des Nationalsozialismus, wird durch die Teilnahme am Eichmann Prozess allerdings durch den Begriff der „Banalität des Bösen“ ersetzt. Arendt nämlich kommt zu dem Schluss, dass „das Böse immer nur extrem ist, aber niemals radikal, es hat keine Tiefe, auch keine Dämonie“¹⁹⁵. Eichmann, der eine wichtige Rolle bei den Deportationen von Juden in Konzentrations- und Vernichtungslager spielt, wird von ihr nicht als das erwartete Ungeheuer, sondern vielmehr als „Hanswurst“¹⁹⁶ wahrgenommen, der weder aus reiner Lust am Bösen noch aus dezidiert antisemitischen Motiven heraus agiert. Seine Realisierung des Bösen als Befehle ausführender „Schreibtischtäter *par excellence*“¹⁹⁷ ergibt sich für sie vielmehr aus der Gleichgültigkeit, die von ihr als die größte Gefahr in Bezug auf das Böse verstanden wird –

*Die Indifferenz stellt, moralisch und politisch gesprochen, die größte Gefahr da, auch wenn sie weit verbreitet ist. Und damit verbunden und nur ein bißchen weniger gefährlich ist eine andere gängige moderne Erscheinung: die häufig anzutreffende Tendenz, das Urteilen überhaupt zu verweigern. [...] Darin liegt der Horror des Bösen und zugleich seine Banalität*¹⁹⁸

191 Vgl.: Arendt:1996, 371

192Arendt: 2006, 19

193Arendt an Sigmund Neumann am 15.8. 1961 (Hannah Arendt Archiv Oldenburg, Wesleyan University, 1958-1973, 40.7.). Zitiert nach: Schulze Wessel, Julia: Moderner Antisemitismus? Hannah Arendts „Eichmann in Jerusalem“. In: Hannah Arendt weitergedacht. Ein Symposium Lothar Fritze (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 167-180, 168

194Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: 2005, 941. Zitiert nach: Bozzaro: 2007, 58

195Arendt: 1989, 78

196Arendt: 1996, 132

197Arendt: 1989, 117

198Arendt: 2006, 150

Die Verbrecher des Nationalsozialismus werden von Arendt im Schnitt als „ganz normale Zeitgenossen, die mit mehr oder weniger Enthusiasmus Verbrechen begangen hatten, einfach weil sie das taten, was man von ihnen verlangt hatte“¹⁹⁹, bezeichnet. Diese und ähnliche Aussagen bringen Arendt in Folge vielmals den Vorwurf ein, Eichmann stellvertretend für viele andere NS-Täter lediglich als „Bürokraten“²⁰⁰ beschrieben zu haben, sich von ihm hinsichtlich seines Antisemitismus getäuscht haben zu lassen und in Folge seine Taten verharmlost zu haben. So schreibt Irmtrud Wojak in ihrer Auseinandersetzung mit Eichmanns Memoiren, der die Gespräche Eichmanns mit dem ehemaligen SS-Offizier Sassen zugrunde liegt, welche Arendt nicht vollständig zu lesen bekommen hatte²⁰¹, dass dieser die „Kombination aus einem perfekten Büromann und rabiaten Nazi“²⁰² verborgen geblieben ist.

*[...] ich, der vorsichtige Bürokrat, der war ich, jawohl. [...] Zu diesem vorsichtigen Bürokraten gesellte sich ein fanatischer Kämpfer für die Freiheit meines Blutes, dem ich anstamme. [...] hätten wir [...] 10,3 Millionen Juden getötet, dann wäre ich befriedigt und würde sage, gut, wir haben den Feind vernichtet.*²⁰³

Solche Äußerungen Eichmanns sind sicherlich Hinweise, die eine neue Interpretation in Bezug auf Eichmanns Täterprofil und Intentionen notwendig machen. Julia Schulze Wessel argumentiert in ihrem Essay *Moderner Antisemitismus? Hannah Arendts 'Eichmann in Jerusalem'* allerdings, dass gerade „Eichmann in Jerusalem“ die „konsequent zu Ende erzählte Geschichte des modernen Antisemitismus“²⁰⁴ ist. So geht sie davon aus, dass sich gerade in der „Banalität eines bestimmten Tätertypus der Antisemitismus in seiner radikalsten Ausprägung“ äußere und begründet dies damit, dass dieser Antisemitismus sich von einer Meinung hin zu einer Weltanschauung entwickelt habe, neben der „nichts anderes Bestand“ habe und die vielmehr als Kampfmittel und Instrument eingesetzt werde, über das ein ganzes System bekämpft und erneuert werden solle. Von einer mit Ressentiments gegen eine bestimmte Gruppe durchsetzter Ideologie bleibe nichts weiter bestehen als eine „erstarrte Denkform“, deren Art des Denkens weit wichtiger geworden sei „als jede inhaltliche Ausrichtung der Ideologie“. Dies äußere sich bei Eichmann dadurch, dass Wirklichkeit einzig als „verwaltungstechnisch zu ordnende Wirklichkeit“ erscheine und er lediglich in Klischees spreche, die zwar antisemitisch seien, Arendt aber vielmehr als „Ausdruck für sein zum Klischee verkommenes Denken insgesamt“ gelten. „Antisemitismus ist begrenzt, die

199 Arendt: 2006, 23

200 Schulze Wessel: 2008, 168

201 Vgl.: Augstein/Franziska: Taten und Täter. Ein Nachwort von Franziska Augstein. In Arendt: Das Böse. München: Piper, 2003 177-196, 185

202 Wojak, Irmtrud: Eichmanns Memoiren. Ein kritischer Essay. Frankfurt a.M.: Campus, 2001, 9

203 Aus dem Interview mit Sassen; vgl. Sassen- Interview, Transkript, Barch, Unterlagen Servatius, All. Proz. 6/110, Bd. 67, S. 715, zitiert nach: Wojak: 2001, 63

204 Schulze Wessel: 2008, 170

Deformation des Denkens, das Arendt bei Eichmann findet, ist potentiell unbegrenzt [...] ist unendlich erweiterbar und kann sich ständig ändernden Bedingungen aufs Beste anpassen.²⁰⁵

In dieser Konstitution des Antisemitismus als System, dessen planende und ordnende Elemente zugunsten einer neuen Gesellschaftsordnung, „den fortschreitenden Verfall des Denkens und des Urteilens“ in sich einschließen, liege die „Banalität des Bösen, nicht in einem „herkömmlichen“ Antisemitismus, wie Arendt ihn Eichmann abspricht. Denn während dieser die „konkreten Juden“²⁰⁶ meine, sei der Antisemitismus als System im Sinne Arendts beinahe schon als „inhaltslos“ zu bezeichnen – „[...] Hannah Arendt zeigt, wie inhaltslos, ja geradezu programmfeindlich totalitäre Bewegungen sind. Sie bieten sich an als neue Heimat, verzichten auf jeglichen Inhalt.“²⁰⁷ Diese „neue Heimat“ äußert sich auch darin, dass Eichmann nach Arendt den Kant'schen kategorischen Imperativ auf den Willen Hitlers umlege – „Handle so, dass der Führer, wenn er von deinem Handeln Kenntnis hätte, dieses Handeln billigen würde“ – und so nach diesem handle, während er selbst gleichzeitig zum „Autor dieses Willens“²⁰⁸ werde. Eichmann führe damit nicht lediglich nur die erhaltenen Befehle aus, er sei mehr als ein schlichter Bürokrat, denn „Er entschied vollkommen selbstständig innerhalb eines bestimmten Rahmens“²⁰⁹. Hierin liegt die Besonderheit des Bösen in totalitären Systemen, die Besonderheit der Banalität, die sich dadurch aufzwingt, dass die Täter, den Thesen Arendts und Schulze Wessels zufolge, weitgehend zwar von der absoluten Notwendigkeit ihrer Taten überzeugt sind, sich der treibende Motor dahinter allerdings oft vielmehr aus dem „System der Ideologie“ als aus dieser selbst ergibt. Dieses räumt den einzelnen Tätern Entscheidungsfreiheit ein, ist aber immer Antrieb des Agierenden, der ihn so gewissermaßen „beherrscht“.

Mit der Argumentationsweise Eichmanns, niemals etwas aus wirklicher Eigeninitiative heraus begangen zu haben, festigt sich das Bild Arendts von ihm als im System verhafteter Schreibtischtäter. Ihr unbekanntes Aussagen Eichmanns²¹⁰ wie das Insistieren, kein normaler Befehlsempfänger gewesen zu sein, „denn dann wäre ich ein Trottel gewesen, sondern ich habe mitgedacht, ich war ein Idealist gewesen“²¹¹ geben zwar definitiv einen Anstoß zu einer

205 Schulze Wessel: 2008, 171- 176

206 Schulze Wessel: 2008, 171

207 Schuller Alexander: Das Böse – unsere letzte Rettung. In: Faszination des Bösen. Über die Abgründe der Menschheit. Philosophicum Lech. Liessmann; Konrad Paul (Hg.). Wien: Zsolnay, 1997, 163-178, 174

208 Schulze Wessel: 2008, 178

209 Schulze Wessel: 2008, 178

210 Vgl.: Augstein: 2006, 185

211 Aus dem Interview mit Sassen; vgl. Sassen- Interview, Transkript, Barch, Unterlagen Servatius, All. Proz. 6/95, Bd. 5, S. 49, zitiert nach: Wojak: 2001, 195

neuen Interpretation seiner Taten und Motive, zeigen aber der Interpretation Schulze Wessels zufolge auch, dass das Handeln als Befehlsausführender mit einem Handeln, das auf einem Idealismus als Systems beruht, sehr wohl vereinbar ist.

Das „größte begangene Böse“ ist für Arendt das Böse, das „von Niemandem getan wurde, das heißt, von menschlichen Wesen, die sich weigern, Personen zu sein [...] die sich weigern, selbst darüber nachzudenken, was sie tun“²¹² – ergibt sich also aus ebendiesem Leugnen jeglicher Eigeninitiative. Wenn diese vermeintliche Absenz von Eigeninitiative nun mit dem „System der Ideologie“ in Verbindung gebracht wird, das innerhalb seines Rahmens sehr wohl Handlungsspielraum zulässt, so ergibt sich daraus eine Kombination aus dem eigentlichen Wissen um die Taten und der bewussten Beschränkung der „moralischen Selbstwahrnehmung“²¹³. Diese wird zugunsten eines höheren Zwecks auf Eis gelegt, der sich durch die vermeintliche Notwendigkeit ergibt, über Menschen wie über Material²¹⁴ zu verfügen um eine neue Gesellschaftsordnung etablieren zu können. Diese bewusste Indifferenz, die sich aus der Überzeugung, zugunsten eines höheren Wohls eine gleichgültige Position einnehmen zu müssen, konstituiert die Banalität des Bösen.

Der Antisemitismusbegriff Arendts ist somit als „Bankrott der Urteilsfähigkeit“²¹⁵ zu verstehen, allerdings als ein in gewissem Sinne bewusst vorantriebener Bankrott. Die Urteilsfähigkeit ist demnach im Zuge eines „Systems der Ideologie“ ebenso leicht abzulegen wie die Moral, die sich, nach Arendt, damit als nichts weiter entpuppt als ein „Kanon von `mores`, Sitten und Manieren nämlich, der gegen einen anderen ausgetauscht werden konnte“²¹⁶. Arendt zweifelt also an der Möglichkeit einer allgemein gültigen Moral, nachdem das Böse durch einen einmal definierten „Feind“ so leicht begangen werden kann, und das Gewissen so leicht auch bewusst ausgeschaltet werden kann. Denn, wie Augstein schreibt, „wer das spezifisch Böse des Nationalsozialismus in den Gemütern der Täter sucht, stößt lediglich auf das allgemein Menschliche.“²¹⁷. Hier zeigt sich wiederum, dass das vom Menschen begangene Böse in seinen Motiven selten „radikal“²¹⁸ ist, sondern seine Ursprünge oftmals in der Banalität verhaftet sind.

Somit gewinnt Arendts Formel nach Alt auch eine „ästhetische Implikation“. Denn dadurch, dass sie die Indifferenz für die „größte Gefahr“ hält, die den „Horror des Bösen und zugleich

212 Arendt: 2003, 101

213 Vgl.: Augstein: 2003, 191

214 Vgl.: Schulze Wessel: 2008, 180

215 Schulze Wessel: 2008, 189

216 Arendt: 2006, 11

217 Augstein: 2006, 192

218 Arendt: 1989, 78

seine Banalität²¹⁹ konstituiert, zeigen ihre Texte, dass das Banale und das Böse oftmals Hand in Hand gehen. Die Unersetzbarkeit des moralischen Urteils, das sich genau dort zur Geltung bringe, wo das Böse scheinbar sämtliche Grenzen aufhebe, werde durch ihr Werk einsichtig gemacht²²⁰. Demnach ist Arendts Beschäftigung mit der Frage, wie etwas so Unbegreifliches, alle Grenzen sprengendes geschehen kann, in Folge auch für die Sphären der Literatur relevant, und impliziert, dass das Böse hier immer auf die moralischen Grenzen bezogen ist, von denen es sich lossagen will²²¹. Dies ist sowohl für die rückwirkende Betrachtung der „autonomen“ Literatur und Ästhetik des Bösen in der Moderne relevant, als auch vor allem für die Literatur „nach Auschwitz“. Eine autonome „Ästhetik des Bösen“ kann nach den neuen, realen Maßstäben²²², die jegliche Phantasien der literarischen Moderne hinter sich lassen, nun nicht mehr ebenso selbstverständlich sein wie zuvor. So kommen Adorno wie Arendt bei der Beschäftigung mit der Frage, wie etwas so Unfassbares in Worte ausgedrückt werden kann, zu einem ähnlichen Schluss: Die Moral muss der ästhetischen Form in jedem Falle als Steuerungsfunktion dienen. Hierfür ist es nach Arendt wichtig, das Unfassbare auch in der Banalität der es hervorbringenden „Ursachen“ zu betrachten um das Verhalten von Menschen dem normalen Urteil unterstellen zu können, das mit Fragen von Moral und Ethik arbeitet²²³, mit denen einem „absoluten“, „radikalen“, „diabolischen“ Bösen nicht beigegeben werden könnte. Das Böse muss also in seinen „banalen Wurzeln“ betrachtet und definiert werden, um irgendwie gefasst werden zu können und um die Sprachlosigkeit nicht lediglich „zu sentimentalisieren und zu verkitschen“ und auf ein Niveau herunterzuziehen, „auf dem ernsthaft nicht mehr diskutiert werden kann.“²²³ Diese Sprachlosigkeit kann auch nach Adorno nur bewältigt werden, wenn der Terror der Geschichte „nicht als Zeichen eines dämonischen Schicksals, sondern unabhängig von jeglicher Metaphysik in seiner nackten Erscheinungsweise“²²⁴ betrachtet wird. Somit kann es nunmehr, nach dem bisherigen Höhepunkt des „Zeitalters der Barbarei“, keine unbedingte Einheit zwischen Ästhetik und dem Bösen mehr geben. Mit dieser Rückkehr des Bösen in die „realen Sphären“ wird noch deutlicher, was sich auch in der „Ästhetik des Bösen“ der behandelten Werke abzeichnet: dass ein diabolisches Böses, ein absolut Böses, nach Arendt nur in den Taten selbst existieren kann, selten aber in den Motiven (der Menschen), denn da ist es meist irgendwo banal – das Böse ist „immer nur extrem [...], aber niemals radikal, es hat

219 Arendt: 2006,150

220 Vgl.: Alt: 2010, 25

221 Martus: 2010, o.A.

222 Vgl.: Arendt: 2006, 20

223 Arendt: 2006, 19

224 Alt: 2010, 485 Vgl: Adorno: 2012, 64

keine Tiefe, auch keine Dämonie²²⁵.

Somit kann das Böse nur als ein nicht radikal Böses erfasst und begriffen werden, denn das radikal Böse setzt voraus, dass man es „weder verstehen noch erklären kann durch die bösen Motive“²²⁶ und dass seine Aufarbeitung demnach unmöglich ist. Das „banale“ Böse hingegen kann durch seine Wurzeln im „allgemein Menschlichen“²²⁷ als etwas verstanden werden, das durch etwas anderes als nur den reinen Willen zum „Bösen um das Böse willen“ motiviert ist und kann und muss demnach moralisch-ethischen Fragen unterstellt werden um gefasst werden zu können. Arendt bezeichnet Indifferenz und die Verweigerung des Urteilens als die Ursprünge des „Horrors des Bösen“ und seiner „Banalität“²²⁸ und impliziert damit, dass das Böse nur durch das Aufwerfen einer Diskussion um Fragen der Ethik und Moral begriffen und bewältigt werden kann, durch eine Ethik des Denkens und Urteilens. Diese muss sich nach dem „Undenkbaren“, „nach „Auschwitz“ vor allem auch auf das Erinnern gründen, ein Ansatz, der in weiterer Folge mit der Vorgehensweise Bolaños in Verbindung gebracht werden soll. Obgleich im Rahmen dieser Arbeit keine Belege dafür gefunden werden konnten, dass Bolaño mit dem Werk Arendts vertraut war, kann sowohl aufgrund seiner generellen Belesenheit als auch aufgrund der Beschäftigung mit der Funktionsweise totalitärer Regimes und dezidiert auch dem Nationalsozialismus als Analogie zu anderen Diktaturen sehr stark davon ausgegangen werden. Auch lassen sich im Werk Bolaños viele Anhaltspunkte finden, die darauf hinweisen, dass die Theorie der „Banalität des Bösen“ bewusst in dieses eingeschrieben wurde, um den diesen Regimes oftmals zugrundeliegenden Mangel an Dämonizität und Profundität darzustellen – hiermit unter anderem beschäftigt sich das vierte Kapitel.

3.4. Die Konzeptionen des Bösen in Gegenüberstellung

Die Frage, ob es eine reine „Ästhetik des radikal Bösen“ vollständig autonom von jeglicher moralischer Implikation gibt, muss also sowohl hinsichtlich der betrachteten Werke und Konzeptionen des Bösen als auch im Ausblick auf das Werk Bolaños im Sinne Alts verneint werden, denn „Stets, [...] bleibt die ‚Ästhetik des Bösen‘ auf jene moralischen Grenzen bezogen, die sie übertritt – sie ist prinzipiell verunreinigt“, mit nicht-literarischen

225Arendt: 1989, 78

226 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: 2005, 941. Zitiert nach: Bozzaro: 2007, 58

227 Augstein: 2006, 192

228 Arendt: 2006, 150

Wertmaßstäben kontaminiert.“²²⁹. Denn wiewohl eine absolute Ästhetik des Bösen schon unter dem Zeichen der „Kunstautonomie“ nie rein möglich ist, ist sie “nach Auschwitz” sowieso nicht mehr mit der selben Selbstverständlichkeit zu praktizieren wie zuvor und muss Arendt zufolge immer auch durch die Autor-Intention in der Moral verhaftet sein. Das Böse soll nunmehr, um nach Arendt fassbar gemacht werden zu können, fernab von metaphysischen Ursachen in direkter Relation zum Menschen und ethisch-moralische Fragen untersucht werden. Wenn den Motiven des Bösen also durch die Fragen von Ethik und Moral begegnet werden kann und sie dadurch irgendwo greifbar gemacht werden können, so ist dies Böse nicht absolut, sondern unterscheidet sich von einem radikal Bösen, das nach Arendt niemals erklärt werden kann. Dieses kann für sie nur in seinen Ausführungen und Erscheinungsformen – etwa im totalitären System und seiner Wirkung als Ganzes – , nie aber in seinen Wurzeln, also in Bezug auf den einzelnen Menschen und seine Motive, existieren. So ist es im Sinne Arendts, das Böse so weit als möglich greifbar zu machen, um von einem metaphysischen Bösen absehen zu können, das nicht nur in seinen Erscheinungsformen, sondern auch in seinen Motiven unfassbar ist und somit Angst erzeugt, weil man ihm nicht vorbeugen kann und nicht gegen es angehen. Die Differenzierung eines „radikalen“ Bösen, das nicht begreifbar ist, und eines Bösen, das durch Fragen von Ethik und Moral fassbar gemacht werden kann, ist in Folge auch für die Beschäftigung mit Bolaño bedeutungsvoll. Daher sollen nun die verschiedenen „Konzeptionen“ des Bösen, die in Verbindung mit dem Werk Bolaños stehen, kurz vergleichend resümiert werden, um so eine Ausgangsbasis für die Betrachtung der Erscheinungsformen des Bösen in seinem Werk zu bieten.

Der für die Auseinandersetzung mit dem Werk Bolaños oft relevante Begriff der „Banalität des Bösen“ wird von Arendt im Zuge der Beschäftigung mit dem Eichmann Prozess und der Frage, wie etwas so „Unvorstellbares“ möglich ist, aufgeworfen und geprägt. Er ersetzt in Folge in Bezug auf das Grauen des Nationalsozialismus den Begriff des „absoluten, radikalen Bösen“ – „das man weder verstehen noch erklären kann durch die bösen Motive“²³⁰ – das es nach Arendt in Bezug auf die Motive des Einzelnen nicht gibt²³¹. Dieser Begriff ist im Sinne Arendts hilfreich, um das Geschehene, indem man sich ihm durch Fragen von Ethik und Moral annähert, greifbar zu machen. So bekommt „das Böse“ dadurch als weitgehend „menschliches“, und nicht als „übernatürliches Böses“ einen leichter zu bewältigenden, weil erklärbareren Charakter – „Wenn Hannah Arendt behauptet, sie würde nicht mehr vom

229 Martus: 2010, o.A.

230 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: 2005, 941. Zitiert nach: Bozzaro: 2007, 58

231 Vgl.: Arendt: 1989, 78

‘radikal Bösen’ sprechen, sondern nur noch von dessen Banalität, so deshalb, weil man an ihr ansetzen muss, will man dem Bösen vorbeugen.”²³² Der Begriff der Banalität des Bösen bezieht sich nicht auf das „Produkt“ des Bösen, sondern die Motive dahinter und ergibt sich aus einem Bösen, das aufgrund bewusster Indifferenz und Urteilsverweigerung unglaublich leicht begangen werden kann. Es kann bisweilen sogar aus einer Kombination von Handlungen entstehen, die an sich betrachtet „moralisch gesehen neutral“²³³ sind. Die Banalität des Bösen ergibt sich also aus dem „Bankrott der Urteilsfähigkeit“²³⁴, der mit der Entscheidung für das System, das nun den Rahmen für den Handlungsfreiraum vorgibt, bewusst vorangetrieben wird. Arendt, die den Begriff des radikal Bösen durch den der Banalität des Bösen ersetzt und diese Begriffe einander so gewissermaßen gegenüberstellt, schafft dadurch rückwirkend auch einen Bezug zu der modernen, autonomen „Ästhetik des Bösen“ –

*Hannah Arendts berühmte Formel von der ‘Banalität des Bösen’ gewinnt eine [...] – ihrer ursprünglichen Tendenz zuwiderlaufende – ästhetische Implikation, denn sie bezeichnet auch die inneren Spannkkräfte, die der nicht mehr schönen Literatur der Moderne und Postmoderne innewohnen. Gerade ihre Texte zeigen, daß es keine Opposition zwischen dem Banalen und dem Bösen geben kann; und sie zeigen das, indem sie die Unersetzbarkeit des moralischen Urteils einsichtig machen, das sich genau dort zur Geltung bringt, wo das Böse scheinbar sämtliche Grenzen aufhebt, die das Programm der sittlichen Selbstkontrolle des Menschen errichtet hat*²³⁵

So ergibt sich sogar in dem Werk, das eine „Ästhetik des Bösen“ zum ersten Mal schreibt und gewissermaßen die Tradition begründet, das also eigentlich für eine von jegliche Moral autonome „Ästhetik des Bösen“ steht, ein Konnex zur Moral, durch den die „Motive des Bösen“ erklärbarer werden. Dieser Zusammenhang kommt in *Les fleurs du mal* weitgehend dadurch zustande, dass sich das Subjekt aufgrund des *ennui*, der sich aus der „Psychologie der Leere“ ergibt, außerhalb moralischer Kategorien positioniert, da diese als unsinnig wahrgenommen werden. Das Böse unterscheidet sich in Folge aufgrund des monotonen Überdrusses, der alles andere absorbiert, nicht von den übrigen Wahrnehmungen und wird dadurch „trivial“, verliert seinen ursprünglichen Charakter als das „Böse“. Im Werk de Sades erfolgt ebenfalls eine „Verdünnung“²³⁶ der Sünden – dies geschieht durch den Charakter der ewigen Wiederholung. Durch dieses Element der Wiederholung, das nichts Neues und lediglich kurz Befriedigung bieten kann, erfolgt gewissermaßen eine „Entwertung“ des Bösen. Sie konstituiert sich durch die Veralltäglichung, in der die Wahrnehmung des Bösen einerseits kaum imstande ist, sich von anderen Wahrnehmungen abzusetzen, andererseits als

232 Bozzaro: 2007, 65

233 Ibid., 65

234 Schulze Wessel: 2008, 189

235 Alt: 2010, 25

236 Vgl.: Alt: 2010, 258

„natürlich“ erkannt wird. Diese Veralltäglicung evoziert in beiderlei Konzeptionen das Bild einer Wüste, in der auch die Oase des nochmal gesteigerten Grauens kaum Linderung verschaffen kann. „Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui“²³⁷ schreibt Baudelaire, in dessen Werk der Horror selbst durch Langeweile determiniert ist. Ähnlich ist es im Werk de Sades, das, nach Bataille, durch die „endlose, langweilige Aufzählung“ die Wüste ausbreite, deren Langeweile letztlich seinen Sinn ausmache²³⁸. Dieses Bild der Wüste schwächt also das Böse ab, indem es so zu Langeweile und Alltag wird und damit seinen Charakter als sich vom normalen Leben absetzendes, aus ihm grausam hervorstechendes Element verliert. Andererseits bedingt es aber genau hierdurch eine neue Art des Bösen, das genau wie die Wüste absolut und alles absorbierend wirkt – dies Element der Wüste wird auch in Bezug auf das Werk Bolaños sehr relevant, da es auch hier oftmals in einer starken Relation zum Bösen steht. Trotzdem, und obwohl vor allem das Werk de Sades dezidiert als das Beispiel eines absoluten Bösen, eines Bösen um des Bösen willen betrachtet werden kann, dessen einziges Ziel die absolute Zerstörung ist, ist auch in diesem keine absolute Autonomie von der Moral und kein absoluter Selbstzweck gegeben. Denn das Böse, das im Werk de Sades zu rein subjektiv-egoistischem Vergnügen ausgeübt wird, hat seine Wurzeln in der Verzweiflung ob der Sinnlosigkeit jeglicher Schöpfung und Existenz gegen die de Sade durch sein Werk anschreiben will, die er rückgängig machen will²³⁹.

Les chants de Maldoror wiederum, das aufgrund seiner Radikalität der Ästhetik des Bösen oftmals mit dem Werk de Sades verglichen wird, muss unbedingt hinsichtlich seiner „moralischer Tragweite“²⁴⁰ (Breton) interpretiert werden. Denn sowohl in der Autorintention und im Werk Lautréamonts als auch in der Absicht und den Taten Maldorors ist die Absicht verankert, in den Menschen den Wunsch nach Gutem zu erwecken, ein Ablassen von der „Scheinmoral“, welche nur dem Streben nach Ruhm unterliegt, zu bewirken.

Auch die Surrealisten glauben nicht mehr an eine Moral, die etwas wie den ersten Weltkrieg hervorbringen kann, stellen diese deswegen genau wie Maldoror in Frage und wollen durch provokative, gewaltverherrlichende Aussagen die Menschen zum Überdenken ihrer Wertigkeiten bringen um ihnen so deren Fundamentlosigkeit deutlich zu machen. Somit sind diese beiden Konzepte des Bösen, die die moralischen Wertigkeiten unterminieren wollen, um ihre Unsinnigkeit aufzuzeigen, als gesellschaftskritisch, und ihre „Ästhetik des Bösen oder der Gewalt“ oftmals als einer Ethik verschrieben, zu werten.

