

Roberto Bolaño Ávalos, geboren am 27.4.1953 in Santiago de Chile als Sohn eines Händlers und einer Lehrerin. 1968 zog die Familie nach Mexiko-Stadt, wo der 15-Jährige das Massaker an Studenten und Arbeitern auf dem Platz der drei Kulturen in Tlatelolco im Oktober 1968 miterlebte. 1969 verließ Bolaño die Schule, um sich dem Schreiben zu widmen. Zusammen mit dem mexikanischen Poeten Mario Santiago begründete er 1972 den Infrarealismus, eine literarische Avantgarde-Bewegung, die sich auf die mexikanischen „Estridentisten“ zurückbezog (die so genannten „Schrillen“ hatten in den zwanziger Jahren gegen die herrschenden Literaturformen rebelliert). Als überzeugter Trotzkiist kehrte er 1973 nach Chile zurück, um sich am Aufbau des Sozialismus unter der Allende-Regierung zu beteiligen. Einen knappen Monat nach seiner Ankunft erfolgte am 11.9.1973 der Militärputsch Pinochets. Bolaño wurde festgenommen und interniert, kam aber nach acht Tagen Haft wieder frei. Er verließ Chile und reiste durch Lateinamerika. In El Salvador pflegte er engen Kontakt zum Kreis um den Dichter Roque Dalton, der damals gemeinsam mit seinen späteren Mördern in der Guerilla kämpfte. 1974 kehrte er nach Mexiko-Stadt zurück; 1977, die Franco-Diktatur war zwei Jahre zuvor in Spanien zuende gegangen, ließ er sich in Barcelona nieder. Anfang der 1980er Jahre zog er sich zuerst nach Gerona, dann nach Blanes zurück, einem kleinen Ort an der Costa Brava, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. 1985 heiratete er die Katalanin Carolina López Hernández (zwei Kinder). Lange Jahre lebte er fast mittellos von Gelegenheitsjobs als Tellerwäscher, Kellner, Hafenarbeiter, Nachtwächter und Erntehelfer, gleichzeitig schrieb er Gedichte, Erzählungen und Romane. Er nahm an Literaturwettbewerben teil und konnte seit 1993 von der Schriftstellerei leben, blieb bis zu seinem 43. Lebensjahr jedoch vollkommen unbekannt. Nach der Veröffentlichung von „Die Naziliteratur in Amerika“ (1996), die die Aufmerksamkeit der spanischen Kritik auf sich zog, publizierte er in rascher Folge ein umfangreiches Werk, dessen letzte Bände er im Wissen um eine schwere Leberkrankheit schrieb. Auf seine erste Reise nach Chile seit dem Putsch begab er sich 1998 anlässlich der Vergabe eines Literaturpreises, doch blieb das Verhältnis zu seinem Heimatland auch nach dem Ende der Diktatur schwierig. Roberto Bolaño erlag am 15.7.2003 in Barcelona seiner Krankheit.

Auszeichnungen: Premio Ámbito literario de narrativa (1984); Premio Rafael Morales de Talavera de la Reina (1992); Premio Ciudad de Alcalá de Henares (1993); Premio literario Ciudad de Irún (1994); Premio de novela corta Félix Urabayen (1994); Premio Municipal de Literatura de Santiago de Chile (1997); Premio Heralde de Novela (1998); Premio Rómulo Gallegos (1999); Premio Ciudad de Barcelona (2004); Premio Salambó (2004); Premio Fundación Lara (2005); Premio Altazor (2005); National Book Critics Circle Award (2008).

Roberto Bolaño gehört zu einer Gruppe lateinamerikanischer Autoren, die die Tradition des magischen Realismus hinter sich gelassen haben. Mittels neuer, experimenteller Formen und einer veränderten Ästhetik haben sich diese Autoren der lateinamerikanischen Wirklichkeit angenommen, die nicht mehr zu einem Optimismus wie in den 1960er Jahren Anlass bot. Diese Generation der Intellektuellen war geprägt von dem politischen Trauma, das mit dem Blutbad unter mexikanischen Studenten 1968 seinen Anfang nahm und sich in den Militärdiktaturen Chiles, Argentiniens, Uruguays und anderer lateinamerikanischer Länder in den 1970er und 1980er Jahren fortsetzte. Mit dem Leiden unter den Gewaltherrschaften ging das Ende der Hoffnung einher, Lateinamerika könne sich zur politischen oder kulturellen Alternative entwickeln. Bolaño erlebte diesen Utopieverlust 1973 in Chile, er hat die Erfahrungen von Diktatur, Repression und Exil in seinem literarischen Werk bearbeitet.

Vor ihm begannen die Argentinier Manuel Puig und Ricardo Piglia, sich literarischer *subgéneros*, z. B. des Kriminalromans, anzunehmen, um die lateinamerikanische Realität darzustellen. Auch Schriftsteller wie Juan Villoro, Enrique Vila-Matas, César Aira, Rodrigo Rey Rosa oder Rodrigo Fresán haben diesen Weg beschritten und sich so genannten ‚minderwertigen‘ Genres wie der Science-fiction, dem Reisetagebuch, dem pornografischen Roman oder dem Thriller zugewandt. Was Bolaño von diesen Autoren unterscheidet, ist die Art, mit der er in seine Erzähltechnik Mechanismen der Kriminalliteratur integriert hat, um den Leser in ein Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion einzubeziehen. Charakteristisch ist seine Vorliebe dafür, Begebenheiten aus dem eigenen Leben mit fiktiven Situationen zu vermischen und reale Personen, vorzugsweise Schriftsteller, neben erfundenen auftreten zu lassen. Durch den starken inhaltlichen Bezug seiner Werke auf die eigene Biografie, durch die oft multiperspektivische Darstellungsweise und durch das wiederholte Auftreten der gleichen Figuren in verschiedenen Zusammenhängen entsteht der Eindruck, Bolaños Schöpfungen seien Fragmente eines einzigen Textes.

Obwohl der Autor seine größten Leistungen zweifellos im Bereich der Prosa erbracht hat, verdient auch sein weniger bekanntes lyrisches Werk Beachtung. Thematisch und stilistisch sind seine Lyrik und Prosa sehr einheitlich, so dass die Grenzen zwischen den Genres sich immer wieder auflösen scheinen. Die poetische Sprache seiner oft langen, in freien Versen gehaltenen Gedichte prägt auch die Romane, umgekehrt steht die Lyrik Bolaños thematisch seinen Prosatexten nah. Der Band „Tres“ (Drei, 2000) enthält Gedichte aus verschiedenen Abschnitten im lyrischen Schaffen des Autors und lässt strukturelle wie inhaltliche Schwerpunkte des Gesamtwerks erkennen.

„Prosa del otoño en Gerona“ (Prosa über den Herbst in Gerona, entstanden 1981), das erste von drei langen Gedichten in „Tres“, erzählt die unglückliche Liebesgeschichte eines 28-jährigen Ausländers, eines Schriftstellers in der Krise, der mit einem soeben um drei Monate verlängerten Visum in Spanien leben, aber kein Geld verdienen darf. Die Unbekannte, die in sein Leben eintritt, verlässt ihn kurz darauf wieder, es bleibt nicht mehr zurück als eine nostalgische

sche Erinnerung und das Gefühl gesteigerter Einsamkeit. Mit diesem Gefühl korrespondiert die herbstliche Stimmung in der leer wirkenden Stadt Gerona. Die Erzählperspektive wechselt von der Innensicht des Protagonisten nach Außen; damit geht eine Beschreibung des Geschehens als Filmhandlung einher. Der junge Mann ist in die verschiedenen Rollen von Sprecher, Autor, Figur, „ich“ und Roberto Bolaño aufgespalten. Mehrfach wird mit dem Bild des Kaleidoskops Bezug auf das Fragmentarische der Situation und des sie in vielen Einzelszenen beschreibenden Gedichts genommen. Zusammen mit den filmischen Elementen macht der Rekurs auf das Kaleidoskop deutlich, dass ein unmittelbarer Zugriff auf die Wirklichkeit nicht möglich ist. Bolaño führt einen gebrochenen Erzähler vor, dem es immerhin gelingt, sich einen Standpunkt zu verschaffen, von dem aus er seine Umwelt betrachten und beschreiben kann.

