

DE GRUYTER

Elena von Ohlen

FEMINIZID IN RECHT UND LITERATUR

DIEGO ZÚÑIGA, LAURA RESTREPO UND FERNANDA
MELCHOR IM VÖLKER- UND STRAFRECHTLICHEN KONTEXT

MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN
DER WELT

Elena von Ohlen

Feminizid in Recht und Literatur

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 112

Elena von Ohlen

Feminizid in Recht und Literatur

Diego Zúñiga, Laura Restrepo und Fernanda Melchor
im völker- und strafrechtlichen Kontext

DE GRUYTER

Die Open-Access-Publikation wurde ermöglicht durch die Unterstützung des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin.

Dissertationsschrift, eingereicht im Jahr 2023 am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

ISBN 978-3-11-135541-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-136248-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-136263-2
ISSN 0178-7489
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111362489>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024931785

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Die vorliegende Studie basiert auf meiner Dissertation, die im Frühjahr 2023 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin im Fach Romanische Literaturwissenschaft angenommen wurde. Für die Buchpublikation wurde das Manuskript aktualisiert und um wertvolle Hinweise aus Gutachten und Disputation ergänzt.

Mein großer Dank gilt meiner Doktormutter Susanne Zepp. Ohne ihre fachlichen Impulse, ihre Menschlichkeit und ihre philologische Haltung wäre dieses Buch nicht zustande gekommen. Zudem danke ich ihr dafür, dass sie mir an der Universität Duisburg-Essen einen nahtlosen Übergang in die Postdoc-Phase ermöglicht hat und mich auch weiterhin verlässlich bei allen meinen Vorhaben bestärkt und fördert. Dafür bin ich ihr zutiefst verbunden.

Ein besonderer Dank gilt auch meinem Zweitbetreuer Helmut Aust, der meine Arbeit von Beginn an begleitet und mich bei der Einarbeitung in die relevanten juristischen Aspekte der Studie stets beraten hat. Ihm verdanke ich viele wertvolle Einsichten in rechtswissenschaftliche Problemstellungen.

Das Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin war mir viele Jahre lang akademisches Zuhause. Insbesondere möchte ich den weiteren Mitgliedern meiner Promotionskommission danken, deren Fragen und Kommentare meine Disputation und diese Publikation bereichert haben: Uli Reich, Mariana Simoni und Paola Traverso. Bei vielen weiteren ehemaligen und aktuellen Mitarbeiter*innen, Doktorand*innen und Studierenden möchte ich mich bedanken. Aus dem erweiterten Arbeitsbereich von Susanne Zepp bin ich insbesondere Annika Roux, Esra Akkaya, Iulia Dondorici, Laura Gagliardi, Lena Hein, Marília Jöhnk, Michael Hahn, Regina Prero und Sara Sohrabi für ihre Freundschaft und Solidarität verbunden. Bei Lena Hein bedanke ich mich zudem für das sorgfältige Lektorat der gesamten Arbeit, das über eine sprachliche und formale Korrektur weit hinausging. Auch Iulia Dondorici und Marília Jöhnk haben Teile der Arbeit gelesen und mit wertvollen Kommentaren versehen. Annika Roux stand mir bei der formalen Vereinheitlichung des Manuskripts wie immer mit Rat und Tat zur Seite. Chandeny De La Rosa danke ich für ihre Präsenz im Seminarraum und darüber hinaus. Bei Alan Pérez Medrano, Linda Schmidt, Simone Rude, Siria De Francesco und Thea Santangelo bedanke ich mich für das freundschaftliche und kollegiale Miteinander über Arbeitsbereiche hinweg. Auch dem Dahlem Humanities Center sei für die Möglichkeit der Einbindung meiner Forschung in das Dahlem Junior Host Program gedankt.

Neben Helmut Aust bin ich auch seinem Colloquium, insbesondere Erna Casarà, Lena Riemer, Natalie Reglinski, Prisca Feihle und Richard Schmidt zu Dank verpflichtet. Der interdisziplinäre Austausch war für meine Arbeit wesentlich.

Ebenso möchte ich den Rechtswissenschaftler*innen Klaus Hoffmann-Holland in Berlin sowie Jorge González Jácome, Luisa Fernanda Téllez Dávila, María Camila Correa Flórez und María Cristina Hernández Hurtado in Bogotá für den anregenden fachübergreifenden Austausch und die vielseitigen Kooperationen danken.

Mein Forschungsaufenthalt an der rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universidad de los Andes in Bogotá wurde von der DAAD-Stiftung gefördert, der an dieser Stelle ebenfalls gedankt sei – insbesondere auch für die Möglichkeit der digitalen Weiterführung des Stipendiums nach März 2020 und die Flexibilität in den Abläufen, welche die Pandemie uns allen abverlangt hat.

In Mexiko möchte ich mich insbesondere bei Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo bedanken, die meinen akademischen Weg maßgeblich geprägt und gefördert hat. Bei Tania Jaramillo und Fernanda Melchor bedanke ich mich für zahlreiche unvergessliche Gespräche, die mir einen besonderen Zugang zu ihren literarischen Werken eröffnet haben.

In Chile gilt mein Dank sowohl Sandra Navarrete Barría für die wiederholten Einladungen zu Konferenzen und den fachlichen Austausch zu gemeinsamen Themen, als auch Paolo Olguín Castillo, Anwalt der Menschenrechtsabteilung der Corte de Apelaciones von La Serena, und dem Direktor derselben Abteilung, dem Ministro en Visita Extraordinaria Vicente Hormazábal Abarzúa. Nicht nur haben sie mir Einsicht in die Ermittlungs- und Gerichtsakten zum Fall der Feminizide von Alto Hospicio gewährt, sondern standen auch als Ansprechpartner für komplexe Rechtsfragen stets zur Verfügung.

Ottmar Ette danke ich für die Aufnahme meiner Studie in die *Mimesis*-Reihe. Dem De Gruyter Verlag danke ich insbesondere in Person von Ulrike Krauß. Auch bei Gabrielle Cornefert bedanke ich mich für die engmaschige Betreuung des Publikationsprozesses.

Meiner Familie und meinen Freund*innen danke ich für Rückhalt und Nähe. Besonders bei meinen Eltern Rosemarie und Ronald und bei Thommy, Aenne, Joana und María bedanke ich mich für ihre Liebe und Solidarität; bei Simón und Elio darüber hinaus für die Freude, mit der sie zu jeder Zeit unser Leben füllen.

Gewidmet ist dieses Buch allen, die in welcher Form auch immer gegen geschlechtsspezifische Gewalt kämpfen.

Elena von Ohlen
Berlin im November 2023

Inhaltsverzeichnis

Danksagung — V

Siglenverzeichnis — IX

- 1 Über die Notwendigkeit einer interdisziplinären Herangehensweise an Feminizid — 1**
- 2 *Racimo* | Poetik des (Hin-)Sehens — 18**
 - 2.1 Feminizide im chilenischen Kontext — **20**
 - 2.1.1 Juristischer Rahmen seit 1998 — **22**
 - 2.1.2 Die Feminizide von Alto Hospicio — **30**
 - 2.2 Sehen als literarisches Verfahren — **38**
 - 2.2.1 Zu Inhalt und Form — **41**
 - 2.2.2 Sehenversuchen statt Schweigen — **43**
 - 2.2.3 Evidenzerzeugende Verfahren — **67**
 - 2.2.4 Topographie der Orientierungslosigkeit — **82**
 - 2.2.5 Dialektik des Feminizids — **98**
- 3 *Los Divinos* | Mittäterperspektiven — 113**
 - 3.1 Feminizide im kolumbianischen Kontext — **115**
 - 3.1.1 Die *Ley Rosa Elvira Cely* — **116**
 - 3.1.2 Der Fall Yuliana Samboní — **126**
 - 3.2 Die literarische Demaskierung des Monsters — **129**
 - 3.2.1 Zu Inhalt und Form — **130**
 - 3.2.2 Kreuzungen Bogotá: Topographien der Intersektionalität — **133**
 - 3.2.3 Hiobsbotschaften — **144**
 - 3.2.4 Muñeco — **159**
 - 3.2.5 Zwischen Fokalisierungen — **181**
 - 3.2.6 Reflexionen im Spiegel — **191**
- 4 *Temporada de huracanes* | Polyphonie der Gewalt — 193**
 - 4.1 Feminizide im mexikanischen Kontext — **199**
 - 4.1.1 Art. 325 des mexikanischen Bundesstrafgesetzbuchs (CPM) — **201**
 - 4.1.2 Die *década de los feminicidios* in Veracruz — **204**

- 4.2 Polyphonie als Strukturprinzip der Gewaltdarstellung — **207**
 - 4.2.1 Zu Inhalt und Form — **209**
 - 4.2.2 Paratexte — **212**
 - 4.2.3 Der Leichenfund — **214**
 - 4.2.4 Kollektive Anklage — **217**
 - 4.2.5 Bericht einer Zeugin — **243**
 - 4.2.6 Beihilfe zum Mord — **250**
 - 4.2.7 Bericht einer Überlebenden — **257**
 - 4.2.8 Bericht eines Täters — **262**
 - 4.2.9 Das Auge des Wirbelsturms — **266**
 - 4.2.10 Ausgänge — **268**

5 Was nicht benannt wird, existiert nicht?
Schlussbetrachtungen — 270

Literaturverzeichnis — 285

Register — 297

Siglenverzeichnis

***Racimo* | Poetik des (Hin-)Sehens**

R	<i>Racimo</i>
CPCh	Código Penal Chileno
S	Urteil des Segundo Juzgado del Crimen de Iquique vom 26. Februar 2004

***Los divinos* | Mittäterperspektiven**

LD	<i>Los divinos</i>
CPC	Código Penal Colombiano
SYS	Urteil im Fall Yuliana Samboní

***Temporada de huracanes* | Polyphonie der Gewalt**

TH	<i>Temporada de huracanes</i>
SW	<i>Saison der Wirbelstürme</i>
CPM	Código Penal Federal Mexicano

1 Über die Notwendigkeit einer interdisziplinären Herangehensweise an Feminizid

«No era nadie, alguien invisible, casi inexistente» [Sie war niemand, jemand unsichtbares, fast nicht existent]. So formuliert ein Mittäter in Laura Restrepos Roman *Los divinos* die Perspektive eines Täters auf sein Opfer. «A qué tanto escándalo, qué importancia tiene, dónde estuvo el error, si una niña no es nada y menos si es pobre, una niña pobre no es nadie, no existe»¹ [Warum das ganze Geschrei, welche Bedeutung hat es schon, wo war der Fehler, wenn doch ein Mädchen nichts ist, vor allem, wenn es arm ist, ein armes Mädchen ist niemand, existiert nicht].² Die Gestaltung dieser Passage ist auffällig: Auf die asyndetische Aneinanderreihung rhetorischer Fragen folgt die Affirmation einer in der Sicht des Mittäters vorliegenden Nichtexistenz des Opfers als ebenfalls asyndetische Wiederholungsstruktur. Das «arme Mädchen», von dem hier die Rede ist, existiert aus Tätersicht nur im Rahmen seiner eigenen Negation. Das Dasein des Mädchens gründet in dieser Logik auf Nichtigkeit und Wertlosigkeit, Auffassungen, die durch die formale Komposition der Aussage akzentuiert werden und die die Tat zu rechtfertigen suchen. Diese abfällige Charakterisierung des Opfers wird mithilfe literarischer Verfahren ausgedrückt, die auf seine doppelte Marginalisierung verweisen: Ein armes Mädchen zu sein ist hier gleichbedeutend mit Unsichtbarkeit; Sichtbarkeit schafft die Erzählstimme nur dadurch, dass sie mittels ständiger Repetitionen über jene Unsichtbarkeit spricht.

Dieser Ausschnitt aus Laura Restrepos Roman *Los divinos* verdichtet sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene die Art und Weise, wie die drei Romane, die in dieser Studie untersucht werden, patriarchale und hegemoniale Annahmen über vulnerable Weiblichkeit zum Ausdruck bringen. Es sind eben diese Annahmen, die in ihrer extremsten Ausprägung für Frauen tödlich sind und die eine juristische Beschäftigung mit ihnen notwendig machen.

«La muerte violenta de las mujeres tiene sus raíces en culturas y tradiciones que sostienen un sistema patriarcal que las subordina al mandato masculino y se

1 Laura Restrepo: *Los divinos*. Barcelona: Alfaguara 2018, S. 174. Im Folgenden werden Zitate aus dem Roman durch das Kürzel «LD» gekennzeichnet.