237 Baudelaire, Charles: *Le voyage*. In: Baudelaire: 1980, 276, V. 112

238 Vgl.: Bataille, Georges: *Die Literatur und das Böse*, Gerd Bergfleth (Hg.). Berlin: Matthes & Seitz, 2011, 96

239 Vgl.: Safranski: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. In: Liessmann: 1997, 31-32

240 *Ibid.*, 63

Das „radikal“ Böse, jenes, dessen Motive nach Arendt nicht erklärbar sind, das ohne Motive außer sich selbst auskommt, ist also auch in diesen Konzeptionen des Bösen nicht uneingeschränkt zu finden und ergibt sich auch hier nur durch seine Erscheinungsformen, nicht aber durch seine Motive. Die Moral, die in alle Konzeptionen des Bösen eingeschrieben ist, indem sich von ihr losgesagt werden soll, wird immer als weitgehend ungültig erkannt. Dies ergibt sich in den zwei letzten behandelten Konzeptionen des Bösen aus der Erfahrung darüber, zu welchen Taten der Mensch auch unter ihrer Flagge fähig ist. Arendt wiederum, die nach den Erfahrungen des völligen Zusammenbruchs moralischer Werte im NS-System ebenfalls ihren allgemeingültigen Wert anzweifelt, betont, dass gerade dadurch das Aufwerfen von Fragen um Moral und Ethik umso wichtiger ist.²⁴¹

241 Vgl.: Arendt: 2006, 20

4. Die Spielarten des Bösen bei Bolaño

4.1. 2666

*Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo*²⁴²

4.1.I. Santa Teresa – Eine Oase des Horrors inmitten einer Wüste der Langeweile

„Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento“ – „Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui“²⁴³

Baudelaires Gedicht *Le voyage*, aus dem dieses 2666 vorangestellte Zitat stammt, ist in mehrfacher Hinsicht relevant für die Beschäftigung mit dem Werk Bolaños. So ist es einerseits bezeichnend für die Auseinandersetzung Bolaños mit dem Bösen, das sich oftmals sowohl als Oase in der Langeweile des Alltags präsentiert, als auch in Folge selbst vorherrschendes Element dieser Langeweile werden kann. Andererseits evoziert *Le voyage* ebenso das für Bolaño relevanteste Element beim Schaffen von Kunst: den Mut zum Abgrund. Der Sprung ins Unbekannte stellt im Gedicht Baudelaires neben der immensen Wüste der Langeweile und den Oasen des Horrors abschließend die dritte Option dar – „Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond de gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/ Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*“²⁴⁴. Dieses Element des Abgrundes wird, wie erläutert, von Bolaño als die einzige Möglichkeit von Kunst angesehen, ihrem von vornherein verlorenen Kampf Sinnhaftigkeit zu verleihen.

In *Literatura + enfermedad = enfermedad* erfolgt eine Beschäftigung mit *Le voyage*, die aufzeigt, in welchem Ausmaß dieses Gedicht Einfluss auf das Schaffen Bolaños und seine Ansprüche und Erwartungen an Kunst hat – „Ese último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror [...]. Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas“²⁴⁵.

Das Schauen oder der Sprung in den Abgrund werden demnach sowohl von Baudelaire als auch von Bolaño als das einzige Mittel dargestellt, durch das das Neue, das das Gegengift zum Horror des Lebens stellt, welcher aus Wüste und darin spärlich gestreuten Oasen besteht, gefunden werden kann²⁴⁶. Das Vordringen in Gefilde, in die niemand sonst sich traut

242 Bolaño, Roberto: 2666. Barcelona: Anagrama, 2004, 438

243 Baudelaire, Charles: *Le voyage*. In: Baudelaire:1980, 276; V. 112

244 *Ibid.*, 280; V. 142- 144

245 Bolaño, Roberto: *Literatura + enfermedad = enfermedad*. In: *El gaicho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003. 135-158, 154-155

246 Vgl.: Bolaño, Roberto: *Literatura + enfermedad = enfermedad*. In: Bolaño 2003, 156

einzutreten²⁴⁷, soll das Dunkle, Unbekannte und Marginalisierte zugänglicher machen, um in Folge gegen den Horror vorgehen zu können, indem dieser greifbarer gemacht wird.

Die von Baudelaire in *Le voyage* eingefangene Gemütsstimmung seiner Zeit, die durch die „Psyche der Leere“ und den *ennui* determiniert wird und so nach immer neuen Sinnesreizen verlangt, stellt auch nach Bolaño die Krankheit des modernen Menschen dar, aus der sich der Horror und das Böse als einzige Linderung, als einzige „Oase“ ergeben – „No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano [...] es el horror, es decir el mal“²⁴⁸. Dennoch ist auch diese Linderung nicht von langer Dauer, denn die Sünden, das Böse, werden als ebenso „langweilig“ wahrgenommen wie die Wüste. Demnach erfolgt die Evokation eines Alltags, der durch das Böse konstituiert ist und dieses somit oftmals selbst „trivial“ werden lässt. „Le spectacle ennuyeux de l’immortel péché“²⁴⁹ schreibt Baudelaire und „entwertet“ damit das Böse, das schwer noch als solches wahrgenommen werden kann. Ähnliches erfolgt in Bolaños Darstellung der Mordserie an Frauen in Santa Teresa, die die reale, bis heute andauernde Mordserie in Ciudad Juárez aufgreift. Gewalt und Horror dominieren diese von Wüste umgebene mexikanische Stadt an der Grenze zu den USA, in der alleine bis 2005 fast 400 Frauen ermordet und unzählige andere vermisst wurden²⁵⁰. Die Zahl der Toten der letzten drei Jahre (Stand August 2012) ist höher als die der sechzehn Jahre davor²⁵¹. In 2666 wird das Auffinden von 110 dieser Frauen berichtsmäßig wiedergegeben. Der bildliche Konnex zum Baudelaire-Zitat ist hier offensichtlich. Allerdings wird die Oase selbst zur Wüste, denn das Grauen setzt sich kaum mehr vom Alltag ab, den es weitgehend bestimmt – „Nos hemos acostumbrados a la muerte“²⁵². Somit erfolgt eine Homogenisierung von Wüste und Oase, der vormals eine Absetzung von der Langeweile des Alltags darstellende Horror wird aufgrund seines Charakters der ewigen Wiederholung selbst zur Monotonie, im de Sad’schen Sinne zur Wüste²⁵³. Denn das Grauen, in die Langeweile des Alltags eingebunden, wird schließlich gleich des Sinnbildes der Wüste absolut, alles absorbierend und in Folge unsichtbar – „El desierto, por su parte, es asumido como la figura de la extrema invisibilidad donde todo es absorbido lentamente mientras va

247 Vgl.: Bolaño, Roberto: Fragmentos de un regreso al país natal. In: Bolaño 2004:2,65

248 Bolaño, Roberto: Literatura + enfermedad = enfermedad. In: Bolaño 2003, 151

249 Baudelaire, Charles: Le voyage. In: Baudelaire: 1980, 276; V. 88

250 Vgl.: Amnesty International: Frauenmorde in Ciudad Juárez: Ermittlungen der Behörden weiterhin unzureichend. 2005

251 Vgl.: Amnesty International: Ciudad Juárez: Stadt der toten Töchter. 2012

252 Bolaño: 2004:1, 337

253 Vgl.: Bataille: 2011, 96. Siehe auch 3.4., S. 51, Fn 238

desapareciendo²⁵⁴. Das von Bejarano beschriebene Sinnbild einer sich zur Wüste wandelnden Oase des Schreckens, eines Ortes, an dem alles absorbiert wird ohne Spuren zu hinterlassen, und an dem somit das Böse selbst unsichtbar wird, ist ebenso bezeichnend für die Mordserie in Ciudad Juárez. Neben einer Dunkelziffer an ermordeten Frauen, die vermutlich weit höher liegt als die angegebene, sind unzählige „Verschwundene“ zu beklagen, die nie oder erst Jahre später hinter Müllbergen oder in menschenleeren Gegenden am Stadtrand aufgefunden werden²⁵⁵. Die Ermittlungen zu dieser Mordserie sind nach Amnesty International unzureichend und werden seit Jahren verschleppt, die Morde werden von den Institutionen vertuscht und immer wieder werden Personen gefoltert um zu gestehen und inhaftiert, während die Zahl der Toten dennoch steigt. „In Ciudad Juárez verschluckt die Erde hübsche arme Mädchen“²⁵⁶ sagt der Vater eines der Opfer und akzentuiert damit die alles absorbierende Qualität der Wüste, die die Toten unzählbar macht und einen Mord an die Stelle eines anderen treten lässt. Bolaño gibt mit seiner Darstellung der Mordserie im vierten Teil von 2666 genau diese „Verdünnung des Bösen“ durch seine ewige Wiederholung wieder, die das Böse schlicht Alltag werden lässt. Dies erfolgt unter anderem durch das seitenlange Aufzählen der Zustände der aufgefundenen Frauen, wobei der Fokus auf Ort, Kleidung, Haarlänge und die Spuren von erlittener Gewalt gelegt wird –

El quince de enero apareció la siguiente muerta. Se trataba de Claudia Pérez Millán. El cuerpo fue encontrado en la calle Sahuaritos. La occisa vestía un suéter negro y tenía dos anillos de bisutería en cada mano, además de la argolla de compromiso. No llevaba ni falda ni bragas, aunque sí estaba calzada con unos zapatos de imitación de cuero, de color rojo y sin tacones. El cuerpo, que había sido violado y estrangulado, estaba envuelto en una cobija blanca²⁵⁷

Der Tonfall ist abwesend, beinahe mechanisch wird auf die Details eingegangen, während ein möglicher Tathergang nie angeschnitten wird. Bezüglich der Umstände der Tat beschränkt die Informationswiedergabe sich auf die wenigen Zeugen, die die Toten in ein schwarzes Fahrzeug einsteigen gesehen haben. Damit scheint es den Verbrechen sowohl an einem Motiv als auch an Tätern zu mangeln²⁵⁸. Diese Reduktion der Geschehnisse auf einen objektiv-medizinisch wiederzugebenden Bericht impliziert die Suggestion einer absoluten Kontrolle über die Ereignisse. So soll dem Element des Horrors durch die sachliche Reproduktion der Fakten die Kraft genommen werden, indem die unfassbare Gewalt in einen neutralen Bericht umgewandelt und die medizinische Sprache nachempfunden wird. Diese will das Sichtbare

254 Bejarano, Alberto: República de expósitos, genealogías de la orfandad en 2666 de Roberto Bolaño. In: Nómadas. Bogotá: Nómadas jul./dic. 2010. Nr. 33, 31-43, 32

255 Vgl.: Amnesty International: 2005

256 Vgl.: Amnesty International: 2012

257 Bolaño: 2004:2, 563

258 Vgl.: Walker, Carlos: El tono del horror: 2666 der Roberto Bolaño. Buenos Aires: Taller de Letras Nr. 46, 2010, 99-112, 101

dominieren – hierzu ist nach Walker aber gleichermaßen ein Schweigen notwendig, von dem die „unsichtbaren“, nicht leicht durch Sprache fassbaren Faktoren eingehüllt werden. Dadurch soll verhindert werden, dass diese unfassbaren, „unsichtbaren“ Elemente die Sprache kontaminieren, welche sich als Maßeinheit für die beschriebenen Geschehnisse präsentiert, das Unerwähnte wird schlicht als inexistent abgetan²⁵⁹. Diese neutrale Sprache also, die vorgibt, alles im Griff zu haben, vermittelt, dass es kein Unfassbares, kein Element des Horrors gibt, indem diesem schlicht kein Platz eingeräumt wird. Das Aufzählen unzähliger Details, unzähliger sichtbarer Faktoren füllt die Seiten aus, während das Element des Horrors, das des Unbekannten, dadurch verdrängt wird, dass ihm kein Raum durch Sprache zugestanden wird und es somit ins Schweigen abrutscht.

Diese Vorgehensweise scheint auf den ersten Blick genau das Gegenteil der von Bolaño verfolgten Intention darzustellen, auf das Marginalisierte hinzuweisen, dem Unfassbaren so weit als möglich eine Stimme zu verleihen und es greifbarer zu machen. Denn es ist das Aufzeigen der Existenz marginalisierter Aspekte, der Geschichte der Schatten, die immer irgendwo mit den Konzepten des Bösen in Verbindung steht, welches hauptsächlicher Beweggrund und Motor ist, Literatur zu schaffen – „Bolaño nos muestra ya su preocupación por explorar los territorios no contados de nuestra historia (que siempre asociará con el concepto del *mal*) y por repensar a través de la ficción nuestras memorias ensombrecidas“²⁶⁰. Durch die Benennung der marginalisierten Aspekte der Geschichte als „Territorien“ gewinnen diese eine materielle, weil räumliche Konnotation, die sich gut mit dem Sinnbild des Abgrundes als dunkler und unbekannter, aber dennoch existenter Raum in Einklang bringen lässt. Sein Betreten, Erforschen und das immerwährende Verweisen auf seine Existenz sind die Pflichten der Literatur im Sinne Bolaños. Hierzu sind vielmehr der Mut des Autors zum Abgrund und der Betrachtung dessen, was niemand sonst sehen will, erforderlich, als die Reproduktion der offenliegenden, sichtbaren Fakten. Diese nämlich sind weitgehend schon erfasst, schon erzählt und konstituieren die „offizielle“, die „sichtbare“ Geschichte, welche unterminiert werden muss, da sie aufgrund ihrer gravierenden Lücken und Auslassungen fehlerhaft ist. Die Aufzählung der Morde aus *2666* nun scheint dem Horror, der meist mit den marginalisierten Elementen einhergeht, durch das akribische, alles ausfüllende Aufarbeiten der sichtbaren Details keine Stimme zuzugestehen. Somit wird seine Existenz im Sinne einer Sprache, nach der nur das Sichtbare existiert, das in Folge auch konstatiert und mittels eines Berichts belegt werden kann²⁶¹, geleugnet. Hier ist eine Parallele zur Realität feststellbar, in

259 Vgl.: Walker: 2010, 106

260 Bejarano: 2010, 32

261 Vgl.: Walker: 2010, 106

der die Morde nicht genügend Beachtung finden und die Leichen zwar erfasst werden, Ermittlungen aber ebenso wie ein Interesse der Behörden mangelhaft sind und so ebenfalls das unerklärliche, unsichtbare Element weitgehend ausgeblendet wird. Dadurch erfolgt besagte Trivialisierung des Bösen, das kaum noch als solches wahrgenommen wird – nur mechanisch noch werden die Toten registriert, derer eine die andere ersetzt. Andererseits aber ist es gerade auch dieses bewusste Auslassen der unsichtbaren Elemente, die den eigentlich als inexistent festgemachten Horror wiederum evoziert. Dieser ergibt sich durch jene überspitzte Alltäglichkeit der Gewalt und des Bösen, die im Sinne eines medizinischen Berichts auf Fakten reduziert werden, deren Aneinanderreihung eigentlich keinen Platz für Elemente des Horrors zu bieten scheint. Genau durch diese auffallend, beinahe übertrieben präzise wirkende Wiedergabe der „Realität“ in der Tradition des Berichts wird impliziert, dass es über sie hinaus noch etwas gibt, das diese sachliche Sprache nicht fassen kann und sie demnach umso akribischer gegen die Suggestion seiner Existenz anarbeiten lässt. So ergibt sich hier der Widerspruch, wie ihn auch González konstatiert, wenn sie von der Sprache des Bösen im Werke Bolaños spricht – diese ist ihr zufolge, scheinbar paradox, hauptsächlich von der Stille, durch das Schweigen determiniert – „Le ha dado voz al mal, una voz, paradójicamente, de silencio, muda, como será siempre la que impone el terror“²⁶². Dieses Paradox allerdings, den verdeckten, verdrängten Elementen der Geschichte, auf die hingewiesen werden soll, lediglich eine Stimme des Schweigens verleihen zu können, löst sich bei der Betrachtung der engen Verbindung zwischen ebendiesen und dem Bösen auf. Diese Relation wiederum ergibt sich aus der Geschichte Lateinamerikas, auf deren verdeckte Aspekte aufmerksam gemacht werden soll. Denn die „Geschichte der Schatten“, die sich aus den marginalisierten Elementen der „offiziellen“, „offensichtlichen“ Geschichte ergibt, ist weitgehend durch die Gewalt und damit „das Böse“ determiniert. Das Böse jedoch ist in seiner Komplexität kaum repräsentierbar²⁶³, was auch die Unrepräsentierbarkeit der durch es konstituierten Elemente nach sich zieht. Diese Unfassbarkeit des Bösen impliziert, dass seine Darstellung in einem alle sichtbaren Fakten neutral-sachlich anführenden Bericht schlicht unmöglich ist. Durch diese Unmöglichkeit wird ein Einschreiben des Bösen durch das Anonym des die offensichtlichen Fakten erfassenden Berichts naheliegend. Eine Evokation der untrennbar mit dem Bösen verbundenen, im Schatten liegenden Elemente also kann weitgehend nur durch besagte Sprache der Stille, des Schweigens erfolgen, die das Gegenteil des faktisch-sachlich-detaillierten Berichts stellt. Diese schwingt gerade durch die beinahe

262 González: 2003, 43

263Vgl: González: 2003, 32, Fußnote 2

absurd distanziert anmutende Sprache, in der die Frauenmorde in 2666 angeführt werden, mit jener mit, welche suggeriert, alles unter Kontrolle zu haben, allzu offensichtlich aber nur das auf ersten Blick Sichtbare anführt. So werden lediglich die Umstände, in denen die Ermordeten gefunden werden, angeführt, mechanisch wird der Zustand des Körpers wie die Bekleidung registriert. Oftmals erfolgt auch eine kurze Wiedergabe der Lebensumstände – viele der Frauen arbeiten in der Prostitution oder in multinationalen Konzernen, *maquiladoras*, die sich aufgrund beträchtlich niedrigerer Lohnverhältnisse über der Grenze in Mexiko ansiedeln – selten nur aber erfolgt ein Hinweis auf die Tat oder einen mutmaßlichen Täter.

En diciembre, en un descampado de la colonia Morelos, a la altura de la calle Colima y la calle Fuensanta, no lejos de la preparatoria Morelos, se encontró el cadáver de Michelle Requejo, desaparecida una semana antes. [...] Michelle Requejo vivía en la colonia San Damián, al sur de la ciudad, y trabajaba en la maquiladora Horizizon W&E. Tenía catorce años y era delgada y sociable. No se le conocía novio. [...] El cuerpo de Michelle Requejo presentaba varias heridas de cuchillo, algunos en los brazos y otras en el tórax. Iba vestida con una blusa negra, que presentaba desgarraduras producidas, presumiblemente, por el mismo cuchillo. Los pantalones eran ajustados, de tela sintética, y estaban bajados hasta las rodillas.²⁶⁴

Diese weitgehende Ausklammerung jeglicher Erwähnung eines möglichen Tatherganges und Schuldigen hat, wie erwähnt, nach Walker zur Folge, dass es den Verbrechen sowohl an einem Motiv als auch an einem Täter zu mangeln scheint²⁶⁵. Genau hierin liegt ein weiteres wichtiges Element in Bezug auf den Horror, der durch die detaillierte Auflistung von Fakten, die absolute Kontrolle über die Geschehnisse impliziert, als inexistent vermittelt wird. Doch entsteht der Horror in einer Umgebung, in der Morde und das Auffinden unzähliger Opfer Alltag sind und so in Form eines teilnahmslosen Berichts wiedergegeben werden können, durch eben diese augenscheinlich groben Auslassungen einer Sprache, die vorgibt, alles Relevante zu beinhalten. Die Sprache, die so sehr auf die Darstellung der fassbaren Details fokussiert ist, die sie als einzige Realität präsentieren will, fungiert durch ihr Insistieren auf die vermeintlich alles erfassende Objektivität selbst als großer Hinweis auf ihre Unvollständigkeit und die Existenz von Elementen, die durch sie nicht repräsentiert werden können. Somit ergibt sich die Sprache des Schweigens, die die im Dunklen liegenden, unbekannt, den Horror ausmachenden Elemente trägt, gerade aus jener Sprache, die allzu nachdrücklich vorgeben will, alles unter Kontrolle zu haben und die Wahrheit zu repräsentieren – „[...] la pretendida descripción exhaustiva de cada *caso*, dibujan, a contrapelo de lo que muestra esa mirada que se quiere neutra y cercana a lo verdadero, un modo

264 Bolaño: 2004:1, 619-620

265 Vgl.: Walker: 2010, 101

soterrado de violencia que se anuncia en aquello que la medida de su lengua pretende callar“²⁶⁶. Das Element des Horrors schwingt demnach weitgehend durch die Sprache des Schweigens, die den unrepräsentierbaren Elementen eine Stimme verleiht, als Atmosphäre unter der vermeintlich objektiven, detaillierten Sprache mit. Das Unfassbare ist dadurch stets präsent, findet jedoch nur durch kurze, intermittierende Einwurfe im Sinne González²⁶⁷ wirklich Eingang in die Handlung.

Insofern erfolgt auch in der Darstellung der Morde in 2666 trotz eines sehr weitgehenden Verbannens in die Sphäre des Schweigens eine Erfüllung der Intention Bolaños, auf die marginalisierten, im Dunkeln liegenden Aspekte der Geschichte hinzuweisen und ihnen so weit als möglich eine Stimme zu verleihen. Trotz oder vielmehr gerade aufgrund der sachlich-objektiven Sprache, die den Horror allzu deutlich ausklammert, findet dieser Eingang in den Text, und mit ihm die Elemente, die verdrängt und ins Schweigen verbannt werden. Durch diesen stets mitschwingenden Horror wiederum, der bisweilen die Trivialität der durch das Sinnbild der Wüste determinierten Alltäglichkeit des Bösen durchbricht, konstituieren sich die wahren „Oasen“ des Horrors im Werk Bolaños. Denn obgleich die Mordserie in Ciudad Juárez selbst als Oase des Grauens in der Wüste Mexikos betrachtet werden kann, erfolgt doch, wie oben ausgeführt, durch die Veralltäglichung des hier stattfindenden Grauens eine „Verwüstung der Oase“. Der Horror selbst evoziert großteils nichts als Langeweile, wird somit zum Alltag und seine Repräsentation in 2666 durch die Darstellung in Form eines sachlichen Berichts gibt vor, diesen Alltag unter Kontrolle zu haben. Diese allzu sachlich-neutrale Sprache trägt viel dazu bei, das Sinnbild des Grauens als Wüste hervorzurufen, als Ort, in dem das Böse durch seine immerwährende Wiederholung seine „Vollwertigkeit“ verliert, gewissermaßen eine „Verdünnung“ erfährt. So beschreibt auch Walker den Effekt der endlos repetierten Ausführungen des Grauens, den Bataille schon in Bezug auf das Werk de Sades ausführt²⁶⁸, in dem eine Tat des Grauens die nächste ersetzt und alle in ihrer Absorption durch das Sinnbild der Wüste eins werden –

Eso otro que habla lo ubicamos en esa insistente recolección de datos en torno al cadáver, a uno, a otro, a todos, como si cada nueva muerte instalara una mirada vuelta atrás hacia el resto de las muertas, o, mejor aún, como si el asesinato fuera siempre el mismo: fiel testigo de una alteridad que se resiste²⁶⁹

Diese Evokation einer Wüste, alles verschlingend, dem Bösen seinen Charakter des Horrors raubend und ihn durch Langeweile ersetzend, geht also sowohl bei de Sade als auch in

266 Walker: 2010, 107

267 Vgl.: González: 2003, 36

268 Vgl.: Bataille: 2011, 96

269 Walker: 2010, 109

Bolaños 2666 hauptsächlich sprachlich vonstatten, indem das Grauen mittels einer mechanischen, nie enden wollenden Monotonie abgehandelt wird. Eine Oase in dieser Wüste wiederum kann sich nur durch den in diese Monotonie einbrechenden Horror konstituieren und erfolgt durch das Aufblitzen der Elemente, die in eben dieser Trivialität des Bösen durch die sachlich aufzählende Sprache nicht gefasst werden können. Diese gleich einem intermittierendem Licht im Sinne González aufblitzenden Elemente des Horrors²⁷⁰, die die absolute Kontrolle suggerierende Sprache stören, ergeben sich in 2666 weitgehend aus der durch diese Sprache vermittelte Absenz eines Täters und Motivs der Morde. Denn obwohl die objektiv-sachliche Sprache des Berichts suggeriert, jegliche Wahrheit zu beinhalten, wird das Fehlen des Mörders und eines Motivs just dadurch umso evidenter. Das Grauen wird somit in einer Umgebung, in der dem Bösen durch seine immerwährende Wiederholung ein trivialer Charakter anhaftet, durch ebendiese Absenz von Motiv und Mörder evoziert.

4.1.II. Kurz aufblitzende, vage Hinweise auf die Ursprünge des Bösen

Obgleich Bolaño durch die spezielle „lenguaje del mal“²⁷¹, die durch das Schweigen konstituiert ist, dem Grauen eine Stimme verleihen will, um es so fassbarer zu machen, erfolgt somit trotzdem genau durch sie eine Unterbrechung der Trivialität des Bösen und eine Hinwendung zu seinem „dämonischen Charakter“. Diese Dämonizität des Bösen basiert nach Arendt vor allem auf einer Unerklärbarkeit seiner Motive und unterscheidet sich so von dem „banalen“ Bösen, das immer irgendwo in seinen Wurzeln gefasst werden kann. Das dämonische, radikale Böse wird von ihr definiert als das, „das man weder verstehen noch erklären kann durch die bösen Motive“²⁷². Arendt plädiert infolge dieser Definition vor allem für eine Auseinandersetzung mit den Ursachen des Bösen, um es soweit als möglich in deren Banalität betrachten zu können. Denn eine Betrachtung der Banalität seiner Ursachen ermöglicht eine Unterstellung des Bösen unter das normale Urteil, das mit Fragen von Moral und Ethik arbeitet²⁷³, in deren Folge das Böse greifbarer gemacht werden kann. Einem Bösen allerdings, das keinerlei Motive zu haben scheint, kann nun viel schlechter beigegeben werden, es kann viel schlechter fassbar gemacht werden, da es im alten, ursprünglichsten Sinn des Bösen ein dämonisches, nicht menschliches Böses ist, das aufgrund seines absoluten Charakters keinerlei spezifische Motivation braucht.

270 Vgl: González: 2003, 36

271 Vgl: Ibid., 34

272 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: 2005, 941. Zitiert nach: Bozzaro: 2007, 58

273 Vgl.: Arendt: 2006, 20

Insofern also ergibt sich durch die Sprache des Bösen, die Sprache des Schweigens in *2666*, die eigentlich den untrennbar mit dem Bösen verbundenen, marginalisierten Elementen eine Stimme verleihen will, eine Annäherung an ein Böses, das unfassbar und unerklärlich anmutet. Im Gegensatz zur objektiv-sachlichen Sprache, mit der die Morde aufgezählt werden, die die absolute Erklärbarkeit des Geschehens vorgeben will²⁷⁴, scheint die Sprache des Schweigens umso deutlicher zu machen, dass das Böse äußerst schwer fassbar ist. Dennoch erfolgt genau durch sie der Versuch, sich dem Unfassbaren zu nähern, indem dessen Elemente nicht einfach ausgeblendet und negiert werden, sondern auf ihre Existenz hingewiesen wird. Die Alltäglichkeit des Bösen, die sich aus der Sprache der Wiederholung ergibt, die vermittelt, alles unter Kontrolle zu haben und erklären zu können, die somit als die „Trivialität“ oder auch „Banalität“ des Bösen determinierend interpretiert werden kann, wird also von den Hinweisen auf seine kaum greifbaren Elemente gestört. Durch diese Elemente ergeben sich die Oasen des Horrors in der Wüste der Trivialität des Bösen. Diese sind durch ein Böses konstituiert, das durch seine stets nur suggerierte, vielmehr durch die Evokation von Atmosphäre als durch sprachliche Mittel evozierte Präsenz eine dämonische Implikation vermittelt, die mit der Absenz von erklärbaren Motiven in Zusammenhang zu stehen scheint. „Cuando abandonaron el vestuario, el judicial le dijo que no intentara buscarles una explicación lógica a los crímenes. Esto es una mierda, ésa es la única explicación“²⁷⁵.

Das Grauen wird also nicht nur durch die Sprache des Schweigens als weitgehend unfassbar transmittiert, sondern erfährt auch in der Behandlung der Fälle durch die Behörden eine Bekräftigung seines unergründlichen Charakters. Dieser wird weitgehend als Vorwand verwendet, die Ermittlungen, die aufgrund mangelnden Interesses und mangelnder Bemühungen von Seiten der Zuständigen unzulässig sind, nicht konsequent zu betreiben. Somit ergibt sich in *2666* durch die Sprache des Schweigens, die an die marginalisierten Aspekte der Geschichte in Verbindung mit dem meist unfassbaren Bösen gemahnen soll, ebenso eine massive Kritik an dem Umgang mit den Verbrechen.