Der junge Mann in „Prosa del otoño en Gerona“ repräsentiert einen häufig auftretenden Typus unter Bolaños Figuren. Seine Lebenssituation entspricht in ihren Grundzügen der Biografie des Autors, manchmal tritt er sogar unter dessen Namen auf und setzt ein immer wiederkehrendes Spiel mit der Erzählorientierung in Gang. Sonst begleitet er als Ich-Erzähler, als B oder Arturo Belano, wie in „Die wilden Detektive“ (1998) oder „Amuleto“ (1999), Bolaños literarisches Werk. Dieser Figurentyp ist Schriftsteller, Lateinamerikaner, meist im Exil lebend, ohne finanzielle Mittel, mit wechselnden, oft scheiternden Beziehungen zu Frauen, letztlich zutiefst einsam. Schreiben ist für ihn von existenzieller Bedeutung und zieht sich als einzige Konstante durch sein Dasein, obwohl seine von Armut und Verzweiflung geprägte Situation sich als äußerst schwierig erweist und das schriftstellerische Werk in der Regel nicht anerkannt wird. Auch die Figuren, die diese Autor-Figur umgeben, sind meist gesellschaftliche Außenseiter: Kriminelle, Detektive, Zuhälter, Prostituierte, misshandelte Kinder, vor allem aber Literaten, die in den verschiedensten Ländern und Epochen andere Außenseiter in längst nicht mehr gedruckten Zeitschriften und Büchern aufstöbern. Die filmischen Elemente, die auch in Bolaños Erzählungen und Romanen eine große Rolle spielen, fungieren nicht als Bestandteile einer komplexeren menschlichen Realität, sondern werden eingesetzt, um die gesamte Wirklichkeit von einem veränderten Standpunkt aus beschreiben zu können. Ähnlich wie bei Manuel Puig ersetzt die künstliche, oftmals karikierte Version des Lebens jene Dimension, die in „Prosa del otoño en Gerona“ als eine dem Ich entgleitende Wirklichkeit noch angedeutet wird, aber schon nicht mehr zugänglich ist.

In „Los neochilenos“ (Die Neo-Chilenen, entstanden 1993), dem zweiten Gedicht aus „Tres“, bricht eine Gruppe jugendlicher Musiker in Santiago de Chile Richtung Norden auf, ohne ein klares Ziel vor Augen zu haben: „Die Reise begann an einem glücklichen Tag im November / Aber auf irgendeine Art war sie schon zu Ende / Als wir aufbrachen. / Alle Zeiten überlagern sich, sagte Pancho Ferri, / Der Sänger. Oder sie fließen zusammen, / Wer weiß das schon. / Nichts desto trotz waren die Vorreden einfach: / Wir sprangen mit resignierter Geste / In den Lieferwagen / Den unser Manager uns in einem Anfall / Von

Verrücktheit / Geschenkt hatte / Und machten uns auf den Weg nach Norden, / Der Norden, der die Träume magnetisiert / Und die Lieder der Neochilenen / Die keinen ersichtlichen Sinn haben / Ein Norden, wie sage ich dir? / Vorausgeahnt in dem weißen Tuch / Das manchmal / Wie ein Schweiß Tuch / Mein Gesicht bedeckte. (...)“

Die ironische Haltung, die aus Bolaños Prosadichtung spricht, lässt einen engen Bezug zu Nicanor Parras Antigedichten erkennen. Im weiteren Verlauf von „Los Neochilenos“ kommt neben einer Traurigkeit über die Ausweglosigkeit und Brutalität der Wirklichkeit ein jugendlicher Übermut zum Ausdruck, wobei beide Stimmungen einander immer wieder ironisch brechen. Schon die ersten Zeilen des Gedichts erweisen sich als Schlüssel: Hier formuliert Bolaño das mythische Konzept der Reise oder der Exilsituation, das seinem groß angelegten Roman „Die wilden Detektive“ zugrunde liegt. Für die Reisenden gibt es kein Ziel mehr, weil sie einer Generation von Vertriebenen angehören, deren Zukunft sich längst in Nichts aufgelöst hat. Ihre Reise ist daher oft nichts anderes als eine Flucht. Diesen Zustand des unausweichlichen Exils bezeichnet Bolaño als „Neonationalität“ der chilenischen Jugendlichen. Eine ähnliche Situation bestimmte auch ihn selbst: Durch die Jugend in Mexiko und die langen Jahre in Spanien verlor er sein Gefühl der Zugehörigkeit zu Chile.

Den dritten Teil aus „Tres“ bildet eine Reihe von Literaturgedichten, in denen verschiedene Schriftsteller, unter ihnen Enrique Lihn, Manuel Puig, Nicanor Parra, Baudelaire und Marcel Schwob, als Figuren in einem Traum auftreten. Bolaño beruft sich damit auf Autoren, die sein Denken beeinflusst haben, und positioniert sich in der literarischen Welt, nicht ohne originellen Witz auf der einen Seite und Trauer etwa um den sinnlosen Tod Roque Daltons auf der anderen. Diese literarische Selbstverortung zieht sich mittels vielfältiger direkter und indirekter intertextueller Bezüge durch Bolaños gesamtes Werk.

Das Konzept der Neonationalität wird in den Kurzgeschichten radikalisiert, in denen die Figuren häufig repressiven Situationen ausgesetzt sind, auf die sie mit einer rastlosen Lebensführung reagieren. Die Texte entwickeln sich immer wieder aus Schlüsselsituationen, in denen eine schicksalhafte, der Realität untrennbar innewohnende Gewalt zum Ausbruch kommt.

„Vida de Anne Moore“ („Anne Moores Leben“, in: „Telefongespräche“, 1997) erzählt von einer Nordamerikanerin, die als kleines Kind mit einem Mord konfrontiert wird, den der Freund der älteren Schwester an seinen Eltern begangen und tagelang verschwiegen hatte. Die daraus resultierenden Schwierigkeiten ihrer Schwester antizipieren nur ihre eigenen. Als Jugendliche lebt Anne eine Zeitlang, sexuell wie emotional unerfüllt, mit dem Maler Paul zusammen, dann gerät sie an einen Dealer, später an einen Zuhälter. Wechselnde Liebhaber, Ehemänner, Wohnorte und Jobs reihen sich in einer endlosen Kette aneinander. Es gibt keine Höhen und Tiefen, dafür aber das kontinuierlich wachsende Gefühl von Enttäuschung und Leere, zudem die Selbstmorde der Schwester und eines Ex-Manns. Auf ihrem Weg durch verschiedene Länder trifft Anne in Gerona auf den Erzähler der Geschichte. Die beiden freunden

sich an und verbringen einige Zeit gemeinsam, bis die Amerikanerin plötzlich aus seinem Leben verschwindet. „Danach hörte ich nichts mehr von ihr“, heißt es lapidar.