2 Sofern nicht anders gekennzeichnet, wurden alle Übersetzungen vom Spanischen ins Deutsche von der Verfasserin vorgenommen.

basa en relaciones históricamente desiguales de poder»³ [Der gewaltsame Tod von Frauen ist in Kulturen und Traditionen verwurzelt, die ein patriarchales System aufrechterhalten, das Frauen der männlichen Herrschaft unterordnet und auf historisch ungleichen Machtverhältnissen beruht], heißt es im ersten Satz eines interamerikanischen Modellgesetzes, das 2019 durch den Sachverständigenausschuss des Follow-up-Mechanismus des Übereinkommens von Belém do Pará, der *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer* [Interamerikanische Konvention über die Prävention, Bestrafung und Beseitigung von Gewalt gegen Frauen], ausgearbeitet wurde. Das Modellgesetz ist als Reaktion auf gesellschaftliche, völkerrechtliche und strafrechtliche Entwicklungen zu verstehen: In den ersten zwei Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts setzte sich in ganz Lateinamerika ein Begriff für ein Phänomen durch, das mindestens bis in die Zeiten der Hexenverfolgung in Europa zurückreicht: Femizid oder Feminizid – die Tötung einer Frau, weil sie eine Frau ist – ist sowohl im geisteswissenschaftlichen als auch im juristischen Kontext insbesondere in Lateinamerika zu einem unverzichtbaren Schlüsselbegriff avanciert, um geschlechtsspezifische Gewalt benennen, aufzeigen und juristisch handhabbar machen zu können.

In den letzten zehn Jahren hat der Begriff Eingang in die Menschenrechtsdiskussion und in Urteile des Interamerikanischen Gerichtshofs für Menschenrechte gefunden und wurde in die Strafgesetzbücher der meisten lateinamerikanischen Staaten aufgenommen. Doch nach wie vor ist die Implementierung des Terminus und die praktische Anwendung im juristischen Bereich mit großen Herausforderungen verbunden, da die meisten Konzepte, aus denen sich die Definitionsmerkmale des Feminizids zusammensetzen, aus den Sozialwissenschaften stammen. Ihre Übertragung auf traditionelle Strukturen des Rechts, insbesondere des Strafrechts, kann zu Ungenauigkeiten führen, da sie zuweilen juristischen Prinzipien wie Eindeutigkeit, Klarheit und Präzision zuwiderlaufen.⁴ Die rechtlichen Anpassungen waren daher weitgehend nicht in der Lage, die systemischen und intersektionalen Bedingungen geschlechtsspezifischer Gewalt anzuerkennen oder aufzuzeigen, da sie sich dem entziehen, was greifbar ist und durch Strafnormen in Worte gefasst werden kann.⁵

3 MESECVI: *Ley modelo interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la muerte violenta de mujeres (Femicidio/Feminicidio)*. Washington, D.C.: OAS 2019, S. 7.

4 Vgl. Patsilí Toledo Vásquez: *Femicidio/Feminicidio*. Buenos Aires: Ediciones Didot 2014, S. 29–30. Vgl. Alicia Deus/Diana Gonzalez: *Analysis of Femicide/Feminicide Legislation in Latin America and the Caribbean and a Proposal for a Model Law*. Ciudad de Panamá: ONU Mujeres/MESECVI 2018, S. 13.

5 Ausführlich hierzu María Camila Correa Flórez/Elena von Ohlen: *Femicide*. In: Klaus Hoffmann-Holland/Susanne Zepp (Hg.): *Key Legal Concepts in Law and Literature*. Berlin: De Gruyter 2024 [im Druck].

Es sind eben diese Begrenzungen des rechtlichen Rahmens, die in den hier untersuchten literarischen Texten sichtbar gemacht werden. Dabei eint diese Romane, dass sie eine Reproduktion und Ästhetisierung geschlechtsspezifischer Gewalt vermeiden und sich im Gegenteil bemühen, deren systemische Dimension sichtbar zu machen. Und so ist es ein zentrales Anliegen dieser Studie aufzuzeigen, mit welchen erzählerischen Verfahren drei Romane der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literatur die Lücken in den bestehenden Gesetzen und Gerichtsurteilen sowie die weit verbreitete Straflosigkeit in Fällen geschlechtsspezifischer Gewalt zum Gegenstand machen. Dass ihre Verfahren dabei durchaus paradigmatischen Charakter haben, wird im Rahmen der Analysen herausgearbeitet.⁶ Es handelt sich im Einzelnen um die folgenden Texte: Den Roman *Racimo* von Diego Zúñiga (2015), den Roman *Los divinos* von Laura Restrepo (2018) und schließlich den Roman *Temporada de huracanes* von Fernanda Melchor (2017). Die narratologische Analyse wird eingebettet in Überlegungen zu Urteilen und Bestimmungen aus dem Völkerrecht, nationalen Strafrechtsnormen aus Chile, Kolumbien und Mexiko, sowie Gerichtsurteilen der faktischen Fälle, auf die sich die Romane teils fikionalisiert beziehen.

Der englische Begriff *femicide* wurde 1976 im Zusammenhang mit dem ersten *International Tribunal on Crimes against Women* in Brüssel von der amerikanischen Soziologin Diana Russel geprägt, die, gemeinsam mit Jill Radford, schließlich im Jahr 1992 in *The Politics of Women Killing*⁷ erstmals eine Definition des Begriffs vorlegte.⁸ Die Bezeichnung entstand so aus den Bestrebungen der feministischen Bewegungen heraus, für – potentiell tödliche – Gewalterfahrungen von Frauen auf der ganzen Welt durch deren dezidierte Benennung gesamtgesellschaftliche Sichtbarkeit zu schaffen. Die Konzeptualisierung des Phänomens hatte demnach ein politisches Ziel: den zugrunde liegenden Sexismus dieser Verbrechen aufzuzeigen, der durch den englischen Begriff *homicide* (im Spanischen *homicidio*) nicht abgedeckt wird. *Femicide* bezeichnet somit keineswegs jeden Mord

6 Eine ähnliche These verfolge ich gemeinsam mit María Camila Correa Flórez in María Camila Correa Flórez/Elena von Ohlen: *Femicide* [im Druck]. Der Artikel nimmt jedoch Bezug auf andere literarische Primärtexte: Zum einen bezieht er sich auf den wohl bekanntesten Roman über Feminizide, Roberto Bolaños *2666*, zum anderen auf das Gedicht *Las cuerpas* der mexikanischen Lyrikerin Tania Jaramillo.

7 Jill Radford/Diana Russel: *The Politics of Woman Killing* New York: Twayne Publishers 1992.

8 Die Ausführungen zur Begriffs- und Konzeptgeschichte des Feminizids in diesem Abschnitt sind in Teilen an jene angelehnt, die ich mit Camila Correa Flórez in María Camila Correa Flórez/Elena von Ohlen: *Femicide* [im Druck] formuliert habe. Vgl. auch María Camila Correa Flórez: Comentario IV. *Feminicidio*. In: Ricardo Posada Maya/Fernando Velásquez Velásquez u. a. (Hg.): *Estudios Críticos de Jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia*, Nr. 7. Bogotá: Universidad de los Andes 2019, S. 143–174.

an einer Frau, sondern nur diejenigen, denen geschlechtsspezifische Motive zugrunde liegen.

Durch den Aufschwung der transnationalen feministischen Bewegung ab den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts und den damit einhergehenden Errungenschaften in Bezug auf die Verankerung von Frauenrechten in der Gesetzgebung⁹ gelangte das Konzept nach Lateinamerika. Konkret waren es zwei Faktoren, die eine breite Verwendung des Begriffs in der Region auslösten: die nicht enden wollenden Morde an Frauen in Ciudad Juárez, Mexiko, und diejenigen in Guatemala und El Salvador in Zusammenhang mit den dortigen bewaffneten Konflikten. Die mexikanische Anthropologin Marcela Lagarde¹⁰ verwendete schließlich den Begriff *femicidio*, um die massenhaften Morde an Frauen in Ciudad Juárez um die Jahrtausendwende zu benennen. Lagarde zufolge ist Femizid, *femicidio*, schlicht als homologer Begriff zu *homicidio* zu verstehen, der jeden Mord an einer Frau bezeichnen kann. *Femicidio* sei somit unzureichend, da der Begriff keine Aussage über geschlechtsspezifische Motive träge. Aus diesem Grund führt sie das Konzept des *femicidio* ein, das zudem den Kontext der Straflosigkeit berücksichtigt, in dem sich der gewaltsame Tod von Frauen in Ciudad Juárez ereignet hat:

Transité de femicidio a feminicidio porque en castellano «femicidio» es una voz análoga a homicidio y solo significa asesinato de mujeres. Nuestras autoras definen al feminicidio como crimen de odio contra las mujeres, como el conjunto de formas de violencia que, en ocasiones, concluyen en asesinatos e incluso en suicidios de mujeres. Identifico algo más para que crímenes de este tipo se extiendan en el tiempo: es la inexistencia del Estado de derecho, bajo la cual se reproducen la violencia sin límite y los asesinatos sin castigo, la impunidad. Por eso, para diferenciar los términos, preferí la voz feminicidio para denominar así el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. Por eso, el feminicidio es un crimen de Estado. Es preciso aclarar que lo hay en condiciones de guerra y de paz.¹¹

⁹ Patsilí Toledo Vásquez: *Femicidio/Feminicidio*, S. 106.

¹⁰ Lagarde ist in den letzten Jahren ins Visier feministischer Kritik gelangt, da sie sich mehrfach transfeindlich geäußert hat und von einem «borrado de las mujeres», einer Auslöschung der Frauen, durch die queere Bewegung gesprochen hat, siehe bspw. Nuria Coronado Sopeña: Entrevista a Marcela Lagarde: «Tenemos que decir no al borrado de mujeres diciendo sí a su existencia legal y protegida». In: *Público* (20. Juli 2020), <https://www.publico.es/sociedad/entrevista-macela-lagarde-lagarde-decir-no-borrado-mujeres-diciendo-existencia-legal-prottegida.html> (letzter Zugriff 30.11.2023). So ausdrücklich ich mich von Lagardes transphoben Äußerungen distanzieren, kommt eine Studie über Feminizide nicht ohne die Beschäftigung mit ihren einschlägigen Schriften aus.

¹¹ Marcela Lagarde: El feminicidio como delito contra la humanidad. In: Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la Repú-

[Ich bin von Femizid zu Feminizid übergegangen, weil «femicidio» im Spanischen ein Wort ist, das analog zu «homicidio» ist und nur den Mord an Frauen bezeichnet. Unsere Autorinnen definieren Femizid als ein Hassverbrechen gegen Frauen, als eine Reihe von Formen der Gewalt, die manchmal zum Mord und sogar zum Suizid von Frauen führen.

Ich erkenne noch etwas anderes, das es Verbrechen dieser Art ermöglicht, sich im Laufe der Zeit auszubreiten: Es ist die Nichtexistenz des Rechtsstaates, in dem Gewalt ohne Grenzen ausgeübt wird und Morde straffrei bleiben. Aus diesem Grund habe ich den Begriff Feminizid bevorzugt, um die Gesamtheit der Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu bezeichnen, die Morde, Entführungen und das Verschwinden von Mädchen und Frauen in einem Kontext des Zusammenbruchs von Institutionen umfassen. Es handelt sich um eine Fraktur der Rechtsstaatlichkeit, die Straffreiheit begünstigt. Feminizid ist daher ein staatliches Verbrechen. Dabei sollte klargestellt werden, dass dies sowohl unter Kriegs- als auch unter Friedensbedingungen geschieht.]

In ähnlicher Weise definieren Ana Carcedo und Monserrat Sagot *femicidio* als die extremste Ausprägung eines Kontinuums von Gewalt gegen Frauen. Sie unterscheiden diese Kategorie vom Begriff des *feminicidio*, denn für sie existiert ein solcher erst dann, wenn eine staatliche Verantwortung vorliegt.¹² Ursprünglich implizierte *feminicidio* also insbesondere die institutionelle Beteiligung am Verbrechen und Nachlässigkeit in den Ermittlungen und der Strafverfolgung. Die Debatte über *femicidio* und *feminicidio* ist jedoch mittlerweile weitestgehend überwunden, so dass beide Begriffe häufig austauschbar und synonym verwendet werden.¹³

Länder wie Mexiko, Kolumbien, Bolivien, Brasilien, El Salvador, Paraguay, Peru und die Dominikanische Republik haben den Begriff *feminicidio* und nicht *femicidio* in ihre Strafgesetzbücher integriert, was gewiss nicht mit einer Anerkennung der institutionellen Dimension geschlechtsspezifischer Gewalt und dem Einräumen der Dysfunktionalität des eigenen Rechtsstaates in Bezug auf diese Gewalt einhergeht. So können wir davon ausgehen, dass die Entscheidung für den einen oder anderen Begriff seitens der Gesetzgeber hier andere Gründe hatte.¹⁴

blica Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada (Hg.): *Feminicidio, justicia y derecho*. Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados, LIX Legislatura 2005, S. 151–164. Hier S. 155.

¹² Ana Carcedo/Monserrat Sagot: *El feminicidio en Costa Rica*. San José de Costa Rica: Instituto Nacional de Mujeres 2000, S. 13.

¹³ Vgl. Isabel Agatón: *Si Adelita se fuera con otro. Del feminicidio y otros asuntos*. Bogotá: Temis 2017, S. 135.