In *La parte de Fate*, dritter Teil aus *2666*, erfolgt eine Darstellung des Bösen durch die Geschichte, die darlegt, dass das Böse immer dann, wenn es die Menschen „en los extramuros de la sociedad“²⁷⁶ betrifft, niemanden dermaßen erschüttert. Als Beispiel wird der Unterschied zwischen dem Umgang mit den Todesfällen auf den Sklavenschiffen, die nirgends vermerkt werden, und dem Umgang mit dem Mord eines Großgrundbesitzers an

274 Wengleich auch die bewusste Ausklammerung von Täter und Motiv sehr evident ist, um umso deutlicher auf die Existenz der „lenguaje del mal“, der Sprache des Schweigens, hinzuweisen

275 Bolaño: 2004:1, 701

276 Bolaño: 2004:1, 338

Frau und Nachbarin, der sich Monate später noch in den Zeitungen findet, angeführt. Der Ausführende kommt zu dem Schluss, dass in den Fällen, in denen marginalisierte Personengruppen vom Bösen betroffen werden, die das Grauen verarbeitende Sprache vielmehr auf Verdeckung denn auf Enthüllung hin angelegt ist – „Aun así, las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el arte de develar“²⁷⁷. Diese Passage kann als die Intention Bolaños, die auf Verdeckung angelegte Sprache zu unterminieren, bestärkend gelesen werden. So erfolgt genau durch besagte Sprache des Schweigens ein Hinweisen auf die Elemente, die von der offiziellen, sachlich-objektiv ausgelegten Sprache, die unter der Vorgabe, Wahrheit zu repräsentieren und die in 2666 weitgehend für die Ermittlungen steht, ausgeblendet und verschwiegen werden. Die Sprache des Schweigens also schwingt mit der „offiziellen“, verdeckenden Sprache mit und unterminiert diese durch das Aufzeigen der marginalisierten Aspekte der Geschichte, die oftmals in engem Zusammenhang mit dem unrepräsentierbaren Bösen stehen. Demnach erfolgt genau durch diese Sprache, welche der Alltäglichkeit und Trivialität des Bösen ein dämonisches, absolutes Element gegenüberstellt, indem sie dessen Unerklärbarkeit evoziert, die sich aus dem Fehlen von Motiven ergibt, ebenso auch eine sozialkritische Implikation. Denn der Horror, der durch diese Sprache in die durch stete Wiederholung determinierte und geregelte Trivialität des Bösen einbricht, konstituiert sich in 2666 weitgehend durch die Elemente, die ihre Wurzeln in der Marginalisierung sowohl der Morde als auch der betroffenen Gesellschaftsgruppen haben. Das Element, das wohl am bezeichnendsten ist für diese Verbindung zwischen sozialkritischer Implikation und Evokation einer Atmosphäre des Horrors, die vielmals auf das Fehlen von erklärbaren Motiven zurückzuführen ist, ist die den Roman betitelnde Zahl 2666. Wiewohl sie im ganzen Roman kein einziges Mal vorkommt, so finden sich in anderen Werken Bolaños zwei Spuren, die auf sie und das durch sie gestellte Rätsel verweisen. Die erste in *Los detectives salvajes*, als das alter ego Bolaños, Arturo Belano, mit dem anderen Mitbegründer der Realviszeralisten nach Santa Teresa fährt, um dort die Urmutter ihrer Bewegung zu suchen. Durch eine Freundin von ihr wird eine alte, denkwürdige Konversation wiedergegeben, in der der Hinweis versteckt ist –

*Y entonces la maestra vio o le pareció que veía un plano de la fábrica de conservas pegado en la pared. [...] E incluso, aunque cada vez se sentía peor, tuvo la enteraza de de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica. [...] Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquellos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico*²⁷⁸

277 Bolaño: 2004:1, 339

278 Bolaño, Roberto: *Los detectives salvajes*. Anagrama: Barcelona, 1999, 596

Der zweite Hinweis findet sich in *Amuleto*, als die Protagonistin erzählt, wie sie eines Nachts in Mexiko Belano und einem Freund von ihm folgt, weil sie diese nicht alleine lassen will –

*Y los seguí: los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, [...] y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo o que queda claro es que se trata de una fecha, de un año por venir. Y ya para entonces habíamos cruzado por Puente de Alvarado [...]*²⁷⁹

Wie Walker konstatiert, kann aufgrund der *reescritura*, die Bolaño stets betreibt, um seine Werke aufeinander verweisen und letztlich zu einem Gesamtwerk werden zu lassen, davon ausgegangen werden, dass diese Referenzen mehr sind als pure Zufälligkeiten oder kapriziöse Wiederholungen²⁸⁰. Die Zeit um 2600, die in der nebulösen Aussage durch Cesárea in Santa Teresa aufgeworfen und in México City als Friedhof im Jahr 2666 spezifiziert wird, ist also sicherlich einer der wenigen Hinweise, die eine Annäherung an den Titel von *2666* und damit an das komplexe Werk erlauben. Der Jahreszahl, die in *Los detectives salvajes* von Cesárea in einer Art Vorhersehung genannt zu werden scheint und durch die Protagonistin von *Amuleto* zwar spezifiziert wird, jedoch vielmehr eine impulsive, unvorsätzliche Äußerung denn ein dezidiert und aus spezieller Veranlassung fallengelassenes Datum ist, kommt in beiden Werken kein besonderer Fokus zu. So scheint sie vielmehr unwillkürlich in die übrige Handlung der Romane eingestreut zu sein und steht eigentlich in keinerlei tiefergehenden Verbindung zu ihr. Jedoch verwendet die Protagonistin in *Amuleto* sie, um einer diffusen Stimmung des Horrors Gestalt zu verleihen. Das weitgehend aus dem Zusammenhang gerissene Erwähnen der Jahreszahl – die in *Los detectives salvajes* von Cesárea als eigentümliche Antwort auf die Frage nach dem Plan einer Fabrik, der an ihrer Wand hängt, genannt wird, und in *Amuleto* in Verbindung zu einer Assoziation einer großen Straße mit einem Friedhof gestellt wird – kann so als intermittierendes Element gelesen werden, das auf die „Sprache des Schweigens“ verweist. Der Horror, der durch diese Passagen evoziert wird, die weitgehend unvermittelt Eingang in die Handlung finden, ohne dass es Hinweise auf ihre Relevanz für deren weiteren Verlauf gebe, ergibt sich aus eben dieser lediglich am Rande suggerierten Existenz marginalisierter Aspekte der Geschichte. Er kann jedoch erst beim Erkennen der Bedeutung dieser von Bolaño gleich Stecknadeln ins Heu in sein Werk eingestreute Hinweise als solcher wahrgenommen werden, wenn der Verweis auf die Morde in Ciudad Juárez/ Santa Teresa in *2666* evident wird. Die Relation zu den Geschehnissen in

279 Bolaño, Roberto: *Amuleto*. Anagrama: Barcelona 1999, 76-77

280 Vgl: Walker: 2010, 104

2666 ergibt sich durch zwei Schlagwörter, die in Verbindung mit der Evokation dieser nebulösen Zahl stehen: *fábrica* und *cementerio*. Denn die toten Frauen, die meist in den *maquiladoras*, Fabriken internationaler Konzerne, arbeiten, die sich aufgrund niedrigerer Lohnkosten in lateinamerikanischen Staaten niederlassen, werden oft in den Müllkippen nahe ebendieser Fabriken gefunden – „Muchas víctimas, obreras, encontraron allí su lugar de explotación y, también de su aniquilación, tanto en la realidad como en la ficción“²⁸¹. So werden diese Müllkippen oftmals zu vorläufigen Friedhöfen, und die häufig nicht eingeforderten Frauenkörper werden, wenn sie nicht schon von der Wüste absorbiert und niemals aufgefunden werden, nach ihrer Entdeckung nicht selten in Gemeinschaftsgräber gelegt. Die Konnotation, die mit der Suggestion eines vergessenen Friedhofs aus dem Jahr 2666 einhergeht, deutet also eindeutig in Richtung der Toten, deren Tod marginalisiert wird, weil sie selbst am Rande der Gesellschaft stehen. Somit verweist das Aufflackern der Bedeutung der Zahl 2666 als namenloser Friedhof, dessen Toten mit ihm vergessen werden, nicht nur auf die Mordserie in Ciudad Juárez, deren Opfer ungezählt sind, sondern darüber hinaus auch auf all jene am lateinamerikanischen Kontinent, die im Laufe seiner Geschichte ihre Knochen auf ihm verstreuten. Diese in unzähligen unbekanntem Massengräbern Beerdigten oder vielmehr Verschwundenen werden weitgehend bewusst marginalisiert und aus der „offiziellen Geschichte“ verdrängt, welche so durch das Aufflackern der Suggestion ihrer Existenz unterminiert wird. Der Zahl 2666 kommt also noch über die Gemahnung an die Massengräber aus dem gleichnamigen Roman hinaus die Funktion zu, überhaupt auf das Gesamtwerk Bolaños zu verweisen, das er als Liebes- oder Abschiedsbrief an seine eigene Generation versteht, die weitgehend vergessen ist –

*En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación [...] y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados*²⁸²

Somit kann die Zahl 2666 zu Recht als das Element betrachtet werden, das im Werk Bolaños am bezeichnendsten ist für die Verbindung zwischen einer weitreichenden sozialkritischen Implikation und der Evokation einer Atmosphäre des Horrors. Das Zahlensymbol 2666 fungiert in *2666* gleichermaßen als Verdeutlichung des intermittierenden, unvermittelten Einbrechens des Horrors in eine ansonsten von weitgehend alltäglichem, trivialen Bösen

281 Fourez, Cathy: 2666 de Roberto Bolaño: los basureros de Santa teresa, territorios del tiempo del fin. In: Fabry, Geneviève; Logie, Ilse; Decock, Pablo (Hg.): Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea. Bern: Peter Lang AG, 2004. 231-244, 233

282 Bolaño, Roberto: Discurso de Caracas. In: Bolaño: 2004:2, 2, 37

gekennzeichneten literarischen Landschaft wie auch als Hinweis auf die Elemente der „Geschichte der Schatten“, die marginalisiert werden. Diese zwei Funktionsweisen sind aufgrund der untrennbaren Verknüpfung zwischen der Sprache des Bösen und der Sprache der Schatten, die auf der gewalttätigen Geschichte Lateinamerikas basiert, gleichermaßen sehr stark miteinander verbunden und ergeben sich auseinander. Dennoch aber sind sie in ihrer Motivation als sehr unterschiedlich oder beinahe widersprüchlich festzumachen. Denn während die Evokation des Horrors als Oase in einer Wüste des alltäglich-trivialen Bösen sich oftmals als ein Böses äußert, das unfassbar scheint, so ergibt sich durch das Verweisen auf die marginalisierten Elemente der Geschichte eine eindeutig moralische Implikation. Eine solche aber steht, der Definition Arendts zufolge, in Verbindung mit einem Bösen, das eben nicht dämonisch ist, sondern in seinen Motiven erklärt werden kann und mit dem in Folge eine Auseinandersetzung hinsichtlich moralisch-ethischer Fragen möglich ist.

Das Böse, das durch die gleich einem intermittierenden Licht aufblitzenden Elemente des Horrors konstituiert wird und die die absolute Kontrolle suggerierende Sprache stört, ergibt sich, wie ausgeführt, in *2666* weitgehend aus ebendieser Sprache. Denn sie gibt detaillierteste Ausführungen zu den Umständen am Fundort, blendet aber einen Diskurs über Motive und Täter vielmals aus und evoziert so aufgrund ihres Anspruchs, alles an Wahrheit Vorhandene zu reproduzieren, deren Inexistenz beziehungsweise Irrelevanz. Diese Inexistenz aber wird durch die Sprache des Schweigens, die auf die marginalisierten Elemente hinweist, vielmehr als bewusste Absenz in der Darstellung durch die sachlich-objektive Sprache entlarvt. Somit klagten eben die Elemente des Horrors, die in die Sprache einbrechen, welche vorgibt, vollständig zu sein, das Geschehene unter Kontrolle zu haben und das Böse somit als „fassbar“ darstellt, ihre Mängel an und weisen auf diese hin. Die Elemente des Horrors, die bisweilen aus der stets mitschwingenden „Sprache des Schweigens“ in den Text einbrechen, machen dadurch das Fehlen der Motive evident, indem sie sich als notwendiges, jedoch nicht leicht fassbares Supplement zur „offiziellen“ Sprache und Geschichte erweisen, die durch ihr Aufleuchten unterminiert wird. Demnach kommt dem Einbrechen des Horrors einerseits die Funktion zu, das alltäglich-triviale Böse, das durch die Sprache als unter Kontrolle stehend vermittelt wird, zu stören, indem es als unheimliches, dämonisches, lediglich suggeriertes Element auf das in dieser sachlichen Sprache nicht vermerkte Element des Bösen hinweist. Andererseits aber wird durch die Suggestion der von dieser offiziellen Sprache und Geschichte ausgeblendeten, marginalisierten Elemente gleichermaßen die Existenz von Motiven suggeriert, die nur nebensächlich aufgrund ihrer Unfassbarkeit, und oftmals vielmehr aufgrund eines bewusst vorangetriebenen Verhüllungsprozesses keinen Eingang in

sie finden. Daher agieren die gleich einer Oase in einer Wüste des Bösen beizeiten aufblitzenden Elemente als Hinweis auf das unfassbare Moment des Bösen, wie sie aber gleichermaßen durch das Verweisen auf die marginalisierten Elemente der Geschichte sehr wohl auch dazu beitragen, die Ursprünge dieses diffusen Bösen zu suggerieren. Somit erfolgt eine Annäherung an eine Erklärung der Motive, welche zwar nie explizit gegeben wird, aber unbestimmt in ihren Ansätzen mitschwingt. Die sich hieraus konstituierende Symbiose zwischen einem Bösen, das weitgehend dämonisch, weil unfassbar scheint und einem Bösen, dessen Ursachen zwar nicht erklärt, ihre Existenz dennoch aber diffus impliziert wird, ist damit sehr bezeichnend für den Umgang Bolaños mit dem Bösen. Dieses wird immer untrennbar in Zusammenhang mit dem Hinweisen auf die marginalisierten Elemente der Geschichte, auf die „Geschichte der Schatten“ gesetzt, seinem Einschreiben in das Werk kommt damit eindeutig eine sozialkritische Funktion zu. Oftmals sollen seine Ursprünge ausfindig gemacht werden um es, nach Arendt, dem normalen Urteil unterstellen zu können, das mit Fragen von Moral und Ethik arbeitet²⁸³, mit denen einem „absoluten“, „radikalen“, „diabolischen“ Bösen nicht beigegeben werden könnte. Im Falle der Morde aus 2666 erfolgt zwar keine klare Analyse der Ursprünge des Bösen, dennoch findet auch hier durch die Suggestion möglicher Motive, die in Verbindung mit der Marginalisierung von Gesellschaftsgruppen und der ihnen widerfahrenden Gewalt steht, eine Annäherung an diese statt. Gleichermäßen jedoch vollzieht sich auch besagte Evokation des dämonischen, übernatürlichen Bösen, das keinerlei Motive außer sich selbst hat, wie sich auch in der Betitlung des Romans durch die Zahl 2666 zeigt. 666, Symbol des Satans, der in der christlichen Metaphysik gemeinhin als die Personifizierung dieses radikal Bösen angesehen wird, wird durch die ihr vorangestellte Zahl 2 in Zusammenhang mit unserem Jahrtausend gestellt. Ebenso aber ist 666, Zahlensymbol, das seinen Ursprung eigentlich in der Offenbarung des Johannes hat, Sinnbild für die Apokalypse und das Chaos, in dem zuerst die alte Ordnung zerstört wird, und dann das letzte Gericht einsetzt. Mit den Auswüchsen unseres „Zeitalters der Barbarei“ allerdings gewinnt der Begriff „Apokalypse“ noch eine andere, weitgehend außerhalb des Zusammenhangs mit der religiösen Bedeutung stehende Implikation. Die Diskussion um die Existenz des „radikal Bösen“, die mit der Aufklärung weitgehend als beendet erklärt worden war, wird durch die Gräueltaten des zweiten Weltkrieges wieder aufgeworfen, welche vielfach als „Zeichen eines dämonischen Schicksals“²⁸⁴ betrachtet werden. Diese Gräueltaten und die sie hervorbringenden gesellschaftlichen Zustände

283 Vgl.: Arendt: 2006, 20

284 Alt: 2010, 485. Vgl: Adorno: 2012, 64

werden vielmals selbst als Apokalypse gedeutet –

*La novedad que aporta el siglo XX al respecto es la radicalización de la conciencia de un apocalipsis posible y efectivo a partir de la experiencia traumática de las dos guerras mundiales, especialmente la segunda. El mal radical se encarna ahora en los mecanismos de un totalitarismo destructor que sella el final de una cierta concepción de la humanidad y su 'progreso'*²⁸⁵

Durch diesen Interpretationsansatz von 2666 als Apokalypse – ein Begriff, der in Anbetracht des zweiten Weltkriegs zum ersten Mal wirklich Anwendung auf eine reale Horrorszenarie findet – lässt sich eine erste Verbindung zwischen der Mordserie in Ciudad Juárez/ Santa Teresa und dem Nationalsozialismus ausmachen. Aufgrund der weitgehenden Trivialisierung des Bösen, das in 2666 infolge der ewigen Wiederholung zum Alltag wird, findet eine Verdünnung und „Entwertung“ desselben statt. In einer Umgebung aber, in der das Böse weitgehend Alltag ist, setzt es sich nicht mehr so deutlich von den herkömmlichen Wertigkeiten ab, da es bisweilen die einzige zu stellen scheint. Die Gewalt und das Böse werden damit zum Alltag, aufgrund dessen alles erfassender Absorption alle Teile der Gesellschaft irgendwo in die Geschehnisse verwickelt sind – „Todos están metidos [en el asunto] – dijo Amalfitano“²⁸⁶. Das Böse wird aufgrund seiner permanenten Präsenz weitaus schwerer als solches wahrgenommen, vermag nicht mehr dermaßen zu erschüttern und impliziert so gleichermaßen eine „Abwertung“ der moralischen Werte, die in dem ganzen Chaos keine Stabilität mehr bieten zu können scheinen und in Folge an Relevanz verlieren. Dieser Umstand erinnert an die Aussage Arendts in Bezug auf den Nationalsozialismus, in der sie durch den plötzlichen Zusammenbruch der moralischen Werte deren leichte Austauschbarkeit feststellt – „ohne daß das mehr Mühe gekostet hätte, als die Tischmanieren eines Einzelnen oder eines ganzen Volkes zu verändern“²⁸⁷. Wenn auch der Nationalsozialismus als ausgeklügelte Mordmaschinerie nicht direkt mit der Mordserie in Mexiko verglichen werden kann, so lassen sich doch einige Parallelen herstellen, die auch die starke Verflechtung der Morde aus 2666 mit der Geschichte eines ehemaligen NS-Soldaten und seines Neffen erhellen. Eine dieser Parallelen konstituiert sich unter anderem dadurch, dass es auch bei dieser Mordserie keinen Einzeltäter zu geben scheint und das Grauen somit gewissermaßen von weiten Teilen der Gesellschaft mitgetragen wird. Durch diese Unmöglichkeit, einen Täter ausfindig zu machen, die sich sowohl auf unzureichende Ermittlungen als auch auf die sehr wahrscheinliche Verstrickung vieler verschiedener

285 Fabry, Geneviève, Logie, Ilse: Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s.XX-XXI). Una introducción. In: Fabry, Geneviève; Logie, Ilse; Decock, Pablo (Hg.): Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea. Bern: Peter Lang AG, 2004. 11-32, 13

286 Bolaño: 2004:1, 433

287 Arendt: 2006, 11

Aspekte, Interessen und Täter zurückführen lässt, wird tatsächlich ein System evoziert, das in seiner Eigendynamik auf ein „höheres Ziel“ hin angelegt scheint, und so unter diesem Aspekt einen Vergleich mit dem System des Nationalsozialismus zulässt.

4.1.III. Das System als Mordmaschinerie – Analogie zum Nationalsozialismus

Bolaño [...] seems to suggest that the ghost murderer is carrying out a Nazist agenda – eugenistic, etc. – performing a new colonial genocide in the name of cultural and economic progress. If the actualization of a functioning global economy rests on the anachronistic eugenics of Cortés and Hitler, then the genocide in Santa Teresa is an economically logical means of securing their goal; and the mutilation of Bolaño's faceless campesinas [...] is testament to the existence of a new subject – global, corporate, Europhilic – whose very survival depends upon the destruction of a new global Other – translocal, rural, indigenous clown²⁸⁸.

Stacey Balkan erstellt hier eine Analogie zwischen dem NS-System und den Frauenmorden in 2666, die vornehmlich Angehörige der ursprünglich ländlichen Mestizenbevölkerung betreffen. Diese müssen sich nun in einer stark durch westlichen Imperialismus geprägten Welt, symbolisiert durch die *maquiladoras*, zurechtfinden. Ihr zuzufolge werden diese Frauen im Zuge einer Säuberungspolitik beiseite geschafft, die weitgehend im Sinne einer „Rekolonisierung“ durch europäische Emigranten – verkörpert unter anderem durch Haas, als Hauptverdächtiger inhaftierter Neffe eines ehemaligen NS-Soldaten – vonstatten geht²⁸⁹. Cathy Fourez argumentiert ebenfalls für einen Vergleich der Frauenmorde in 2666 mit der Maschinerie des NS-Systems. Die Qualen der Frauen werden als Nachwehen des Holocausts betrachtet – „En Santa Teresa, la mujer asesinada se transforma en un conjunto de signos en los que lo imposible se hace real y su desaparición, sus tormentos son una réplica del holocausto. La noción de ‘mujer’ en esta urbe ficticia se confunde con la concepción antisemita del judío“²⁹⁰. Eine Analogie zwischen dem System des Nationalsozialismus und den Frauenmorden in Ciudad Juárez/Santa Teresa lässt sich also aufgrund verschiedener, ins Werk eingeschriebener Hinweise herstellen. Derer erfolgen einige versteckter, durch ihr kurzes intermittierendes Aufleuchten nur vage suggeriert, andere weitaus offensichtlicher. So stellt etwa der Begriff der Apokalypse, der in Bezug auf die Gräueltaten des zweiten Weltkriegs zum ersten Mal Anwendung auf reale Geschehnisse findet, nur durch die Betitlung des Romans ein Bindeglied zu dem Horror der Frauenmorde in Mexiko dar. Weitere Hinweise für eine Parallele zwischen der Apokalypsenhaftigkeit des Holocausts und jener der Mordserie lassen sich lediglich sehr versteckt in den zwei anderen Werken finden, die auf vergessene Massengräber und eine Fabrik verweisen. Diese vergessenen Massengräber nun implizieren

288 Balkan: 2010, 103

289 Balkan: 2010, 100-103

290 Fourez: 2004, 240

sowohl all jene, die im Zuge der lateinamerikanischen Geschichte auf diesem Kontinent ausgehoben wurden, als auch sie alle anderen konnotieren, die Menschen fassen, welche im Zuge von Säuberungs- und Ausrottungspolitiken verschwinden mussten, so auch die des Nationalsozialismus.

Der aufgeworfene Begriff der Fabrik in Zusammenhang mit der Zahl der Apokalypse wie auch des Bösen muss in Relation zu den *maquiladoras* gestellt werden, die vielfach hauptsächlich Lebensraum der dann in ihrer Umgebung gefundenen Arbeiterinnen sind. Die Besitzer dieser *maquiladoras*, schreibt Balkan, „exploit the resource and exterminate the obstacle“²⁹¹. Sie stellt damit eine Relation zu den Tötungsfabriken der Konzentrationslager her, die ihre Insassen oftmals ebenso ausbeuteten bis sie keinerlei Verwendung mehr für sie fanden. Weiters kann der Verweis auf die Fabriken als Hinweis auf die von Burgos konstatierte Intention Bolaños gelesen werden, die Funktionsweisen dieser Systeme aufzuzeigen. Denn besagter Hinweis auf die Zahl 2666 erreicht sein Alter Ego, Belano, in Zusammenhang mit der Frage nach dem Plan einer Fabrik, die die Gründerin des Realviszeralismus, welchen Belano und Lima weiterführen, an der Wand hängen hat²⁹². Der geheimnisvolle Plan einer Fabrik, der dann durch das Nennen der Zahl 2666 in Zusammenhang mit den Morden und apokalypseartigen Zuständen generell gesetzt wird, kann somit als Metapher für das Erforschen der diesem System zugrundeliegenden Motive gewertet werden, was ebenfalls im Zuge des Infrarealismus geschieht – „Y Bolaño, en sus novelas y cuentos, no se propone únicamente denunciar la arbitrariedad y la injusticia, sino adentrarse en el funcionamiento y los móviles de aquellas estructuras de poder“²⁹³.

Der stark mit der Zahl 2666 verbundene Friedhof ist aufgrund seiner Vergessenheit, die lediglich einmal durch die kurz aufflackernde Erwähnung in *Amuleto* gebrochen wird, ein weiteres wichtiges Bindeglied zwischen dem Nationalsozialismus und der Mordserie in Ciudad Juárez. Seine Marginalisierung weist auch auf die der in ihm Bestatteten hin, derjenigen, die im Zuge einer „Purifizierung“ Platz machen müssen für das neue Gesellschaftssystem. Dieses soll im Nationalsozialismus durch den „Arier“, den „Übermenschen“ konstituiert sein, und, nach Balkan, im neuen, „postmodernen“ Mexiko durch die US-amerikanische und europäische Elite²⁹⁴. Diese Marginalisierung der Mordopfer wird von weiten Teilen der Gesellschaft mitgetragen und evoziert so ein funktionierendes System, aus dem es kaum einen Ausweg gibt und das weitgehend verselbstständigt agiert. Die

291 Balkan: 2010, 103

292 Vgl.: Bolaño: 1999: 2, 596

293 Burgos, Carlos: Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria. In: Nuevo texto crítico. Stanford: 2009. Nr. 42, 123-144, 125

294 Vgl.: Balkan: 2010, 102

durch das unzureichende Interesse der Behörden getragene Demotivation der Ermittelnden, die angesichts des sich wie eine endlose Wüste ausbreitenden Bösen noch wächst, tritt auch durch eine endlose Anzahl sexistischer Witze in Erscheinung – „¿cuál es el día de la mujer? Pues el día menos pensado“²⁹⁵. Das impliziert weiters den Konnex der Verbrechen einer sowohl aufgrund von Gesellschaftsstatus als auch aufgrund von Geschlecht doppelt marginalisierten Gruppe gegenüber zu dem weitgehend männerdominierten NS-System – „Pues Santa Teresa como espacio fronterizo entre México y EEUU así puede ser legible como una versión de un régimen totalitario del siglo XXI en donde parecen dominar la impunidad y la violencia masculina extrema“²⁹⁶. Die Evokation der Parallele zu einem totalitären Regime, das durch die Ausrottungspolitik der vorherrschenden Gesellschaftsgruppe gegen eine an den Rand gedrängte bestimmt ist, ergibt sich somit auch aufgrund der Unmöglichkeit, einen einzelnen Täter ausfindig zu machen und das Grauen zu stoppen. Diese Unmöglichkeit gründet sich darauf, dass weite Teile der Gesellschaft dieses System mittragen. Die Monster in 2666 sind somit größtenteils nicht jene, die das absolut Böse verkörpern und wollen, sondern, in Anlehnung an Arendts Begriff der „Banalität des Bösen“, vielmehr die Menschen des Alltags. Diese Alltäglichkeit des Bösen entsteht oft vorwiegend aus der Indifferenz – von Arendt als das schlimmste aller Übel kritisiert. „Die Indifferenz stellt, moralisch und politisch gesprochen, die größte Gefahr dar, auch wenn sie weit verbreitet ist“²⁹⁷. So sind die Täter des Nationalsozialismus großteils nicht psychisch krank oder entartet, sondern weitgehend normale Menschen, die die Moral bewusst auf Eis legen, um zugunsten des Systems, für das sie sich entscheiden und das ihre Taten weitgehend bestimmt, handeln zu können. Denn, wie Augstein schreibt, „wer das spezifisch Böse des Nationalsozialismus in den Gemütern der Täter sucht, stößt lediglich auf das allgemein Menschliche.“²⁹⁸

Ähnliche Ausführungen finden sich auch bezüglich der Morde in 2666. Die Seherin Florita Almada drückt in ihren Visionen über die Beschaffenheit der Täter der Frauenmorde ebenjene Verwurzelung der Täter in der breiten Masse aus, wie sie auch für das System des Nationalsozialismus größtenteils gilt, und konstatiert ihnen ebenfalls keine eindeutige, durchgehende Krankheit oder Dämonizität –

295 Bolaño: 2004:1, 690

296 Littschwager, Marius: Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de La muerte me da (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño). In: FIAR: Forum for Inter-American Research. Bielefeld: 2011, Nr. 4

297 Arendt: 2006, 150

298 Augstein: 2006, 192

*¿Cómo diría usted que son sus caras, Florita? Pues son caras comunes y corrientes (aunque no existen en el mundo, o al menos en México, caras comunes y corrientes) [...] ¿O sea están enfermos? No lo sé, depende. ¿Depende de qué? De la manera en que uno los mire. ¿Ellos se consideran a sí mismos personas enfermas? No, de ninguna manera. ¿Se saben sanos, entonces? Saber, lo que se dice saber, en este mundo nadie sabe nada a ciencia cierta, hijito*²⁹⁹

Das Täterprofil ist also nur auf der einen Seite das des in Mexiko auffallenden, schemenhaften blonden Riesen Klaus Haas, der genau wie sein Onkel mit der Vergangenheit als NS-Soldat durch den Roman stapft und als Hauptverdächtiger der Morde inhaftiert ist. Auf der anderen Seite stehen Gesichter, die sich nicht im geringsten von der Masse abheben, die das System trägt, welches nach Fourez auf ein höheres Wohl³⁰⁰ hin ausgelegt ist. Gleich wie Arendt konstatiert sie somit die „Banalität“ der einzelnen Morde, die im Sinnbild der Wüste zu einer einzigen langen Kette an ewigen Wiederholungen werden, von allen und niemandem gleichermaßen begangen, wie dies die Unmöglichkeit, einen Täter ausfindig zu machen, impliziert.