Dieser endgültige Abschied ist nur einer von vielen in den Erzählungen Bolaños. Immer wieder treten Figuren auf, die sich auf ihren ziellosen Reisen verlieren oder an den Folgen von Diktatur und Folter zugrunde gehen. So gibt es zahlreiche Frauengestalten, die in den Diktaturen gefoltert worden sind und Jahre später an Traurigkeit sterben. Charakteristisch für Bolaños Figuren ist neben ihrer Rastlosigkeit aber auch die Sehnsucht, zu bleiben – ein Gedanke, der in den verschiedensten Situationen wie ein kurzer Blitz aufleuchtet: Sie wollen an irgendeinem Ort für immer bleiben, oft gerade an einem, der dem Leser auf absurde Weise beliebig erscheint.

Angesichts seiner Themen erstaunt der ausgeprägte Sinn für Humor, den Bolaño in seinem Werk kultiviert und der zwischen den traurigen, abgründigen Zügen immer wieder zum Vorschein kommt. In vielen Texten Bolaños scheint ein Gespür für Ironie und Tragikomik durch. Das gilt für die Kurzgeschichte um den afrikanischen Fußballer „Buba“, der seiner Mannschaft mit Hilfe obskurer schamanischer Praktiken zum Erfolg verhilft (in: „Putas asesinas“, Mörderhuren, 2001), ebenso wie für die bizarre Erzählung „El retorno“ (Die Rückkehr, in: „Putas asesinas“, Mörderhuren, 2001): Hier überlebt ein junger Mann seinen eigenen Tod und begleitet als unsichtbarer Geist seine Leiche in die Klinik, von wo aus sie entwendet und in die Villa eines nekrophilen Pariser Modedesigners geschafft wird.

In seinen frühen Romanen arbeitet Bolaño durchgehend mit Elementen des Kriminalromans. Oft steht im Mittelpunkt der Handlung ein Verbrechen, immer aber dreht sich das Geschehen um ein Geheimnis, um eine Leerstelle, die es zu füllen gilt und in der die Spannung der Texte begründet liegt. Diese inhaltliche Vorbedingung, der letztlich nicht mögliche Zugriff auf das ‚Eigentliche‘, korrespondiert mit einer formalen Ästhetik der Fragmentierung – María Antonieta Flores hat sie treffend „Ästhetik der Ungewissheit“ genannt.

„Amberes“ (Antwerpen, 2002) ist der erste Roman des Autors und dokumentiert Bolaños Suche nach einem eigenen Stil. „Alle Konstruktionsregeln bleiben nur für die Romane gültig, die Kopien von anderen sind“, heißt es in einem der 56 Fragmente. Ähnlich wie in einem Alptraum werden Orte, Figuren und Situationen immer wieder aufgenommen, ohne dass Konstruktionsprinzipien wie Chronologie oder Kausalität eine nachvollziehbare Handlung entstehen lassen.

Schauplatz des Geschehens ist ein Campingplatz in Castelldefels bei Barcelona. In der Umgebung ereignen sich mehrere Todesfälle, die sich genau so wenig aufklären lassen wie das Verschwinden einer rothaarigen Frau. Ein Polizist erscheint nicht nur in der Rolle als Ermittler, sondern auch als Protagonist sado-masochistischer Szenen, die eine exzessive Realität beschreiben. Im Wald führt jemand einen Film auf, dessen Handlung sich mit den Ereignissen in Castelldefels vermischt.

Der Impuls, vorhandene Strukturen radikal aufzubrechen, erschöpft sich in diesem Text noch weitgehend in sich selbst. Später wird er zum Ausgangspunkt für komplexere, ambitioniertere Formen.

„Monsieur Pain“ (Monsieur Pain, 1999) erschien zunächst unter dem Titel „La senda de los elefantes“ (Der Elefantenpfad, 1993) und wurde nach Angaben des Autors 1981 oder 1982 geschrieben.

Pierre Pain ist ein Anhänger Franz Anton Mesmers, der im 18. Jahrhundert eine medizinische Lehre entwickelte, die unter anderem auf Hypnose beruht. Im Frühling 1938 bekommt er den Auftrag, einen Kranken namens Vallejo zu heilen, der in einer Pariser Klinik im Sterben liegt. Pain erzielt zwar zunächst gute Resultate, kann die Behandlung aber nicht fortführen, weil ihm der Zugang zur Klinik verwehrt wird. Er glaubt, in einen Kriminalfall verwickelt zu sein, wobei unklar bleibt, wer ein Interesse an Vallejos Tod haben könnte. Die schwache Position Pains zeigt sich unter anderem darin, dass er keine Kenntnis darüber hat, wer der Kranke ist. Erst nach dessen Tod erfährt er, dass es sich um den peruanischen Schriftsteller César Vallejo handelt. Weder dem Leser noch Pain ist es möglich herauszufinden, ob Vallejo vorsätzlich getötet wurde, weil sich nicht mit Sicherheit feststellen lässt, ob sich die Kriminalgeschichte in der Wirklichkeit oder nur in der paranoiden Vorstellung des Protagonisten abspielt.

Indem er die Form des klassischen Kriminalromans parodiert, diskutiert Bolaño das Prinzip der Rationalität. Herkömmlicherweise findet der Detektiv heraus, wie und warum ein Verbrechen begangen wurde, und stößt so auf die Wahrheit. In „Monsieur Pain“ funktioniert das Prinzip von Ursache und Wirkung nicht mehr, so dass der Detektiv keinen Schuldigen ausmachen kann. Genauso wie der Detektiv Pain verirrt sich der Leser auf seiner Suche nach logischen Zusammenhängen.

Mit der „Ästhetik der Ungewissheit“ arbeitet auch Bolaños Roman „Die wilden Detektive“, für den er 1999 den Premio Rómulo Gallegos, den bedeutendsten lateinamerikanischen Literaturpreis, erhielt. Erzählt wird die Geschichte einer doppelten Suche: Zum einen fahnden die beiden Protagonisten Arturo Belano, *alter ego* des Autors, und Ulises Lima, der auf Bolaños Jugendfreund Mario Santiago verweist, nach Cesárea Tinajero, einer legendären, in den 1920er Jahren im Norden Mexikos verschollenen Avantgarde-Schriftstellerin. Zum anderen geht es um die Suche nach den beiden Protagonisten selbst, die sich zwischen 1976 und 1996 auf einer Odyssee über mehrere Kontinente befinden.

„Mexikaner, verloren in Mexiko“, der erste Teil des 600 Seiten umfassenden Romans, spielt zwischen November und Dezember 1975 in Mexiko-Stadt und hat die Form eines Tagebuchs. Dessen Verfasser und Ich-Erzähler ist der jugendliche Juan García Madero, als jüngstes Mitglied gerade in den Dichterkreis um Belano und Lima aufgenommen und an seiner literarischen wie sexuellen Initiation interessiert. Das Schaffen der jugendlichen „Realviszeralisten“ – eine Bewegung, von der niemand genau weiß, was ihr Ziel eigentlich ist, abgesehen davon, dass sie gegen Pablo Neruda und Octavio Paz auf-

begehrt – ist untrennbar mit einem exzessiven Leben verbunden. Es führt die Protagonisten immer wieder in die Literatencafés und Spelunken der Stadt, in das großbürgerliche Haus der Schwestern María und Angélica Font und auf die nächtlichen Straßen der Metropole. Die Texte der jungen Dichter zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie nicht gedruckt werden, auch der Leser bekommt sie nicht zu Gesicht, und über Cesárea Tinajeros Schaffen heißt es zu Beginn der Suche nach ihr: „Wir haben nichts gelesen, es war nichts zu finden, nirgends, das machte sie für uns so anziehend.“ Die Rahmenhandlung erreicht einen ersten Höhepunkt am Silvesterabend im Haus der Schwestern Font, als der Zuhälter der entflohenen Prostituierten Lupe auftaucht. An dieser Stelle bricht die Handlung zunächst ab.