¹⁴ Der mexikanische Linguist Carlos Montemayor hat beispielsweise auch linguistische Argumente für *feminicidio* vorgebracht und dies mit der lateinischen Herkunft der im Genitiv gesetzten Wörter *hominis* und *feminae* begründet, vgl. Graciela Atencio: *Lo que no se nombra no existe*. In: Dies. (Hg.): *Feminicidio. El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Madrid: Catarata 2015, S. 17–35. Hier S. 21–22. Eine Sucheingabe im digitalen Wörterbuch der Real Academia Española zum Begriff *femicidio* mündet in diesem Sinne in einer Weiterleitung zum Eintrag *feminicidio*. Real Academia

In den einzelnen Abschnitten der vorliegenden Studie verwende ich den Begriff, der im jeweiligen Bezugsland höhere Verbreitung findet und dort juristisch verankert ist. Immer dann, wenn er eine allgemeinere Verwendung findet, bevorzuge ich *feminicidio*/Feminizid, um der systemischen Dimension verstärkt Ausdruck zu verleihen. *Feminicidio* unterstreicht die Involviertheit staatlicher Organe, doch Lagardes Akzentuierung der fehlenden Rechtsstaatlichkeit darf nicht als definierendes Merkmal verstanden werden – Feminizide werden auch in Staaten verübt, in denen Straffreiheit kein solch zentrales Problem darstellt –, sondern als ein bedingender Faktor, der Feminizide in einem bestimmten Kontext möglich macht.

Relevanter als die Entscheidung für einen der beiden Begriffe erscheint jedoch, dass alle Autorinnen im Rahmen ihrer Konzeptualisierung darin übereinstimmen, dass die Motive, die zu dieser Art von Verbrechen gegen Frauen führen, Produkt patriarchaler Gewalt sind. Um diese Motive genauer bestimmen zu können, unterscheiden einige Autorinnen nach Arten des Feminizids. So entwickelte Julia Monárrez die Kategorie des *feminicidio sexual sistémico* [systemischen sexuellen Feminizids], also der Ermordung von Mädchen und Frauen in Verbindung mit sexualisierter Gewalt.¹⁵ Rita Segato unterscheidet zwischen *feminicidios íntimos* [intimen Feminiziden] und solchen, die sie als *femigenocidios* [Femigenozide] bezeichnet, und die sie als gewaltsame Tötungen von Frauen allgemeiner, unpersönlicher, massiver und systematischer Natur definiert.¹⁶ Ana Carcedo plädiert dafür, nicht von verschiedenen Arten des Feminizids zu sprechen, sondern sich auf die jeweils relevanten Kontexte oder Szenarien zu beziehen. Um der Vielfalt dieser Zusammenhänge Rechnung tragen zu können, sei ihr zufolge eine Analyse

Española/Asociación de Academias de la Lengua Española: Femicidio, <https://dle.rae.es/femicidio> (letzter Zugriff 30.11.2023).

¹⁵ Julia Monárrez: Elementos de análisis del feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez para su viabilidad jurídica. In: Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada (Hg.): *Feminicidio, justicia y derecho*. Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados, LIX Legislatura 2005, S. 197–210. Hier S. 202. Ich bevorzuge die Bezeichnung «sexualisierte Gewalt», da die verbreitetere Bezeichnung «sexuelle Gewalt» eine Komponente impliziert, die eine Form der Zustimmung voraussetzen würde, da Sex immer einvernehmlich ist – andernfalls handelt es sich um Vergewaltigung. Sexualisierte Gewalt gilt als einer der stärksten Indikatoren für Feminizid, was sich auch in den meisten der bestehenden Gesetze widerspiegelt. Als Praxis patriarchaler Dominanz unterstreicht sexualisierte Gewalt die systemischen Aspekte des Feminizids.

¹⁶ Rita Segato: Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación. In: *Revista Herramienta*, Nr. 49 (2012), o.S.

notwendig, die immer konkret in spezifischen Gesellschaften und historischen Momenten durchgeführt werden müsse.¹⁷

Die Definition des Expert*innenausschusses des Follow-up-Mechanismus der Konvention von Belém do Pará bündelt auf prägnante Art und Weise die unterschiedlichen Klassifizierungen des Feminizids:

[...] consideramos que los femicidios son la muerte violenta de mujeres por razones de género, ya sea que tenga lugar dentro de la familia, unidad doméstica o en cualquier otra relación interpersonal; en la comunidad, por parte de cualquier persona, o que sea perpetrada o tolerada por el Estado y sus agentes, por acción u omisión.¹⁸

[...] unter Femizid verstehen wir die gewaltsame Tötung von Frauen aus geschlechtsspezifischen Gründen, unabhängig davon, ob sie innerhalb der Familie, der häuslichen Einheit oder einer anderen zwischenmenschlichen Beziehung, in der Gemeinschaft oder durch eine beliebige Person stattfindet oder vom Staat und seinen Akteuren durch Handeln oder Unterlassen begangen oder toleriert wird.]

Das eingangs erwähnte, durch denselben Ausschuss entworfene interamerikanische Modellgesetz von 2019 geht seinerseits ausführlich darauf ein, welche Umstände auf feminizidale Gewalt im Kontext von Morden an Frauen hindeuten:

ARTÍCULO 5. FEMICIDIO/FEMINICIDIO

Cualquier hombre que mate o participe en la muerte de una mujer por el hecho de ser mujer en cualquiera de las siguientes circunstancias o con alguno de los objetivos o motivos que se mencionan a continuación, será penalmente responsable por el delito de femicidio/feminicidio si:

- a. Tiene o ha tenido con la mujer una relación de pareja, con o sin convivencia, o ha intentado establecer o reestablecer una relación interpersonal con ella;
- b. El hecho ocurre dentro de las relaciones de familia inmediata o extendida, sea o no que el agresor comparta o haya compartido el mismo domicilio;
- c. Ha ejercido previamente uno o más actos de violencia incluyendo cualquier forma de violencia sexual, aunque no hubieran sido denunciados con anterioridad, sea en el espacio público o privado;
- d. Se alegan razones de honor, reputación familiar o creencias religiosas, como justificación por una transgresión sexual real o supuesta de la víctima o para encubrir la violencia sexual contra la misma;
- e. Es parte de la actividad de un grupo delictivo organizado o en el marco de un rito o ceremonia grupal;
- f. [El crimen] es ejecutado como forma de impedir u obstaculizar los derechos políticos de la víctima o de otras mujeres;
- g. Es porque la mujer está embarazada;

¹⁷ Ana Carcedo: *No olvidamos ni aceptamos. Femicidio en Centro América 2000–2006*. San José de Costa Rica: Asociación Centro Feminista de Información y Acción 2010, S. 6.

¹⁸ MESECVI. *Declaración sobre el femicidio*. Washington, D.C.: OAS 2008, S. 6.

- h. Está la mujer en prostitución, explotación sexual, es víctima de trata o ejerce alguna ocupación o profesión estigmatizada;
- i. Está la mujer en situaciones de conflicto o de guerra, a quien se considere enemiga/o, como venganza, represalia o para usar a la víctima como botín de guerra, igual que como presa y arma de guerra;
- j. La mujer víctima se halla en la línea de fuego de un hombre cuando trataba de matar a otra mujer;
- k. Es en cualquier otro tipo de situaciones en la que se den las circunstancias de subordinación por las relaciones desiguales de poder entre el agresor y la víctima, o cualquier forma de discriminación contra la mujer sea o no que exista o haya existido una relación interpersonal.¹⁹

ARTIKEL 5. FEMIZID/FEMINIZID

[Jeder Mann, der eine Frau tötet, weil sie eine Frau ist, oder sich an der Tötung beteiligt, ist strafrechtlich für das Verbrechen des Femizids/Feminizids verantwortlich, wenn einer der folgenden Umstände oder Motive zutrifft:

- a. wenn er eine Beziehung mit der Frau hat oder hatte, mit oder ohne einem gemeinsamen Wohnsitz, oder versucht hat, eine zwischenmenschliche Beziehung mit ihr aufzubauen oder wieder aufzubauen;
- b. wenn die Tat im unmittelbaren oder erweiterten Familienkreis stattfindet, unabhängig davon, ob der Täter denselben Wohnsitz hat oder hatte;
- c. wenn der Täter zuvor eine oder mehrere Gewalttaten verübt hat, einschließlich jeglicher Form von sexualisierter Gewalt, auch wenn diese zuvor nicht angezeigt wurden, sei es im öffentlichen oder privaten Bereich;
- d. wenn Gründe der Ehre, des Ansehens der Familie oder religiöse Überzeugungen als Rechtfertigung für eine tatsächliche oder angebliche sexuelle Übertretung des Opfers oder zur Vertuschung sexualisierter Gewalt gegen das Opfer angeführt werden;
- e. wenn [der Mord] Bestandteil der Aktivitäten einer organisierten kriminellen Gruppe oder Teil eines Gruppenrituals oder einer Zeremonie ist;
- f. wenn [der Mord] begangen wird, um die politischen Rechte des Opfers oder anderer Frauen zu behindern;
- g. wenn [der Mord] verübt wird, weil die Frau schwanger ist;
- h. wenn die Frau der Prostitution nachgeht, sie sexuell ausgebeutet wird, Opfer von Menschenhandel ist oder einen stigmatisierten Beruf ausübt;
- i. wenn die Frau sich in einer Konflikt- oder Kriegssituation befindet und dem Feind angehörend betrachtet wird und [der Mord] als Vergeltungsmaßnahme verübt wird oder um das Opfer als Kriegsbeute, Gefangene oder Kriegswaffe zu benutzen;
- j. wenn die Frau sich in der Schusslinie eines Mannes befindet, als dieser versuchte, eine andere Frau zu töten
- k. Wenn jede andere Art von Situation vorliegt, in der aufgrund ungleicher Machtverhältnisse zwischen dem Angreifer und dem Opfer Umstände der Unterordnung bestehen, oder wenn es sich um jede Form der Diskriminierung von Frauen handelt, unabhängig davon, ob eine zwischenmenschliche Beziehung besteht oder bestanden hat.]

¹⁹ MESECVI: *Ley modelo interamericana*, S. 28–29.

Auch wenn das Modellgesetz in seiner finalen Form aktueller ist als zwei der drei Feminizidgesetze, auf die in den folgenden Kapiteln eingegangen wird, ist dieses doch als Ergebnis der multidisziplinären Reflexionen der letzten Jahrzehnte zu verstehen und kann somit vielseitig für die Analysen der Studie herangezogen werden. So sind Absätze a. bis c. in den drei Feminizidgesetzen verankert, welche für die vorliegende Studie von Interesse sind. Viele der im Modellgesetz aufgeführten Merkmale gehen jedoch wesentlich über das hinaus, was nationalstrafrechtlich verankert ist. Dies gilt im besonderen Maße für das mexikanische Gesetz. Eines der neueren Feminizidgesetze, das chilenische, das in seiner aktuellen Form erst seit 2020 gültig ist, hat hingegen den Absatz h. inkorporiert: Morde an Sexarbeiterinnen gelten somit in Chile automatisch als Feminizide. Absatz k. des Modellgesetzes ist als zentral anzusehen: Er lässt dank der Offenheit seiner Formulierung viel juristischen Spielraum für eine Verurteilung auf Grundlage des Feminizids, denn ungleiche Machtverhältnisse können alleine schon anhand der Belém do Pará Konvention fast immer angeführt werden, wenn ein Mann eine Frau ermordet – dort sind historisch gewachsene ungleiche Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern als Fakt festgehalten und als Grund für geschlechtsspezifische Gewalt angeführt.²⁰

Das Urteil, das den größten Einfluss auf die rechtliche Entwicklung des Konzepts in Lateinamerika hatte und die Inhalte des Modellgesetzes maßgeblich geprägt hat, ist unter dem Titel *Campo Algodonero* [Baumwollfeld] bekannt geworden. Der Name bezieht sich auf ein Urteil vom 16. November 2009, in dem der Interamerikanische Gerichtshof für Menschenrechte den mexikanischen Staat wegen mangelnder Sorgfalt bei den Ermittlungen im Zusammenhang mit dem Verschwinden und dem Tod drei junger Frauen auf einem Baumwollfeld in Ciudad Juárez im Jahr 2002 für schuldig befand.²¹ Obwohl die Verwandten Anzeige wegen des Verschwindens ihrer Angehörigen erstattet hatten, führte der mexikanische Staat keinerlei Ermittlungen durch,

²⁰ In der Präambel der Konvention heißt es: «Los estados partes de la presente convención [...] [están] PREOCUPADOS porque la violencia contra la mujer es una ofensa a la dignidad humana y una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres [...]» [Die Vertragsstaaten dieses Übereinkommens [...] [sind] IN DER BESORGNIS, dass Gewalt gegen Frauen einen Angriff auf die Menschenwürde darstellt und Ausdruck der historisch ungleichen Machtverhältnisse zwischen Frauen und Männern ist [...]]. Organización de los Estados Americanos (OAS): *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (Convención de Belém do Pará)* 1994, Präambel. Bemerkenswert am Modellgesetz ist auch der Absatz i., da er in Übereinstimmung mit Rita Segato Frauenkörper als Kriegswaffen versteht. Rita Segato: *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños 2016.