Die stetige Auseinandersetzung Bolaños in 2666 mit dieser Konzeption eines systematisierten Bösen, das somit in seinen Motiven, wenn auch nicht in seinen Erscheinungsformen, in die Banalität abrutscht, zeigt sich durch das Einschreiben der Geschichte des Nationalsozialismus auf verschiedenen Ebenen. Besonders ausschlaggebend für eine Verbindung zu der von Arendt konstatierten Beschaffenheit der Banalität des Bösen ist die Sequenz, in der Archiboldi, NS-Soldat und Schriftsteller, nach den Gräueln des Krieges 1945 in einem Internierungslager in Deutschland auf den Nazifunktionär Leo Sammer trifft. Dessen Geschichte liest sich archetypisch für die der von Arendt beschriebenen „Schreibtischtäter“:

Um den Tod seines Sohnes im Krieg zu vergessen, beginnt er als Nazifunktionär zu arbeiten, der für die Bürokratie in einer regnerischen polnischen Region und das Verschicken von Arbeitskräften an deutsche Fabriken zuständig ist, obwohl er eigentlich nichts für den Krieg übrig hat – „La guerra no iba bien y además había dejado de interesarme“. Eines Tages wird fälschlicherweise ein eigentlich nach Auschwitz destiniertes Wagon griechischer Juden in seinem Dorf abgestellt, für die er fortan verantwortlich ist. Seine anfänglichen Intention ist ihre Behandlung als Menschen und ihre Einbindung ins Alltagsleben so weit als möglich – so verschafft er ihnen Unterkunft und Mahlzeit und sorgt für eine respektvolle Behandlung –

„Dije a uno de mis empleados que se dirigiera a la panadería y que comprara todo el pan disponible para repartirlo entre los judíos“; „Si alguno de esos arrapiezos insulta a mis trabajadores, dispáreles“. Nachdem sich jedoch keine Arbeitgeber finden lassen, die willig sind, die griechischen Juden aufzunehmen, da Polen oder italienische Gefangene vorgezogen

299 Bolaño: 2004:1, 714

300 Vgl.: Fourez: 2004, 239

werden, und auch die „Arbeitslager“ die Juden nicht aufnehmen wollen, wird ihm von einigen Seiten nahegelegt, sich ihrer zu entledigen. Sich seiner Pflichten und ebenfalls keines anderen Ausweges bewusst, führt der Funktionär diese Aufgabe pragmatisch aus – „A unos quince kilómetros del pueblo había una hondonada que conocía uno de mis secretarios. La fuimos a ver. No estaba mal [...] Cuando volvimos a la ciudad ya había decidido lo que se tenía que hacer“. Die Juden werden, vornehmlich von Freiwilligen und Polizisten, in „Arbeitsgruppen“ in den Wald geführt und verschwinden im Bergkessel. Die Ausführungen des Funktionärs sind hier detailliert und beschäftigen sich mit Ermüdungserscheinungen seiner Arbeiter sowie den Problemen, die sich aufgrund des großen Bedarfs an Gräbern ergeben, kaum jedoch erfolgt eine Selbstkonfrontation. „Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. [...] Otro en mi lugar [...] hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter“³⁰¹.

Gleich der Argumentation Arendts bezüglich des Falles Eichmanns also lässt sich hier ein Leugnen jeglicher Eigeninitiative konstatieren, das begangene Böse wird allein einer durch den Krieg implizierten Notwendigkeit zugeschrieben. Viel stärker noch als im Fall Eichmanns kann hier von einer antisemitischen Einstellung abgesehen werden. Denn während der Antisemitismus bei Eichmann eine festgefahrene Weltanschauung ist, die es ermöglichen soll, ein ganzes System zu bekämpfen und zu erneuern³⁰² und er sich zwar unter Umständen nicht dezidiert gegen die Juden richtet, diese jedoch das benötigte Feindbild ausfüllen, so steht man im Falle Sammers viel stärker noch der „Banalität des Bösen“ gegenüber. Sammer betrachtet die Juden nicht im geringsten als „Feinde“, da er auch an den Krieg und seine Ziele nicht glaubt. Sein Handeln ergibt sich somit viel stärker als das Eichmanns nur aus der Notwendigkeit, ein Hindernis zu beseitigen für das sich keine andere Lösung auftut. Wirklichkeit wird somit einzig als „verwaltungstechnisch zu ordnende Wirklichkeit“³⁰³ gelebt, die Systemverhaftung bedingt „den fortschreitenden Verfall des Denkens und des Urteilens“³⁰⁴. Allerdings stützt Sammer die Ideologie dieses Systems keineswegs und bezeichnet sich selbst als desinteressiert am Krieg. Somit ergibt sich für ihn die Notwendigkeit seiner Taten keineswegs aus dem Glauben an das höhere Wohl des Systems, eine Gesellschaft zu erneuern, sondern konstituiert sich schlicht aus ihrer Unumgänglichkeit, um die Verwaltung – die Aufgabe, die er rein aus beschäftigungstechnischen Gründen angenommen hat – ordentlich und funktionierend zu

301 Bolaño: 2004:1, 938-959

302 Schulze Wessel: 2008, 173

303 Ibid., 176

304 Ibid., 171

halten. Die „moralische Verwerflichkeit“ seiner Taten ist ihm weitgehend bewusst, diese allerdings werden als durch den Krieg bedingte „cosas malas“ gerechtfertigt und auch dadurch nivelliert, dass er betont, immerhin niemanden mit seinen eigenen Händen ermordet zu haben, weil dies seinem Charakter widerspreche. Dieses Waschen in Unschuld, das Abgeben der Ausführung des Bösen an andere ist im Sinne Arendts das „größte begangene Böse“, welches „von Niemandem getan wurde, das heißt, von menschlichen Wesen, die sich weigern, Personen zu sein [...] die sich weigern, selbst darüber nachzudenken, was sie tun“³⁰⁵. Die Verantwortung wird schlicht auf das System abgewälzt, welches von vielen gleichermaßen getragen wird. Durch diese Indifferenz stellt sich die Banalität des Bösen, dem es an einem Täter mangelt und welches sich oftmals aus Motiven oder aus einer Kombination von Handlungen ergibt, die an sich betrachtet oftmals „moralisch gesehen neutral“³⁰⁶ sind.

Bolaños Intention, die Funktionsweisen der totalitären Systeme aufzuzeigen, wird somit durch das fortwährende Herstellen einer Analogie zwischen dem totalitären System und den Frauenmorden auch in *2666* offenkundig. Das Böse als Gesamterscheinung wird somit sehr wohl als radikal aufgezeigt, die ihm zugrundeliegenden Strukturen, deren Zusammenspiel aus einzelnen, oftmals alltäglichen Handlungen besteht, jedoch in ihren einzelnen Motiven häufig ihrer „Banalität“ überführt. „Un asesino, en el fondo, es bueno. Los alemanes eso lo sabemos bien“³⁰⁷ wird Archimboldi nach dem Krieg von einem alten Deutschen belehrt. Diese Aussage spiegelt gleichsam die von Arendt konstatierte „Banalität des Bösen“ wieder, eines Bösen, das nicht in erster Linie von einem von Grund auf bösen Menschen begangen wird, der radikal Böses begehen will, sondern sich vielmehr durch die Indifferenz ergibt. Diese geht oftmals mit dem Unwillen der Urteilsfähigkeit einher³⁰⁸, das moralische Empfinden wird zugunsten eines auf ein „höheres Wohl“ ausgelegten Systems und der von ihm gegebenen Umstände auf Eis gelegt. Das Wissen um die moralische Verwerflichkeit der Taten wird somit in der Übertragung der Verantwortung auf das System aufgelöst, welches das Böse als Gesamtergebnis trägt.

In *2666* erfolgt also immer wieder eine Darstellung dieses Bösen, das „von Niemandem getan wurde“³⁰⁹ und in einem Großteil der Gesellschaft verhaftet ist. So setzt sich das Morden trotz der Inhaftierung des Hauptverdächtigen gleichermaßen fort. Dieser jedoch ist dennoch ein überaus wichtiges Bindeglied zwischen den Frauenmorden in Ciudad Juárez/Santa Teresa und dem Nationalsozialismus. Zu Ende wird die Beziehung zwischen ihm, Klaus Haas, und dem

305 Arendt: 2006, 101

306 Bozzaro: 2007, 65

307 Bolaño: 2004:1, 982

308 Vgl.: Arendt: 2006, 150

309 Ibid., 101

Protagonisten des Romans, Benno von Archimboldi, ehemaliger NS-Soldat und geheimnisvoller, von vier Literaturwissenschaftlern gejagte Schriftsteller, der überall im Werk Spuren hinterlässt, offengelegt. Der sich außerhalb des Systems positionierende Schriftsteller erweist sich als der Onkel des Inhaftierten, dessen Mutter ihn bittet, ihrem Sohn beizustehen. Archimboldi macht sich auf den Weg von Deutschland nach Mexiko. Hier endet der Roman, ohne jegliche Hinweise bezüglich einer weiteren Auflösung zu bieten. Wie so oft bei Bolaño führen die vielen ausgelegten Spuren zwar nicht lediglich ins Nichts, bieten aber keine direkte Aufhellung der Schilderung des Chaos. Durch den Aufbruch des Deutschen, Reiter/Archimboldi, nach Mexiko allerdings wird der Konnex zwischen dem System des Nationalsozialismus und den Frauenmorden in Mexiko offensichtlich gemacht.

Balkan bezeichnet Archimboldi als Portät der Banalität des Bösen³¹⁰. Dies liegt weitgehend an der Alltäglichkeit, mit der sein Lebenslauf, in dessen Zuge er 1939 zum Militär berufen wird und dort dann aufsteigt, vonstatten geht und geschildert wird –

Dos semanas después recibió la cruz de hierro. [...] Reiter no podía hablar pues una bala le había atravesado la garganta. [...] Reiter adquirió la costumbre de contemplar a los muertos como quien contempla una parcela en venta o una finca o una casa de campo y luego registrar sus bolsillos por si tenían algo de comida guardada. [...] La posibilidad, no obstante, de que todo aquello no fuera otra cosa que apariencia lo preocupaba. [...] El nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia³¹¹

Archimboldis Leben als Teil des nationalsozialistischen Systems wird schlicht als Alltäglichkeit geschildert, deren Umständen er sich anpasst, ohne jedoch das System zu stützen. Vielmehr wird es resignierend als Königreich des absoluten Scheins wahrgenommen, als Gebilde, dem es weitgehend an Profundität mangelt, nachdem die meisten seiner Beteiligten genau wie er hineingeraten und viel weniger aus tiefster ideologischer Überzeugung denn aus Anpassung handeln. „Es lo aparential o lo superficial lo que sitúa al tipo de mal en que Bolaño quiere adentrarse“³¹² konstatiert auch Burgos und erklärt damit den Konnex der Darstellungen der Abläufe im zweiten Weltkrieg durch Bolaño zu Arendt, die ein um das andere Mal betont, dass die Monstrosität einer Handlung nicht unbedingt bedeutet, dass jener, der sie begangen hat, ein Monster ist. Dieser vornehmlich durch das Verstricken der Geschichte der Morde mit der Geschichte Archimboldis vorgenommene Verweis auf die Banalität des Bösen, die oftmals durch ein System hervorgerufen wird, ist somit auch in Betrachtung des Falles des inhaftierten Riesen, seines Neffen, relevant. So kann aufgrund der Darstellungen davon ausgegangen werden, dass Haas wie viele andere in die Morde verstrickt

310 Vgl.: Balkan: 2010, 103

311 Bolaño: 2004:1, 881, 923, 926

312 Burgos: 2009, 132

ist, diese setzen sich jedoch trotz seiner Inhaftierung weiter fort. Er steht damit gleichermaßen für das System, das von allen im selben Ausmaß getragen wird, als auch er, durch den Konnex zum NS-Soldaten und die typisch nordische Beschreibung seines Äußeren, gleichermaßen einen der wenigen Hinweise auf die den Fällen möglicherweise zugrundeliegenden Motive zu liefern scheint, die in der Darstellung der Verbrechen ja weitgehend ausgeklammert werden. „Medía un metro noventa y tenía el pelo muy rubio, de un amarillo canario, como si se lo tiñera cada semana“³¹³. Diese Beschreibung Haas' als Idealbild des von den Nationalsozialisten propagierten deutschen großen und blonden „Rassemenschen“ sticht beinahe grotesk von den Beschreibungen der naturgemäß eher kleinen mexikanischen Mädchen ab, deren Morde ihm zugeschrieben werden – „Las víctimas tienen todas el mismo perfil: delgadas, morenas, de pelo largo“³¹⁴. Besagte Parallele zwischen dem NS-System und den Morden in 2666 erfolgt demnach vor allem durch die Suggestion, welche durch die Inhaftierung Haas' stattfindet, der nicht zu fassende „Geistmörder“ führe, nach Balkan³¹⁵, NS-Programm aus. Jenes hat hauptsächlich die Ausrottung des „Anderen“, das bei der Errichtung eines neuen Gesellschaftssystems im Weges steht, zum Ziel. Anders als die Verhaftung des Bösen im System, das durch weite Teile der mexikanischen Gesellschaft determiniert ist, hebt sich Haas als der Hauptverdächtige durch Herkunft, Größe und Haarfarbe tatsächlich signifikant von dieser Masse des Systems ab. Dadurch scheint er als eindeutigster Hinweis auf die Motive zu fungieren, welche in der Darstellung der Morde ausgeklammert werden und die oftmals nur aus vagen Suggestionen bestehen, wie etwa durch die Zahl 2666. Neben der Herstellung einer diesmal offensichtlichen Verbindung zum nationalsozialistischen System, das von vielen Personen gleichermaßen getragen wird und für das deshalb beizeiten kein einzelner „Mörder“ ausfindig gemacht werden kann, evoziert Haas darüber hinaus also gleichermaßen auch die mögliche Triebfeder für die Morde. Diese scheint die Ausrottung des Marginalisierten zu sein, zugunsten dessen Bolaño sich dem Bösen oftmals nähert. Die Evokation dieses Marginalisierten erfolgt zumeist in der Darstellung der Oberflächlichkeit des Bösen, der „Banalität“ seiner Motive, die sich weitgehend aus der Funktionsweise der es hervorbringenden Regimes ergibt. Das von Bolaño oftmals behandelte Böse ist also weitgehend von Oberflächlichkeit und Schein geprägt, die sich aus der Alltäglichkeit der Motive ergeben, welche schließlich in ihrem Zusammenspiel zu einem unfassbaren Bösen werden. Somit geht Bolaño durch seine Beschäftigung mit den Funktionsweisen der Regimes

313 Bolaño: 2004:1, 593

314 Fourez, Cathy: Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa. Debate feminista (2006), México. Vol. 33, Issue. 21-45, 37, zitiert nach: Littschwager: 2011, o.A.

315 Vgl.: Balkan: 2010, 103

im Sinne Arendts³¹⁶ vor, das Unfassbare auch in der Banalität der es hervorbringenden Ursachen zu betrachten um sich dem Bösen so mit Fragen von Ethik und Moral nähern zu können, die auf ein gesamtes, radikales Böses nicht anwendbar sind. Oftmals entblößt er in diesem Sinne die von ihm dargestellten Systeme als „reino de la apariencia“³¹⁷, um ihnen nicht zuviel Tiefgründigkeit angedeihen zu lassen –

Puede afirmarse que Bolaño se resiste a que su literatura construya una profundidad (en forma de monstruosidad o apelando a cualquier otra cosa) sobre algo que no la tiene. El pinochetismo o el videlismo y sus prácticas, más que la monstruosidad o el sadismo, son regímenes que necesitaron de la burocratización o sistematizaciones (ejecutadas por los más silvestres funcionarios) para llevar a cabo la desaparición de miles de personas.³¹⁸

Der Nationalsozialismus dient hier sowohl aufgrund seiner Funktion als einstweiliger „Höhepunkt des Zeitalters der Barbarei“ als auch aufgrund seiner chronologischen Stellung als Vergleichspunkt zu anderen diktatorischen Regimes. Zwar muss von einer Gleichsetzung der Diktaturen und Genozide im Südamerika der 1970er und danach mit dem Nationalsozialismus abgesehen werden. Dennoch aber kann er sowohl als Analogie auf auf ihn folgende diktatorische Regimes gelesen werden und die Beschäftigung mit ihm und der Funktionsweise seines Systems erscheint als logische Konsequenz der Beschäftigung etwa mit den Hintergründen des Pinochet-Regimes.

4.1.III.a. Exkurs – Bolaño und der deutschsprachige Raum

Ausgehend von der Feststellung, dass Bolaño den Nationalsozialismus vielmals als Analogie zum systematisierten Bösen in sein Werk einschreibt und dieser sowohl mit den Frauenmorden in Santa Teresa als auch mit dem Pinochetismus in Verbindung gebracht wird – wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll – erfolgt an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu der Frage, wie die oftmals auftretenden deutschen Protagonisten in seinem Werk charakterisiert werden.

Denn während das NS-Regime oftmals direkt präsent ist oder als Phantasma Zeit und Raum zu durchwandern scheint und mittels verschiedener Referenzen Eingang in die Handlung findet, sind es vor allem die Deutschen als Charaktere, die stets als Verweise auf den Nationalsozialismus fungieren. Dieser wird so als immerfort zugegen vermittelt. Das ist im Falle von 2666 eine logische Erscheinung, denn die dargestellten Deutschen sind weitgehend in die Zeit des zweiten Weltkrieges und in das System eingebunden und werden dahingehend

316 Vgl.: Arendt: 2006, 20

317 Bolaño: 2004:1, 926

318 Burgos: 2009, 134

vielmals auch hinsichtlich stereotyper Kennzeichen charakterisiert. *El Tercer Reich* (2010)³¹⁹ jedoch, ein Werk Bolaños, in dem einem Deutschen definitiv die Protagonistenrolle zukommt, ist trotz seiner Ansiedelung in der Gegenwart von ebendieser stereotypen Charakterisierung bestimmt, zumindest hinsichtlich äußerlicher Merkmale. Wiewohl das Werk schon aufgrund seines Titels und des Inhalts auf den Nationalsozialismus verweist, so wird dessen beständige Präsenz in der Gegenwart stark auch durch Namen und Erscheinungsbild der Protagonisten impliziert. Udo, der mit seiner Freundin Ingeborg in Blanes urlaubt, beschäftigt sich die meiste Zeit damit, das Kriegsspiel *Rise and decline of the third Reich* zu spielen, wobei er die Rolle Deutschlands einnimmt, während sein Gegenspieler, ein örtlicher Bootsvermieter, die Alliierten anführt. Bald schon überschattet das Spiel die Realität, man munkelt, der Gegenspieler, der „Verbrannte“, sei damals von Nazis so zugerichtet worden und wolle sich nun durch die Umkehrung der Geschichte an diesen, personifiziert durch Udo, rächen. Während der „Verbrannte“ in einem Traum Udos wiederum durch die Figur des Indio repräsentiert wird³²⁰, welchem Balkan und Fourez zufolge in 2666 die Rolle des Juden zukommt³²¹, steht Udo für die Nazis. Wenngleich auch seine eigene äußere Erscheinung nicht beschrieben wird, so wird seine Freundin Ingeborg um so mehr in der für die nationalsozialistische Propaganda und in weiterer Folge für das gängige Stereotyp der Deutschen typischen Façon dargestellt – „La piel de Ingeborg estaba enrojecida, ella es muy rubia y no le hace bien tomar tanto sol de golpe“³²². In einem weiteren Traum Udos kommt sie den Figuren etwa aus den Nibelungen gleich – „Ella está sentada en una banca de piedra peinándose con un cepillo de cristal; el pelo, de un dorado purísimo, le llega hasta la cintura“³²³. Solcherlei Verweise auf das nordisch-germanische Stereotyp der Deutschen werden noch durch die Namen der Protagonisten unterstrichen. Diese haben ihren Ursprung ebenfalls im (alt-)nordischen Raum und waren zur Zeit des zweiten Weltkriegs sehr geläufig, verloren aber in den fünfziger (Ingeborg) beziehungsweise sechziger Jahren (Udo) stark an Häufigkeit³²⁴. Die Wahl Bolaños dieser sehr an den Nationalsozialismus und das mit ihm verbundene Bild der großen, hellhäutigen und blonden „Herrenmenschen“ gemahnenden Namen steht in eindeutigen Zusammenhang mit dem Aufzeigen der Aktualität und steten Präsenz des Nationalsozialismus. „Los verdaderos soldados nazis que andan sueltos por el

319 Tatsächlich war der Roman schon 1989 abgeschlossen

320 Vgl.: Bolaño, Roberto: *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010, 332

321 Vgl.: Fourez: 2004, 240 und Balkan: 2010, 103, Siehe auch Kap. 4.1.III., 68

322 Bolaño: 2010, 25

323 Ibid., 50

324 Vgl.: <http://www.beliebte-vornamen.de>, am 21.1.2013

mundo³²⁵ bezeichnet ein Wirt diejenigen, die unter Verdacht stehen, den „Verbrannten“ entstellt zu haben. Der Nationalsozialismus wird also auch an der Costa Brava keineswegs als abgeschlossen und der Vergangenheit angehörend dargestellt, was sich auch durch die gleichermaßen naive wie zweideutige Frage eines Zimmermädchens an Udo äußert, ob dieser ein Nazi sei³²⁶. Neben der Intention, auf die fortwährende Präsenz des Nationalsozialismus und ähnlichen systemhaften Bösen hinzuweisen, die sich durch das stete Einschreiben eines Deutschenbilds äußert, das vor allem äußerliche NS-Klischees bedient, scheint in *El Tercer Reich* gleichermaßen auch ebendieses Bild hinterfragt zu werden. Allzu offensichtlich und stereotyp erfolgt die Charakterisierung der „Deutschen“, die dem NS-Idealbild entsprechen, im Kriegsspiel Deutschland zum Endsieg verhelfen wollen und im kleinen spanischen Ferienort deswegen als „Nazis“ in Gefahr zu geraten scheinen. Demnach wird einerseits die stete Präsenz des Nationalsozialismus evoziert, der Bolaño als Beispiel per se für die moderne, stets wiederkehrende Apokalypse wie für das systematisierte Böse gilt. Andererseits aber findet ebenso eine Beschäftigung mit der Rolle und Identität des gegenwärtigen Deutschen statt, der von außen oftmals vor allem bezüglich der nationalsozialistischen Geschichte charakterisiert wird, selbst aber nicht genau um seine Identität weiß – „¿Y qué es ser un alemán? -No los sé con exactitud. Es, por descontado, algo difícil. Algo que hemos olvidado paulatinamente“³²⁷. So porträtiert Bolaño die Deutschen vor allem äußerlich entsprechend dem durch die Nationalsozialisten propagierten Stereotyp. Denn wiewohl durch sie und ihre oftmalige Präsenz in seinem Werk immer wieder auf das systematisierte, oftmals triviale Böse verwiesen wird, welches – symbolisiert durch den Nationalsozialismus – immerfort wiederzukehren scheint, wird den Deutschen als Charaktere sehr wohl Diversität zugestanden. Das äußert sich auch in *2666*, wo die dargestellten Deutschen zwangsläufig stets in einem Konnex zum Nationalsozialismus stehen. Vorwiegend treten sie in Relation zu der Biographie Archimboldis auf, welche in ihrem Fokus sehr stark auf diese Zeit ausgerichtet ist. Trotz dieses fortwährenden Bezugs vermitteln sie allerdings lediglich in ihrer äußeren Erscheinung ein einheitliches Bild. Dieses ist durch Körpergröße, blondes Haar und blaue Augen bestimmt – „A los tres años Hans Reiter era más alto que todos los niños de tres años de su pueblo [...] La tuerta medía un metro sesenta y pensaba que los hombres, a más altos, mejores“³²⁸; „Lotte [...] nació en 1930 y era rubia y tenía los ojos azules“³²⁹; „los dos eran altos y delgados, pero Klaus tenía el pelo mucho más rubio que su hermano y posiblemente el

325 Bolaño: 2010, 230

326 Vgl.: Bolaño: 2010, 311

327 Ibid., 227

328 Bolaño: 2004:1, 798-799

329 Ibid., 1082

azul de los ojos mucho más claro³³⁰. „Tiene el pelo muy rubio y los ojos muy azules. Tan azules que parece ciego. [...] Es enorme y delgado, muy delgado, aunque no parece débil ni mucho menos³³¹. Während die Deutschen im Werk Bolaños in ihrem Erscheinungsbild also alle gleichermaßen dem Bild des „arischen Herrenmenschen“ entsprechen, finden sich bei der Darstellung ihrer Charaktere und Beweggründe eindeutige Differenzen. Obgleich ihnen, wie ausgeführt, stets auch in ihrer Präsentation in der Gegenwart die Funktion zukommt, auf den Nationalsozialismus zu verweisen und ihre Darstellung demnach immer untrennbar mit diesem verknüpft ist, sind sie nicht durchwegs Systemträger und Mitläufer. Diese Divergenzen zeigen sich insbesondere in der Darstellung des Nazi-Soldaten und Schriftstellers Archiboldi, des Bürgermeisters und „Schreibtischtäters“ Sammer und des Verlegers Bubich in 2666. Ersterer wird in das System hineingezogen und ergibt sich diesem bis zu einem gewissen Grade, gibt aber an, im Krieg nur einen Menschen getötet zu haben – „A un alemán [...] se llamaba Sammer y era un asesino de judíos“³³². Sammer seinerseits repräsentiert ebenfalls keineswegs den überzeugten Nazi, wird jedoch zum verwaltungstechnisch orientierten Träger des Systems, der sein Handeln als durch die Umstände im Krieg – an den er vorgibt, in keinster Weise zu glauben – legitimiert präsentiert³³³. Bubich nun eröffnet als Deutscher und Jude eine weitere Ebene in der Frage um deutsche Identität und ihre Zusammenhänge mit dem Nationalsozialismus – er emigriert in den Kriegsjahren nach London, von wo aus er, wie man munkelt, höchstpersönlich die Angriffe auf seine Heimatstadt Hamburg leitet³³⁴, in die er nach Kriegsende zurückkehrt. „El señor Bubis, aunque se sentía alemán, abominaba de las patrias, una de las causas por las que, según él, habían muerto más de cincuenta millones de personas“³³⁵.

„Der Deutsche“ ist also in der Darstellung Bolaños – abgesehen von seiner äußerlichen Repräsentation – keineswegs eine homogene Spezies, die sich ausschließlich in das Stereotyp des Nazis zwängen ließe. Dennoch verweist seine Präsenz im Werk immer signifikant, wenn auch in unterschiedlicher Manier, auf den omnipräsenten Nationalsozialismus. Dieser dient, quasi als „Urbild“ des systematisierten und zugleich apokalypsenhaften Bösen in diesem Ausmaß, als Analogie zu vielen irgendwo vergleichbaren wiederkehrenden Erscheinungen, wie auch dem verzweiferten Zustand der Welt generell. Durch diese Importanz, welche dem Nationalsozialismus als Analogie und Symbol im Werke Bolaños zukommt, ist auch die

330 Bolaño: 2004:1, 1093-1094

331 Ibid., 379-380

332 Ibid., 970-971

333 Siehe Kap. 4.1.III., 71-73

334 Vgl.: Bolaño: 2004:1, 1005

335 Ibid., 1008

Auseinandersetzung mit „dem Deutschen“ und seine Relevanz sowie die der deutschen Kultur erklärbar. Im gesamten Werk Bolaños finden sich stets Referenzen auf deutsche Künstler und Philosophen und ein breites Spektrum an Wissen in diesem Bereich lässt auf eine sehr intensive Auseinandersetzung mit dem deutschen Kulturraum schließen. Darüber hinaus fließt, vor allem in *El Tercer Reich*, ebenso ungemein viel Wissen an Kriegsgeschichte und ihren Protagonisten mit ein – „le diría que Manstein es comparable a Gunter Grass y que Rommel es comparable a... Celan. De igual manera Paulus es comparable a Trakl y su predecesor, Reichenau, a Heinrich Mann. Guderian es el par de Jünger y Klug de Böll“³³⁶. Dies ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Bolaño selbst mit Leidenschaft Kriegsspielen nachgeht³³⁷, deren Möglichkeit, einen anderen Verlauf der Geschichte zu denken und dadurch auch Denkmuster aufzubrechen seinem Streben, andere Wahrnehmungsmöglichkeiten aufzuzeigen, durchaus entspricht.

4.1.IV. Die Trivialität des Bösen in der Diktatorenfigur

Die Auseinandersetzung mit totalitären Regimes, die als Mordmaschinerie fungieren, ist aufgrund der Umstände, die im Lateinamerika der 1970er Jahre herrschen, eine logische Konsequenz. Der Nationalsozialismus nimmt aufgrund der Ungeheuerlichkeit seines verwaltungstechnischen Apparats und der absoluten Grausamkeit des Zusammenspiels seiner einzelnen Elemente vielmals die Funktion einer zum Vergleich dienenden Konstante ein, die oftmals als Analogie zu den herrschenden Umständen in Lateinamerika gelesen werden kann. Gleichmaßen jedoch erfolgt im Werk Bolaños ebenso aber auch eine direkte Auseinandersetzung etwa mit dem Regime Pinochets, die ebenfalls die Oberflächlichkeit aufzeigt, aus der das extreme Böse oftmals hervorgeht. In *2666* erfolgt die Darstellung und Ausleuchtung des Verwaltungsapparats, der das Böse hervorbringt und vielmehr auf Bürokratisierung und Systematisierung denn auf Monstrosität, Sadismus und einem dämonischen Bösen beruht, durch die Schilderung der militärischen Laufbahn Archiboldis als explizit auch der Vorgehensweise Sammers. Beide passen sich vielmehr den Gegebenheiten an, anstatt selbst ideologisch besonders involviert zu sein. Vor allem Sammer ist das Paradebeispiel eines Funktionärs, der, nach Burgos, nicht in der Lage ist, den Krieg und die Ausrottung der Juden aus einer anderen Perspektive als der administrativen zu

336 Bolaño: 2010, 283

337 Vgl.: Bolaño, Roberto: Eine Autobiographie. Ein Fund in Bolaños Nachlass. In: Du 819. Zürich: September 2011, 22-25, 24

betrachten³³⁸. Seine ideologische Involvierung ist begrenzt, da er nicht an den Krieg und seine Ziele glaubt und somit nicht in erster Linie zugunsten eines höheren Wohls handelt, sondern sich dieses höhere Wohl lediglich durch das Aufrechterhalten der Funktionsweise des administrativen Apparats ergibt. In diesen steigt er vielmehr aufgrund seiner Suche nach Beschäftigung und Ablenkung als aufgrund jeglichen Glaubens an oder jegliche Auseinandersetzung mit seinen Motiven und Zielen ein.