Im Mittelteil von „Die wilden Detektive“ wird die Suche nach den Protagonisten zum Thema gemacht. Der Leser kann nur vermuten, dass es García Madero ist, der über 20 Jahre hinweg die Aussagen von Freunden, Liebhabern, Feinden, Schriftstellern, Verlegern, Arbeitgebern und anderen Bekanntschaften sammelt, deren Wege sich mit dem Limas oder Belanos in Frankreich, Spanien, Israel, Österreich, Mexiko, Uruguay oder Liberia gekreuzt haben. Die Zeugenaussagen belegen, dass Arturo Belano – auf das Schicksal seines Vorbilds und Namensvetters Arthur Rimbaud anspielend – in Afrika verschwunden und aller Wahrscheinlichkeit nach in einem Bürgerkrieg umgekommen ist. Ulises Lima hingegen kehrt nach seiner langen Odyssee zuletzt in sein Ithaka Mexiko-Stadt zurück.

Im dritten Teil des Buchs, „Die Wüste von Sonora“, wird die Rahmenhandlung des ersten Teils als *road novel* wieder aufgenommen, die die US-amerikanischen Filme der 1960er und 1970er Jahre mit ihrer Mischung aus Romantik und Brutalität parodiert. García Madero, die junge Prostituierte Lupe, Ulises Lima und Arturo Belano fliehen in einem Ford Impala vor dem Ford Camaro des Zuhälters, gleichzeitig versuchen Belano und Lima, die verschollene Cesárea Tinajero aufzuspüren. In der Wüste von Sonora kommt es zum Showdown, bei dem Cesárea, die sich als übergewichtige Dorfwäscherin entpuppt, der Zuhälter Alberto und ein mit ihm befreundeter Polizist ums Leben kommen.

Das inhaltliche Zentrum des Romans bildet der umfangreiche zweite Teil. Wie in einem Kaleidoskop fügen sich einzelne Figuren, Szenen und Ereignisse immer wieder neu zusammen. Sprachlich und stilistisch stellt es eine ungeheure Leistung Bolaños dar, jede der über 50 verschiedenen Stimmen realistisch auszugestalten und den Jargon der einzelnen lateinamerikanischen Länder zu treffen, was in der deutschen Übersetzung nur schwer wiederzugeben, im Rahmen des Möglichen aber außerordentlich gut gelungen ist. Die beiden Protagonisten selbst kommen nicht zu Wort. Durch die vielen Berichte über sie gewinnen ihre Konturen einerseits an Schärfe, andererseits werden Arturo Belano und Ulises Lima immer weniger greifbar. Der Leser weiß zwar mehr als jeder der befragten Augenzeugen, aber er kann hinter der Mittelbarkeit des Erzählten kein eindeutiges oder gar vollständiges Bild der ‚wirklichen‘ Geschehnisse mehr ausmachen. Der Roman

greift Elemente verschiedener Genres auf, etwa aus dem Schelmen-, Abenteuer- oder Künstlerroman. Gleichzeitig schreibt Bolaño eine amüsante, manchmal beißende Satire auf den Literaturbetrieb. Der Leser, der den Text als Literaturroman wahrnimmt, steht auch hier vor einem Rätsel: Neben realen Schriftstellern wie Michel Bulteau, Carlos Monsiváis oder Manuel Maples Arce treten Figuren auf, bei denen nur schwer zu entscheiden ist, ob sie sich auf eine reale Person beziehen oder frei erfunden sind. Der Leser stellt Verbindungen zwischen den einzelnen Aussagen der Figuren her und versucht, das komplexe Spiel um Wirklichkeit und Fiktion zu durchschauen. Damit übernimmt er als sinnstiftende Instanz die Rolle des traditionellen Autors und tritt mittels seiner Lektüre neben García Madero und dem Detektivduo Belano/Lima auf einer dritten Ebene als Leser-Detektiv auf den Plan. Die Verbindung zu Julio Cortázers „Rayuela“ (1963) ist auffällig: Schon dort wurde die Rolle des Lesers dadurch neu definiert, dass er aktiv in die Konstruktion des Romans eingebunden wurde. Auch inhaltlich treten die Parallelen zu Cortázers Text deutlich hervor: Dessen Hauptfigur, der Argentinier Oliveira, gehört zu einem bohemehaften Pariser Literaten- und Künstlerkreis, wobei das in „Rayuela“ vor allem aus kulturellen Gründen gewählte Exil bei Bolaño zu einem unfreiwilligen, politischen Exil geworden ist. Bolaño benutzt eine relativ einfache Syntax und eine Sprache, die seine Figuren in einem von Gewalt und Armut geprägten Milieu situiert. Anders als „Rayuela“ kann „Die wilden Detektive“ daher auch ohne literarische Vorkenntnisse als reiner Abenteuerroman gelesen werden.

Der nicht chronologische Aufbau des Romans mag auf den ersten Blick irritieren, da der Mittelteil (über die Jahre 1976–1996) vorwegnimmt, was zeitlich nach Cesárea Tinajeros Tod (1976) liegt. Dramaturgisch macht die Konstruktion durchaus Sinn: Die Spannung bleibt den ganzen Text über erhalten, weil von der Schießerei in der Wüste, die die Flucht der Protagonisten auslöst, erst im letzten Teil des Romans erzählt wird. Im Rückblick wird das zugrunde liegende Konzept der Neonationalität als einer von Beginn an beendeten Reise vollständig sichtbar: Auf die Ereignisse 1976 folgt für Arturo Belano, wie der Leser bereits weiß, nur noch das Exil, auch Ulises Lima wird keine Heimat finden. Den ganzen Roman hindurch ist die Schilderung des Geschehens von Komik bestimmt, Tragik wird nur angedeutet. Zuletzt aber wirft die Einsicht in den Gang der Ereignisse einen dunklen Schatten über das bereits Gelesene. Roberto Bolaño beschäftigt sich auf verstörende und eindruckliche Weise mit dem Schicksal der ästhetischen und politischen Avantgarden nach dem Verlust der großen Utopien – ein Thema, mit dem sich die europäischen Schriftsteller seiner Zeit noch kaum befasst haben.

In Deutschland ist Bolaño durch eine Reihe von Romanen bekannt geworden, in denen er das Verhältnis zwischen Kunst und Macht ins Zentrum rückt. 1999 erschien die deutsche Übersetzung von „La literatura nazi en América“ („Die Naziliteratur in Amerika“ 1996), ein fiktives Literaturlexikon über 30 süd- und nordamerikanische Schriftsteller mit Hang zu rechten Ideologien, das dem Autor drei Jahre zuvor in Spanien zum Durchbruch verholfen hatte. In den Lebens-