²¹ Interamerikanischer Gerichtshof für Menschenrechte (IAGMR): *Caso González y otras («Campo Algodonero») vs. México*, Urteil vom 16. November 2009.

um den Sachverhalt aufzuklären und die Verantwortlichen zur Rechenschaft zu ziehen. Insbesondere in Anbetracht des Kontextes der Stadt, in der seit den 1990er Jahren ein drastischer Anstieg von Morden an Frauen verzeichnet wurde, ist die Nachlässigkeit der Ermittlungen nach Ansicht des Gerichtshofs Ausdruck von Diskriminierung durch Gleichgültigkeit.

Der Fall war bereits von der Interamerikanischen Menschenrechtskommission im Rahmen einer im März 2002 eingereichten Petition angehört worden, in der die Opfer die Verletzung von Menschenrechten aus der Amerikanischen Menschenrechtskonvention geltend machten. Die Kommission hatte den gewaltsamen Tod der drei Frauen nicht als Feminizid eingestuft, stellte jedoch fest, dass die auffälligsten Merkmale der Fälle die mangelnde Aufklärung und Unregelmäßigkeiten bei den Ermittlungen waren, die insgesamt einen Eindruck weitgehender Straflosigkeit hervorriefen. Das Gericht selbst bezeichnete die Morde als geschlechtsspezifische Tötungen von Frauen, «auch bekannt als *feminicidio*.»²² Zur Kontextualisierung dieses Begriffs verwies das Gericht auf die Definition von geschlechtsspezifischer Gewalt in der Konvention von Belém do Pará.²³ Der Gerichtshof wies darauf hin, dass jene Morde verübt werden konnten, weil die Opfer Frauen waren, dass sie innerhalb einer «Kultur der Diskriminierung» geschahen und dass ein Zusammenhang zwischen den vorherrschenden, gesellschaftlich akzeptierten geschlechtsspezifischen Stereotypen über Frauen, die sich implizit oder explizit in Politik und gesellschaftlicher Praxis widerspiegelten, und der Rechtfertigung und Sprache der Kriminalpolizei bestand.²⁴

Das *Campo Algodonero*-Urteil führt in seiner Analyse Straflosigkeit als zentrales Element der juristischen Konzeptualisierung von Feminizid ein und folgt damit Autorinnen wie Marcela Lagarde. Zudem spiegelt sich diese Auffassung bereits in der Definition von Gewalt gegen Frauen in der Konvention von Belém do Pará wider, die in ihrem zweiten Artikel die staatliche Verantwortung akzentuiert.²⁵ Die staatliche Toleranz kann sich in der Rechtfertigung von Verbrechen durch die Be-

22 IAGMR: *Caso González y otras («Campo Algodonero») vs. México*, S. 42.

23 Im ersten Artikel der Konvention heißt es: «Para los efectos de esta Convención debe entenderse por violencia contra la mujer cualquier acción o conducta, basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado» [Im Sinne dieses Übereinkommens wird unter Gewalt gegen Frauen jede Handlung oder Verhaltensweise verstanden, die aufgrund des Geschlechts verübt wird und die zum Tod oder zu körperlichen, sexuellen oder seelischen Schäden oder Leiden von Frauen führt, ob im öffentlichen oder im privaten Bereich]. OAS: *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer*, Kapitel I, Artikel 1.

24 IAGMR: *Caso González y otras («Campo Algodonero») vs. México*, S. 48.

25 OAS: *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer*, Kapitel I, Artikel 2, Absatz c.

hörden äußern, wie es in Mexiko geschehen ist und wie der Gerichtshof im *Campo Algodonero*-Urteil festgestellt hat. Sie zeigt sich auch darin, dass Ermittlungen nicht oder nicht rechtzeitig durchgeführt oder übereilt eingestellt werden. Der Interamerikanische Gerichtshof ließ bei seiner Analyse jedoch Fragen der Vulnerabilität außer Acht, wie etwa die Tatsache, dass die große Mehrheit der in Juárez ermordeten Frauen ökonomisch marginalisierte Arbeiterinnen waren, von denen viele noch minderjährig und zudem indigener Herkunft waren. Die Feminizide von Juárez sind nur in ihrer komplexen soziographischen Konstellation zu verstehen. Die Nähe zur US-Grenze, der weit verbreitete Drogen- und Menschenhandel sowie die zahlreichen *Maquiladoras*, Montagefabriken, die in zollfreien Produktionszonen angesiedelt sind und Produkte verschiedener internationaler Unternehmen für den Export montieren, bilden den Nährboden für Umstände, die der Journalist Sergio González Rodríguez treffend als *Femicide Machine* bezeichnet hat.²⁶

Im Jahr 2019 hat der Sachverständigenausschuss des Follow-up-Mechanismus des Übereinkommens von Belém do Pará schließlich das eingangs erwähnte Modellgesetz für die gesamte Region entworfen, in dem empfohlen wird, den Straftatbestand des Feminizids in die verschiedenen Strafgesetzbücher aufzunehmen – die meisten lateinamerikanischen Staaten hatten dies zu dem Zeitpunkt bereits umgesetzt, einige aber nur sehr rudimentär. Aus dem Modell geht klar hervor, dass eine Reihe von Umständen dazu dienen können, das Vorliegen des sogenannten «subjektiven Elements», der Tötung aus Gründen des Geschlechts, juristisch nachweisen zu können. Auf die Schwierigkeiten, das subjektive Element zu dokumentieren, soll im Verlauf dieser Studie in besonderem Maße auch im Rahmen der Analyse der literarischen Texte eingegangen werden.

Der Zugriff der vorliegenden Studie situiert sich im interdisziplinären Feld von Recht und Literatur, das untersucht, wie Rechtssysteme mit dem Aufkommen eines Menschenrechtsdiskurses umgehen, der durch Literatur formuliert und modifiziert wird. Literatur wird dabei als aktive Sprachgestaltung – als die Entautomatisierung von Sprache nach Viktor Šklovskij –²⁷ verstanden. Die historische Entwicklung des Menschenrechtsdiskurses ist vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder durch literarische Interventionen geprägt worden, die sich, oftmals aus dem sogenannten Globalen Süden heraus, mit der Frage beschäftigen, für wen und in welchem Umfang die 1948 proklamierten Menschenrechte tatsächlich galten. Besonders die im lateinamerikanischen Kontext verbreitete sogenannte *Testimonio*-Literatur hat für Kontroversen um die Verhandlung

²⁶ Sergio González Rodríguez: *The Femicide Machine*. Übers. von Michael Parker-Stainbeck. Boston, Massachusetts: MIT Press 2012.

²⁷ Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren. In: Jurji Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1994, S. 3–35.

von Menschenrechten in der Literatur gesorgt.²⁸ In diesem Zuge entwickelten sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts Strömungen der Rechts- und Geisteswissenschaften, in denen die Verbindung zwischen literarischen Texten und Menschenrechten genauer betrachtet wird.²⁹ In der Forschung wird untersucht, inwieweit literarische Texte den Menschenrechtsdiskurs aufbrechen und erneuern können und welche quasi-richterliche Rolle die Literatur einnehmen kann, wenn ein Rechtsstaat bröckelt und Räume begrenzter Staatlichkeit auftreten, während gleichzeitig Menschenrechtsthemen die Gegenwartsliteratur mehr denn je antreiben und ständig erneuern.³⁰

Die lateinamerikanischen Vertreter*innen dieser Interdisziplin sind dafür bekannt, einem machtkritischen und postkolonialen Verständnis der Entwicklung des Menschenrechtsbegriffs zu folgen und haben daher Theorien entwickelt, die Menschenrechte zwar als Instrumente zur Verteidigung der Menschenwürde anerkennen, gleichzeitig aber davon ausgehen, dass der westlich geprägte Menschenrechtsdiskurs eng mit eurozentrischen und imperialistischen Bestrebungen verbunden ist – zu nennen seien hier insbesondere Walter Mignolo, María Lugones³¹ oder Fernando Rosenberg. In *After Human Rights* (2016) hat Rosenberg künstlerische Positionen aus Lateinamerika untersucht, die sich mit der Möglichkeit von Gerechtigkeit nach der Entstehung, dem Aufstieg und dem Abflauen der Menschenrechtserzählung um die Jahrtausendwende befassen. Rosenberg stützt seine Studie auf Analysen lateinamerikanischer Literatur, Filme und visueller Kunst, und zwar aus einer dezidiert nicht-eurozentristischen Perspektive. Dem Menschenrechtsdiskurs weist Rosenberg gleichzeitig hegemoniale Ansprüche und kritisches Potential zu, so denn er künstlerisch, als affektive Formation, als aktive Gestaltung von Sprache zur Geltung gebracht wird:

28 Vgl. Kimberly Nance: *Can literature promote justice? Trauma narrative and social action in Latin American testimonio*. Nashville: Vanderbilt University Press 2006.

29 Vgl. Austin Sarat/Matthew Anderson u. a. (Hg.): *Law and the Humanities: An introduction*. New York: Cambridge University Press 2010.

30 Vgl. u. a. Thomas Risse/Tanja A. Börzel u. a.: Governance in Areas of Limited Statehood: Conceptual Clarifications and Major Contributions of the Handbook. In: Dies. (Hg.): *The Oxford Handbook of Governance and Limited Statehood*. Oxford: University Press 2018, S. 3–25; vgl. Elizabeth Anker: *Fictions of Dignity: Embodying Human Rights in World Literature*. Ithaca: Cornell University Press 2012; vgl. Pramod Nayar: *Human Rights and Literature. Writing Rights*. New York: Palgrave Macmillan 2016.

31 Siehe beispielsweise Walter Mignolo/María Lugones u. a.: *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo 2008 und Walter Mignolo: Who Speaks for the «Human» in Human Rights. In: José-Manuel Barreto (Hg.): *Human rights from a third World perspective. Critique, history and international law*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 44–64.

Latin American cultural criticism has been divided between those defending the capacity of the state or the national form to effectively represent a sense of community and the arena for political change and those mourning or celebrating the historical closing of that possibility. A parallel debate has defined literary studies, as the displacement of literature from the self-assigned role of mediation in the constitution of national hegemonic culture (perhaps only determinant from the viewpoint of literary scholarship) has been repeatedly theorized as well as both feared (as literature has been equated to critical consciousness) and welcome (as literature's displacement would give way to voices misrepresented, coopted by, or unregistered within the archive of lettered culture). [...] Indeed, what are now considered the classics of Latin American narrative and essay did bear witness to the promises, but primarily to the shortcomings, of the Latin American state to create and represent a sense of national community. [...] By building its own authority through discourse, literature cannot but bear witness to the formation of political subjects and also to the fact that this subjection never yields the expected results that would satisfy the demand of hegemonic closure.³²

Indem die vorliegende Studie auf die literarischen Verfahren zur Schärfung des Rechtsbewusstseins, insbesondere des Geschlechterbewusstseins, innerhalb des interdisziplinären Diskurses über Menschenrechte fokussiert, knüpft dieser Zugang an eine vielseitige akademische Tradition an, in der die Sphären des Rechts und der Literatur miteinander verflochten wurden. Rosenbergs Studie bekräftigt dabei die Grundannahme, dass Literatur als theoretische Matrix einer progressiven Entwicklung des Menschenrechtsdiskurses dienen *kann*. Ich gehe in dieser Studie noch einen Schritt weiter: Literarische Texte haben nicht nur das Potential, auf die Entwicklung des Menschenrechtsdiskurses Einfluss zu nehmen. Die Ergebnisse ihrer interdisziplinären Bearbeitung können im Hinblick auf den Straftatbestand des Feminizids auch für die konkrete juristische Analyse fruchtbar gemacht werden.

Dabei geht es mir nicht in erster Linie um den Interventionsanspruch der Literatur, und dezidiert nicht darum, der Analyse literarischer Texte eine Wirkmacht in Bezug auf die rechtspraktische Behandlung von Fällen zu attestieren. Der Interventionsbegriff, der immer stärker in den geisteswissenschaftlichen Fokus rückt,³³ ist zwar insofern für diese Studie von Relevanz, als dass die Straflosigkeit geschlechtsbezogener Gewalt auf Dauer nur so lange absolut bleiben kann, wie sie verschwiegen, vertuscht und aus dem öffentlichen Diskurs herausgehalten wird. Die drei Romane, die Gegenstand dieser Studie sind, stellen eine Öffentlichkeit her

³² Fernando Rosenberg: *After Human Rights: Literature, Visual Arts, and Film in Latin America, 1990–2010*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2016, S. 30–31.

³³ Zu nennen sei hier exemplarisch der Sonderforschungsbereich 1512 «Intervenierende Künste» der Freien Universität Berlin, der sich in verschiedenen Teilprojekten mit der öffentlichen Wirkung künstlerischer Interventionspraktiken beschäftigt.

und haben in dieser Hinsicht intervenierenden Charakter. Ich beziehe mich dabei jedoch nicht auf den öffentlichen Druck, den ihre Rezeption möglicherweise erzeugt hat,³⁴ sondern auf ganz konkrete juristische Konstellationen und die Analyse der erzählerischen Verfahren, die sowohl das Sprechen über geschlechtsbezogene Gewalt in unterschiedlichen fachlichen Kontexten als auch die interdisziplinäre Entwicklung völkerrechtlicher Normen und die Wissenschaftspraxis in Lehre und Forschung bereichern können.