Neben diesen Darstellungen der Träger der „Banalität des Bösen“ allerdings findet im Werke Bolaños ebenfalls eine Darstellung der „Instanzen der Macht“ statt, die dieses System induzieren und ideologisch vertreten, gewissermaßen seinen „ideologischen Kern“ ausmachen. Ihre Schilderung allerdings ist gleichermaßen vielmehr durch Alltäglichkeit denn durch Dämonizität bestimmt. Hierdurch wird wiederum die Banalität aufgedeckt, die den Systemen oftmals zugrunde liegt, die im Gesamten das absolut Böse zu verkörpern scheinen. In *Nocturno de Chile* erfolgt ebendieses Aufzeigen eines Mangels an Profundität durch die direkte Darstellung Pinochets, die an die Ridikülisierung seiner Person grenzt. Damit setzt Bolaño sich sehr stark von der in Kapitel zwei beschriebenen Tradition des Diktatorenromans ab, in welcher oftmals ein Eindringen in die Abgründe der patriarchalen Diktatorenfigur erfolgt. Bolaño hingegen verfolgt durch seine in der Tradition Arendts stehende Intention, das Böse in seinen Ursprüngen zu betrachten, um es damit fassbarer zu machen, vielmehr besagte Ausleuchtung der Funktionsweise diktatorischer Systeme und spricht damit der Figur des Diktators Relevanz ab³³⁹. Sie wird folglich vielmehr in ihren alltäglichen Aspekten denn in ihrer Funktion als „monströser“ Diktator dargestellt. Hierdurch wird der Charakter von Schein und Oberfläche betont, der dem System, welches durch den Diktator induziert wurde, zwar nicht in seinen Auswirkungen, wohl aber in den einzelnen es generierenden Elementen anhaftet. Pinochet ist damit keinesfalls die Verkörperung der Monstrosität des Systems, dessen Indikator er ist, sondern fungiert selbst ebenfalls vielmehr als Repräsentant der Trivialität der Aspekte, die diese Monstrosität erst in ihrem Zusammenspiel generieren. So werden auch seine Intentionen von Bolaño nicht als im absolut Bösen oder im Sadismus verhaftet dargestellt, sondern es erfolgt die Suggestion weitgehend „gutgemeinter“ Absichten, die in erster Linie einem höheren Zwecke dienen. Dieser manifestiert sich, nach Burgos, bei dem „realen“ Pinochet stark durch den Glauben, das vor seinem Regime herrschende Chaos, die herrschende Gewalt, ebenso nur durch Gewalt beenden zu können –

338 Vgl.: Burgos: 2009, 133

339 Vgl.: Ibid., 126

Es interesante que Pinochet declarara con frecuencia que la suya fue una intervención que apuntaba directamente a la supresión de un ciclo interminable de violencia recíproca que aquejaba al país: ``De otra manera todo se transforma en una mesa de pimpon primero a un lado, luego al otro, hasta el infinito. Hay que dar un corte'' (Correa 126)³⁴⁰.

Die Selbstdarstellung des „realen“ Pinochet ist Burgos zufolge also sehr stark darauf bedacht, die Gräueltaten als unvermeidbar zur Verwirklichung eines höheren Zwecks, der in diesem Falle weitgehend das Errichten von Ordnung ist, zu präsentieren³⁴¹. Demgemäß ist auch die Darstellung Pinochets in *Nocturno de Chile* bestimmt durch das rökulisierend anmutende Bestreben, die Taten seines Regimes sehr durchdacht und als einzigen Ausweg aus dem Chaos erscheinen zu lassen. Hierzu betont Pinochet – der Unterricht im Marxismus nimmt, um die ‚Feinde Chiles‘ besser verstehen zu können³⁴² – vor allem den intellektuellen Charakter seiner Handlungen, die ihn von dem durch ihn gestürzten Präsidenten Allende absetzen sollen, dessen Stilisierung zum Märtyrer ihm missfällt. In diesem Sinne trachtet er danach, Allendes Handlungsweise im Gegensatz zu seiner eigenen als nicht genügend fundiert zu vermitteln, um das Schicksal des chilenischen Staates zu leiten

Todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y como un intelectual, porque los mártires a secas ya no interesan demasiado, ¿verdad? [...]. Pero no era un intelectual, a menos que existan los intelectuales que no leen y que no estudian [...]. Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. ¿Y qué cree usted que leía Allende? [...] Revisititas. Sólo leía revisititas. Resúmenes de libros. Artículos que sus secuaces le recortaban. Lo sé de buena fuente, créame. [...]. Leo y escribo. Constantemente. Eso no es algo que se puede decir de Allende³⁴³

Diese Repräsentation der Person Pinochets in ihrem Bemühen, auf keinen Fall als primitiv und unwissend wahrgenommen zu werden, erfolgt augenscheinlich durch besagte Intention Bolaños, sich dem Bösen in seinen alltäglichen Aspekten zu nähern. Pinochet wird damit, anders als in der Tradition des Diktatorenromans, keinerlei Dämonizität zugesprochen. Er handelt nicht aus Gefallen am Bösen, sondern weitgehend im Glauben, das einzig Mögliche und Richtige für den Staat zu tun – der „reale“ Pinochet gibt Burgos zufolge sogar an, dass ihm Gewalt eigentlich nie zugesagt habe³⁴⁴. Hierdurch erfolgt wiederum ein Aufzeigen der oftmaligen Verhaftung des absoluten Bösen in Motiven, die an sich keineswegs das absolut Böse stellen. Dem Bösen mangelt also auch in der Darstellung Pinochets, dessen Handeln im Gegensatz zu dem Archimboldis und Sammers sehr wohl von Idealismus und einem höheren

340 Burgos: 2009, 128. Burgos zitiert aus: Correa, Raquel. Ego Sum Pinochet (entrevistas). Santiago de Chile: Zig Zag, 1989.

341 Vgl.: Burgos: 2009, 125

342 Vgl.: Bolaño, Roberto: *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000, 118

343 Bolaño: 2000:1, 115-118

344 „Cuando Pinochet afirma que a él nunca le gustó la violencia (Correa 24), es muy probable que no esté mentiendo“ Burgos:2009, 129. Bezieht sich auf Correa, Raquel. Ego Sum Pinochet (entrevistas). Santiago de Chile: Zig Zag, 1989.

Ziel, das über verwaltungstechnische Fragen hinausgeht, an Profundität. Denn wie sich durch das Insistieren Pinochets auf die intellektuelle Komponente seines Handelns, auf die diesem zugrundeliegenden Vorbereitungen und Abwägungen, erweist, ist für das Ausführen des Bösen oftmals vielmehr Systematisierung notwendig denn Sadismus. Genau hieraus ergibt sich die Darstellung Bolaños, welche sich weigert, diesem Bösen, das größtenteils durch Verwaltungstechnik und die Präsentation seiner „Fundiertheit“ nach außen hin konstituiert ist, Profundität zuzugestehen³⁴⁵. Gleichmaßen wird im Werk Bolaños vielmals auch von einer Ästhetisierung des Bösen abgesehen, wie sie auch Arendt für sehr gefährlich hält, wenn sie dafür plädiert, das Böse vor allem in der „Banalität“ seiner Wurzeln zu betrachten. Nach den Erfahrungen um Auschwitz wird eine solche Ästhetisierung des Bösen ohnehin weitgehend als untragbar erkannt, aber auch seine Sentimentalisierung und Verkitschung, welche vorwiegend erfolgen, um der Sprachlosigkeit auszuweichen, sind nicht wünschenswert, da das Böse durch sie auf ein Niveau heruntergezogen wird, „auf dem ernsthaft nicht mehr diskutiert werden kann“³⁴⁶. Auch Adorno zufolge kann die Sprachlosigkeit nur bewältigt werden, wenn der Terror der Geschichte „nicht als Zeichen eines dämonischen Schicksals, sondern unabhängig von jeglicher Metaphysik in seiner nackten Erscheinungsweise“³⁴⁷ betrachtet wird. Durch die Annäherung an die Funktionsweise der Systeme also erfolgt eine klare Abgrenzung von Ästhetisierung und Sentimentalisierung des Bösen. Obgleich durch das bisweilen stattfindende Aufblitzen der marginalisierten Elemente der Geschichte sehr wohl ein unfassbarer, Horror evozierender Aspekt des Bösen Eingang in das Werk findet, so repräsentiert dieser niemals die Profundität des Bösen der Systeme. Vielmehr steht dieser an das Dämonische gemahnende Horror für die verdeckten Aspekte der Geschichte, die gerade aufgrund ihres Charakters der Verdrängung so schwer fassbar sind und demnach nicht leicht in ihrer nackten Erscheinungsweise betrachtet werden können, sondern auf die vielmehr mittels Suggestion hingewiesen werden kann. Das Böse, das den lateinamerikanischen Kontinent in der für Bolaño prägenden Zeit weitgehend determiniert, wird dennoch nie als Zeichen eines dämonischen Schicksals dargestellt. Vielmehr wird ihm durch die Annäherung an die Funktionsweise der es hervorbringenden Systeme weitgehend die Profundität seiner Entstehung abgesprochen und auf die Alltäglichkeit der Handlungen hingewiesen, die es ausmachen, hinter welchen meist alltägliche Personen stehen, keine sadistischen Dämonen.

345 Vgl.: Burgos: 2009, 134

346 Arendt: 2006, 19

347 Alt: 2010, 485. Vgl: Adorno: 2012, 64

4.2. *Estrella distante*

Allerdings entwirft Bolaño aber auch eine Figur, durch die er eine Annäherung an das „absolut Böse“ intendiert, also an jenes, welches „man weder verstehen noch erklären kann durch die bösen Motive“³⁴⁸ – „En *Estrella distante* (1996) intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto“³⁴⁹. Die von ihm geschaffene Figur, die dieses absolut Böse verkörpern soll, steht im Roman in eigenartiger Beziehung zum „Königreich des Scheins“ des Pinochetismus, dessen Repräsentation im Werk Bolaños durch den Mangel an Profundität konstituiert ist. So ist diese Figur einerseits Ausführende dieses Systems, Trägerin dieses kollektiven Bösen, andererseits aber geht ihre Rolle weit über die einer bloßen Trägerin hinaus. Denn Carlos Wieder oder Alberto Ruiz-Tagle, wie er sich zuerst nennt, überschreitet gleichsam die Grenzen dieses Systems, um seine eigenen Intentionen zu verfolgen, durch die im Werk dann die von Bolaño immer wieder gestellte Frage nach der ethischen Funktion von Kunst aufgeworfen wird. Ob eine Ästhetik des Bösen möglich ist, oder, wie durch Alt impliziert, diese immer schon auf die moralischen Grenzen bezogen ist, die sie übertritt, von denen sie sich lossagen will³⁵⁰, ist eine primäre Fragestellung in *Estrella distante*. Diese Frage steht auch in sehr starkem Zusammenhang mit der von Arendt negierten Möglichkeit eines Bösen, das nicht nur als „Produkt“, sondern auch in seinen Motiven absolut ist.

4.2.1. Die ewige Wiederkehr des Horrors

Besagter, das absolut Böse verkörpernder Protagonist aus *Estrella distante*, Ruiz-Tagle oder Wieder, ist ein „Spin-off“ aus *La literatura nazi en América*, ein „Lexikon voller germanophiler Pamphletisten und hitlerschwärmender Lyrikerinnen“ in Südamerika und besonders Chile, wo Deutschland „so sehr und so missverständlich gemocht“³⁵¹ wird wie sonst nirgendwo. So ist diese Verbindung, die durch Wieder abermals zwischen dem nationalsozialistischen Regime und den Umständen in einem lateinamerikanischen Land hergestellt wird, keine willkürliche Analogie. Gerade in Bezug auf Chile als Land, in dem neben Argentinien einige ehemalige NS-Funktionäre untertauchten, um nach dem Putsch gegen Allende wieder aufzutauchen³⁵², ergibt sich die Relation zwischen dem Regime

348Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: 2005, 941. Zitiert nach:Bozzaro: 2007, 58

349 Bolaño, Roberto: Bolaño por Bolaño. In: Manzoni: 201

350Vgl.: Martus: 2010, o.A.

351 Matthusek, Matthias: Monster mit höflicher Maske. In: Der Spiegel 20/2000, o.A.

352 Vgl.: Beckett, Andy: The swastika in the shadows. London: The Guardian, 23. 11. 2002, o.A.

Pinochets und dem des Nationalsozialismus auch aus der intendierten „Purifikation“ der Gesellschaft. Denn während ein Hang zur „sozialen Sauberkeit“ in jeder Gesellschaft vorhanden ist, wird dieser in totalitären Regimes pervertiert –

en los que las frecuentes ilusiones de la 'limpieza social' para significar la necesidad de aniquilar a ciertos sectores sociales estigmatizados como peligrosos para el 'orden' social, aluden a un ritual de pureza llevado al límite: la pureza ya no se ejerce sobre ciertas sustancias u objetos sino sobre los sujetos mismos³⁵³

Wieder, oder vormals Ruiz-Tagle, ist vor dem Putsch geheimnisvoller Poet in linken Studentenkreisen, die vom bewaffneten Kampf träumen, der ihnen ein neues Leben und eine neue Epoche bringen soll. Über die Qualität seiner Poesie ist man sich, genau wie darüber, ob er das linke Gedankengut überhaupt teilt, nicht einig – denn während einige ihr diese dezidiert absprechen, behaupten andere, er werde die chilenische Poesie revolutionieren³⁵⁴. Nach dem Putsch gegen Allende verschwindet er wie viele andere plötzlich, allerdings um unter dem Namen Carlos Wieder erneut aufzutauchen. Der Erzähler, Bolaños Alter Ego Belano, sieht sich zum ersten Mal wieder mit ihm konfrontiert, als er nach dem Putsch in Gefangenschaft Zeuge einer Flugschau wird, in der Wieder ein Gedicht in den Himmel „schreibt“ –

IN PRINCIPIO...CREAVIT DEUS...COELUM ET TERRAM [...] TERRA AUTEM ERAT INANIS...ET VACUA...ET TENEBRAE ERANT...SUPER FACIEM ABYSSI...ET SPIRITUS DEI...FEREBATUR SUPER AQUAS...[...] DIXITQUE DEUS...FIAT LUX...ET FACTA EST LUX [...]ET VIDIT DEUS...LUCEM QUOD...ESSET BONA...ET DIVISIT...LUCEM A TENEBRIS [...] APRENDAN³⁵⁵

Dieser Auszug aus der Genesis, mit dem imperativen Nachsatz „Lernt“ versehen, löst bei den Gefangenen verschiedenste Assoziationen aus, derer die prägnanteste sicherlich die des zweiten Weltkriegs in Verbindung mit dem Gedanken der ewigen Wiederkehr ist – „El loco Norberto, agarrado a la cerca como un mono, se reía y decía que la segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa“³⁵⁶. Dieser Gedanke Nietzsches der ewigen Wiederkehr ist augenscheinlich auch im Namen Wieders verankert, über den und dessen deutsche Bedeutung spekuliert wird, als man sich beinahe sicher ist, dass Ruiz-Tagle und Wieder dieselbe Person sind –

„Wieder [...] quería decir 'otra vez' 'de nuevo', 'nuevamente', 'por segunda vez', 'de vuelta', en algunos contextos 'una y otra vez', 'la próxima vez' en frases que apuntan al futuro“³⁵⁷.

353 Mandolessi, Silvana: El arte según Wieder: estética y política de lo abyecto en *Estrella distante*. In: Chasqui. Revista de literatura latinoamericana. Arizona State University, November 2011. 65-79, 69

354 Vgl.: Bolaño, Roberto: *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996, 24

355 Ibid., 36-39

356 Bolaño: 1996, 37

357 Ibid., 50

Wieder fungiert also sowohl durch das Aufscheinen seiner Person im Lexikon naziphiler Personen in Südamerika, in *La literatura nazi en América*, als auch durch seinen selbstgewählten deutschen Namen, der auf den Gedanken der ewigen Wiederkehr zu verweisen scheint, als Verbindung zwischen den zwei Regimes. „Lo que Bolaño viene a demostrar o a advertir, es que el nazismo sigue latente“³⁵⁸ schreibt Jorge Herralde über *Estrella distante*. Die Möglichkeit eines verheerenden Regimes wie das des Nationalsozialismus, die Möglichkeit seiner Apokalypsenhaftigkeit, wird so als stets gegeben aufgezeigt. Der Gedanke des sich so potentiell ewig wiederholenden Bösen gemahnt wieder an das Sinnbild der alles absorbierenden Wüste, das vor allem für 2666 bezeichnend ist, jedoch auch auf *Estrella distante* Anwendung finden kann. Denn Wieder kann in einigen Aspekten als Symbol für den Gedanken der ewigen Wiederkehr des ewig Gleichen gelesen werden und evoziert diesen nicht nur durch seinen Namen, sondern schreibt die Botschaft des sich ewig wiederholenden Leidens auch in seine Werke ein. Gleich im ersten Stück, das Belano auf seiner Suche nach dem untergetauchten Wieder liest, steht so bezeichnenderweise die ewige Wiederholung des Leidens im Mittelpunkt – „La pieza no finaliza, como era de esperar, con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor“³⁵⁹. Dieses Stück gemahnt in seiner Beschreibung wiederum sehr stark an das Werk de Sades – „transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. [...] Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo (o un ciclo, como advierte el autor) pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa“³⁶⁰. Denn auch jenes ist, wie ausgeführt, vorwiegend durch die endlose Wiederholung des Leids konstituiert, welches sich schließlich durch genau diese steten Repetitionen in einer unendlichen Wüste zu verlieren scheint³⁶¹.

Die Verbindung des sich ewig wiederholenden Grauens zur Wüste ist also bei de Sade gegeben, der das Böse darüber hinaus gewissermaßen als natürlich ansieht, da es im Wesen der Natur verankert ist³⁶² und sich somit weitgehend jenseits moralischer Kategorien stellt. Auch Nietzsche stellt in seiner „Demontage der Moral“ eine Verbindung zum Terminus der Wüste her –

*Tugend-Würde!Europäer-Würde!//Blase, blase wieder/Blasebalg der Tugend!//Ha!//Noch einmal brüllen!//Als moralischer Löwe/Vor den Töchtern der Wüste brüllen!...] Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt!*³⁶³.

358 Herralde: 2005, 37

359 Bolaño: 1996, 104

360 Ibid., 103-104

361 Vgl.: Bataille: 2011, 96, Siehe auch: 3.4., S. 51, Fn 238

362 Vgl.: Blanchot: 1963, 41

363 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. München: Wilhelm Goldmann,

Dennoch ist der Gedanke der ewigen Wiederkehr im Werke Nietzsches insgesamt eine positiv ausgelegte Konstante, die den Menschen auch von dem ewigen Streben nach einem „höheren Sinn“ befreien soll, und die es zu bejahen und an Handlungen anzupassen gilt, um in alle Zukunft mit ihnen Leben zu können – „Handle so, dass du die Maxime deines Willens als ewiges Gesetz für dich denken könntest“³⁶⁴. Der Gedanke der ewigen Wiederkehr in *Estrella distante* hingegen scheint vielmehr als Bürde symbolisiert zu sein, die es irgendwo zu durchbrechen gilt. So endet das Werk mit dem Tod Wieders, der nach einem endlos anmutenden Spiel an neuen Identitäten und Taten mit der Hilfe Belanos ausfindig gemacht und schließlich durch einen Polizisten umgebracht wird, um diesem Zirkel des Grauens ein Ende zu bereiten. Dieses abgeschlossene Ende der Handlung liest sich allerdings beinahe untypisch für die sonst vorherrschende Tendenz im Werke Bolaños, die unzähligen angelegten Spuren größtenteils ins Nichts versickern zu lassen und genau hierdurch kein lineares, abschließbares Zeitverhältnis, sondern vielmehr eine sich stetig wiederholende Schleife zu suggerieren. Denn Nietzsches Gedanken der Zirkularität der Zeit – „Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis“³⁶⁵ – findet sich jener der Koexistenz sämtlicher Zeiten auch bei Bolaño.

„Todos los tiempos conviven, dijo Pancho ferri“³⁶⁶ heißt es in dem autobiographisch durchsetzten Gedicht *Los neochilenos*. In diesem wird weiters ein erneuter Bezug zum Nationalsozialismus hergestellt, indem die Umstände, die die Vagabundenpoeten in Peru antreffen, bei ihnen Assoziationen zum zweiten Weltkrieg auslösen –

Las calles de Perú:/Entre patrullas militares, vendedores/Ambulantes y desocupados [...] Pero nada vimos./ La oscuridad que rodeaba los/ núcleos urbanos/era total. Esto es como una estela/ Escapada de la Segunda/Guerra Mundial [...] /Dijo: filamentos/De generales nazis como/Reichenau o Model/y de forma involuntaria/Hacia las Tierras Virgenes/De Latinoamérica:/Un hinterland de espectros/Y fantasmas³⁶⁷

Nicht einmal der ursprünglich unberührte lateinamerikanische Kontinent ist also gefeit vor dem NS-Phantasma, das bedrohlich Raum und Zeit durchwandert und so gleichermaßen überall präsent ist. Diese stete Präsenz des nationalsozialistischen Geists, welche für die ewige Wiederkehr des Leidens steht, ergibt sich weitgehend aus der von Arendt als das größte aller Übel beschriebenen Indifferenz³⁶⁸, die es dem Bösen wieder und wieder ermöglicht, sich

o.A., 237-238

364 Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. Achter Vortrag: Die Moral der Vornehmheit. In: Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus, München und Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot 1907, o.A.

365 Nietzsche: o.A., 121

366 Bolaño, Roberto: Los neochilenos. In: Bolaño, Roberto: Tres. Barcelona: Acantilado, 2000. 53-73, 44, V. 4

367 Bolaño, 2000: 2, 66, V. 1-24

368 Vgl.: Arendt: 2006, 150

in der breiten Masse zu verankern. Von dieser breiten Masse allerdings setzt Wieder sich ab, denn obschon er anfänglich sehr wohl im Zuge des Systems zu handeln scheint, verkörpert er im Gegensatz zu vielen anderen niemals die „Banalität“ der es konstituierenden Motive, indem er als Rädchen in seinem Verwaltungsapparat fungiert, sondern scheint regelrecht von dem Gedanken an Purifikation und Erneuerung der Ordnung besessen zu sein, den der Pinochetismus als „höheres Ziel“ propagiert –

*La muerte es amistad.[...] La muerte es Chile.[...] La muerte es responsabilidad. [...] La muerte es amor y la muerte es crecimiento. [...] La muerte es comunión [...] La muerte es limpieza [...] La muerte es mi corazón [...] Toma mi corazón [...] Carlos Wieder [...] La muerte es resurrección*³⁶⁹

Wieder, der während der ersten Zeit des Pinochet-Regimes bei der Luftwaffe arbeitet und weiters im Auftrag des Regimes mordet, scheint so durch seine Kunst den Purifikationsgedanken zu propagieren, welcher den meisten totalitären Regimes pervertiert zugrunde liegt. Nach Mandolessi wird er direkt auf Subjekte projiziert, die es gilt, im Sinne der „limpieza social“³⁷⁰ für ein Land, das purifiziert auferstehen soll, verschwinden zu lassen. Jedoch überschreitet und opponiert er bald die Grenzen dieses Regimes, weil er nicht mehr lediglich innerhalb des Verhaltenskodex, der durch dieses neu aufgestellt wurde, und seines Spielraums handelt, sondern vielmehr eigene Intentionen verfolgt. Diese liegen nicht in erster Linie in der Unterstützung des Regimes, denn die Purifikation, die Wieder vielmehr anstrebt, scheint weniger auf die Gesellschaft denn auf die Kunst bezogen, die er als einzige Konstante gelten lässt. So interessiert Wieder sich nicht erstlinig für Politik, sondern vielmehr für die Ästhetisierung von Gewalt und Tod, die er an ihre absolute Spitze treibt. Der Absolutheitsanspruch, den er dabei für Kunst erhebt, muss sich demzufolge jenseits jeglicher moralischer Wertigkeiten oder jenseits jeglichen vorgegebenen Verhaltenskodex stellen und ist damit nicht mit dem Absolutheitsanspruch vereinbar, wie ihn totalitäre Regimes ebenfalls stellen. Diese Unvereinbarkeit äußert sich am besten in der Schlüsselszene des Werkes, als Wieder seine lang vorbereitete, von allen wichtigen Funktionären des Pinochet-Regimes besuchte Ausstellung eröffnet und in deren Folge untertauchen muss, weil er die unausgesprochenen Grenzen des Regimes übertreten hatte. Die Fotos nämlich, die er als Kunstwerke präsentiert, sind Aufnahmen der Folterungen und Morde, die er im Auftrag des Regimes durchgeführt hatte. Während Folter und Mord demnach aufgrund der intendierten Purifikation der Gesellschaft einen Zweck erfüllen und somit geduldet und ins Alltagsleben eingebunden werden, so wird ihre Darstellung und Repräsentation als „Kunst“, die sich vermeintlich jeglicher Funktion entzieht, als anstößig empfunden. Durch diese Szene wird

369 Bolaño: 1996, 89-91

370 Mandolessi: 2011, 69

weitere die Frage aufgeworfen, ob es denn eine von jeglicher moralischen Funktion unabhängige Kunst geben kann oder ob diese nicht immer schon auf die moralische Konstante bezogen ist, von der sie sich lossagen will³⁷¹.

4.2.II. Wieder, das absolut Böse und die autonome Ästhetik des Bösen

Wieder wird in der Intention Bolaños, durch ihn und seine Handlungen eine Annäherung an das absolut Böse vorzunehmen, dezidiert dem Regime gegenübergestellt, das oftmals die Banalität des Bösen repräsentiert – „Bolaño se niega a entregarle uno de sus personajes más siniestros y elaborados al pinochetismo. Lo que le asigna al régimen chileno es nada más y nada menos que al mismo Pinochet, en toda su superficialidad“³⁷². Denn er handelt zwar zeitweise vermeintlich im Auftrag dieses Regimes, sein Handeln ist dabei jedoch stets nicht diesem, sondern der absoluten Ästhetik verschrieben, die er im Bösen auffindet. Aufgrund dieser Individualität, dieses Bösen, das sich aus der reinen Freude an seiner Ästhetik konstituiert, muss Wieder aus dem Regime ausgeschlossen werden. Dieses nämlich wird weitgehend vielmehr in einer Ablehnung von der Ausübung von Gewalt dargestellt, die abseits von jener Gewalt steht, welche als notwendig empfunden wird, um das vorherrschende Chaos zu ordnen³⁷³. Das erfolgt vor allem durch die Reaktion seiner Vertreter auf die Ausstellung von Gewalt, Folter und Tod, mit der sie außerhalb ihrer Funktionen nicht konfrontiert werden wollen. Auch die Repräsentation Pinochets in *Nocturno de Chile* unterstreicht durch sein Insistieren, als Intellektueller wahrgenommen zu werden, der Gewalt nur dort einsetzt, wo sie nötig ist, den Gegensatz zwischen dem Regime und Wieder. Während Wieder dem Bösen, das sich aus roher Gewalt, Folter und Tod konstituiert, vor allem eine ästhetische Komponente abzugewinnen scheint, so will auch der „reale“ Pinochet, der angibt, Gewalt sage ihm eigentlich nicht zu³⁷⁴, nichts mit der ästhetischen Reproduktion des Alltags, welcher durch diese determiniert ist, zu tun haben. In diesem Sinne gibt er auch an, *Cien años de soledad* niemals gelesen zu haben, denn “los autores modernos son muy crudos”³⁷⁵. Der Kontrast zwischen einem Regime also, durch welches das extrem Böse hervorgebracht wird, niemals jedoch das radikal und absolut Böse, und einem Individualisten, in dessen Handeln sich die Absolutheit von Kunst und die Absolutheit des Bösen verflechten,

371 Vgl.: Martus: 2010

372 Burgos: 2009, 131-132

373 Vgl.: Ibid., 125

374 „Cuando Pinochet afirma que a él nunca le gustó la violencia (Correa 24), es muy probable que no esté mentiendo“ Burgos: 2009, 129. Bezieht sich auf Correa, Raquel :Ego Sum Pinochet (entrevistas). Santiago de Chile: Zig Zag, 1989

375 Correa, Raquel. Ego Sum Pinochet (entrevistas). Santiago de Chile: Zig Zag, 1989, 32, zitiert nach: Burgos: 2009, 134

ist ausgesprochen stark. Obschon auch das totalitäre Regime Absolutheitsanspruch erhebt, ist dieser, wie von Arendt aufgezeigt³⁷⁶, niemals mit dem absolut Bösen in Verbindung zu bringen. Vielmehr ist das von totalitären Regimes generierte Böse dadurch, dass es zumindest scheinbar einem „höheren Zwecke“ dient, niemals lediglich ein Böses um des Bösen willen, sondern stets auf etwas anderes als sich selbst hin ausgerichtet. Der Fall Wieders hingegen stellt sich gänzlich anders dar. Obgleich auch er durch sein Handeln weitgehend im Sinne der vom System propagierten höheren Zwecke, der Purifikation und Erneuerung der Gesellschaft durch vorangehende ordnende Gewalt, agiert, so scheint dieses Handeln eigentlich nur seiner eigenen Lust am Bösen beziehungsweise der absoluten Ästhetik verpflichtet zu sein. Das Handeln Wieders kann folglich sowohl als das absolut Böse gewertet werden, welches nur um des Bösen willen entsteht, als auch – wenn man in Wieders Handeln die Verfechtung des Absolutheitsanspruchs von Kunst lesen will – als ein Böses, welches sich jenseits moralischer Konstanten positioniert. Dieses Böse, das nur der Ästhetik und dem absoluten Anspruch von Kunst verpflichtet ist, wäre als Kunst aufzufassen, welche, nach Wilde, der Moral in keiner Weise verpflichtet ist und damit stets jenseits von Gut und Böse steht – „There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all“³⁷⁷. Während Bolaño die Annäherung an das absolut Böse als Ziel in *Estrella distante* angibt³⁷⁸, und diese Annäherung augenscheinlich durch Wieder erfolgt, so scheint dieser durch sein Handeln gleichfalls ein Plädoyer für die Absolutheit von Kunst zu stellen. Ob aber Kunst in ihrem Absolutheitsanspruch, durch den sie sich als rein und unabhängig von moralischen Fragestellungen positionieren will, mit dem absolut Bösen in Verbindung gebracht werden kann, oder als sich aus diesem ergebend gelesen werden kann, ist fraglich. Genauso fraglich ist umgekehrt, ob die Präsentation böser Handlungen, welche Wieder vielmehr aus reiner Freude am Bösen denn zugunsten eines höheren Wohls auszuführen wirkt, als absolute, reine Kunst vertreten werden können. Denn ihnen liegt eine „reale“ Handlung und die mit dieser einhergehende Erfahrung und Lust am „moralisch Verwerflichen“ zugrunde. So zweifeln auch die Freunde Wieders schon vor der folgenschweren Ausstellung der Fotografien von den Mordopfern am künstlerischen Wert seiner Aktionen, da Wieder unter anderem die Namen der Vermissten in den Himmel schreibt – „Para ellos lo que Wieder hacía a bordo del avión no pasaba de ser una *exhibición peligrosa*, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía“³⁷⁹.