läufen und einem „Monsterepilog“ erfindet er eine komplette literarische Landschaft mitsamt ihren Verlagen, Zeitschriften, Debatten und Büchern. Dass es keinen der behandelten Autoren je gegeben hat, zeigt er darin, dass die Sterbedaten der Autoren zum Teil weit im 21. Jahrhundert liegen. Indem er ihre Werke und Biografien authentisch in literarhistorische Zusammenhänge einbindet, stellt sich Bolaño in die Tradition von Jorge Luis Borges' „Fiktionen“ (1944), in denen der Argentinier mit der gegenseitigen Durchdringung von Realität und Fiktion im Leben der dargestellten Autoren spielt. „Die Naziliteratur in Amerika“ weist über das literarische Vorbild aber in einem wichtigen Punkt hinaus. Während Borges Parteigänger der argentinischen Generäle und Befürworter des Pinochet-Putsches war, macht Bolaño anhand seiner in ihrer Skurrilität beunruhigend echt wirkenden Erfindungen das Verhältnis des Künstlers zu totalitären Gesellschaftsideologien zum Thema, unter denen der Nationalsozialismus immer auch als Spiegel der extremen Linken dient. Die Kunst ähnelt dem totalitären System in ihrem Absolutheitsanspruch und erscheint als „eine mehr untergründige Form der Gewalt“, die für junge Lateinamerikaner eine Möglichkeit darstellt, in die höhere Gesellschaft aufzusteigen. Bolaño erzeugt Komik, indem er, den um Objektivität bemühten Stil des Literaturlexikons parodierend, die Lebensläufe von so bizarren Figuren wie Luiz Fontaine da Souza behandelt: Dieser debütierte 21-jährig mit einer 640 Seiten starken „Widerlegung Voltaires“, woran sich Widerlegungen Montesquieus, Rousseaus und Hegels anschlossen, gefolgt von einer 4000-seitigen Kritik von Sartres „Das Sein und das Nichts“, die allerdings schon Zeichen einer beginnenden geistigen Umnachtung gezeigt haben soll. Neben Edelmira Thompson de Mendiluce, Verfasserin des Gedichtbandes „Argentinische Stunden“, die 1929 von Adolf Hitler empfangen wurde, und Dandys wie Ignacio Zubieta, der 1945 als SS-Freiwilliger fiel, werden auch deutschstämmige Fanatiker wie Willy Schürholz oder Franz Zwickau berücksichtigt, dem sein Gedicht „Dialog mit Hermann Göring in der Hölle“ zu Ruhm verhalf. Durch den objektiv-sachlichen Ton des Lexikons erzielt Bolaño nicht nur komische Effekte, sondern rückt die faschistische Gesinnung der beschriebenen Literaten auch in den Bereich einer beklemmend alltäglich wirkenden Normalität. Im letzten, längsten und eindrucksvollsten Artikel seines Buches erzählt Bolaño von Carlos Ramírez Hoffmann, einem Mörder und Folterknecht Pinochets, der seine Gedichte mit dem Rauch eines alten Messerschmitt-Jägers aus dem Zweiten Weltkrieg in die Luft schrieb.

Diesen Stoff hat Bolaño in dem Roman „Stern in der Ferne“ (1996) aufgegriffen, der einer der Höhepunkte seines Schaffens ist.

Hoffmann heißt jetzt Ruiz-Tagle und begegnet dem Ich-Erzähler zum ersten Mal in einer Schreibwerkstatt in der südchilenischen Stadt Concepción während der Regierungszeit des sozialistischen Präsidenten Allende. Ruiz-Tagle, ein Charmeur, der Erfolg bei Frauen hat und deshalb den Neid der männlichen Kollegen weckt, erscheint von Anfang an rätselhaft und distanziert. Der Putsch in Chile markiert einen Bruch in der gesellschaftlichen Realität: Während der Erzähler in einem Gefangenenlager der Militärdiktatur interniert

wird, vollführt Ruiz-Tagle unter dem Namen Carlos Wieder seine luftpoetischen Darbietungen am chilenischen Himmel. Er schreibt mit dem Rauch einer Messerschmitt Bibelzitate, faschistische Todesverse und die Namen seiner Opfer an den Himmel. Der politische Umsturz geht mit einem Umsturz der Ästhetik einher. Carlos Wieder, dessen Name für das nationalsozialistische Erbe steht, wird von einem renommierten konservativen Literaturkritiker zum „Dichterkönig der neuen Epoche“ gekürt, Anhänger feiern seine faschistischen Darbietungen als „Ausdruck eines neuen, eisernen Zeitalters der chilenischen Rasse“. Carlos Wieder, Offizier der Luftwaffe unter Pinochet, avanciert zum Star, allerdings muss das militärische Establishment bald feststellen, dass der Einzelgänger Wieder für das System nicht brauchbar ist. Wieder ist Künstler, ihn fasziniert die Ästhetik von Gewalt und Mord. Im Haus eines befreundeten Offiziers arrangiert er eine Ausstellung mit seinen Fotos, auf denen unter anderem die Leichen zweier Frauen aus links-intellektuellen Kreisen zu sehen sind, die vor dem Putsch mit ihm die Dichterwerkstatt besuchten. Einzeln betreten die Gäste den Ausstellungsraum und verlassen ihn schleunigst wieder, angewidert, teils schockiert. Nicht die Zustände in ihrem Land stoßen sie ab, vielmehr wehren sie sich gegen die Darstellung von Folter und Tod. Nach dem Ende der Diktatur, das weniger einen zweiten Umbruch markiert, als man vermuten möchte, beginnt eine Jagd nach dem untergetauchten Wieder: Abel Romero, ehemaliger Polizeinspektor aus der Allende-Zeit, macht sich mit Hilfe des Erzählers auf die Suche nach dem vielfachen Mörder, der, wie sich bald herausstellt, in unmittelbarer Nähe des Erzählers im spanischen Exil lebt. Abel Romero tötet Wieder, um ein Urteil zu vollstrecken, auf das man in Chile vergeblich hatte warten müssen.

Wie in „Die Naziliteratur in Amerika“ wirft Bolaño in „Stern in der Ferne“ die Frage auf, was geschieht, wenn Ästhetik als einzige Moral absolut gesetzt wird. Der Erzähler tritt im Text nicht nur als Gegenspieler Wieders auf, sondern fungiert auch als dessen Spiegel. Bolaño fragt nach der Mitschuld der Intellektuellen, die Chile den Faschisten überlassen hatten, und formuliert neben der Anklage Wieders eine Selbstanklage. Auch in diesem Roman schickt Bolaño den Leser auf die Suche nach seinen Figuren. Der Verzicht auf jegliche Psychologisierung des faschistischen Künstlers weist ein Bedürfnis nach Erklärung der konkreten Ursachen für Rassenwahn und Diktatur zurück. Wieders Motivationen und Gefühle bleiben hinter der Mittelbarkeit des Erzählens verborgen. Zudem stellt Bolaño ihn als distanzierten und unzugänglichen Menschen dar. Kritiker haben darin ein Ausweichen vor den Ursachen der Entwicklung einer Figur gesehen, die nicht von Anfang an gewalttätig ist und sich zu Beginn des Romans noch in der unmittelbaren Nähe des Erzählers aufhält. Carlos Wieder verständlich zu machen ist aber genau das, was Bolaño in „Stern in der Ferne“ ablehnt. Er zeichnet das Porträt des faschistischen Schriftstellers, ohne ihn zu dämonisieren, aber auch ohne seine Grauenhaftigkeit zu relativieren. Die Methode, die er dabei anwendet, erinnert an die Darstellungsform seiner früheren Texte. Bolaño spart die Psychologie der zentralen Figur aus und baut Spannung

im Text auf, indem er den Leser in eine Atmosphäre der Ungewissheit versetzt. Er liefert keine Lösung für ein Problem, das nicht nur Faschismus heißt und nicht nur Carlos Wieder, sondern auch unter anderen Namen und in verschiedenen totalitären Ideologien auftritt. Mit seiner Art der indirekten, fragmentierten Darstellung erzeugt Bolaño ein hohes Maß an Beklemmung und Verstörung, das dem Thema durchaus angemessen ist.