Denn wie bereits angedeutet, gestaltet sich der juristische Nachweis des Feminizids schwierig, da der Tatbestand insbesondere das geschlechtsspezifische Motiv des Täters beschreibt, dieses mit herkömmlichen rechtlichen Mitteln indes kaum zu erfassen ist. Nur die Fokussierung auf den Täter und sein Tatmotiv, auf den Tatkontext, auf die Umstände und Vorgeschichten und Erfahrungen, die die Tat begünstigt haben, tragen dazu bei, das subjektive Element nachzuweisen, und dieses Element muss intersubjektiv nachvollziehbar bewiesen werden. Das gesamte Umfeld des Täters und der Tat muss untersucht werden, und zwar aus verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven. Die misogynen Beweggründe eines Täters müssen versprachlicht werden. Dies setzt, gesprochen mit Ana Carcedo, voraus, dass die jeweiligen Kontexte des Feminizids, die die konkrete Ausführung des Verbrechens ermöglichen, als Grundlage für die Strafverfolgung untersucht werden.

So stellt sich die Frage, inwieweit Literatur komplementär zur Justiz zu lesen ist, ob – und wenn ja, wie – der erkenntnistheoretische Ansatz der Literaturanalyse für die juristische Lehre und Forschung in Bezug auf Feminizid von Nutzen sein kann. Anders gefragt: Welche Konsequenzen lassen sich aus der literarischen Analyse für die Rechtswissenschaft und die konkrete Rechtsprechung ziehen? Wie macht die Literatur auf ein bestehendes Rechtsvakuum und die ubiquitäre Straflosigkeit aufmerksam? Und wie weisen literarische Texte auf das Versagen bestehender Gesetze hin und prangern Versäumnisse bei der Strafverfolgung an? Erkenntnisleitende These ist dabei, dass die sprachlichen Verfahren literarischer

34 In der Interdisziplin «Recht und Literatur» werden oftmals bevorzugt Texte behandelt, die einen expliziten Anspruch des Verurteilens haben. Einschlägiges Beispiel für einen solchen Text ist Émile Zolas «J'accuse ... !», den Zola im Januar 1898 als offenen Brief an den damaligen Präsidenten der Französischen Republik, Félix Faure verfasste und so der sogenannten Dreyfus-Affäre eine neue Richtung gab. Der Artikel führte nicht direkt zu einer Revision des Urteils gegen Dreyfus, wohl aber zu einer Spaltung der französischen Gesellschaft. Für eine Analyse aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Susan Rubin Suleiman: *The Literary Significance of the Dreyfus Affair*. In: Dies.: *The Dreyfus Affair: Art, Truth, and Justice*. Berkeley: University of California Press 1987, S. 117–139. Für eine rechtswissenschaftliche Untersuchung vgl. Robert Michaelis: *Der Prozess Dreyfus: eine juristische Studie*. Hamburg: Kriminalistik Verlag 1963 (Kriminologische Schriftenreihe der Deutschen Kriminologischen Gesellschaft, B. 9).

Texte Verbrechen geschlechtsspezifischer Gewalt auf eine Art und Weise reflektieren, die wesentlich über juristische Paradigmen hinausgeht.

Um diese Fragen bearbeiten zu können, ist die durch die literarischen Texte erzeugte Realität als Produkt der Transferenzen zwischen Recht und Literatur anzusehen. Rückschlüsse auf die Vereinbarkeit beider Zugriffe und ihre Auswirkungen auf die Wahrnehmung geschlechtsspezifischer Gewalt können nur so gezogen werden. Der interdisziplinäre Zugang der Studie ist dabei ein methodisch offener: Weder wird hier unidirektional auf Spuren des Rechts in der Literatur oder vice versa geblickt, noch sollen Analyseverfahren der einen Disziplin auf die andere übertragen werden. Vielmehr wird es darum gehen, die Verflechtungen beider Sphären und ihrer jeweiligen Äußerungsakte in ihren spezifischen Kontexten zu beleuchten und so Potentiale, aber auch Grenzen abzuleiten, die sich aus der gemeinsamen Betrachtung beider Zusammenhänge ergeben. Und so fragt die Studie auch nach narrativen Überschneidungen und den Schlüssen, die aus einer solchen Analyse für die soziale Realität und die Produktion neuen Wissens gezogen werden können.

Ein zentraler Aspekt, der sich durch die Textauswahl und den thematischen Rahmen ergibt und den Zugriff dieser Studie maßgeblich mitbedingt, ist die intersektionale Marginalisierung. Intersektionalität ist ein Konzept, das die Überschneidung verschiedener Unterdrückungssysteme kennzeichnet, wodurch die Marginalisierung eine jeweils einzigartige Mehrfachqualität erhält. Der Begriff Intersektionalität wurde in den 1980er Jahren von der afroamerikanischen Juristin Kimberlé Crenshaw geprägt, um das Wechselverhältnis von Diskriminierungsmechanismen zu beschreiben.³⁵ Ursprünglich auf die zentralen Kategorien *race*, *class* und *gender* bezogen, wird der Begriff heute im weiteren Sinne für jegliche miteinander verwobenen Formen struktureller Diskriminierung verwendet und mit postkolonialen Ansätzen enggeführt. Als Juristin hat Crenshaw nicht nur ein sozialwissenschaftliches Analyseinstrument für die verschiedenen, bisweilen unsichtbaren Diskriminierungen geschaffen, sondern auch einen Begriff, in dem Subjektpositionen Betroffener artikuliert werden können, um diese auch im legalen Rahmen erfahrbar zu machen und Verantwortlichkeiten identifizieren zu können.³⁶ Im *Campo Algodonero*-Urteil hatte der Interamerikanische Menschenrechtsgerichtshof Fragen der vielfältigen Diskriminierung und Verletzlichkeit nicht berücksichtigt –

35 Kimberlé Crenshaw: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine. In: *The University of Chicago Legal Forum* Bd. 1 (1989), S. 139–167.

36 Vgl. Ilse Lenz: Intersektionalität: Zum Wechselverhältnis von Geschlecht und sozialer Ungleichheit. In: Ruth Becker/Renate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 158–165.

und das, obwohl internationale Menschenrechtsorganisationen Intersektionalität bereits seit den 1990er Jahren als einen zentralen Ansatz zum Verständnis und zur Bekämpfung geschlechtsspezifischer Gewalt thematisieren.³⁷ Intersektionalität ist somit eines der Schlüsselkonzepte, das sowohl in literarischen Texten als auch implizit in den drei Feminizidgesetzen Chiles, Kolumbiens und Mexiko auftaucht.

Und so ergibt sich die Auswahl der geographischen Schwerpunktländer und -texte dieser Arbeit einerseits durch die strafrechtliche Normierung in Bezug auf Feminizid: Alle drei Gesetzgebungen bieten Stoff für eine transdisziplinäre Analyse, die in den Feminizidgesetzen anderer Länder nicht auf dieselbe Weise gegeben ist – eben weil sie Aspekte intersektionaler Diskriminierung durchaus in den Blick nehmen. Die Bezugnahmen auf außerliterarische faktische Verbrechen in den drei Romanen, die mehr oder weniger konkret in diese Gesetzgebungen eingebunden worden sind, ergeben dabei spezifische Konstellationen, die in der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literatur einzigartig sind. Andererseits resultiert die Auswahl ganz maßgeblich aus den literarischen Verfahren der drei Texte, die in ihrer nachkolonialen Verortung allesamt Erzählverfahren der europäischen Moderne radikalieren und jeweils neu konfigurieren: in *Racimo* durch Verfahren der Fragmentierung und Verfremdung, in *Los divinos* durch Fokalisierungen im Dazwischen und in *Temporada de huracanes* durch Hyperrealismus und Polyphonie.

Die Struktur der Studie folgt dabei sowohl einer historischen Chronologie von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart als auch der einer Bewegung von zwei konkreten Fällen hin zu einer Makrostruktur, welche die Omnipräsenz des Phänomens zum zentralen Gegenstand der Erzählung erhebt. Die juristischen Rahmenbedingungen sind drei verschiedene: Die Gerichtsverhandlung zum Fall, der in *Racimo* aufgegriffen wird, endete zwar mit einer Verurteilung des Täters, jedoch erfolgte diese noch nicht auf Grundlage eines Gesetzes, das geschlechtsspezifische Komponenten berücksichtigt hätte. Es wird sich ganz im Gegenteil zeigen, dass das Urteil diese dezidiert ausklammert. *Los divinos* hingegen ist vor dem Hintergrund aktueller Feminizidgesetzgebung zu lesen, die Verurteilung des faktischen Täters ist jedoch als Ausnahme anzusehen. *Temporada de huracanes* ist auch vor der Folie der Feminizidgesetze zu interpretieren, es kommt jedoch aufgrund der bereits erwähnten Straflosigkeit trotz vorhandener Instrumente weder im Roman noch in seinem außerliterarischen Bezugsrahmen zu einer effektiven juristischen Ahndung des Verbrechens.

Im Laufe der Analysen wird zu zeigen sein, dass der juristische Apparat zwar Instrumente zur Verfolgung feminizidaler Gewalt anbietet, die Diskrepanz zwischen den Rahmenbedingungen und der Rechtsrealität jedoch drastisch ist. Feh-

37 Vgl. María Camila Correa Flórez/Elena von Ohlen: Femicide [im Druck].

lende geschlechtsperspektivische Bildung und mangelndes Verständnis für die Spezifika dieser Gewalt seitens derjenigen, die für die Strafverfolgung zuständig sind, intensivieren diesen Kontrast. Literarische Texte, die sich dieser Problemstellung annehmen, sind in der Lage, vielfältige Perspektiven zu vermitteln und diese dank ihrer Verflechtungen mit den juristischen Verhältnissen und Praktiken aktiv in das Diskursgeschehen um feminizidale Gewalt einzubringen. Dabei geht es weniger um die Frage, ob die drei Romane im Spannungsfeld der Debatte um engagierte Literatur im Sinne Adornos³⁸ zu verorten sind, sondern ganz dezidiert um den epistemologischen Anspruch, der den drei Texten gemein ist: die Vermittlung einer bestimmten Haltung, die für die interdisziplinäre Forschung fruchtbar gemacht werden kann. Hierbei steht stets, mit Szondi gesprochen, das philologische Erkenntnisinteresse³⁹ im Vordergrund, wobei dieser Horizont durch die Einbettung in juristische Konstellationen zugleich eine weitere Dimension erhält. Und so eröffnet ein Roman die vorliegende Studie, der sich auf die Spuren eines historischen Verbrechens begibt, das es vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatte um Feminizid neu zu deuten gilt.

38 Theodor W. Adorno: Engagement. In: Ders.: *Noten zur Literatur III. Gesammelte Schriften Band 11*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 [1974], S. 409–430.

39 Peter Szondi: Über philologische Erkenntnis. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. Jean Bollack. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 263–286.

2 *Racimo* | Poetik des (Hin-)Sehens

Zwischen 1998 und 2001 ermordete ein Mann im nordchilenischen Alto Hospicio, nahe der Hafenstadt Iquique, 14 Jugendliche und junge Frauen im Alter von 14 bis 36 Jahren. In seinem detailreichen Geständnis beschrieb er, wie er die Opfer entführt, vergewaltigt und schließlich mit Steinschlägen getötet hatte. Vor der Festnahme des Täters hatten die Familien der Verschwundenen keine Hilfe von staatlicher Seite erhalten. Stattdessen wurden die Opfer und ihre Angehörigen selbst kriminalisiert – zunächst durch Medien, die Polizei (*Carabineros*) und die Kriminalpolizei (*Investigaciones*), im anschließenden Verfahren auch durch die zuständige Richterin und die Anwälte des Angeklagten. Die Ermordeten wurden des Drogenkonsums, der Prostitution und der freiwilligen Flucht aus ihren Familien beschuldigt, um der Armut und der vermeintlichen Vernachlässigung durch ihre Familien und häuslicher Gewalt zu entkommen. Erst als sich die Angehörigen der Verschwundenen zusammenschlossen und die Aufmerksamkeit der Medien erregten, begannen offizielle Ermittlungen. Der Täter konnte jedoch nur gefunden werden, da eine der jungen Frauen überlebte und ihren Angreifer identifizieren konnte, der daraufhin eine Vielzahl von Morden gestand, auch wenn er dieses Geständnis im späteren Verlauf der Ermittlungen zurückziehen sollte. 2004 zu lebenslanger Haft verurteilt, sitzt er seine Strafe seither in einem Hochsicherheitsgefängnis in Santiago ab. Obwohl Wissenschaftler*innen und soziale Bewegungen schon damals die Begriffe Femizid und Feminizid verwendeten, waren um die Jahrtausendwende weder die chilenischen Medien noch die Justiz für die Spezifik dieses Verbrechens sensibilisiert: Der Täter ging nicht als *feminicida*, als Frauenmörder, sondern als «El Psicópata de Alto Hospicio», der Psychopath von Alto Hospicio, in die chilenische Geschichte ein.¹

In Diego Zúñigas erstmals im Jahr 2014, 2015 schließlich bei Random House erschienenem Roman *Racimo*² taucht der Begriff *feminicidio* genau so wenig auf wie in den Ermittlungsunterlagen und den unterschiedlichen Urteilen zu diesem faktischen Fall, den der literarische Text aufgreift. Und doch ist das hinter dem Begriff stehende Konzept der Tötung von Frauen aus geschlechtsspezifischen Gründen

1 Zwar wurden dem Täter im Rahmen psychiatrischer Untersuchungen tatsächlich psychopathische Verhaltensweisen attestiert, diese hatten jedoch keinerlei Einfluss auf seine Schuldfähigkeit und das Strafmaß. Segundo Juzgado del Crimen de Iquique: *Sentencia del 26 de febrero de 2004*, Rol N° 73.675–5. Richterin: Eliana Ayala Orellana, S. 167–168. Die mediale Charakterisierung als Psychopath verdeckt zudem die geschlechtsspezifischen Komponenten der Verbrechen. Im Folgenden wird das Kürzel «S» für Zitate aus dem Urteil verwendet.