376 Vgl.: Arendt: 1989, 78

377 Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray*. Paris: Charles Carrington, 1901, vi

378 Vgl.: Bolaño, Roberto: *Bolaño por Bolaño*. In: Manzoni: 2006, 201

379 Bolaño: 1996, 43

„Eran los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena“³⁸⁰ sagen hingegen viele seiner Bewunderer, die noch nicht wissen und verstehen, dass er die Namen der Verschwundenen preisgibt und zu Kunst macht, und in ihm den Propheten der purifizierten chilenischen Rasse sehen. Diese Rolle wird schließlich von Wieder selbst durch seine Ausstellung dekonstruiert, mittels derer er die wahre Intention seiner Handlungen als nicht in der Purifikation der chilenischen Rasse gegründet, sondern als Plädoyer für eine Ästhetik ohne Grenzen erscheinen lässt. Obgleich aber er seine Kunst von vornherein als „pur“ beschreibt – „[...] Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que sólo le adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos“³⁸¹ – können jedoch ihre Betrachter diesen Autonomieanspruch der Werke nicht gewähren lassen und schaffen es nicht, diese als reine Ästhetik zu rezipieren. Wie Vargas Salgado konstatiert, ist die ästhetische Erfahrung immer etwas, das von einem durch eine Gemeinschaft geteilten Code ausgeht³⁸². In diesem Fall, in welchem die Funktionäre Pinochets, die von den Verschwundenen und ihrer Mitschuld wissen, deren Fotos an den Wänden ausgestellt sehen, ist es ihnen unmöglich, die Objekte rein in ihrer ästhetischen Funktion zu betrachten, da sie sie als real erkennen – „el efecto de horror sucede cuando todos los asistentes perciben las fotos como reales, posibles, porque su propio conocimiento de las desapariciones así se lo permite“³⁸³. Durch diese Erkenntnis erfolgt eine Erschütterung der sehr dünnen Trennlinie zwischen Kunst und Leben, die Realität mit ihren Verschwundenen und Getöteten bricht aufgrund der eigenen Erfahrungen der Betrachter in die Kunst ein und hinterfragt damit in Folge ihren Autonomieanspruch. Die von Wieder als pure Kunst inszenierten Werke werden in den Augen derer, welche Szenarien wie die präsentierten oftmals selbst veranlassen, ohne dabei ihr Gewissen zu belasten, als unhaltbar wahrgenommen. Dies erfolgt nicht lediglich, weil Wieder ihnen ihre eigenen Taten vor Augen führt, sondern auch, da er einen Kodex bricht und sich durch diesen Kodexbruch vom Regime und seinen Intentionen lossagt. Wieders Handlungen werden demzufolge nicht mehr im Kontext einer scheinbar auf ein höheres Ziel – die Purifikation der Gesellschaft und ihre Neuerrichtung – hin ausgelegten Maschinerie verstanden, sondern als reiner Selbstzweck, und rücken damit sehr in die Nähe eines Bösen, das um seiner selbst willen begangen wird. So kann Wieder einerseits als Verkörperung des absolut Bösen betrachtet werden, andererseits aber ist er gleichermaßen so sehr dem Absolutheitsanspruch von Kunst verschrieben, dass

380 Ibid., 53

381 Bolaño:1996, 87

382 Vgl.: Vargas Salgado, Carlos. ¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? Estrella Distante de Roberto Bolaño. Madrid: Universidad Complutense: Espéculo Nr. 47, 2011, o.A.

383 Ibid., o.A.

unter diesem Gesichtspunkt beinahe von einer Kategorisierung Gut-Böse abgesehen werden muss. Nachdem er nicht nur intratextuell, sondern in seinen Beweggründen auch für den Leser beinahe unfassbar ist, ist es unmöglich, seine Intentionen rein ausgerichtet auf die Durchführung des absolut Bösen oder rein ausgerichtet auf das Verfechten der absoluten Autonomie der Kunst festzumachen. Diese enge Verflechtung von der Suggestion des Gedankens der absoluten Kunstautonomie mit dem des absoluten Bösen weist wiederum auf die stete Forderung Bolaños nach der ethischen Funktion von Kunst hin. Denn nur durch diese kann Realität verändert und das sich ewig wiederholende Grauen vielleicht durchbrochen werden, in dem der Mensch durch die ewige Wiederkehr gefangen scheint.

4.2.III. Wieder als Provokateur – Analogien zur Avantgarde

„Bolaño convierte la discusión del mal en una discusión estética, y la discusión estética en una discusión moral“³⁸⁴ schreibt Vargas Salgado in Bezug auf die Schilderung der Ausstellung Wieders und die durch sie eingeleiteten Fragestellung um die Möglichkeit einer absoluten Autonomie der Kunst. Gleichermäßen wird durch diese Feststellung der Vorgehensweise Bolaños, immer auf das Thema der ethischen Pflicht von Kunst hinzuweisen, auch die Frage aufgeworfen, worin die tatsächliche, unfassbare Intention Wieders liegt. So bleibt stets unklar, ob Wieders in seiner Präsentation der Fotos lediglich die absolute Autonomie der Kunst verteidigen will, oder ob seinem Handeln nicht auch die Intention zugrunde liegt, das Publikum zu provozieren. Denn insofern, als die fragile Grenze zwischen Kunst und Leben in der Ausstellung dadurch überschritten wird, dass die Betrachter um die Realität der Fotos und den ihnen zugrundeliegenden Taten wissen und sie somit nicht lediglich als autonome Kunst ansehen können, ergibt sich eine starke Parallele zur Avantgarde. Diese nämlich hat weitgehend das Ziel, die Grenzen zwischen Leben und Kunst zu verwischen, und mit dieser neuen, „nicht länger vom Leben getrennte[n] Kunst“³⁸⁵ die Gesellschaft zu provozieren. Durch diese intendierte Überschreitung der Grenzen zwischen Kunst und Leben soll der Bruch mit dem Konzept der Kunstautonomie erfolgen, welches im Ästhetizismus und seiner Forderung nach *l'art pour l'art* seinen Gipfelpunkt erreicht. Die Konzepte einer Kunst, welche die Autonomie von Kunstwerken anzweifelt und jene vielmehr an der Grenze zwischen Kunst und Leben ansiedelt, und jenes einer Kunst, die diese absolute Autonomie propagiert, sind nicht leicht miteinander zu vereinbaren. Die Intention Wieders wird oftmals

384 Vargas Salgado: 2011, o.A.

385 Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter: Einleitung. In: Asholt; Fähnders; 2005, XVII

dahingehend aufgefasst, eindeutig für zweiteres Konzept einzustehen³⁸⁶ – jenes, dessen einzige Moral im Sinne Wildes die Ästhetik ist. Andererseits aber lassen sich in seinem Handel ebenfalls starke Parallelen zu dem der Avantgarde finden, wie Mandolessi konstatiert – „De hecho, y esto es central en la novela, las dos performances más importantes de Carlos Wieder reproducen las estrategias utilizadas por la neovanguardia chilena, aunque, naturalmente, con un signo ideológico opuesto“³⁸⁷. Obgleich auch „die Avantgarde“³⁸⁸ keineswegs als ein moralisierendes Programm verstanden sein will, sondern sich vielmehr provokativ jenseits moralischer Wertigkeiten stellt, welche weitgehend als abgenutzt und scheinheilig empfunden werden³⁸⁹ – so ist es doch, generalisierend gesprochen, ihr Ziel, eine Veränderung der Gesellschaft zu bewirken. Hierdurch generiert sich der große Unterschied zu der Konzeption der absoluten Kunstautonomie, welche sich in ihrem Schaffen von der Gesellschaft abkapseln will. Der avantgardistische gesellschaftsverändernde Prozess soll mittels der Provokation erfolgen, die den Menschen ihr eigenes Handeln vor Augen führt³⁹⁰. So ist es eine der Vorgehensweisen der chilenischen Neo-Avantgarde, die alltägliche Realität mit ihren *desaparecidos*, welche von der Regierung negiert werden, in ihre Kunstwerke zu verweben. Ihre Ausweisfotos werden oftmals zum integralen Bestandteil der Werke, und in einer Aktion 1976 wird in einem Bildschirm im Schaufenster eines Einkaufszentrums einige Minuten lang das Foto einer Vermissten gezeigt³⁹¹. Wieders Ausstellung der Fotos der von ihm getöteten *desaparecidos* verweist also sehr stark auf diese Aktionen der linken Avantgarde, die es sich zum Ziel setzt, auf die Vorgehensweise der Regierung hinzuweisen und damit auch die Grenzen zwischen Kunst und Leben in Frage stellt. Allerdings ist seine Aktion weitaus komplexer und nicht leicht deutbar, da er eigentlich unter der Flagge derjenigen handelt, die er durch seine Ausstellung provoziert und gegen sich aufbringt.

Auch der Putsch gegen Allende kann als im Zeichen einer Avantgardebewegung stehend gelesen werden, da er es sich ebenso zum Ziel setzt, das Neue durch die absolute Zerstörung des Alten zu errichten, wie Donoso feststellt – „Así, tanto en el caso del Golpe como en las acciones poéticas de Wieder, lo nuevo aparece como una consecuencia de la destrucción: para que lo Nuevo surja, es necesario hacer desaparecer, como plantea Richard, `todo un pasado

386 Vgl. etwa: Editorial Anagrama: Distant Star. Bolaño, Roberto.

387 Mandolessi: 2011, 72

388 In diesem Kontext wird weitgehend vom Surrealismus ausgegangen, da dieser nachweisbaren Einfluss auf Bolaño und den Infrarealismus ausübte, Vgl. Kapitel 2

389 Vgl.: Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929, In: Asholt; Fähnders, 391

390 Vgl.: Aragon, Louis; Artaud, Antonin, u.a.: Erklärung des Büros für surrealistische Forschungen (27.1.1925). In: Asholt; Fähnders: 2005, 344

391 Vgl.: Jennerjahn, Ina: Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las `Acciones de arte´ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño. o.A.: Revista de crítica literaria latinoamericana 56, 2002. 69-86, 81. Zitiert nach: Mandolessi: 2011, 73

nacional“³⁹². Wieder wird in diesem Sinne vor seiner Ausstellung, in deren Folge er aus dem System des Regimes ausgeschlossen wird, weil er mit diesem nicht konform geht, als avantgardistischer Poet gefeiert, der sich sowohl für die Neuerung der chilenischen Rasse wie auch der chilenischen Poesie einsetzt – „Después de sus triunfos en la Antártida y en los cielos de tantas ciudades chilenas lo llamaron para que hiciera algo sonado en la capital, algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos“³⁹³. Die Avantgarde ist also sehr wohl auch im Regime verankert und existiert gleichermaßen auch nach „rechts“ ausgerichtet. Wieder, der zuerst sowohl in ihrem Sinne zu handeln und zu töten scheint, macht diese Illusion der Vertreter des Regimes dann durch die Präsentation der Fotos der getöteten *desaparecidos* zunichte, die zu sehr an die Aktionen der Tradition der „linken“ Avantgarde gemahnt, welche dem Regime und der Gesellschaft ihr eigenes Handeln vor Augen führen will. Denn obschon er, wie Mandolessi dies konstatiert, die von der linken chilenischen Neoavantgarde verwendeten Strategien pervertiert, indem er sie unter anderem ideologischen Zeichen reproduziert³⁹⁴, ergibt sich durch diese Reproduktion auch ein Bruch mit der Tradition der rechten Avantgarde, weil er sich durch die Bloßstellung ihrer Ziele auch von dieser lossagt. Die Kunst Wieders wird damit zu einer nur für sich stehenden Ästhetik, eine ihr zugrundeliegende Intention ist genauso unfassbar wie die multiplen Persönlichkeiten Wieders. So verweist die Präsentation der Fotos der Ermordeten einerseits, wie oben ausgeführt, auf ein Plädoyer zugunsten der Kunstautonomie, die unabhängig von jeglichen moralischen Konventionen stets als „rein“ gelten will – „Wieder intenta purgar, purificar y transformar en arte las torturas y los asesinatos“³⁹⁵. In diesem Sinne steht Wieder für eine Kunst ein, die aufgrund ihres Status als Kunst „pur“ ist und nur durch sich selbst existiert, ohne dass dem Leben, aus welchem sie im Falle der Fotos der *desaparecidos* eigentlich entstanden ist, Geltungswert zukäme. Andererseits aber, ob intendiert oder unwillentlich vonstatten gehend, erfolgt ebenso eine Provokation der Funktionäre des Regimes, welchen durch eben diese als „arte puro“³⁹⁶ vorgelegte Kunst ihr eigenes Handeln vor Augen geführt wird. Diese Kunst kann somit als Analogie auf das System gelesen werden, welches, verkörpert durch Pinochet, Gewalt als notwendig ansieht, um die Purifikation und den Aufbau der neuen chilenischen Rasse voranzutreiben, ihre ästhetische Verarbeitung und Präsentation jedoch verdammt – “los

392 Donoso, Ángeles: Depurar la poesía de la poesía misma: poesía, política y muerte en Estrella distante de Roberto Bolaño. In: *Workin Papers in Romance Languages*, Bd 1, Ausgabe 2, 2007, 4

393 Bolaño: 1996, 86

394 Vgl.: Mandolessi: 2011, 72

395 Donoso: 2007, 6

396 Bolaño: 1996, 87

autores modernos son muy crudos”³⁹⁷. Diese Ablehnung der Ästhetisierung von Gewalt abseits der dem totalitären Regime eigenen, welche irgendwo stets im Kontext der höheren Funktion erfolgt, ergibt schließlich den Unwillen gegenüber der Aktion Wieders. Denn diese wird vornehmlich als Verrat an den Kodex des Regimes aufgefasst und die Wiedergabe der vom Regime zu höheren Zwecken begangenen Taten als funktionsfrei und pur deklarierte Kunst wird vorwiegend als Parodie der vermeintlichen Profundität des Regimes verstanden. „Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas“³⁹⁸ wird die allgemeine Reaktion auf die Ausstellung beschrieben. Aufgrund der gemachten Erfahrungen und des Wissens um die Getöteten also können die Betrachter die Bilder nicht, wie dies Wieders propagierte Absicht ist, als reine Kunst behandeln. Denn die Selbsterkenntnis und der Bezug zur Realität brechen zu heftig in den wackeligen Elfenbeinturm ein. Sie erkennen sich in den Taten wieder, welche den Fotos zugrunde liegen, und fühlen sich als vor den Kopf gestoßene Schlafwandler und Idioten, weil ihnen durch diese Fotos Blut, Gewalt und Tod vor Augen gehalten werden, auf denen der Purifizierungsprozess gegründet ist. Durch die Deklaration Wieders der Fotos als „pur“ und rein im Sinne der neuen Kunst, welche dem neuen Regime und der neuen Rasse zugrunde liegen soll, und ihrer gleichzeitigen Repräsentation des „Impuren“, „Unreinen“, nämlich der Gewalt und Folter in ihrer ungeschönten Realität, entsteht das Gefühl des Verrats. Denn die Fotos werden als Wiedergabe der Taten erkannt, welche für den Prozess der Purifikation als nötig erachtet werden, aber im Sinne Pinochets, der angibt, ihm sage Gewalt und ihre Ästhetik eigentlich nicht zu³⁹⁹, kann ihnen kein rein ästhetischer Wert beigemessen werden. Vielmehr wird Gewalt als Mittel zum Zweck, zum höheren Ziel von Ordnung und Stabilität eingesetzt. Dadurch jedoch, dass Wieder dieses Mittel zum Zweck der Purifikation selbst als pur und in sich autonom präsentiert, es so seiner „höheren Funktion“ enthebt und es gleichzeitig in seiner ungeschönten Realität wiedergibt; erfolgt in den Augen der Funktionäre eine Parodierung der Profundität, mit welcher sie diese Taten aufladen. Nicht die Morde also werden als verwerflich angesehen – denn diese geschehen im Auftrag des Regimes – sondern vielmehr ihrer Repräsentation als autonom und nur der Ästhetik verpflichtet. Diese Repräsentation allerdings vermittelt gleichermaßen, auch eine ethische Funktion zu erfüllen. Das geschieht insofern, als gerade durch die Präsentation der Morde und ihre Wiedergabe als

397 Correa, Raquel. Ego Sum Pinochet (entrevistas). Santiago de Chile: Zig Zag, 1989, 32, zitiert nach: Burgos: 2009, 134.

398 Bolaño: 1996, 98

399 Vgl.: Correa, Raquel. Ego Sum Pinochet (entrevistas). Santiago de Chile: Zig Zag, 1989, 29, 32, zitiert nach: Burgos: 2009, 129, 134

pure, autonome „Ästhetik des Bösen“ der Purifikationsgedanke und die ihm zugrundeliegenden Handlungen in Frage gestellt zu werden scheinen.

Wieders Handeln vermittelt, nur der absoluten Faszination für die Ästhetik von Gewalt und Tod zu gehorchen. Gleichsam wird es – obschon dies aufgrund der Positionierung von autonomer Kunst jenseits von Gut und Böse unvereinbar zu sein scheint – von Bolaño ebenso als Annäherung an das absolut Böse deklariert⁴⁰⁰. Dennoch kommt seinem Handeln, das in der Ausstellung der Fotos kulminiert, eindeutig auch eine moralisch-ethische Funktion zu, da es gewissermaßen als parodierender Spiegel für das Regime Pinochets gelesen werden kann. Die Verneinung der durch das Werk aufgeworfenen Frage um die Möglichkeit einer absoluten Autonomie von Kunst ist somit in dieses eingeschrieben – gerade mit den Erfahrungen in einem durch Gewalt und das Böse geprägten Land ist es also nicht möglich, jemals von der ethischen Komponente abzusehen und Kunst als vollständig autonom zu generieren wie zu betrachten. „Solo la sangre derramada en nombre del orden y el desarrollo económico en Chile, solo la pesadilla real de la dictadura y su malignidad extrema, nos impide llegar al punto de avalar a un artista como Wieder, y de avalar su defensa de un arte por el arte“⁴⁰¹ erklärt Vargas Salgado und spricht damit genau die Thematik an, die nach dem Horror des zweiten Weltkrieges aufgeworfen wird, in dem das Böse fernab jeglichen ästhetischen Raumes begangen wird und in seiner bestialischen Realität alle bisherigen Konzeptionen der autonomen „Ästhetik des Bösen“ übertrifft. Eine solche Ästhetik des Bösen scheint in Anbetracht des erlebten Grauens nicht mehr tragbar, Kunst muss in Folge vielmehr wieder eine ethische Funktion erfüllen. Auch ihre Rezeption unter dem Vorzeichen der vollständigen Kunstautonomie ist im Anbetracht des Erlebten, der selbst gemachten Erfahrungen schlicht nicht mehr denkbar, wie auch die Reaktion der Funktionäre auf die als autonome Kunst präsentierten Darstellungen als real erkannten Grauens zeigt. Jedoch ist auch unabhängig von diesen realen Erfahrungen die Generierung einer gänzlich autonomen Ästhetik des Bösen nie möglich, wie dies von Alt aufgedeckt wird, der durch sein Werk *Ästhetik des Bösen* zeigt, dass sie immer schon auf die moralischen Grenzen bezogen ist, die sie übertritt, von denen sie sich lossagen will⁴⁰².

400 Vgl.: Bolaño, Roberto: *Bolaño por Bolaño*. In: Manzoni: 2006, 201

401 Vargas Salgado: 2011, o.A.

402 Vgl.: Martus : 2010

4.2.IV. Das „absolut Böse“ als ethischer Funktionsträger – Wieder und Maldoror

Die Präsentation Wieders als Verkörperung des absoluten Bösen, die durch ihr Handeln jedoch gleichermaßen eine ethische Funktion erfüllt, verweist stark auf Lautréamonts *Les chants de Maldoror* (1874). Auch in diesem Werk ist der Protagonist die scheinbare Verkörperung des absolut Bösen, die nur ihren eigenen Trieben folgend mordend und vergewaltigend durch die Gegend zieht. Bolaño wird in *Estrella Distante* durch die Darstellung Wieders bisweilen eine „glorificación del mal“⁴⁰³ zugeschrieben, die, nach Mandolessi⁴⁰⁴, auf die Intention zurückgeführt werden kann, eine provokativ-verherrlichende Repräsentation des Bösen zu bieten, die den Leser nicht beruhigt, sondern zum Denken anregt. Ähnliche Vorgehensweise ist dezidiert die Intention Lautréamonts, wenn er sich für die Darstellung des vermeintlich absolut Bösen rechtfertigt und behauptet, sein Werk besinge nicht die Verzweiflung, um den Leser zu knechten, sondern um ihn dazu zu bringen, das Gute als Gegenmittel zu wünschen⁴⁰⁵. Das Böse soll also in seiner Repräsentation als Kunstwerk, welches suggeriert, eine autonome, das Böse glorifizierende Ästhetik zu vertreten, zum Guten anregen und damit eine Funktion erfüllen, die weit über die Tradition der Moderne hinausgeht, in welcher die „Ästhetik des Bösen“ tatsächlich weitgehend als autonom konzipiert ist. Lautréamont scheint demnach dahingehend mit Bolaño übereinzustimmen, dass Kunst immer eine ethische Funktion erfüllen solle und kann diesbezüglich als sich von der Moderne – welche das Böse als jenseits moralischer Kategorien stehenden ästhetischen Gegenstand behandelt – absetzender Autor gelesen werden. Die ethische Funktion beschränkt sich allerdings nicht allein auf die Reaktionen, die das absolut Böse vermeintlich glorifizierende Werk bei seinen Rezipienten auslösen soll, sondern lassen sich vielmehr auch intratextuell finden. Der Inhalt des Werkes fungiert so gewissermaßen als Spiegelung des Verhältnisses des Romans zur Außenwelt, denn der Protagonist, Maldoror, der das absolut Böse zu verkörpern scheint, sieht es eigentlich als seine Intention an, den Menschen von der ihn unterdrückenden Scheinmoral zu befreien, die ihn gefangen hält und seine verwerflichen Taten eigentlich erst hervorbringt. Denn bei allem Ekel, den er dem Menschen und seinem Schöpfer entgegenbringt⁴⁰⁶, versteht er sein Handeln doch als im Dienste des Menschen und seiner Befreiung stehend. Dem von ihm begangenen, vermeintlich absoluten Bösen kommt

403 Vgl.: Jennerjahn, Ina: Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'Acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño. o.A.: Revista de crítica literaria latinoamericana 56, 2002. 69-86, 82,83. Zitiert nach: Mandolessi: 2011, 73,74

404 Mandolessi: 2011, 74

405 Vgl.: Lautréamont: Lettres d'Isidore Ducasse, In: Lautréamont: 1946, 2, Siehe auch 3.1.II., S.35, Fn 152

406 Vgl.: Lautréamont: Les chants de Maldoror. In: Lautréamont: 1946, 52, Zweiter Gesang, 4. Strophe,

die Funktion eines Spiegels zu, mittels dessen dem Menschen sein eigenes Handeln als übersteigerte, grausame Parodie vor Augen gehalten werden soll. Die begangenen Taten fungieren dadurch, dass Maldoror sie besingt und zu glorifizieren scheint, gleichsam als Kunstwerk – durch diese scheinbare Glorifizierung allerdings soll der Mensch wiederum zum Nachdenken angeregt werden. Die Parallele dieser Vorgehensweise Maldorors zu der von Lautréamont intendierten Wirkungsweise des scheinbar das absolut Böse glorifizierenden autonomen Kunstwerks auf seine Leserschaft ist offensichtlich. Ebenso lässt sich auch eine Analogie zur provokativen Gewaltverherrlichung der Bewegungen der Avantgarde feststellen, welche dem Menschen ebenfalls sein Handeln vor Augen halten will und hierzu die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu überschreiten sucht, wie dies Maldoror tut, indem sein Handeln gleichsam als Kunstwerk fungiert. Gleich der Auffassungs- und Vermittlungsweise der Avantgarde von Kunst als Lebenspraxis ist das von Maldoror Begangene in der Realität verhaftet und wird durch sein Besingen und seine Positionierung außerhalb der kritisierten Scheinmoral aber gleichsam zum Kunstwerk. Das Handeln Maldorors scheint auf den ersten Blick autonom und nur der Ästhetik des Bösen verpflichtet zu sein, gibt sich dann jedoch durch die Kritik an der Gesellschaft, durch die es erst hervorgerufen wird, sehr wohl als kritisch und keineswegs dem Elfenbeinturm verpflichtet zu erkennen. Auch kann bei genauer Beschäftigung mit dem Werk auch die eingeschriebene Reue Maldorors ob seiner Taten – die er allerdings als notwendig ansieht – festgestellt werden, wie dies Maurice Blanchot konstatiert⁴⁰⁷. Demzufolge muss auf jeden Fall von einer Interpretation des Handeln Maldorors als rein der Lust am Bösen verschrieben abgesehen werden. Wie etwa im Surrealismus – der in Verzweiflung darüber wurzelt, wie der Mensch zu etwas wie dem ersten Weltkrieg fähig sein kann, und den Bruch mit der Scheinmoral und ihren Wertigkeiten, die hierbei als determinierend erkannt werden, als Konsequenz zieht – wird das Besingen der Ästhetik der Gewalt zum Mittel, mit dem dem Menschen sein Handeln vorgehalten werden soll. „[...] mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen“⁴⁰⁸ beschreibt Breton die einfachste surrealistische Handlung per se. Diese Vorgehensweise gemahnt stark an jene Maldorors, unwillkürlich mordend durch die Gegend zu ziehen. Dieses scheinbar ohne jeglichen Sinn, einzig aus der Lust am Bösen um des Bösen willen begangenen Handlungen ergeben sich weitgehend aus einem Unvermögen, der herrschenden Scheinmoral und ihren Auswirkungen auf eine andere Weise als durch Gewalt zu begegnen. „Wer nicht einmal im Leben Lust gehabt hat, auf diese

407 Vgl.: Blanchot: 1963, 71

408 Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929. In: Asholt; Fähnders, 392

Weise mit dem derzeit bestehenden elenden Prinzip der Erniedrigung und Verdummung aufzuräumen – der gehört eindeutig selbst in diese Menge und hat den Wanst ständig in Schusshöhe⁴⁰⁹, erklärt Breton im surrealistischen Manifest weiters die Beweggründe, die der surrealistischen Handlung per se zugrunde liegen. Die Analogie zu den Motiven Maldorors ist offensichtlich. Denn dessen Handeln basiert ebenfalls auf einer Wut über die „niedrige“ Handlungsweise der Menschen, die durch die Scheinmoral und die durch sie auferlegten Qualen hervorgerufen werden. Maldoror bezeichnet die Menschen als „Ungeziefer“⁴¹⁰, also in ebendiesem Sinne als erniedrigte Kreaturen, Vergleich, der sich bezeichnenderweise auch in *Estrella Distante* findet –

*Carlitos Wieder veía el mundo como desde un volcán, señor, los veía a todos ustedes y se veía a sí mismo como desde muy lejos, y todos, disculpe la franqueza, le parecíamos unos bichos miserables; él era así; en su libro de historia de la naturaleza no tenía una postura pasiva, más bien al contrario, se movía y nos huasqueaba, aunque esos golpes nosotros, pobres ignorantes, solemos achacárselos a la mala suerte o al destino...*⁴¹¹

Mit diesem Plädoyer will ein Offizier und alter Waffengefährte Wieders zu dessen Verteidigung beitragen, als es lange Jahre nach der Ausstellung zu einem Prozess wegen vielfachen Mordes kommt, bei dem Wieder nicht erscheint. Er spricht von Wieders Handlungen als solchen, wie sie alle Chilenen hätten vollstrecken sollen, oder wie sie alle Chilenen gerne begangen hätten, aber nicht konnten⁴¹². Damit wird das Handeln Wieders einerseits wiederum als im Dienste des Volkes stehend aufgefasst, im Sinne des Purifikationsgedankens, wie er der Errichtung einer puren, besseren chilenischen Rasse zugrunde liegt. Andererseits aber wird auch ein Element evoziert, das über diesen Gedanken der Aktion Wieders als eine durch den Krieg legitimierte hinausgeht.