Wie geschickt der Autor in „Stern in der Ferne“ mit der Ästhetik des Ungewissen umzugehen versteht, zeigt sich in der Beschreibung der Fotoausstellung, in der der ‚Blick‘ des Lesers nie unmittelbar auf die Fotos der Gefolterten und Ermordeten fällt, sondern auf die Gesichter der Besucher und auf die Perversität ihrer stillschweigenden Übereinkunft, die Fotos samt Wieder möglichst schnell untertauchen zu lassen. Die jahrelange Spurensuche nach Wieder, sein wiederholtes Auftauchen hinter Pseudonymen in Zeitschriften und Filmen und die Tatsache, dass der Massenmörder sein Exil mit dem des Erzählers teilt, unterstreichen den Eindruck, Carlos Wieder könne immer und überall erneut auftauchen. Nachdem ihn der ehemalige Polizist Abel Romero getötet hat, beschreibt der Erzähler dessen unveränderten Blick: „Augen, die alles für möglich halten, aber zugleich *wissen*, dass sich nichts ändern lässt.“

Das Wissen um die Unausrottbarkeit des Bösen mündet bei Bolaño nicht in einen Fatalismus. Vielmehr lässt es das Handeln der Figuren in tragischem Licht erscheinen. Die Opfer werden selbst zu Mördern, können das absolut Böse, das Wieder verkörpert, aber nicht auslöschen, indem sie eigene Schuld auf sich laden. Bei allem Hass, den der Erzähler gegenüber Wieder verspürt, wird auch von der Faszination gesprochen, die dieser auf ihn ausübt, obwohl der Erzähler auf der Seite der Opfer steht. Wieder besitzt – der Wirkung eines totalitären Herrschers durchaus vergleichbar – die Faszination der absolut eigengesetzlichen Figur. In das Entsetzen über seine Gräueltaten mischt sich eine tiefe Traurigkeit darüber, dass ein Künstler und Intellektueller für die Mithilfe an Massenmord und Folter empfänglich ist. Mit der Trauer um einen Mörder greift Bolaño ein Thema auf, das vorher nicht diskutiert worden war. Die Tatsache, dass über den Verlust Pinochets in Chile nach dem Ende der Diktatur auch getrauert wurde, blieb lange unausgesprochen und bildet einen wichtigen Bestandteil in Bolaños Darstellung des chilenischen Faschismus.

Eine vergleichbare ästhetisch-moralische Kontroverse wie „Stern in der Ferne“ löste der Roman „Amuleto“ (1999) aus, auch wenn es sich dabei um ein weniger bahnbrechendes und literarisch weniger anspruchsvolles Werk handelt. Bolaño hat diesen Text aus einem Nebenstrang von „Die wilden Detektive“ entwickelt.

Ort der Handlung ist eine Frauentoilette im vierten Stock der Fakultät für Philosophie und Literatur, auf der eine Frau der Räumung der Autonomen Universität in Mexiko-Stadt im September 1968 entgeht. Zwei Wochen lang harrt sie, Auxilio Lacouture, selbst ernannte „Mutter der mexikanischen Poesie“, dort aus und lässt Vergangenheit und Zukunft Revue passieren. Auxilio (zu deutsch: „Beistand“) hält einen prophetischen Abgesang auf die Generation der jungen Dichter, die in den siebziger und achtziger Jahren in den

lateinamerikanischen Diktaturen starben. Was in „Die wilden Detektive“ eine realistische Episode um die verrückte Auxilio war, die sich als „weiblicher Quichote“ mit Haut und Haaren der Literatur und den jungen Dichtern Mexikos verschrieben hatte, wird hier zur fantastischen Erzählung. Auxilio, die sich während ihrer Gefangenschaft von Klopapier ernährt, das sie mit Gedichten voll schreibt, um es in einem poetischen Akt sogleich wieder herunterzuspülen, wird zum Symbol für den Widerstand gegen die Staatsgewalt. Während Carlos Wieder in „Stern in der Ferne“ die korrumpierte Kunst verkörperte, wird Literatur hier zum Gegenmodell der totalitären Herrschaft. Im deutschen Feuilleton wurde kritisiert, dass das Grauen blass bleibe, die Ursachen des 1968er Massakers nicht dargestellt würden. Bolaños Texte wurden in Deutschland zwar für ihre mutige, anspruchsvolle Auseinandersetzung mit dem Faschismusthema gelobt, aber zum Teil einseitig mit einem Interesse an den konkreten historischen und psychologischen Ursachen von Diktatur und Faschismus wahrgenommen. In Chile hingegen wurde die herausragende literarische Leistung Bolaños gerade wegen des Faschismus-Themas lange ignoriert. Von der in Spanien wie in Deutschland gefeierten „Naziliteratur“ wollte man dort nichts wissen. Erst im Zuge der internationalen Anerkennung hat Bolaño 1998 einen chilenischen Literaturpreis für seinen Erzählband „Telefongespräche“ erhalten, der stärker das Exil als die Verhältnisse in Chile thematisiert. Bolaños provokativer Gestus, vor allem aber seine Polemik gegenüber chilenischen Schriftstellerkollegen und dem dortigen Literaturbetrieb hatten ihn in der Heimat unbeliebt gemacht. Pinochet repräsentierte für ihn den Geisteszustand eines Landes, an dem sich auch in den Jahren nach der Diktatur nicht allzu viel geändert hatte. Diese Verhältnisse spiegelt der Roman „Nocturno de Chile“ (Chilensisches Nachtstück, 2000).

Sebastián Urrutia Lacroix, Priester des Opus Dei, mittelmäßiger Dichter und Literaturkritiker einer konservativen Zeitung, resümiert in einer Fiebernacht, in der er zu sterben glaubt, seine Erlebnisse der letzten 50 Jahre. Der Bewusstseinsstrom ist in zwei Abschnitte geteilt: Der erste erstreckt sich über 149 Seiten, der zweite über eine einzige Zeile. Bolaño hat den Monolog des ersten Teils in einem Rhythmus abgefasst, der dem Text streckenweise große Eindringlichkeit verleiht. Der Priester, Schüler des angesehenen homosexuellen Literaturkritikers Farewell, ruft Bilder und Geschichten aus seinem Leben wach, die er im Fieberwahn assoziativ verknüpft und die in ihrer Verbindung groteske Komik besitzen. Bolaño verurteilt seine Figur jedoch nicht. Er macht ihren Diskurs glaubwürdig, indem er verschiedene Facetten ihrer Persönlichkeit zeigt und sich von ideologischen Klischees fernhält. Die Figur des Erzählers verweist deutlich auf José Miguel Ibáñez Langlois alias Ignacio Valente, den chilenischen Literaturpapst der 1970er bis beginnenden 1990er Jahre. Trotzdem geht es vorrangig nicht um die Abrechnung mit einer Einzelperson. Bolaño verhandelt das Verhältnis zwischen Kunst und Macht im Pinochet-Staat als ein Phänomen, das viele betrifft, die ein Bündnis mit den Machthabern der Diktatur eingegangen sind. Er zeigt, wie der Hang zur schönen

Literatur und zum Faschismus, wie kirchliche Moral und Gewalt mit- und nebeneinander existieren können. Urrutia Lacroix erteilt den Leitern der Junta Lektionen über Marxismus, weil Pinochet über die Denkweise des Feindes unterrichtet sein will. Neben der Rolle des Marx-Kenners übernimmt der Priester gleichzeitig die des Verbündeten der Faschisten. Bolaño greift in seinem Text wahre Begebenheiten aus der Zeit der chilenischen Diktatur auf, wie etwa die literarischen Treffen in der Villa der Schriftstellerin Mariana Callejas, in deren Keller ihr Mann Mike Townley Regimegegner folterte, während die Dichter sich dem literarischen Gespräch widmeten. Der konservative Kritiker Nicasio Ibacache, der in „Stern in der Ferne“ den faschistischen Luftpoeten Carlos Wieder fördert, scheint mit Urrutia Lacroix identisch, zumindest eng verwandt zu sein. In „Nocturno de Chile“ steht der Erzähler zwar auf der Seite der Macht, aber er legt am vermeintlichen Ende seines Lebens doch eine Art Geständnis ab. „Und danach bricht der Sturm aus Scheiße los“, heißt es im zweiten Teil des Buches, der nur aus diesem Satz besteht und von Bolaños Lust an der Provokation zeugt.