2 Diego Zúñiga: *Racimo*. Barcelona: Penguin Random House 2015 [2014]. Im Folgenden wird das Kürzel «R» für Zitate aus dem Roman verwendet.

zentraler Gegenstand des Romans und wird dort implizit verhandelt, wie in diesem Kapitel erläutert werden soll. Zúñiga, selbst 1987 in Iquique geboren, hat bis zum vierzehnten Lebensjahr dort gelebt und dürfte den sozialen Aufruhr um die im Text aufgegriffenen Verbrechen aus nächster Nähe miterlebt haben, zumal er zu diesem Zeitpunkt selbst im Alter der Opfer war. Sein Œuvre umfasst neben *Racimo* noch einen weiteren Roman, *Camanchaca* (2011),³ und den Kurzgeschichtenband *Niños héroes* (2016).⁴ In beiden Romanen nimmt die Topographie der Region Tarapacá, deren Hauptstadt Iquique ist, eine zentrale Rolle ein. Zwischen der trockenen Atacama-Wüste und der unmittelbar an diese anschließenden Pazifikküste des hohen chilenischen Nordens eröffnen sich in seinen Texten Räume der Marginalisierung und Straflosigkeit, die tief in die Geschichte der Region und des gesamten Landes eingeschrieben sind. Zu diesen geographischen und historischen Besonderheiten samt deren Verbindungen zu unterschiedlichen Formen struktureller, insbesondere ökonomischer Gewalt und deren Repräsentation in *Racimo* existieren bereits einige wissenschaftliche Arbeiten.⁵ Eine dezidierte Analyse der Verflechtungen zwischen diesen literarisch dargestellten Begebenheiten und den rechtlichen Rahmenbedingungen für geschlechtsspezifische Gewaltverbrechen im Rahmen einer Poetik des (Hin-)Sehens des Romans steht indes noch aus.

Die spezifische regionale und historische Sujetföugung des Romans und seine faktische Vorlage in Beziehung zur Entwicklung der Gesetzeslage zu setzen erfordert eine sorgfältige Betrachtung der formalen Verfahren des Textes und seiner zahlreichen Bezüge auf die Geschichte der Region Tarapacá, aber auch der chilenischen Geschichte im Allgemeinen: Die Verbrechen in Alto Hospicio wurden begangen, lange bevor es in Chile ein Gesetz zum Feminizid gab. Deshalb fragt dieses Kapitel nach den Möglichkeiten von Erzählliteratur, ein Verbrechen mit schwerwiegenden strafrechtlichen Konsequenzen sichtbar zu machen, ohne dass Gesetze existierten, die an die Situation der geschlechtsspezifischen Gewalt angepasst wären – und zwar aus einer Gegenwart heraus, in der diese strafrechtlichen Anpassungen sehr wohl vorgenommen werden und in einen dynamischen und ubiquitären gesellschaftlichen Diskurs eingebettet sind. Die in der Einleitung aufgeworfene Problematik der Straflosigkeit als zentrales Element feminizidaler Gewalt ist hier zwar nicht als solche gegeben – der Täter wurde schließlich rechtskräftig verurteilt –, doch geschlechtsspezifische Komponenten konnten dabei nicht aufgegriffen, geschweige

3 Diego Zúñiga: *Camanchaca*. Santiago: La calabaza del diablo 2009.

4 Diego Zúñiga: *Niños héroes*. Barcelona: Penguin Random House 2016.

5 Vgl. zum Beispiel Patricia Angélica Péndola Ramírez/Patricio Alfonso Landaeta Mardones: *Racimo*, La novela rizoma de Diego Zúñiga. In: *Literatura y Lingüística*, Nr. 38 (2018), S. 35–53 und Daniuska González González/Alexis Candia-Cáceres: Geografías invisibles de la globalización: Bollaño, Almada y Zúñiga. In: *Anales de Literatura Chilena* Jg. 18, Nr. 28 (2017), S. 79–94.

denn nachgewiesen werden, weil eben keine Rechtsgrundlage existierte, auf die in den Ermittlungen und im Gerichtsverfahren Bezug genommen werden konnte. Auf diese Rechtslücke verweist der Roman explizit.

Um die literarischen Verfahren des Romans kontextualisieren zu können, werden den Analysekapiteln zunächst ein Überblick über die Entwicklung der Rechtslage in Bezug auf geschlechtsspezifische Gewalt in Chile und im Anschluss eine Skizze des faktischen Falls vorangestellt, der dem Roman als Vorlage dient.

2.1 Feminizide im chilenischen Kontext

Feminizide werden in Chile vom Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género (SernamEG), dem Ministerium für Frauen und Gleichstellung der Geschlechter, statistisch erfasst. Zudem existiert seit dem Jahr 2001, seit 2010 auch frei im Internet verfügbar, ein umfangreiches Register, das von der Nichtregierungsorganisation *Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres* [Chilenisches Netzwerk gegen Gewalt an Frauen] geführt wird.⁶ Die *Red Chilena* zählt dabei, im Gegensatz zum SernamEG, neben Tötungen aus geschlechtsspezifischen Gründen auch sogenannte *suicidios femicidas*, also Suizide, die nach der Erfahrung patriarchaler Gewalt oder der Straflosigkeit der Aggressoren begangen werden, wie auch *castigos femicidas*, Tötungen nahestehender Personen derjenigen Frau, die der Täter bestrafen möchte. Die Definition der Nichtregierungsorganisation *Red Chilena* geht damit über die strafrechtliche Definition des *femicidio* hinaus. Zudem werden in diesem Register auch Feminizide erfasst, die vom SernamEG nicht anerkannt werden, weil sie strafrechtlich nicht als solche gehandhabt wurden. In wenigen Fällen führt jedoch auch die Statistik des SernamEG Feminizide auf, die strafrechtlich nicht als solche verfolgt wurden.

Der Begriff *femicidio* tauchte im chilenischen Strafgesetzbuch erstmals im Jahr 2010 auf, umfasste dort aber nur solche Tötungen aus geschlechtsspezifischen Gründen, die von Partnern und ehemaligen Partnern im häuslichen Kontext begangen wurden. 2020 wurde das Strafgesetzbuch schließlich so modifiziert, dass auch in außerfamiliären Kontexten begangene Feminizide als solche gewertet und verurteilt werden können.

⁶ Das *Registro de femicidios* [Femizidregister] der *Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres* wird laufend aktualisiert und ist unter dem Weblink <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/registro-de-femicidios/> (letzter Zugriff: 30.11.2023) abrufbar. Es führt neben Namen und Alter der Opfer, wenn bekannt auch der Täter, sowohl kontextualisierende Informationen zu der Beziehung zwischen beiden, den Tathergängen und der juristischen Handhabung jedes Falls auf als auch die Einschätzung der *Red Chilena* in Bezug auf die Art des Feminizids und Hinweise auf Medienberichte.

Die Dringlichkeit der Problematik geschlechtsspezifischer Gewalt lässt sich aus den weiterhin hohen Fallzahlen und der unzureichenden Anwendung des seit 2020 geltenden Gesetzes ablesen: Während das SernamEG für das Jahr 2020 43 Feminizide registrierte, zählte die *Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres* 58. Für das Jahr 2021 führt das SernamEG 44 Fälle, die *Red Chilena* 55.⁷ Die Nichtregierungsorganisation führt diese weiterhin hohe Diskrepanz zwischen der institutionellen und ihrer eigenen, an der feministischen Wissenschaft orientierten Zählweise einerseits auf die insuffiziente Anerkennung verschiedener Formen intrafamiliärer Gewalt als feminizidale Gewalt zurück, andererseits auf die Nachlässigkeit der Ermittlungsbehörden bei der Untersuchung geschlechtsspezifischer Gewaltverbrechen, so dass der Staatsanwaltschaft oftmals Anhaltspunkte für eine Anklage auf Grundlage des Feminizidgesetzes fehlen würden.⁸

Im Folgenden soll kurz die Entstehung und Implementierung des aktuellen Feminizidgesetzes, der *Ley Gabriela*, skizziert und im Anschluss mit den Urteilen der verschiedenen Instanzen im Fall der Feminizide von Alto Hospicio kontrastiert werden. Wie im einleitenden Kapitel bereits angerissen, eröffnet diese literarisch-strafrechtliche Fallstudie aufgrund dieser besonderen historischen Konstellationen den Hauptteil der vorliegenden Arbeit: Die *Ley Gabriela* ist das neueste der drei hier behandelten und eines der progressivsten Feminizidgesetze weltweit, das zudem in engmaschiger Abstimmung mit dem interamerikanischen Modellgesetz von 2019 entstanden ist, aus dem zahlreiche Vorschläge übernommen wurden. Zugleich befasst sich dieses Kapitel mit dem Fall des bekanntesten Frauenmörders der chilenischen Geschichte, obgleich die schriftlichen Urteilsgründe von 2004 und 2005 noch keinerlei geschlechtsspezifische Implikationen aufführen. Dabei soll es keineswegs darum gehen, zu spekulieren, wie ein Urteil dieses Falls heutzutage auf Grundlage der *Ley Gabriela* aussehen könnte. Vielmehr ist es das Ziel, diese historische Konfiguration in Überlegungen einzubetten, welche die literarische Analyse wesentlich ergänzen.

7 Die Statistik des SernamEG kann unter dem Weblink https://www.sernameg.gob.cl/?page_id=27084 abgerufen werden (letzter Zugriff: 30.11.2023).

8 *Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres: Dossier Informativo: 2020–2021. Violencia contra mujeres en Chile*. Santiago de Chile: Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres 2021, S. 16.

2.1.1 Juristischer Rahmen seit 1998

Im Jahr 1998 – dem Jahr, in dem JPS⁹ begann, gezielt junge Frauen zu töten – ratifizierte Chile die Belém do Pará Konvention. Darüber hinaus existierte bis 2010, trotz massiver Kritik feministischer Organisationen seit den 1990er Jahren, keine juristische Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischer Gewalt, sondern ausschließlich die Möglichkeit, diese im Straftatbestand der *violencia intrafamiliar* [intrafamiliärer Gewalt] unterzubringen – eine Einordnung, die trotz eines Hinweises auf die Belém do Pará Konvention im entsprechenden Gesetzestext den ungleichen Machtverhältnissen in Familien- und Beziehungsverhältnissen nicht gerecht wird.¹⁰

Der damals noch unter dem Namen *Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual* agierende Zusammenschluss verschiedener feministischer Organisationen und Einzelpersonen, heute *Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres*, publizierte 2004 – wiederum dem Jahr der Verurteilung JPS – die erste Studie über *femicidios* in Chile.¹¹ Darin werden auch die Feminizide von Alto Hospicio erstmals als solche benannt:

En los casos de Ciudad Juárez en México y Alto Hospicio en Chile, los llamados *asesinatos seriales y/o sexuales* corresponden asimismo a *femicidios masivos* en los que se asocian factores de género y de clase. La impunidad que ha rodeado estos crímenes ha evidenciado la

⁹ In diesem Kapitel der Studie soll die namentliche Nennung des faktischen Täters vermieden werden, um seiner Person nicht unnötig Aufmerksamkeit zu schenken. Die Namen der Opfer werden ebenso auf ihre Initialen begrenzt, da das Urteil nicht öffentlich zugänglich ist und mir dezidiert für die wissenschaftliche Bearbeitung von der Corte de Apelaciones de La Serena zur Verfügung gestellt wurde. Der Bitte des Gerichts, die Namen der Opfer nicht vollständig zu nennen, möchte ich gerne nachkommen.