Dieses Element also konstituiert sich nicht lediglich durch den Gedanken an die Ausrottung des Anderen, das dem neuen, ordnungsbringenden Regime im Wege stehen könnte, sondern vielmehr durch die Wahrnehmung der menschlichen Rasse generell als „bichos miserables“, unabhängig von jeder ideologischen Ausrichtung. Der Hass auf den Menschen als niedrige Kreatur wird durch obige Aussage darauf zurückgeführt, dass dieser dazu tendiert, alle Eigenverantwortung auf das Unglück oder das Schicksal abzuschieben, welche in Folge verantwortlich für das erlebte Böse gemacht werden. Der beschriebene Unwille der Menschen, die von Wieder verteilten Peitschenhiebe als solche anzuerkennen und weitgehende Konsequenzen daraus zu ziehen, die Auswirkungen auf ein Ausbrechen aus

409 Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929. In: Asholt; Fähnders, 392

410 Vgl.: Lautréamont: Les chants de Maldoror. In: Lautréamont: 1946,52, Zweiter Gesang, 4. Strophe

411 Bolaño: 1996, 118-119

412 Bolaño: 1996, 118

diesem „Prinzip der Erniedrigung“ haben könnte, gemahnt im weitesten Sinne daran, wie die Menschen das Handeln Maldorors auffassen.

Dieses nämlich, obschon von Maldoror als parodierender Spiegel intendiert, welcher den Menschen ihr Handeln vor Augen führen soll, um einen Selbstbefreiungsprozess in Gange zu setzen, wird von ihnen weitgehend als das absolut Böse aufgefasst und somit in gewissem Sinne „missverstanden“. Denn das absolut Böse ist jenes, das man gleich dem Schicksal nicht verstehen, und gegen das man insofern auch nicht ankommen kann, das also hingenommen wird, ohne weitere Reaktionen hervorzurufen. Ein wichtiger Unterschied zwischen dem Handeln Maldorors, das analog zu dem surrealistischen Akt des blindlings in die Menge Schießens gelesen werden kann, und der Vorgehensweise Wieders ist allerdings die Willkürlichkeit, mit der die Gewalt bei ersteren Konzeptionen ausgeübt wird. Wieders Morden hingegen gehorcht scheinbar einer Ordnung, da es im Sinne der Auslöschung des „Anderen“ im Zuge des Purifikationsprozesses des Systems vonstatten geht. Diese vermeintliche Ordnung allerdings, die zugunsten des Systems und seines höheren Zweckes befolgt zu werden scheint, wird durch die Präsentation der Fotos als „pure Kunst“ schließlich zunichte gemacht. Denn so scheint das Böse als lediglich seiner selbst willen oder seiner Ästhetik willen begangen und verliert damit den Anspruch, als die Ordnung des Regimes ausführend betrachtet zu werden. Obschon Wieders Kunst das Handeln der Funktionäre gleichermaßen zu parodieren scheint und diese hierdurch vor den Kopf gestoßen werden, empfinden sie die Intention Wieders dadurch, dass er das Böse seines Zwecks beraubt und für sich selbst stehen lässt, gleichermaßen als provokativ wie aber auch als der Absolutheit entweder des Bösen oder der Kunst gehorchend. Sowie sie Wieders Kunst zwar aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen und des Gefühls des Verrats nicht lediglich als autonome Kunst wahrnehmen können, so sehr liegt ebenso die Interpretation nahe, dass sie dennoch auch davon überzeugt sind, dass Wieders entweder das absolut Böse oder zumindest die absolute Ästhetik des Bösen vorstellen will. Der Widerspruch zwischen diesem Auffassen der Funktionäre Wieders als Verkörperung des Bösen um seiner selbst oder seiner Ästhetik willen bei gleichzeitiger gesellschaftskritischer Funktion seiner Kunst ist interessant und lässt sich nur durch die Erkenntnis auflösen, dass Kunst immer schon auf die Grenzen bezogen ist, von denen sie sich lossagen will⁴¹³. Eine vollständig autonome Kunst ist deshalb als Intention möglich, allerdings aber nicht in ihrer Durchführung und Präsentation, da sie in dieser immer vom Betrachter und seiner Verhaftung im „realen“ Leben abhängt.

Zurück zu der Frage um die nicht fassbaren Beweggründe Wieders lässt sich von einer reinen

413 Vgl.: Martus: 2010

Verhaftung der Intention seines Handelns in der absoluten Kunstautonomie oder im absoluten Bösen absehen, wenn man seine Handlungsweise gemäß der Darstellung des Wieder verteidigenden Offiziers auffasst. Denn dieser lobt zuerst zwar das Handeln Wieders im Sinne des Regimes, dann allerdings evoziert er durch obiges Zitat eine Verhaftung der Intention Wieders in dem Wunsch nach Bestrafung und bewusstem Zufügen von Leid allen Menschen gegenüber. Der Offizier des Pinochet-Regimes schließt auch sich selbst und somit die von ihm vertretene Gruppe von Funktionären des Systems nicht aus der Bezeichnung *bichos miserables* und der der Gepeitschten aus, weil er in der ersten Person plural spricht. Dadurch werden sowohl die Regimegegner, auf die die Gewalt wirklich abzielt, als auch die Regimeträger, welche in ihrem Handeln lediglich vor den Kopf gestoßen werden, aber nicht unter Verfolgung, Folter und Tod leiden, in die von Wieder gestrafte Gruppe mit eingeschlossen. Wie dies durch die Darstellung des Offiziers evoziert wird, ist der Hass Wieders auf die Menschen insgesamt als niedrige Kreaturen auch auf der ewigen Passivität gegründet, mit welcher sie dem Weltgeschehen begegnen. Dieses wird oftmals vielmehr als Schicksal oder Unglück verstanden, als in den wahren, meist menschlichen Ursachen wahrgenommen zu werden – „se movía y nos huasqueaba, aunque esos golpes nosotros, pobres ignorantes, solemos achacárselos a la mala suerte o al destino...“⁴¹⁴. Auch kann die Darstellung Wieders als Person, die sich in der Darlegung des Offiziers eine aktive Rolle in der Weltgeschichte zugesteht – „en su libro de historia de la naturaleza no tenía una postura pasiva, más bien al contrario“⁴¹⁵ – und diejenigen zu strafen scheint, die ihr Leben passiv in die Hände des Schicksals legen, als Intention Bolaños gelesen werden, auch die Linke zu kritisieren. Denn wie Burgos dies konstatiert, ist auch die Kritik an der passiven linken Fraktion ein wichtiger Bestandteil des Werkes Bolaños –

*El país infernal, que es asimismo el país silencioso, no sólo es el de la ultraderecha violenta, sino también el de la izquierda violenta o el de la izquierda silenciosa. Porque la complicidad del silencio o de la irracionalidad política son, para Bolaño, complemento perfecto de la represión de la dictadura derechista, su doble siniestro*⁴¹⁶

So heißt es auch in *Estrella Distante* bei der Beschreibung eines Mannes – „Era de izquierdas pero no militaba, era de la izquierda silenciosa, como tantos chilenos desde 1973“⁴¹⁷. Das Schweigen der linken Fraktion wird demnach indirekt als mit schuld an den Aktionen der rechten Fraktion dargestellt, als wichtige Quelle, aus der sich der Horror nähren kann. Ebenso wie die Passivität der Linken generell, welche ihre Überzeugung aus Angst verheimlichen

414 Bolaño: 1996, 119

415 Ibid.

416 Burgos: 2009, 134-135

417 Bolaño: 1996, 72

und nicht für sie kämpfen, wird besonders auch die Passivität der intellektuellen Linken kritisiert, die sich ebenso aus Angst weigert, ihre Poesie zur revolutionären Waffe werden zu lassen. Im infrarealistischen Manifest erklärt Bolaño die Ethik der Revolution und die Ästhetik des Lebens zu einer untrennbaren Einheit⁴¹⁸. Durch diese Vereinigung von Ästhetik und Ethik soll demnach auch der Poet zum Revolutionär werden und, ähnlich wie es Intention der Avantgarde und der Surrealisten ist, von einer veränderten Kunst aus auch das Leben verändern. Allerdings zielt der Fokus der Infrarealisten vielmehr auf eine Veränderung des Lebens denn auf eine Veränderung der Kunst ab, wie dies ebenfalls im infrarealistischen Manifest impliziert ist⁴¹⁹. Diese unbedingte ethische Funktion von Kunst gründet in eben den Erfahrungen in einem alltäglich von Gewalt und dem Bösen geprägten Land, die eine nur der Ästhetik verschriebene Kunst als unzulänglich erscheinen lassen. Hieraus ergibt sich auch die Kritik Bolaños an vielen seiner Schriftstellerkollegen, welchen er jeglichen Idealismus abspricht und deren rein auf Ruhm hin ausgerichtete literarische Produktion als unhaltbar analysiert wird⁴²⁰. Denn nur durch den geforderten Mut zum Abgrund, welcher oftmals auch mit großer Gefahr und einem hohen Risiko einhergehen muss⁴²¹, kann der Zirkel an Gewalt durchbrochen werden, der sich weitgehend ebenfalls durch die auch von Arendt als das größte aller Übel beschriebene Indifferenz⁴²² stets weiter fortsetzt. Kunst muss also im Sinne Bolaños immer eine ethische Funktion erfüllen, um eine Existenzberechtigung zu haben, und es ist damit die Pflicht der Intellektuellen, durch ihr Schaffen zu einer anderen Wahrnehmungsweise der Welt zu verhelfen⁴²³, welche dann in einer Veränderung dieser gipfeln kann.

Hierin lässt sich eine determinierende Übereinstimmung zwischen dem Werk und der Intention Bolaños und Lautréamonts konstatieren. Denn sowohl *Les chants de Maldoror* als auch *Estrella distante* liegt, wie bereits festgestellt, die Intention zugrunde, durch die Darstellung des vermeintlich absoluten Bösen etwas im Leser zu bewirken, das Lautréamont als den Wunsch nach Gutem bezeichnet⁴²⁴. Beide Werke sollen zum Denken anregen und keinesfalls als rein autonome Kunst rezipiert werden, was im Falle von *Estrella distante* aufgrund des oftmaligen Insistieren Bolaños auf die Notwendigkeit der ethischen Funktion von Kunst nicht weiters überrascht, im Falle von *Les chants de Maldoror* jedoch schon. Denn

418 Vgl.: Bolaño: 1976, o.A.

419 Vgl.: Ibid.

420 Vgl.: Bolaño, Roberto: Sevilla me mata. In: Bolaño: 2004:2, 311-314

421 Vgl.: Bolaño, Roberto: Discurso de Caracas. In: Bolaño: 2004:2, 36-37

422 Vgl.: Arendt: 2006, 150

423 Vgl.: Blanck: 2009, 40

424 Vgl.: Lautréamont: Lettres d'Isidore Ducasse, in: Lautréamont: 1946, 2

dieses Werk wird oftmals in die Tradition Baudelaires *Les Fleurs du mal* gestellt⁴²⁵, welches als repräsentativ für die durch die Moderne hervorgebrachte „Ästhetik des Bösen“ gilt. Es bricht jedoch gerade aufgrund der Intention Lautréamonts mit dieser Tradition einer reinen Ästhetik des Bösen, welche sich fernab von jeglichen ethisch-moralischen Funktionen positioniert – obschon die Tradition der Darstellung des Bösen als etwas ästhetisch Erhabenes weitergeführt und radikalisiert wird. Diese beinahe ridikülisierend anmutende Radikalisierung nun ist bezeichnend für die Intention Lautréamonts, einen neuen Weg zu finden, mittels dessen der Wunsch nach Gutem hervorgerufen werden soll. Dies erfolgt, wie oben ausgeführt, nicht nur dadurch, dass Maldoror dem Leser seine Taten schildert, sondern ebenso auch intratextuell. Denn insofern als Maldoror, die Tradition der Avantgarde vorausnehmend, sein Handeln als Kunstwerk begreift oder sich sein Kunstwerk in seiner Lebenspraxis manifestiert, generiert sich gewissermaßen ein Kunstwerk innerhalb des Kunstwerks. Seinem Handeln kommt somit nicht nur in seiner Darstellung und Präsentation an den Leser, sondern schon während des Ausführens im intradiegetischen Rahmen die Funktion eines Kunstwerks zu, welches das reale Leben mimetisch, jedoch grausam übersteigert nachahmt um den Menschen gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, welcher den Wunsch nach Gutem wecken soll. Die Maldorors grausames Handeln antreibenden Beweggründe lesen sich ähnlich wie jene, welche Breton als Triebfeder des surrealistischen Akts per se formuliert – den Drang, dem Prinzip von Erniedrigung und Verdummung ein Ende zu bereiten⁴²⁶. „J’ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leur actions : la gloire“⁴²⁷. Maldorors Rasen also gründet sich auf seinem Hass gegen die Scheinmoral, welche Ruhm als das höchste Ziel anzustreben verleitet und so zur Verderbnis des Menschen führt. Wenn Breton das Buch also seiner Zeit voraus als sehr moralisch erkennt⁴²⁸ und damit weit über den „puren Baudelairismus der Form“⁴²⁹ hinwegsieht, so ist er gewiss einer derer, die das Werk im Sinne der von Lautréamont⁴³⁰ dargelegten Botschaft verstehen. Bolaño gehört ebenfalls zu den Rezipienten Lautréamonts, die dessen Werk eine große Bedeutung beimessen – „[...] no le hicimos caso a nadie, salvo a Rimbaud y Lautréamont“⁴³¹. Durch diese Relevanz, die Bolaño dem Werk Lautréamonts vor

425 Vgl.: Alt: 2010, 226

426 Vgl.: Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929. In: Asholt; Fähnders:2005, 392

427 Lautréamont: Les chants de Maldoror. In: Lautréamont: 1946, 10, Erster Gesang 5. Strophe

428 Breton, André: Die verlorenen Schritte. In: Breton: 1989,63

429 Ibid., 64

430 Vgl.: Lautréamont: Lettres d’Isidore Ducasse In: Lautréamont : 1946, 2

431 Bolaño, Roberto: Discurso de Caracas. In: Bolaño: 2004:2, 31

allem in seinen Jugendjahren zuspricht, kann von einer Prägung ausgegangen werden, die vielleicht nicht allzu unerheblichen Einfluss auf *Estrella distante* ausübt. Denn wie *Les chants de Maldoror* weitgehend als Darstellung des absoluten Bösen rezipiert wird, so intendiert Bolaño mit *Estrella distante* eigenen Angaben zufolge ebenfalls eine Annäherung an dieses⁴³². Der Darstellung des absolut Bösen allerdings liegt in beiden Werken ein ethischer Antrieb zugrunde, der die Intention hat, etwas im Rezipienten auszulösen. Während allerdings die übersteigerte Ästhetisierung des Bösen in *Les chants de Maldoror* eindeutig vonstatten geht, indem Maldoror provokant den Genuss an seiner Ausübung im Detail beschreibt – „Oh! Comme il est doux d’arracher brutalment de son lit un enfant qui n’a rien encore sur sa lèvre supérieure [...] Ensuite, on boit le sang en léchant des blessures“⁴³³ – so werden Gewalt und das Böse in *Estrella distante* niemals in dieser direkten Weise glorifiziert. Vielmehr erfolgt besagtes Ausblenden des Horrors durch eine nüchterne Sprache, wie sie typisch ist im Sinne der Sprache des Schweigens Bolaños, durch die der Horror immer mitschwingt, selten aber direkt ausgedrückt ist. So wird dem Rezipienten etwa auch kein direkter Einblick in die Ausstellung Wieders gewährt, er erfährt lediglich, was die Fotos auslösen und es erfolgt eine berichtsmäßige Zusammenfassung ihres Inhalts – „La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados“⁴³⁴. Dennoch konstatiert beispielsweise Jennerjahn, wie erwähnt, in *Estrella Distante* ein Kokettieren Bolaños mit dem Horror, eine „estetización del horror“, und bezweifelt deswegen die Funktion von *Estrella distante* als „una contundente crítica al régimen“⁴³⁵. Mandolessi wiederum führt die Intention Bolaños vielmehr darauf zurück, den Leser durch dieses „Kokettieren“ zu beunruhigen, indem keine schlichte und eindeutige schwarz-weiß-Malung der Umstände vonstatten geht, und ihn provozieren und zum Denken anzuregen zu wollen⁴³⁶. Geht man nach dieser Interpretation davon aus, dass *Estrella distante* mittels der Provokation durch das Kunstwerk, welches den Horror ästhetisiert, eine Reaktion beim Rezipienten hervorrufen will, so lässt sich dies gut mit der Wirkungsweise, die Lautréamont *Les chants de Maldoror* zugedenkt, in Verbindung bringen. Die vermeintliche Glorifizierung des Bösen soll Empörung hervorrufen, welche dann eine Gegenwirkung

432 Vgl.: Bolaño, Roberto: Bolaño por Bolaño. In: Manzoni: 2006, 201

433 Lautréamont: *Les chants de Maldoror*. In: Lautréamont: 1946, 11, Erster Gesang 6. Strophe

434 Bolaño: 1996, 97

435 Vgl.: Jennerjahn, Ina: *Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las ‘Acciones de arte’ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño.* o.A.: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 56, 2002. 69-86, 82,83. Zitiert nach: Mandolessi: 2011, 73-74

436 Vgl.: Mandolessi: 2011, 73-74

auslöst. Wie schon weiter oben ausgeführt, wird diese Vorgehensweise auch innerhalb der Werke gespiegelt. Denn beide enthalten insofern gewissermaßen eine *Mise en abyme*, als sich das Thema des Kunstwerks, welches vermeintlich das Böse verherrlicht und ästhetisiert und Reaktionen hervorrufen will oder hervorruft, auch intradiegetisch feststellen lässt.

Im Sinne des avantgardistischen Anspruchs der Überführung von Kunst in Lebenspraxis, von Kunst als Lebenspraxis, schaffen sowohl Maldoror als auch Wieder durch ihr Handeln Kunstwerke, welche das absolut Böse oder die absolute Ästhetisierung des Bösen darzustellen scheinen – und so in jedem Fall eine Beanstandung und Annäherung durch die Moral vermeintlich unmöglich machen. Denn das absolut oder radikal Böse ist in seinen Motiven unerklärbar⁴³⁷, und eine Ästhetik des Bösen will sich außerhalb jeglicher moralischer Kategorien positionieren. Maldorors Handeln fungiert in jeder Hinsicht als übersteigerte Mimesis der Handlungen des Menschen, die er so ihrer Niedrigkeit überführen und dem Menschen vorhalten will. Obschon er seine Taten genießt, bereut er sie ebenso⁴³⁸, das Böse ist also nicht – wie es scheint – ein absolutes Böses ohne erklärbare Motive. Vielmehr liegt ihm die Abscheu vor der Verhaftung in Scheinmoral und dem Streben nach Ruhm des Menschen zugrunde, an der Maldoror leidet – „Celui qui ne sait pas pleurer (car il a toujours refoulé la souffrance en dedans) [...]“⁴³⁹. In den Handlungen Wieders sieht Donoso ebenfalls gewissermaßen eine Mimesis der menschlichen Handlungsweise –

La última acción poética de Wieder no hace más que revelar la condición de existencia del régimen que finalmente lo incrimina y lo invalida. Así se nos revela como lectores otro de los modos que encuentra Bolaño para cuestionar el ímpetu artístico y creativo de su personaje: la poesía de Wieder, parece decirnos Bolaño, no es creación, sino “mimesis” del Otro⁴⁴⁰

Sie sieht Wieders Handeln allerdings dennoch letztlich als reine Bestätigung seiner Loyalität zum Regime an, da Wieder sich durch die erklärte Reinheit seiner Kunst diesem und seiner Purifikationspolitik noch weiter unterwerfe⁴⁴¹. Allerdings lässt sich doch eben durch oben beschriebenen Bruch mit dem Kodex des Regimes sehr wohl eine Grenzüberschreitung und auch Opposition Wieders zu diesem konstatieren. Denn durch seine Präsentation als pure Kunst kommt Wieders Handeln nunmehr keine höhere Funktion mehr zu. Insofern handelt er der Intention des Regimes zuwider, das das Böses als Mittel zum Zweck, zum Ziel gesellschaftlicher Purifikation, begeht. Die von Wieder auf den Gipfel getriebene

437 Vgl.: Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: 2005, 941. Zitiert nach: Bozzaro: 2007, 58

438 Vgl.: Blanchot: 1963, 263

439 Lautréamont: Les chants de Maldoror. In: Lautréamont: 1946, 33, Erster Gesang 12. Strophe

440 Donoso: 2009, 6

441 Vgl.: Ibid.

Ästhetisierung des Bösen hat somit ebenfalls eine provokative Wirkung, ob nun von ihm intendiert oder nicht. Wenn es auch nicht Wieders erstes Ziel sein mag, durch eine ästhetisierte Nachahmung des realen Bösen eine Selbstreflexion des Menschen in Gange zu setzen, so liegt seinem Handeln dennoch ebenfalls vielmehr die Abscheu vor dem Menschen generell zugrunde als die Intention, im Sinne des Regimes die ordnungsgefährdenden Teile des chilenischen Volkes auszurotten. Denn obwohl Wieders Spuren sich auch nach seinem Untertauchen aufgrund der Ausstellung vornehmlich in faschistischen Kreisen finden und so sicherlich ideologische Nähe ausmachbar ist, steht sein Handeln für sich und soll so nicht unter dem Zeichen des pinochetistischen Systems gelesen, sondern diesem vielmehr gegenübergestellt werden – „Pero Wieder, lo sabíamos, no volaba en escuadrilla. Wieder volaba en un pequeño avión y volaba solo“⁴⁴². Der Darstellungsweise des ihn verteidigenden Offiziers zufolge empfindet Wieder gleich Maldoror die Menschen insgesamt als niedrige Kreaturen, als Ungeziefer, und will sie deswegen strafen und leiden lassen, vielleicht aber sogar aus ihrer Passivität und Ignoranz aufrütteln. Denn seine Peitschenhiebe, die die Menschen ignorant Unglück und Schicksal zuschreiben⁴⁴³, könnten eine ähnliche Intention verfolgen wie das Handeln Maldorors. Somit liegt der ambivalenten Handlungsweise Wieders vielleicht eine im weitesten Sinne altruistische Absicht zugrunde, sicherlich erfüllt sie aber zumindest zu einem Teil eine ethische Funktion. Denn die Funktionäre werden durch die „puren“ Kunstwerke, die unwillkürlich mit der Vorgehensweise des Regimes assoziiert werden und somit auch Dokumentencharakter und die Funktion eines Spiegels einnehmen, jedenfalls vor den Kopf gestoßen. Beide Werke also scheinen durch die Darstellung des absolut Bösen Reaktionen auslösen zu wollen, was sowohl durch das Werk selbst als auch durch seine intradiegetische Spiegelung erfolgen soll.

Beiden Werken scheint auch die Intention zugrunde zu liegen, auf die Notwendigkeit der ethischen Funktion von Kunst zu verweisen. In *Estrella distante* wird diese Notwendigkeit vor allem durch die multipel interpretierbare Figur Wieders betont. Diese wird in der Darstellung des ihn verteidigenden Offiziers als den Menschen peitschend, ihn also gewissermaßen strafend evoziert. Dadurch jedoch, dass dieses Leiden aber insofern falsch verstanden wird, als es vielmehr dem Unglück und Schicksal zugeschrieben wird, verharrt der Mensch weiterhin in seiner Passivität und muss somit die Bestrafung durch Wieder ewig auf sich nehmen. Die hier von Bolaño eingeschriebene Botschaft ist in Bezug auf den Namen Wieders als Verweis auf die ewige Wiederkehr deutlich. Sie bezieht sich auf die von ihm

442 Bolaño: 1996, 55

443 Vgl.: Ibid., 119

oftmals kritisierte Untätigkeit des Volkes und vor allem der Intellektuellen, die durch ihre Passivität eine Mitschuld an den Ereignissen tragen. Dem Ruhm verschrieben und aus Feigheit nur solche Werke produzierend, die im Sinne der jeweiligen Instanzen der Macht sind, mögen sie zwar für eine (eigene) bessere Zukunft arbeiten. Diese jedoch wird sich nicht von der Gegenwart abheben, wenn die ewige Wiederkehr des gleichen Horros nicht durchbrochen wird – „Ese futuro es tan gris como [...] la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra“⁴⁴⁴

Die unbedingte Notwendigkeit, Kunst eine ethische Funktion zukommen zu lassen, gründet sich demnach darauf, dass nur so der Zirkel der Gewalt, die stete Wiederkehr ähnlicher totalitärer und menschenverachtender Regimes, unterbrochen werden kann.

Bolaños Werk klagt damit nicht nur die Regimes an, sondern auch diejenigen, welche vor allem aufgrund ihrer Stellung etwas verändern könnten, aber durch ihre Untätigkeit und ihr Schweigen noch mehr Platz für den Horror lassen.

4.2.V. Exkurs – *Nocturno de Chile*

Als „eindrückliche und hammerharte Abrechnung mit der Anfälligkeit von Künstlern, sich von Macht kaufen zu lassen“⁴⁴⁵ wird *Nocturno de Chile* (2000) vom DuMagazin bezeichnet. Tatsächlich findet sich in diesem Werk eine Kritik an der untätigen intellektuellen Elite des Landes, die weitaus direkter erfolgt als in anderen Werken und somit in Bezug auf obig ausgeführtes Insistieren Bolaños auf der Notwendigkeit einer ethischen Funktion von Kunst und der Pflicht der Intellektuellen abschließend kurz dargelegt werden soll. Der Literaturkritiker, Dichter und Priester Sebastián Urrutia Lacroix schildert sich selbst auf dem Sterbebett sein Leben, welches in Verknüpfung mit Punkten des Putsches Pinochets und der Diktatur steht. Die Ausführungen im Monolog allerdings fokussieren sich weitgehend auf andere Begebenheiten, die weniger unangenehm sind als die politischen, denen auch im Leben nicht viel Relevanz zugesprochen wurde. Hierdurch wird wiederum das Schweigen der intellektuellen Elite evoziert, das vielmals Mitschuld an der ewigen Wiederholung ähnlichen Horrors ist.

*Hay que ser responsable. [...] Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras y incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios*⁴⁴⁶

444 Bolaño, Roberto: Sevilla me mata. In: Bolaño: 2004:2, 313

445 Zweifel, Stefan: Bolaños Werke. In: Du Magazin 819: Roberto Bolaño – Poet und Vagabund. Zürich: Du Kulturmedien AG, September 2011, 53

446 Bolaño, Roberto: Nocturno de Chile. Barcelona: Anagrama, 2000, 1

Diese Äußerung des Protagonisten verweist zwar auf ein Wissen um die mögliche folgenschwere Bedeutung von Stille. Das Betonen der Relevanz, die Verantwortung nicht nur in Taten, sondern auch in Worten zukommt, wird jedoch durch die schnelle Abhandlung der politischen Geschehnisse in ein Exempel des gegenteiligen Verhaltens umgekehrt.