Der Autor hat mit „Nocturno de Chile“ eine wichtige Reflexion über Macht und Literatur in Chile vorgelegt und Wahrheiten zur Sprache gebracht, die man dort nicht hören wollte. Die enthüllenden Darstellungen des „Exilanten“, die bei aller Ironie eine klare Position beziehen, störten auf dem Weg in eine neue Zeit, in der allerdings lange nicht nur die alten Gesichter, sondern auch die alten Verhaltensmuster vorherrschten – nicht zuletzt im Literaturbetrieb.

Als Roberto Bolaño im Juli 2003 in Barcelona starb, war sein wichtigstes Werk, an dem er bis zu seinem Tod fieberhaft gearbeitet hatte, noch unpubliziert: der monumentale Roman „2666“ (2004). Er umfasst fünf Teile, die Bolaño als eigenständige Bücher veröffentlichen wollte, um die hinterbliebene Familie finanziell abzusichern. Verlag und Witwe entschieden jedoch nach seinem Tod, das ganze Werk zusammenhängend in einem rund 1200 Seiten umfassenden Konvolut zu publizieren, dessen fünfter Teil von Bolaño nicht mehr überarbeitet werden konnte. Über die Bedeutung des Unabgeschlossenen und den genauen Stand der Überarbeitung dieses Werks herrscht in der spanischen Literaturkritik Uneinigkeit. Dass in diesem Text sehr viele Erzählstränge und Einzelgeschichten ineinandergefügt sind und das Fragment zum Prinzip erhoben wird, ist typisch für die Erzählweise Bolaños und lässt keine Rückschlüsse auf den Bearbeitungsstand zu. Der Text begründete schlagartig Bolaños Weltruhm. Er gilt als eines der Jahrhundertwerke seiner Zeit und erhielt 2008 mit dem „National Book Critics Circle Award“ den wichtigsten Literaturpreis des englischsprachigen Raumes, wo Bolaño bis zu diesem Zeitpunkt kaum wahrgenommen worden war. Auch im deutschen Literaturbetrieb gehörte Bolaño mit der Publikation der Übersetzung dieses Werks von Christian Hansen im Jahr 2009 schlagartig zu den meistbesprochenen Autoren der Gegenwart.

Wie bereits in „Die wilden Detektive“ entspinnt sich auch in „2666“ die Handlung um die Suche nach einem verschollenen Schriftsteller. Im ersten Teil des Romans, „Der Teil der Kritiker“, glauben vier Literaturprofessoren in einem Autor mit dem Pseudonym Benno von Archimboldi den wichtigsten deutschen Schriftsteller seit dem Zweiten Weltkrieg erkannt zu haben. Während die deut-

sche akademische Welt darüber in relativer Unkenntnis lebt, treffen sich ein Franzose, ein Spanier, ein Italiener und eine Engländerin auf internationalen Konferenzen, um sich über Benno von Archimboldis verschlungenes Werk auszutauschen. Dabei verwickeln sie sich nicht nur in eine aussichtslose Suche nach Archimboldi, der seine Identität nicht preisgibt, sondern auch in einen aufreibenden erotischen Kampf um die britische Kollegin Liz Norton. Einmal mehr legt Bolaño hier seine hohe Kunst der so amüsanten wie hintergründigen Schilderung erotischer Szenen an den Tag. Der erste Teil des Romans endet mit der Abreise von dreien der vier Literaturwissenschaftler nach Santa Teresa im nördlichen Mexiko, wo sich Archimboldi aufhalten soll.

Der zweite, wesentlich kürzere Teil, „Der Teil von Amalfitano“, ist nach einem Übersetzer von Benno von Archimboldi benannt, der jedoch kaum Auskunft über den Autor gibt. Vielmehr führt er den Leser mit der Perspektive eines Neuankömmlings in die Welt der mexikanischen Grenzstadt Santa Teresa ein – man ahnt bereits, dass es sich um eine Fiktionalisierung von Ciudad Juárez handelt: In den 1990er Jahren war die Stadt durch eine lange Serie von brutalen Frauenmorden in die internationalen Schlagzeilen geraten. Der Chilene Amalfitano hat seine Wahlheimat Barcelona verlassen, um sich mit seiner jugendlichen Tochter Rosa in Santa Teresa als Philosophiedozent niederzulassen, ohne eigentlich zu wissen, was er dort sucht. Amalfitano ist von der Kritik mit Bolaños Alter-Ego-Figuren in anderen Texten verglichen worden: mit R. B. und B. aus den Erzählungen oder Arturo Belano aus „Die wilden Detektive“. Er verkörpert die Erfahrungen eines Utopieverlustes der linken lateinamerikanischen Intellektuellen angesichts von Gewalt und Diktatur, die unter anderen auch Thema des Romans „Amuleto“ sind.

Der dritte Teil erzählt von jemandem, der zunächst zufällig nach Santa Teresa gelangt: In „Der Teil von Fate“ wird ein US-amerikanischer Journalist in die mexikanische Grenzstadt geschickt, um dort über einen Boxkampf zu berichten. Bald wird er allerdings auf das Geschehen um die Mordserie in Santa Teresa aufmerksam und schlägt seiner Redaktion vor, darüber zu recherchieren. Dass es neben dem Scheitern der polizeilichen Aufklärung der Frauenmorde, neben Korruption und Behördenversagen auch keine journalistische Aufklärung geben wird, zeigt sich, als Fate von seinem Chefredakteur zurückberufen wird, um die Spesen gering zu halten. Zuletzt flieht Amalfitanos Tochter Rosa, die zwischenzeitlich in ein von Machismo, Drogenhandel und Prostitution geprägtes Milieu geraten war, mit Fate in die USA.

Der vierte Teil des Romans, „Der Teil von den Verbrechen“, wendet sich den Frauenmorden in Santa Teresa zu, ohne diese zu erzählen. Vielmehr werden über hundert Leichenfunde aneinandergereiht und forensisch genau Todesursachen, Fundorte und der Zustand der Leichen beschrieben. Bei den Recherchen zu diesem Teil des Romans korrespondierte Bolaño intensiv mit dem mexikanischen Journalisten und Essayisten Sergio González Rodríguez, dessen Buch „Huesos en el desierto“ (2006, Knochen in der Wüste) sich mit den nie aufgeklärten Morden befasst. Bei Bolaño findet sich der Leser in einer modernen Hölle wie-

der, wo die Grausamkeit der Verbrechen genauso monströs ist wie die Gleichgültigkeit ihnen gegenüber. Alles ist erfunden, hat sich aber in der Wirklichkeit ganz ähnlich zugetragen – dieses Prinzip gilt schon für seine Romane über die chilenische Pinochet-Diktatur, „Stern in der Ferne“ und „Chilenisches Nachtstück“. „Niemand beachtet diese Morde“, sagt eine Figur in „2666“, „aber in ihnen ist das Geheimnis der Welt verborgen“. Weil der Leser mit den grauenhaften Leichenfunden allein gelassen wird, Bolaño ihm das Urteilen nicht abnimmt, muss er sich dem eigenen Verhältnis zu Gewalt und zu Inszenierungen von Gewalt stellen, ja, mitunter auch: dem eigenen Voyeurismus.