¹⁰ Vgl. Patsilí Toledo Vásquez: Introducción. In: *Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual: Tipificación del femicidio en Chile. Un debate abierto*. Santiago de Chile: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual 2009, S. 13–23. Hier S. 13–14; 16. In Artikel 3°, Absatz e) des Gesetzes zur intrafamiliären Gewalt, Gesetz Nr. 20066, wird die Einhaltung der Belém do Pará Konvention als Maßnahme zur Prävention dieser Form von Gewalt aufgeführt: «Adoptar las medidas necesarias para dar cumplimiento a la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer, la Convención sobre los Derechos del Niño y demás instrumentos internacionales suscritos por el Estado de Chile [...]» [Ergreifen der erforderlichen Maßnahmen zur Einhaltung des Interamerikanischen Übereinkommens über die Verhütung, Bestrafung und Beseitigung von Gewalt gegen Frauen, des Übereinkommens über die Rechte des Kindes und anderer vom Staat Chile unterzeichneter internationaler Instrumente]. Ministerio de Justicia de Chile: *Ley 20066, establece Ley de violencia intrafamiliar*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2005.

¹¹ *Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual/Corporación La Morada: Femicidio en Chile*. Santiago de Chile: Naciones Unidas 2004. Vgl. Patsilí Toledo Vásquez: Introducción, S. 13.

tolerancia y/o complicidad de los Estados y sus autoridades frente a estas muertes paradigmáticas en cuestión de violencia y discriminación hacia las mujeres.¹²

[In den Fällen von Ciudad Juárez in Mexiko und Alto Hospicio in Chile entsprechen die sogenannten *Serien- und/oder Sexualmorde* ebenso *Massenfemiziden*, bei denen Geschlechts- und Klassenfaktoren eine Rolle spielen. Die Straflosigkeit, die diese Verbrechen umgibt, zeigt die Toleranz und/oder Komplizenschaft der Staaten und ihrer Behörden angesichts dieser paradigmatischen Todesfälle im Zusammenhang mit Gewalt und Diskriminierung von Frauen.]

Diese klare Definition des systematischen *Massenfemizids* umfasst neben der intersektionalen Dimension des Verbrechens auch das Element der Straflosigkeit, das im *Campo Algodonero*-Urteil zentral war und hier in dem Verweis auf Ciudad Juárez impliziert ist. Eine parlamentarische Auseinandersetzung über *femicidio* als eigenen Straftatbestand begann dennoch erst 2007 unter Mitarbeit der *Red Chilena* und einzelner Abgeordneter.¹³ Eine Aufnahme des schon damals im Kontext der Gewaltverbrechen in Ciudad Juárez völkerrechtlich diskutierten Elements der Straflosigkeit tödlicher sexualisierter Gewalt als verschärfender Faktor

12 Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual/Corporación La Morada: Femicidio en Chile, S. 21.

13 Die damalige Abgeordnete und eine der Autorinnen des ersten Gesetzesprojektes, Adriana Muñoz D'Albora, benannte 2009 zahlreiche Schwierigkeiten bei der Ausarbeitung eines solchen Gesetzes, die auch schon im ersten Kapitel der vorliegenden Studie angerissen wurden: «No ha sido fácil [...] tener avances en la tramitación legislativa, porque es un tema que contraviene el lenguaje y las visiones instaladas en una suerte de «lógica» del debate legislativo, revestida de una especie de perpetuidad que hace aparecer como erróneo o irreverente instalar otras miradas o visiones en el debate y en la elaboración de la ley. Sin embargo, algunas diputadas lentamente hemos ido transgrediendo los límites de esta cultura legislativa, debatiendo desde la complejidad sociológica y antropológica de la realidad, que por cierto desborda rigideces académicas y tradiciones jurídico-legislativas. Nuestra propuesta de instalar la voz Femicidio en el Código Penal chileno agitó fuertemente esta tensión.» [Es war nicht einfach [...] im Gesetzgebungsprozess voranzukommen, denn es handelt sich um ein Thema, das der Sprache und den Visionen widerspricht, die in einer Art «Logik» der gesetzgeberischen Debatte verankert sind, die seit jeher zu bestehen scheint und die es als falsch oder respektlos erscheinen lässt, andere Ansichten oder Visionen in die Debatte und in die Ausarbeitung des Gesetzes einzubringen. Einige von uns weiblichen Abgeordneten haben jedoch langsam die Grenzen dieser Gesetzgebungskultur überschritten, indem wir aus der soziologischen und anthropologischen Komplexität der Realität heraus argumentierten, die sicherlich über starre akademische und rechtlich-legislative Traditionen hinausgeht. Unser Vorschlag, den Begriff Femizid in das chilenische Strafgesetzbuch aufzunehmen, hat dieses Spannungsverhältnis deutlich verschärft.] Adriana Muñoz d'Albora: El proyecto de ley para la tipificación del femicidio en Chile y estado actual del debate parlamentario. In: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual (Hg.): *Tipificación del femicidio en Chile. Un debate abierto*. Santiago de Chile: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual 2009, S. 35–39. Hier S. 35–36.

solcher *femicidios masivos*¹⁴ in die parlamentarische Debatte, die gerade auch vor dem Hintergrund der nur wenige Jahre zurückliegenden Taten in Alto Hospicio produktiv gewesen wäre, erfolgte nicht.

14 Das Komitee der CEDAW (Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women), das die Umsetzung der Konvention überwacht, hielt in einem Sonderbericht zur Lage in Ciudad Juárez schon im Januar 2005 fest, dass das Element der Straflosigkeit zentral für die Durchführbarkeit der Verbrechen sei: «149. Numerosas fuentes, principalmente de la sociedad civil planteamos que los detenidos por los crímenes sexuales no serían responsables de estas acciones, exponiendo como prueba de ello que los asesinatos continúan. 150. Todo lo expresado en este informe demuestra que en los casos de crímenes sexuales no ha operado la justicia. Nunca se ha hecho una depuración de las autoridades implicadas en las denuncias» [149. Zahlreiche Quellen, insbesondere aus der Zivilgesellschaft, erklärten, dass die wegen Sexualverbrechen inhaftierten Personen nicht für diese Taten verantwortlich sein können, da die Mordserie nicht abbreche. 150. Alles, was in diesem Bericht angeführt wird, zeigt, dass im Rahmen der Sexualverbrechen der Rechtsordnung nicht Genüge getan wurde. Eine Überprüfung der an den Ermittlungen beteiligten Behörden hat nie stattgefunden]. CEDAW/Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer: *Informe de México producido por el Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer bajo el Artículo 8 del Protocolo Facultativo de la Convención y respuesta del Gobierno de México*, 2005, S. 21–22. Auch die Interamerikanische Kommission für Menschenrechte (IAKMR) hält in Bezug auf die Feminizide in Ciudad Juárez in ihrem ersten Bericht zu den Fällen schon im Februar 2005 fest, dass die Verzögerungen in den Ermittlungen ein Klima der Straflosigkeit erzeugten: «21. [...] la Comisión Interamericana observa de manera preliminar que, a la fecha de aprobación de este informe, han transcurrido casi tres años y medio desde la fecha en que desapareció Claudia Ivette González y dicho hecho fue denunciado a las autoridades competentes. Conforme a la información disponible a la CIDH, aún luego de haberse localizado sus restos mortales, no se han esclarecido completamente los hechos denunciados ni se ha determinado si hay responsabilidad imputable a funcionarios gubernamentales, como fue denunciado por los peticionarios; y el Estado no ha proporcionado información específica sobre medidas adoptadas o avances en la investigación o procesamiento de presuntos responsables. 22. Asimismo, la Comisión Interamericana observa que los peticionarios alegan que los hechos del presente caso se dan en un contexto de numerosos asesinatos y desapariciones forzadas de mujeres en Ciudad Juárez, que son seguidas de impunidad por razones imputables a las autoridades. 23. A la luz de todo lo expresado más arriba, y de las constancias del expediente de este asunto, la Comisión Interamericana establece –a efectos de la admisibilidad– que se ha verificado un retardo injustificado en la decisión de los órganos jurisdiccionales mexicanos respecto a los hechos denunciados» [21. [...] Die Interamerikanische Kommission stellt einleitend fest, dass zum Zeitpunkt der Annahme dieses Berichts fast dreieinhalb Jahre seit dem Verschwinden von Claudia Ivette González und der Anzeige dieses Umstands bei den zuständigen Behörden vergangen sind. Nach den Informationen, die der IAKMR zur Verfügung stehen, sind die angezeigten Umstände auch nach dem Auffinden ihrer sterblichen Überreste nicht vollständig geklärt worden, und es wurde auch nicht festgestellt, ob Regierungsbeamte verantwortlich sind, wie von den Antragstellern behauptet wurde; und der Staat hat keine spezifischen Informationen über die ergriffenen Maßnahmen oder die Fortschritte bei den Ermittlungen oder der strafrechtlichen Verfolgung der mutmaßlichen Täter vorgelegt. 22. Die Interamerikanische Kommission stellt au-

Der Tatbestand des *femicidio*¹⁵ wurde schließlich im chilenischen Recht im Jahr 2010 durch das Gesetz 20.480, das den Mord-Paragrafen im Strafgesetzbuch erweiterte, als Mord an Frauen durch den (Ex-)Ehemann oder (Ex-)Partner etabliert. Durch dieses Gesetz wurde dem Artikel 390 des Código Penal Chileno (CPCh), der das Strafmaß für intrafamiliäre Tötungsdelikte regelt, ein Abschnitt hinzugefügt, der den *femicidio* als Sonderform des *parricidio* bezeichnet, der Tötung enger Familienangehöriger oder Partnerinnen: «Si la víctima del delito descrito en el inciso precedente es o ha sido la cónyuge o la conviviente de su autor, el delito tendrá el nombre de femicidio»¹⁶ [Ist oder war das Opfer der im vorstehenden Absatz beschriebenen Straftat die Ehefrau oder Lebensgefährtin und Haushaltsangehörige des Täters, so wird die Straftat als Femizid bezeichnet]. Feministische Bewegungen in Chile kritisierten seither, dass diese enge Definition des *femicidio* andere Gewaltkontexte als den familiären vollständig ausblende. Im März 2020 fand schließlich mit der Verabschiedung des Gesetzes 21.212, der *Ley Gabriela*, eine Ausweitung des Feminizid-Paragrafen im chilenischen Strafgesetzbuch statt: Seitdem beschreibt der Tatbestand alle Tötungsdelikte an Frauen, denen patriarchale Gewalt zugrunde liegt. Der Name des Gesetzes geht auf die 2018 zusammen mit ihrer Mutter von ihrem Ex-Partner ermordete 17-jährige Gabriela Alcáino Donoso zurück. Der Täter wurde im April 2022 zu einer verschärften lebenslangen Freiheitsstrafe von vierzig Jahren Haft verurteilt – ein Strafmaß, das auch dem für *femicidio íntimo* der *Ley Gabriela* entspricht. So heißt es im Artikel 1, Absatz 4 der *Ley Gabriela*, der in Artikel 390a des CPCh verankert ist:

El hombre que matare a una mujer que es o ha sido su cónyuge o conviviente, o con quien tiene o ha tenido un hijo en común, será sancionado con la pena de presidio mayor en su grado máximo a presidio perpetuo calificado.

ßerdem fest, dass die Antragsteller behaupten, dass der Sachverhalt des vorliegenden Falles in einen Kontext zahlreicher Morde und des gewaltsamen Verschwindenlassens von Frauen in Ciudad Juárez einzubetten ist, die aus Gründen, die dem Verhalten der Behörden zuzuschreiben sind, straffrei bleiben. 23. In Anbetracht der vorstehenden Ausführungen und der Beweise in den Akten in dieser Angelegenheit stellt die Interamerikanische Kommission – zum Zwecke der Zulässigkeit der Petition – fest, dass die Entscheidung der mexikanischen Behörden in Bezug auf den angezeigten Sachverhalt ungerechtfertigt verzögert worden ist]. Comisión Interamericana de Derechos Humanos: *Informe N° 16/05, Petición 281–02, Admisibilidad, Claudia Yvette González/México*. 24 Februar 2005. Diese Argumentationslinie wurde vom Interamerikanischen Menschenrechtsgerichtshof im *Campo Algodonero*-Urteil aufgenommen und weiterentwickelt, s. IAGMR: *Caso González y otras («Campo Algodonero») vs. México*, S. 42–48; 65–66; 92–100.

¹⁵ Im Unterschied zu der Bezeichnung «feminicidio» in Mexiko und Kolumbien, wird im chilenischen Strafgesetzbuch bis heute der Begriff «femicidio» genutzt.

¹⁶ Zit. nach Alicia Deus/Diana Gonzalez: *Análisis de legislación sobre femicidio/feminicidio en América Latina y el caribe e insumos para una ley modelo*, S. 70.

La misma pena se impondrá al hombre que matare a una mujer en razón de tener o haber tenido con ella una relación de pareja de carácter sentimental o sexual sin convivencia.¹⁷

[Ein Mann, der eine Frau tötet, die seine Ehefrau oder Lebensgefährtin ist oder war oder mit der er ein gemeinsames Kind hat oder hatte, wird mit der Höchststrafe bis hin zu verschärftem lebenslänglichen Freiheitsentzug bestraft.

Die gleiche Strafe wird gegen einen Mann verhängt, der eine Frau tötet, mit der er eine Beziehung emotionaler oder sexueller Art unterhält oder unterhalten hat, ohne mit ihr zusammenzuleben.]