Denn durch diese Abhandlung wird das Bild einer intellektuellen Elite gezeichnet, welche nicht – wie von Bolaño gefordert – Ethik und Ästhetik eins werden lässt und die Kunst als Waffe benutzt, sondern sich in ihr vielmehr wie in einem Elfenbeinturm zurückzieht –

Después vinieron las elecciones y ganó Allende. [...] Cuando volví a mi casa me puse a leer a los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos. [...] y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y [...] yo lei a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros y a Solón de Atenas y a [...] y luego casi medio millón de personas desfilaron en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado [...] y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. [...] qué silencio.⁴⁴⁷

Den politischen Ereignissen wird also weitgehend lediglich die Rolle eines ruhestörenden, lästigen Elements zugesprochen, das die ungestörte Lektüre der griechischen Klassiker erschwert. Hierdurch wird die Selbstpositionierung der Intellektuellen über der breiten Masse beanstandet, deren Problemen keine weitere Relevanz zugesprochen wird, und sowohl Ignoranz und Indifferenz als auch die Gier nach Ruhm und Ansehen kritisiert. Denn Lacroix arrangiert sich mit dem System und gibt Pinochet Unterrichtsstunden im Marxismus⁴⁴⁸. Geschickt stellt er sich im Nachhinein auch vor sich selbst als einen derer dar, die nichts von den Gräueltaten wussten, aber gehandelt hätten, wäre es nicht schon zu spät gewesen. Am bezeichnendsten erfolgt dies im Fall einer angehenden Literatin, in deren Salon sich die Künstler versammeln, während ihr Mann im Keller eine Folterwerkstätte des Regimes betreibt – eine ungemein bildliche Darstellung der Kritik an der Passivität, Scheinheiligkeit und Verkäuflichkeit der intellektuellen „Oberschicht“. „Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde⁴⁴⁹. Lacroix will nicht sehen, sondern weiterhin geachtet und respektiert bei den herrschenden Kreisen sein, fragt aber zu Ende dennoch bezeichnenderweise – „le pregunté [...] por qué nos había ocurrido lo que finalmente nos había ocurrido“ – und scheint die Antwort in den Büchern zu suchen – „Me acerque a una de las enormes estanterías y toqué con la punta de los dedos los lomos de los libros⁴⁵⁰. Diese

447 Bolaño: 2000:1, 96-99

448 Vgl.: Ibid., 108-118

449 Ibid., 142

450 Ibid., 147

Geste ist bezeichnend als wiederum geäußerte Kritik an den Kunstschaffenden, die sich dem Ruhm verschreiben, statt durch ihr Werk etwas dazu beizutragen, dass der sich ewig wiederholende Zirkel des Horrors aufgebrochen werden kann – als Kritik an jenen, die nach Erklärungen für das Geschehene suchen oder aber dieses gleich ins Dämonische, Unerklärbare abschieben, weitgehend jedoch ihre eigene Mitschuld nicht erkennen.

5. Conclusio

Das Böse als wichtigste, omnipräsente Konstante im Werk Roberto Bolaños ergibt sich wohl vor allem aus der Suche des „Geheimnis der Welt im Geheimnis des Bösen“⁴⁵¹. Die permanente Beschäftigung mit dem Bösen in seinen verschiedensten Ausprägungen und Erscheinungsformen hat ihre Wurzeln in der Prägung durch die soziopolitische Realität im Lateinamerika der 1970er Jahre, die von alltäglicher Gewalt und dem Bösen bestimmt ist. Nach den Erfahrungen um die Desillusionierung der Utopien, die spätestens durch den Putsch gegen Allende endgültig niedergeschlagen werden, kommt der Literatur nunmehr die Funktion zu, sich vor allem mit Horror, Verlust und Trauma zu beschäftigen. Das Schaffen Bolaños setzt sich demzufolge von den literarischen Traditionen vor diesen Erfahrungen kontemporärer Genozide ab. Es ist nicht mehr von dem davor weitgehend überwiegenden Optimismus bestimmt und will ebenso keine metaphorische Darstellung der Realität vornehmen oder sie satirisieren, sondern setzt es sich vielmehr zum Ziel, eine alternative Wahrnehmung der Realität zu erzeugen. Dies gründet vor allem auf dem Wunsch, jene ihrer Elemente freizulegen, die marginalisiert sind und übersehen werden, was vielfach auf den Diskurs der Diktaturen zurückzuführen ist, welche ihren *desaparecidos* keinen Platz in der Geschichte einräumen. Die Evokation der marginalisierten Aspekte der Geschichte geht immer in Verbindung mit den Konzeptionen des Bösen vonstatten, welches sowohl in seiner Alltäglichkeit als auch in seinen verdrängten Aspekten Eingang in das Werk Bolaños findet. So wird einerseits die Einförmigkeit des Bösen und seines Horrors dargestellt, der weitgehend alltäglich wird und damit gewissermaßen eine „Verdünnung“ erfährt. Diese Betonung der Monotonie des Bösen erfolgt oftmals durch die bezeichnend nüchterne, sachliche Sprache, mit denen etwa die Morde in *2666* geschildert werden. Sie scheint bisweilen auch das Regime zu repräsentieren, das durch eine möglichst ausgefüllte, Absolutheit vermittelnde Sprache das Schweigen beiseite drängen will, welches für die verdrängten, nicht erzählten Aspekte der Geschichte steht – „El silencio es como la lepra [...] el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte“⁴⁵². Andererseits aber wird bei Bolaño genau durch dieses Schweigen, das meist unterschwellig in der sachlichen Sprache mitschwingt, eine Atmosphäre des Horrors erzeugt, die an eben die Elemente erinnert, die es gilt freizulegen. Dies ist aufgrund der Problematik, das Böse greifbar zu machen, mit welchem die verdrängten Aspekte immer in untrennbarer

451 Meyer-Krentler, Leonie: Ein James Dean war er nicht. In: Die Zeit. Zeitonline: 07.09.2009

452 Bolaño: 1996, 54-55

Verbindung stehen, kein leichtes Unterfangen. Demnach finden sie oftmals nur mittels vage angedeuteter Hinweise Eingang in den Text, ohne wirklich genannt zu werden, was bisweilen ihren unfassbaren Charakter zu suggerieren scheint. Insgesamt jedoch ist es ein wichtiger Aspekt des Schaffens Bolaños, das Böse greifbarer zu machen und es als weitgehend menschengeneriert und damit auch abwendbar zu überführen. Daher weisen auch die vagen, in ihrem Aufflackern dämonisch-unfassbar anmutenden Hinweise meist auf die totalitären Systeme, aus denen es oftmals entsteht, und deren Mangel an Profundität hin. Dieser Mangel an Profundität nun bezieht sich in der Tradition Arendts nicht auf das Böse als Ergebnis, jedoch auf die es im Zusammenspiel konstituierenden alltäglichen Motive, welche nicht dämonisch-radikal, sondern oftmals vielmehr „banal“ sind – „Wenn Hannah Arendt behauptet, sie würde nicht mehr vom ‚radikal Bösen‘ sprechen, sondern nur noch von dessen Banalität, so deshalb, weil man an ihr ansetzen muss, will man dem Bösen vorbeugen“⁴⁵³. Arendt fordert, das Böse in der Banalität der es hervorbringenden Motive zu betrachten, um sich ihm mittels Fragen von Ethik und Moral nähern zu können, und impliziert auch die Unmöglichkeit einer absolut autonomen „Ästhetik des Bösen“. In diesem Sinne steht auch Bolaños Forderung nach der unbedingten ethischen Funktion von Kunst, welche mit notwendig ist, um den Zirkel der ewigen Wiederkehr der Apokalypse zu durchbrechen. Dieser Zirkel wird oftmals durch Analogien und Hinweise zum Nationalsozialismus symbolisiert, der als Phantasma Raum und Zeit zu durchwandern scheint und als wichtiges Sinnbild für das „triviale“ Böse fungiert. Gemäß der Forderung Arendts, von der Abschiebung des Geschehenen ins Dämonische, Unveränderbare abzusehen, erfolgt auch im Werk Bolaños vornehmlich besagte Annäherung an die Strukturen der Systeme, welche das Böse im Südamerika der 1970er Jahre weitgehend generieren – so wird etwa Pinochet in Vertretung seines Systems als oberflächlich dargestellt. Auch die Figur Wieders, mit der Bolaño eine Annäherung an das „absolut Böse“ intendiert, kann interessanterweise ebenso als ein Plädoyer gelesen werden, das Böse nicht als Schicksal oder Unglück, nicht als „dämonisch“ zu betrachten. Denn vielmehr scheint Wieders auch als Symbol der ewigen Wiederkehr zu fungieren und die Menschen aufgrund ihrer Passivität und Indifferenz zu strafen, die es solchen Systemen, solchem Bösen erlauben, sich immer wieder zu installieren. Gleichermäßen wird durch seine Person auch die Frage um die Möglichkeit einer absolut autonomen Kunst aufgeworfen, die vor allem in Anbetracht der Umstände und gemachten Erfahrungen um die blutige Realität verneint werden muss – im Sinne Alts aber auch generell

453 Bozzaro: 2007, 65

„Stets [...] bleibt die ‚Ästhetik des Bösen‘ auf jene moralischen Grenzen bezogen, die sie übertritt“⁴⁵⁴.

Kunst kann insbesondere in Anbetracht der Ereignisse nicht als völlig autonom angenommen werden, und soll ebensowenig als solche konzipiert sein, sondern vielmehr bewusst darauf hin arbeiten, etwas zur Veränderung der Gesellschaft beizutragen. Trotz dieses fortwährenden Insistierens auf die Notwendigkeit der ethischen Funktion von Kunst allerdings findet sich ebenso eine ambivalente Haltung Bolaños zu ihr, die auf der Überzeugung gegründet ist, dass ihr Schaffen in jedem Fall als Niederlage enden wird – „[...] me refiero a un compromiso, o mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, de que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder“⁴⁵⁵. So wird sowohl lediglich dem Ruhm verschriebene Kunst, die aktiv zur Wiederholung des Horrors beiträgt, als aber auch jene, die den Abgrund aufzeigt und dadurch dem Horror entgegenwirkend einen kleinen Sieg erringen kann, weitgehend als Scheitern wahrgenommen. Dass dieser Kampf trotz des Wissens um sein Scheitern dennoch aber stets weiterhin ausgefochten wird, liegt daran, dass Bolaño trotz der ambivalenten Haltung einer der „escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra“⁴⁵⁶ ist – „Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura“⁴⁵⁷. Literatur ist niemals Zufall, sondern vielmehr Vorherbestimmung – „A la literatura nunca se llega por azar. Nunca, nunca. Que te quede bien claro. Es, digamos, el destino, ¿sí? Un destino oscuro, una serie de circunstancias que te hacen escoger. Y tú siempre has sabido que ése es tu camino“⁴⁵⁸.

454 Martus: 2010, o.A.

455 Agosin, Gabriel: Roberto Bolaño publicará dos libros este año. Entrevista. Proyecto Patrimonio: 2002

456 Fresán, Rodrigo: El samurai. Dos libros inéditos de Bolaño. In: Página/12. Buenos Aires: 6.5.2007

457 O.A.: Entrevista con Roberto Bolaño. In: Revista electrónica Mezclaje, Caracas:1999. Aus: Braithwaite, Andrés (Hg.): Bolaño por si mismo. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Diego Portales, 2006, 90

458 Meruane, Lina: Entrevista con Roberto Bolaño. In: Revista Caras, Santiago de Chile: 1998. Aus: Braithwaite, Andrés (Hg.): Bolaño por si mismo. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Diego Portales, 2006, 91

6. Quellenverzeichnis

Primärliteratur Bolaño

Bolaño, Roberto:

2666. Barcelona: Anagrama, 2004 (Bolaño: 2004: 1)

Amuleto. Barcelona: Anagrama, 1999 (Bolaño: 1999: 1)

Bolaño por Bolaño. In: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Celina Manzoni (Hg.). Buenos Aires: Corregidor, 2006. 201-202

Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista. México: 1976. Aus: <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>, am 7.10.2012

Eine Autobiografie. Ein Fund in Bolaños Nachlass. In: Du 819. Zürich: September 2011, 22-25

El Tercer Reich. Barcelona: Anagrama, 2010

Entre paréntesis. Echevarría, Ignacio (Hg.). Barcelona: Anagrama, 2004 (Bolaño: 2004: 2)

Discurso de Caracas. In: Bolaño: 2004: 2, 31-39

Exilios. In: Bolaño: 2004: 2, 49-58

Fragmentos de un regreso al país natal. In: Bolaño: 2004: 2, 59-78

Sevilla me mata. In: Bolaño: 2004: 2, 311-314

Estrella distante. Barcelona: Anagrama, 1996

La literatura nazi en América. Barcelona: Seix Barral, 1996

La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento? México: Revista Plural 68, 1977. Aus: <http://blog.pucp.edu.pe/item/44418/la-nueva-poesia-latinoamericana-roberto-bolano>, am 15.10.2012

Literatura + enfermedad = enfermedad. In: El gaucho insufrible. Barcelona: Anagrama, 2003. 135-158

Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama, 1999 (Bolaño: 1999: 2)

Los neochilenos. In: Tres. Barcelona: Acantilado, 2000. 53-73 (Bolaño: 2000: 2)

Nocturno de Chile. Barcelona: Anagrama, 2000 (Bolaño: 2000: 1)

Interviews

Agosin, Gabriel: Roberto Bolaño publicará dos libros este año. Entrevista. Proyecto Patrimonio: 2002. Aus: <http://www.lettras.s5.com/bolano060502.htm>, am 5.10.2012

García-Santillán, Luis: Entrevista con Roberto Bolaño. In: Crítica.cl. Revista latinoamericana de ensayo fundada por Adolfo Pardo. Santiago de Chile: 13.4.2002

Aus: <http://critica.cl/entrevistas/entrevista-con-roberto-bolano>, am 11.12.2012

Meruane, Lina: Entrevista con Roberto Bolaño. In: Revista Caras, Santiago de Chile: 1998. Aus: Braithwaite, Andrés (Hg.): Bolaño por si mismo. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Diego Portales, 2006, 91

Miravet, Dunia Gras: Entrevista con Roberto Bolaño. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Oktober 2000. Nr. 604, 52-65. Aus:

http://www.aacid.es/galerias/bibliotecas/descargas/Exposiciones/BH_Roberto_Bolagno/roberto_bolano_dossier.pdf, am 12.10.2012

O.A.: Entrevista con Roberto Bolaño. In: Revista electrónica Mezclaje, Caracas: 1999.

Aus: Braithwaite, Andrés (Hg.): Bolaño por si mismo. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Diego Portales, 2006, 90

Sekundärliteratur zu Bolaño

Aguilar, Paula: Violencia y Literatura: acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano (En torno a la narrativa de Roberto Bolaño). In: Alpha (online). 2010, Nr. 30, 157-167. Aus: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012010000100012&lng=es&nrm=iso, am 23.8.2012

Balkan, Stacey: Chapter Five „City of Clowns“: The City as a performative space in the prose of Daniel Alarcón, Junot Díaz, and Roberto Bolaño. In: Wretched refuge : immigrants and itinerants in the postmodern. Datema, Jessica (Hg.). Newcastle: Cambridge Scholars Pub., 2010. 89-107

Bejarano, Alberto: República de expósitos, genealogías de la orfandad en 2666 de Roberto Bolaño. In: Nómadas. Bogotá: Nómadas Juli/Dezember 2010. Nr. 33, 31-43

Blanck, Guillermo: Roberto Bolaño y el mundo griego. In: Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea. Manzoni, Celina (Hg.). Alcalá la Real: Alcalá, 2009, 23-41

Burgos, Carlos: Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria. In: Nuevo texto crítico. Stanford: 2009. Nr 42, 123-144

Campos, Javier: El „Primer Manifiesto de los Infrarrealistas“ de 1976. Su contexto y su poética en „Los detectives salvajes“. Proyecto Patrimonio: 2006.

Aus: <http://www.lettras.s5.com/jc011009.htm>, am 11.10.2012

Candia Cáceres, Alexis: Todos los males el mal. La „estética de la aniquilación“ en la narrativa de Roberto Bolaño. In: Revista Chilena de Literatura. Santiago de Chile: Universidad de Chile: 2010. Nr.76. Aus: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952010000100003&script=sci_arttext, am 25.10.2012

Cobas Carral, Andrea: “En la sala de lecturas del infierno”. Poesía infrarrealista y figuras de escritor en la obra de Roberto Bolaño. In: Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea. Manzoni, Celina (Hg.). Alcalá la Real: Alcalá, 2009, 43-58

Cobas Carral, Andrea: “Déjenlo todo nuevamente“: Apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano.

Aus: <http://articulos.infrarrealismo.com/CobasCarral/CobasCarral.htm>, am 10.10.2012

Donoso, Ángeles: Depurar la poesía de la poesía misma: poesía, política y muerte en Estrella distante de Roberto Bolaño. In: Workin Papers in Romance Languages, 2007.

Nr. 2, 2007,

Aus: <http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=wproml>, am 30.11.2012

Editorial Anagrama: Distant Star. Aus: http://www.anagrama-ed.es/foreign/title/NH_210, am 29. 11.2012

Fabry, Geneviève; Logie, Ilse: Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Una introducción. In: Fabry, Geneviève; Logie, Ilse; Decock, Pablo (Hg.): Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea. Bern: Peter Lang AG, 2004. 11-32

Fourez, Cathy: 2666 de Roberto Bolaño: los basureros de Santa teresa, territorios del tiempo del fin. In: Fabry, Geneviève; Logie, Ilse; Decock, Pablo: Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea. Bern: Peter Lang AG, 2004. 231-244

Fresán, Rodrigo: El samurai. Dos libros inéditos de Bolaño. In: Página/12. Buenos Aires: 6.5.2007.

Aus: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3802-2007-05-06.html>, am 11.12.2012

Gómez, Andrés: Roberto Bolaño: Isabel Allende es una mala escritora.

Aus: <http://sololiteratura.com/bol/bolanorevisabel.htm>, am 31.10.2012

González, Daniuska: Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia. In: Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción. Concepción: Juli-Dezember 2003, Nr. 488, 31-45

Herralde, Jorge: Para Roberto Bolaño. Santiago de Chile: Catalonia, 2005

Littschwager, Marius: Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de La muerte me da (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño). In: FIAR: Forum for Inter-American Research. Bielefeld: 2011, Nr 4.

Aus: <http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/> am 20. 9.2012

López Merino, Juan Miguel: Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño. In: Espéculo – Revista de Estudios Literarios. Madrid: 2010, Nr. 46.
Aus: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/robbolan.html>, am 17.09.2012

Mandolessi, Silvana: El arte según Wieder: estética y política de lo abyecto en Estrella distante. In: Chasqui. Revista de literatura latinoamericana. Arizona State University, November 2011. 65-79

Mangold, Ijoma: Wie ein bekiffter Zuhälter. In: Die Zeit: 10.09.2009, Nr. 38.
Aus: <http://www.zeit.de/2009/38/L-B-Bolano/seite-1>, am 15.10.2012

Manzoni, Celina: Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal. In: Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia. Manzoni, Celina (Hg.). Buenos Aires: Corregidor, 2006. 17-32

Matthusek, Matthias: Monster mit höflicher Maske. In: Der Spiegel 20/2000
Aus: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16409584.html>, am 26.11.2012

Meyer-Krentler, Leonie: Ein James Dean war er nicht. In: Die Zeit. Zeitonline: 07.09.2009.
Aus: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2009-09/roberto-bolano>, am 24.10.2012

Promis, José: Poética de Roberto Bolaño. In: Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Patricia Espinosa H. (Hg.). Santiago de Chile: Frasis, 2003. 47-64

Quezada, Jaime: Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México. Santiago de Chile: Catalonia, 2007

Rodrigues-Moura, Enrique: Literaturkritiker und Schriftsteller im Duell: Ignacio Echevarría und Roberto Bolaño. In: Große Literaturkritiker. Sigurd Paul Scheichl (Hg.) Innsbruck: Studien Verlag, 2012. 221-246

Vargas Salgado, Carlos: ¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? Estrella Distante de Roberto Bolaño. Madrid: Universidad Complutense: Espéculo 2011, Nr. 47
Aus: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/bolano.html>, am 24.9.2012

Walker, Carlos: El tono del horror: 2666 der Roberto Bolaño. In: Taller de Letras. Buenos Aires: 2010, Nr. 46, 99-112

Zweifel, Stefan: Bolaños Werke. In: Du Magazin 819: Roberto Bolaño – Poet und Vagabund. Zürich: Du Kulturmedien AG, September 2011, 52-53

Zweifel, Stefan: Vor Tränen blind in Blanes. In: Du Magazin 819: Roberto Bolaño – Poet und Vagabund. Zürich: Du Kulturmedien AG, September 2011, 15-22

Primärwerke anderer Autoren

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Adorno, Gretel; Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012

Aragon, Louis; Artaud, Antonin; u.a.: Erklärung des Büros für surrealistische Forschungen (27. 1. 1925). In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 344

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper, 1996

Arendt, Hannah: Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1. Berlin: Bittermann, 1989

Arendt, Hannah: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik. München: Piper, 2006

Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit. (Erstes Manifest). In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 401-403

Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit. (Zweites Manifest). In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 406-408

Artaud, Antonin: Die Tätigkeit des Büros für surrealistische Forschungen 1925. In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 346-347

Baudelaire, Charles: Le voyage. In: Baudelaire, Charles: Les fleurs du mal. Die Blumen des Bösen. Stuttgart: Reclam, 1980. 268-281

Breton, André: Geben Sie alles auf. In: Breton, André: Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste. Berlin: Bittermann, 1989, 97-99

Breton, André: Manifest des Surrealismus, 1924. In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 329-332

Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, 1929. In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, 391-394

Lautréamont: Les chants de Maldoror. In Lautréamont (Isidore Ducasse): Oeuvres complètes. Paris: Librairie José Corti, 1946, 7-227

Lautréamont: Lettres d'Isidore Ducasse. In: Lautréamont (Isidore Ducasse): Oeuvres complètes. Paris: Librairie José Corti, 1946, 1-5

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. München: Wilhelm Goldmann. o.A.

Wilde, Oscar: The picture of Dorian Gray. Paris: Charles Carrington, 1901

Sekundärwerke/ Wissenschaftliche Arbeiten zu anderen Themen

Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München: Beck, 2010

Amnesty International: Ciudad Juárez: Stadt der toten Töchter. 2012

Aus: <http://www.amnesty.ch/de/aktuell/magazin/2012-3/ciudad-juarez>, am 7.11.2012

Amnesty International: Frauenmorde in Ciudad Juárez: Ermittlungen der Behörden weiterhin unzureichend. 2005 Aus: <http://www.amnesty.de/umleitung/2005/deu07/033?lang=de%26mimetype%3dtext%2fhtml>, am 6. 11. 2012

Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter: Einleitung. In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, XV-XXX

Augstein, Franziska: Taten und Täter. Ein Nachwort von Franziska Augstein. In Arendt: Das Böse. München: Piper, 2006, 177-196

Bataille, Georges: Die Literatur und das Böse. Gerd Bergfleth (Hg.). Berlin: Matthes & Seitz, 2011

Beckett, Andy: The swastika in the shadows. London: The Guardian, 23. 11. 2002.

Aus: <http://www.guardian.co.uk/books/2002/nov/23/featuresreviews.guardianreview33>, am 29.11.2012

Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966 200-215

Blanchot, Maurice: Lautréamont et Sade. Paris: Les editions de minuit, 1963

Bozzaro, Claudia: Hannah Arendt und die Banalität des Bösen. Freiburg: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen e.V., 2007

Breton, André: Die Gesänge des Maldoror vom Comte de Lautréamont. In: Breton, André: Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste. Berlin: Bittermann, 1989, 61-64

Breton, André: Isidore Ducasse. Comte de Lautréamont 1846-1870. In: Anthologie des schwarzen Humors. Breton, André (Hg.) München: Rogner & Bernhard, 1972, 215-219

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974

Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971

Doyle, Kate (Ed.): Los muertos de Tlatelolco. Usando los archivos para exhumar el pasado.

Aus: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB201/index2.htm>, am 8.10.2012

Kloocke, Kurt: Les fleurs du mal. Nachwort. In: Baudelaire, Charles: Les fleurs du mal. Die Blumen des Bösen. Stuttgart: Reclam, 1980, 479-498

Liessmann, Konrad Paul: Einleitung. Die Abgründe des Menschlichen. In: : Faszination des Bösen. Über die Abgründe der Menschheit. Philosophicum Lech. Liessmann, Konrad Paul (Hg.). Wien: Zsolnay, 1997, 7-13

Liessmann, Konrad Paul: Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens. Wien: Zsolnay, 2000

Martus, Steffen: Peter-André Alt: Die Ästhetik des Bösen. Aus dem Hause Teufel. Süddeutsche.de vom 31.12.2010. Aus: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/peter-andre-alt-die-aesthetik-des-boesen-aus-dem-hause-teufel-1.1035824>, am 13.9. 2012

Mayer, David: Vor den bleiernen Jahren der Diktaturen 1968 in und aus Lateinamerika. In: Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive. Kastner, Jens; Mayer, David (Hg.). Wien: Mandelblum Verlag, 2008, 143-158

Safranski, Rüdiger: Das Böse oder Das Drama der Freiheit. In: Faszination des Bösen. Über die Abgründe der Menschheit. Philosophicum Lech. Liessmann, Konrad Paul (Hg.). Wien: Zsolnay, 1997, 15- 35

Schuller, Alexander: Das Böse – unsere letzte Rettung. In: Faszination des Bösen. Über die Abgründe der Menschheit. Philosophicum Lech. Liessmann; Konrad Paul (Hg.). Wien: Zsolnay, 1997, 163-178

Schulze Wessel, Julia: Moderner Antisemitismus? Hannah Arendts „Eichmann in Jerusalem“. In: Hannah Arendt weitergedacht. Ein Symposium Lothar Fritze (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 167-180

Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. Achter Vortrag: Die Moral der Vornehmheit. In: Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus, München und Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1907 . Aus: http://socio.ch/sim/sn07_8.htm, am 25.11.2012

Wojak, Irmtrud: Eichmanns Memoiren. Ein kritischer Essay. Frankfurt a.M.: Campus, 2001

Websites

<http://www.beliebte-vornamen.de>, am 21.1.2013

7. Anhang

7.1. Abstract – Deutsch

Vorliegende Arbeit befasst sich mit der omnipräsenten Konstante des Bösen im Werk des chilenischen Autors Roberto Bolaño. Diese wird als Zusammenspiel der Beeinflussung durch die soziopolitischen Hintergründe im Lateinamerika der 1970er Jahre und der von Bolaño getätigten Lektüre dargestellt.

Dahingehend geht die Arbeit auch auf ebendiese Hintergründe ein, um zu verdeutlichen, wie allgegenwärtig das „Böse“ in einer von Gewalt geprägten Zeit und Region ist und welche Relevanz ihm bezüglich der Suche nach einer neuen literarischen Ausdrucksform zukommt.

Ebenso erfolgt ein Überblick über jene Konzeptionen des Bösen, die in Verbindung zu dem Werk Bolaños stehen und gestellt werden – vor allem in Bezug auf Baudelaire, Lautréamont und Arendt. Die Betrachtung der beiden Werke *2666* und *Estrella distante* macht den Hauptteil aus, in welchem sowohl der stete Bezug zur gewaltbestimmten Realität als auch der Einfluss genannter Konzeptionen des Bösen verdeutlicht werden soll. In diesem Zusammenhang wird gezeigt, dass das Böse bei Bolaño, wenngleich es oft unfassbar scheint, letztlich meist in seinen Wurzeln aufgezeigt werden soll, um so seinen menschengenerierten und nicht den dämonischen Charakter zu betonen. Demnach ist es ein wichtiger Schluss dieser Arbeit, dass das Böse im Werk Bolaños weitgehend in seiner oftmals trivialen Systemhaftigkeit impliziert werden soll, wenn auch diese nicht immer explizit zur Sprache gebracht wird. Diese menschengenerierte Systemhaftigkeit des Bösen schließt gewissermaßen auch seine Vermeidbarkeit mit ein, in deren Sinne immer auch auf die ethische Funktion von Kunst sowie auf die Verantwortung der Kunstschaffenden hingewiesen wird, den Zirkel des Bösen zu durchbrechen.

7.2. Abstract – Englisch

The work deals with the omnipresent constant of evil in the work of the Chilean author Roberto Bolaño. This constant is shown as an interaction between the impact of sociopolitical backgrounds in Latin America in the 1970ies and Bolaño's reading. Therefore, the work also discusses these backgrounds to clarify the ubiquity of evil in a time and space determined by violence and to show the relevance of evil regarding the search for new literary forms of expression.

Also, a survey on the conceptions of evil related to the work of Bolaño – or set in relation to it – is carried out – primarily with respect to Baudelaire, Lautréamont and Arendt.

The main part of the work is made up by the examination of the novels *2666* and *Estrella distante*. In this, both the constant reference to the reality determined by violence and the influence of mentioned conceptions of evil shall be illustrated. In this context it is shown that evil in the work of Bolaño, though often seeming incomprehensible, is ultimately demonstrated mostly in its roots to emphasize its human-generated and not a demonic character. Therefore, it is an important conclusion of this work that evil in the creation of Bolaño shall be mainly implicated in its often trivial systematical character, though this is not always demonstrated explicitly. This human-generated and therefrom often somewhat trivial evil also includes its avoidability to a certain extent. Thus, Bolaños work always seems to allude to the ethical function of art as well as to the responsibility of artists to help break the circle of evil.

7.3. Lebenslauf

Julia Bernhard, BA

geboren im Juni 1989 in St. Veit a.d. Glan

Ausbildung

Jänner – Juli 2012: Studienaufenthalt auf Teneriffa (Universidad La Laguna)

seit 2007: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft (Universität Wien)

2007 – 2012: Studium der spanischen Philologie (Universität Wien, Abschluss durch BA)

1999 – 2007: AHS Rahlgasse, Wien

Arbeitspraxis

Oktober, November 2011: Verlag Zsolnay & Deuticke – Praktikum

Juli 2009: Kurier – Volontariat im Ressort „Leben“

April 2007 – Jänner 2008: Essl Museum – Tätigkeiten in Ausstellungsaufbau, Versand, Aufsicht

Fremdsprachenkenntnisse

Englisch – fließend in Wort und Schrift

Spanisch – fließend in Wort und Schrift

Französisch – Maturaniveau