In „Der Teil von Archimboldi“, dem fünften Teil des Romans, erfährt der Leser endlich, wer sich hinter dem Pseudonym verbirgt: Bolaño erzählt die Lebensgeschichte von Hans Reiter, der im Zweiten Weltkrieg als Soldat an der Ostfront kämpft, und nach dem Krieg mit seiner lungenkranken Verlobten Ingeborg lebt. Nachdem sie gestorben ist, verwischt Archimboldi die Spuren seiner Existenz – das Pseudonym ist inspiriert von dem italienischen Maler Arcimboldo – und etabliert sich mit Hilfe seines Verlegers Bubis als Erzähler, wenn auch mit mäßigem Erfolg. Als in Santa Teresa sein Neffe, ein hühnenhafter Deutscher namens Klaus Haas, wegen einer Serie von Frauenmorden angeklagt wird und fortan als Täter herhält, reist Archimboldi nach Mexiko. Bolaño spannt einen Bogen zwischen den Abgründen des deutschen Faschismus, den Archimboldi fast teilnahmslos miterlebt hat, und den sinnlosen Verbrechen in der mexikanischen Wüste und ergründet mit historiografischer Tiefenschärfe ‚das Geheimnis des Bösen‘, um den Titel eines Erzählbandes aufzugreifen („El secreto del mal“, 2007), in dem ‚das Böse‘ gleichermaßen omnipräsent und unerklärt bleibt.

Um das „centro oscuro“, das dunkle Zentrum des Romans kreist denn auch eine ganze Ausgabe der Zeitschrift „Du“, die Bolaños Archiv für den deutschen Leser erstmals zugänglich macht (Heft 819 – September 2011). Stefan Zweifel greift darin das Bild des Monolithen aus dem Film „2001: A Space Odyssey“ auf und zitiert einen der ratlos vor Bolaños postumem Meisterwerk stehenden Autorenkollegen: „Es ist immer eigenartig bei ihm, er hat irgendeine simple Szene, was weiß ich, zwei Intellektuelle treffen sich in einem Haus und gehen an einer Bücherwand entlang oder schauen aus dem Fenster in den Hof hinaus oder unterhalten sich über irgendeinen Dichter und die Preise, die er bekommen hat – und als Leser hat man Todesangst. Keine Ahnung, wie er diesen Effekt erzeugt“ (Clemens J. Setz). Tatsächlich geht mit den Reaktionen auf Bolaños Meisterwerk eine gewisse Ratlosigkeit vieler Kritiker mit einer ungewöhnlich einhelligen Wertung des Romans als Jahrhundertwerk einher. Vielleicht ist es gerade die Mischung aus Klarheit und Rätselhaftigkeit, sind es die Viellogiken des Romans, die sich jeder Vereinnahmung entziehen, ist es der sich zwischen erzählerischer Leichtigkeit und albraumhafter Schwere der Themen bewegende Erzählstil, der immer wieder bestechende Humor, der Bolaño nicht zuletzt auch für so viele Autoren zum Vorbild macht. „Auf irritierend komplexe, beklemmend kühle und zugleich abgründig komische Weise leistet es [2666] die Diagnose unserer nihilistisch-gottfernen Zeit“, schreibt der Literaturkritiker Andreas Breitenstein, der Bolaños Schaffen über viele Jahre hinweg luzide

begleitet hat, über den Roman. Tatsächlich hat Bolaño hier im Kampf mit der ihm verrinnenden Lebenszeit einen Totalentwurf geleistet, der uns angesichts des Wahnsinns einer globalisierten Welt, oder auch: des Nichts, ratlos zurücklässt. Bei einem Treffen lateinamerikanischer Autoren in Sevilla kurz vor seinem Tod 2003 wurde Roberto Bolaño als bedeutendster und einflussreichster Autor seiner Zeit benannt, eine Einschätzung, die sich für den spanischsprachigen Bereich seitdem immer wieder bestätigt hat.

Von „2666“ abgesehen erschienen nach Bolaños Tod verschiedene Bände mit Erzählungen oder Gedichten aus seinem Nachlass. Außerdem fanden sich zwei Romane, die in Bezug auf die Entwicklung von Bolaños Themen in „2666“ hoch interessant sind. Da ist zum einen ein früher Roman mit dem Titel „Das Dritte Reich“ (2011), den Bolaño 1989 geschrieben hat:

Der Roman spielt in Bolaños Wahlheimat Blanes und eröffnet eine Szenerie des deutschen Billigtourismus: Der deutsche Büroangestellte Udo Berger aus Stuttgart steigt dort mit seiner Freundin Ingeborg in einem Hotel ab und erinnert sich an seine Kindheitsferien in Spanien. Die Freuden, aus denen das von Sex, Konsum und Strand geprägte Urlaubsleben bestehen könnte, verliert er jedoch schnell aus den Augen: Udo ist Landesmeister im Kriegsspiel und entwickelt gerade eine Strategie, um „Das Dritte Reich“, eine Simulation des Zweiten Weltkriegs, zu gewinnen. Er kämpft fortan für die Achsenmächte, deren Sieg er herbeizuführen versucht: So will er in Fachkreisen endlich die Anerkennung erlangen, die er braucht, um aus seinem Büroalltag auszusteigen und nur noch für Wargame-Fachzeitschriften zu schreiben. Sein Gegner, der des Nachts an Udos Hotelzimmermörtisch die Alliierten Truppen lenkt, heißt der „Verbrannte“ und ist Lateinamerikaner im Exil. Seine Verbrennungen sollen, so erzählt man sich, aus der Folter in Lateinamerika stammen, Genaues weiß aber niemand. Der „Verbrannte“ geht einem Job nach, der den Tätigkeiten Bolaños in den 1980er Jahren in Blanes (Nachtwächter, Süßigkeitenverkäufer, etc.) in nichts nachsteht: Er ist Treibbootverleiher und baut sich abends aus den Booten eine seltsame, sternförmige Burg zum Schlafen. Der Sog des Textes entwickelt sich erst langsam mit dem Unfalltod des deutschen Touristen Charly und wird dann als stetige Verfinsterung spürbar.

Was gute Literatur ausmacht? Diese Frage hat Bolaño einmal selbst beantwortet: „Den Kopf ins Dunkel stecken, ins Leere springen.“ Die Idee für das Dunkel, das „Das Dritte Reich“ auslotet, ist gut, fast brillant: Bolaño findet als Metapher für das Böse, für die Gewalt, um die fast alle seine Texte kreisen, nicht das Dritte Reich, sondern etwas Zeitgenössischeres: das Verdrängen und das wieder Aufscheinen des Horrors in der Konsumkultur.

Es sind nicht nur die detektivischen Elemente, die Außenseiter-Figuren, das Spiel mit Realität und Fiktion, die leere Mitte als „Ästhetik des Ungewissen“, die in späteren Texten wieder eine Rolle spielt. Es wird auch greifbar, wie groß Bolaños eigene Spielleidenschaft gewesen sein muss, wie lang erworben seine enormen Kenntnisse über die militärische Geschichte Deutschlands gewesen sein müssen, die auch in „2666“ Eingang gefunden haben. Bolaño besaß „Rise and Decline of