Der zweite Abschnitt des neuen Gesetzes schließt somit auch explizit solche Gewaltverbrechen mit ein, die in (ehemaligen) Beziehungen ohne einen gemeinsamen Lebensmittelpunkt begangen werden, wie es zwischen Gabriela Alcaíno Donoso und ihrem Mörder der Fall war. Vor der Implementierung der *Ley Gabriela* war es nicht möglich, partnerschaftliche Gewaltverbrechen als Femizide zu werten, bei denen Täter und Opfer nicht zusammenlebten und sich in einem nicht formalisierten Partnerschaftsverhältnis befanden.

In Artikel 390b wird schließlich eine Definition des *femicidio* benannt, die über häusliche- und Partnerschaftsgewalt hinausgeht und eine Reihe von Merkmalen aufführt, welche die geschlechtsspezifische Dimension des Tötungsdelikts untermauern:

El hombre que matare a una mujer en razón de su género será sancionado con la pena de presidio mayor en su grado máximo a presidio perpetuo.

Se considerará que existe razón de género cuando la muerte se produzca en alguna de las siguientes circunstancias:

1. Ser consecuencia de la negativa a establecer con el autor una relación de carácter sentimental o sexual.
2. Ser consecuencia de que la víctima ejerza o haya ejercido la prostitución, u otra ocupación u oficio de carácter sexual.
3. Haberse cometido el delito tras haber ejercido contra la víctima cualquier forma de violencia sexual, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 372 bis.¹⁸

17 Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Chile: *Ley 21212, modifica el Código Penal, el Código Procesal Penal y la ley n° 18.216 en materia de tipificación del femicidio*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2020, Art. 1, 4.

18 Artikel 372a CPCh geht ebenfalls auf die *Ley Gabriela* zurück und führt das Delikt «violación con femicidio» [Vergewaltigung mit Femizid] in das Strafgesetzbuch ein: «Artículo 1.- Introdúcense las siguientes modificaciones en el Código Penal: 1. Agrégase en el artículo 372 bis el siguiente inciso segundo: «Si el autor del delito descrito en el inciso anterior es un hombre y la víctima una mujer, el delito tendrá el nombre de violación con femicidio» [Artikel 1. – Die folgenden Änderungen seien im Strafgesetzbuch eingeführt: 1. Dem Artikel 372a sei folgender zweiter Absatz hinzuzufügen: «Handelt es sich bei dem Täter der im vorstehenden Absatz beschriebenen Straftat um einen Mann und bei dem Opfer um eine Frau, so wird die Straftat als Vergewaltigung mit Femizid bezeichnet.]. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Chile: *Ley 21212*, Art. 1, 1.

4. Haberse realizado con motivo de la orientación sexual, identidad de género o expresión de género de la víctima.
5. Haberse cometido en cualquier tipo de situación en la que se den circunstancias de manifiesta subordinación por las relaciones desiguales de poder entre el agresor y la víctima, o motivada por una evidente intención de discriminación.¹⁹

[Ein Mann, der eine Frau aufgrund ihres Geschlechts tötet, wird mit der Höchststrafe bis zu lebenslangem Freiheitsentzug bestraft.

Ein geschlechtsspezifisches Motiv liegt vor, wenn der Tod unter einem der folgenden Umstände eintritt:

1. Als Folge der Weigerung, eine Beziehung sentimentaler oder sexueller Art mit dem Täter einzugehen.
2. Als Folge davon, dass das Opfer als Prostituierte oder in einem anderen Beruf oder Gewerbe mit sexuellem Charakter arbeitet oder gearbeitet hat.
3. Wenn die Straftat begangen wurde, nachdem dem Opfer in irgendeiner Form sexuelle Gewalt angetan wurde, unbeschadet der Bestimmungen in Artikel 372a.
4. Aus Gründen der sexuellen Orientierung, der Geschlechtsidentität oder der geschlechtlichen Ausdrucksform des Opfers.
5. Wenn sie in einer Situation begangen wurde, in der aufgrund ungleicher Machtverhältnisse zwischen Angreifer und Opfer eine offensichtliche Unterordnung vorliegt oder eine offensichtliche diskriminierende Absicht besteht.]

Auch Lesbofeminizide und Transfeminizide werden über den Absatz 4 so implizit mit einbezogen. Intersektionale Aspekte werden in der *Ley Gabriela* hingegen nicht berücksichtigt, wenn auch Absatz 5 eine solche Deutung zumindest zulassen würde. Auffällig ist insbesondere der Unterschied im Strafmaß: Während die unter Artikel 390a gefassten partnerschaftlichen Tötungsdelikte mit verschärftem lebenslangen Freiheitsentzug von bis zu 40 Jahren geahndet werden können, ist für die unter Artikel 390b gefassten geschlechtsspezifischen Tötungsdelikte eine einfache lebenslange Freiheitsstrafe vorgesehen, was 20 Jahren Haft entspricht. Es wird demnach eine Unterteilung in zwei Arten des *femicidio* vorgenommen, von denen die partnerschaftliche als entschieden strafwürdiger angesehen wird – eine Klassifizierung im Strafmaß, die beispielsweise im interamerikanischen Modellgesetz keineswegs vorgesehen ist. Ganz im Gegenteil steht Artikel 390b in eklatantem Widerspruch zum Modellgesetz, da er für den nicht im Rahmen von Partnerschaftsgewalt verübten Feminizid ein Strafmaß vorsieht, das geringer als dasjenige ist, welches im chilenischen Strafgesetzbuch für den Tatbestand eines *homicidio calificado* vorgesehen ist.²⁰

¹⁹ Ebda., Art. 1, 4.

²⁰ Im Artikel 6 des Interamerikanischen Modellgesetzes, der Vorschläge zum Strafmaß enthält, heißt es: «Este delito será sancionado con privación de libertad u otra pena similar que, de ninguna forma, podrá ser por un periodo menor a la pena estipulada en la legislación nacional para el homicidio calificado o asesinato.» [Diese Straftat wird mit Freiheitsentzug oder einer anderen

Artikel 390c führt schließlich strafverschärfende Umstände des *femicidio* auf:

Son circunstancias agravantes de responsabilidad penal para el delito de femicidio, las siguientes:

1. Encontrarse la víctima embarazada.
2. Ser la víctima una niña o una adolescente menor de dieciocho años de edad, una mujer adulta mayor o una mujer en situación de discapacidad en los términos de la ley N° 20.422.
3. Ejecutarlo en presencia de ascendientes o descendientes de la víctima.
4. Ejecutarlo en el contexto de violencia física o psicológica habitual del hechor contra la víctima.²¹

[Die folgenden Umstände sind erschwerend für die strafrechtliche Verantwortung für das Verbrechen des Femizids:

1. Das Opfer ist schwanger.
2. Das Opfer ist ein Mädchen oder eine Jugendliche unter achtzehn Jahren, eine ältere erwachsene Frau oder eine Frau mit einer Behinderung im Sinne des Gesetzes Nr. 20.422.
3. Ausgeführt in Anwesenheit von Verwandten in aufsteigender oder absteigender Linie des Opfers.
4. Ausgeführt im Zusammenhang mit regelmäßiger physischer oder psychischer Gewalt des Täters gegen das Opfer.]

Die *Ley Gabriela* orientiert sich in Bezug auf diesen Absatz zwar eng an dem ein Jahr zuvor entworfenen interamerikanischen Modellgesetz, ohne dabei jedoch auf bestimmte Situationen einzugehen, die in den dortigen Absätzen d), e), f), i) und j) aufgeführt werden und Elemente feminizidaler Gewalt benennen, die im Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen, dem Organisierten Verbrechen oder sogenannter Ehrverletzungen zu verorten sind oder das Opfer an der Ausübung politischer Rechte zu hindern suchen.²²

Ein besonderes Merkmal der *Ley Gabriela* ist schließlich das in Artikel 390d²³ festgehaltene Verbot der Gewährung strafmildernder Umstände nach CPCh Artikel

vergleichbaren Strafe geahndet, die keinesfalls kürzer sein darf als die nach innerstaatlichem Recht für schwere Tötungsdelikte vorgesehene Strafe]. MESECVI: *Ley modelo interamericana*, S. 29.

²¹ Das Gesetz Nr. 20422 von 2010 legt Normen in Bezug auf die Chancengleichheit und soziale Eingliederung von Menschen mit Behinderungen fest. Ministerio de Planificación de Chile: *Ley 20422, establece normas sobre igualdad de oportunidades e inclusión social de personas con discapacidad*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2010.

²² MESECVI: *Ley modelo interamericana*, S. 28. Vgl. auch Kapitel 1 der vorliegenden Studie.

²³ «Artículo 390 quinquies.- Tratándose del delito de femicidio, el juez no podrá aplicar la circunstancia atenuante de responsabilidad penal prevista en el N° 5 del artículo 11» [Artikel 390 quinquies.- Im Falle des Verbrechens des Femizids kann der Richter den in Artikel 11 Absatz 5

11, Absatz 5 («[Es circunstancia atenuante] la de obrar por estímulos tan poderosos que naturalmente hayan producido arrebató y obcecación»²⁴ [[Es ist ein mildernder Umstand], auf der Grundlage so starker Reize zu handeln, dass diese natürlicherweise Gefühlsausbrüche und Besessenheit hervorgerufen haben.], da feminizidale Gewalt hierdurch als «Verbrechen aus Leidenschaft»²⁵ eingestuft und vermeintlich gerechtfertigt werden könnte. Durch dieses Verbot nimmt die *Ley Gabriela* ein Kernelement der Diskussion um Feminizide auf und bettet dieses in einen strafrechtlichen Rahmen ein, der für den lateinamerikanischen Kontext wie auch weltweit außergewöhnlich ist.²⁶

vorgesehenen mildernden Umstand der Strafbarkeit nicht anwenden]. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Chile: *Ley 21212*, Art. 1.

24 Ministerio de Justicia de Chile: *Código Penal*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 1874. Art. 11, Abs. 5.

25 Für eine Analyse des Topos des sogenannten Verbrechens aus Leidenschaft siehe beispielsweise Juliana Moreira Streva: *Cartographies of Survival: Disputing Democracy, Reimagining Community. Learning with Women in Grassroots Movements*. Berlin: Freie Universität Berlin 2020, S. 81; S. 133.

26 Ein ähnlich geartetes Verbot der Strafmilderung findet sich lediglich im guatemaltekischen Strafrecht, das jegliche strafmildernde Umstände für tödliche geschlechtsspezifische Gewaltverbrechen ausschließt: «La persona responsable de este delito será sancionada con pena de prisión de veinticinco a cincuenta años, y no podrá concedérsele la reducción de la pena por ningún motivo. Las personas procesadas por la comisión de este delito no podrán gozar de ninguna medida sustitutiva» [Die für diese Straftat verantwortliche Person wird zu einer Freiheitsstrafe von fünfundzwanzig bis fünfzig Jahren verurteilt, wobei eine Strafmilderung aus keinerlei Gründen zulässig ist. Personen, die auf Grundlage dieser Straftat strafrechtlich verfolgt werden, kommen nicht für alternative Maßnahmen in Betracht]. Congreso de la República de Guatemala: *Ley contra el Femicidio y otras Formas de Violencia Contra la Mujer*, Artículo 6, Femicidio. Ganz anders ist beispielsweise das brasilianische Feminizidgesetz aufgebaut: Im brasilianischen Strafgesetzbuch sind noch immer in Kapitel 1, Artikel 121, Paragraph 1 strafmildernde Gründe für Tötungsdelikte aufgeführt, die auch für das Feminizidgesetz gelten: «Se o agente comete o crime impellido por motivo de relevante valor social ou moral, ou sob o domínio de violenta emoção, logo em seguida a injusta provocação da vítima, o juiz pode reduzir a pena de um sexto a um terço» [Wenn der Täter die Straftat aus relevanten sozialen oder moralischen Gründen oder unter dem Einfluss heftiger Emotionen unmittelbar nach einer ungerechtfertigten Provokation durch das Opfer begeht, kann der Richter die Strafe um ein Sechstel bis ein Drittel herabsetzen]. Presidência da República do Brasil, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos: *Código Penal Brasileiro. Parte Especial (Vide Lei n° 7.209, de 1984. Titulo I, Dos crimes contra a pessoa, Kapitel I, Dos crimes contra a vida, Paragraph 1, Caso de diminuição de pena*. Dieser strafmildernde Grund steht in eklatantem Widerspruch zum Ziel des Feminizidgesetzes, das eine solche misogynen Argumentation ja gerade zu unterbinden sucht. Aus diesem Grund wurde 2022 eine parlamentarische Debatte angestoßen, im Zuge derer der brasilianische Verfassungs- und Justizausschuss im Juli des Jahres einstimmig ein Projekt angenommen hat, das die Anwendung von mildernden Umständen bei Feminiziden und häuslicher Gewalt verbietet.

All diese gesellschaftlichen, parlamentarischen und strafrechtlichen Entwicklungen lassen die Feminizide von Alto Hospicio in einem anderen Licht erscheinen, das zahlreiche Fragen zur damaligen Handhabung der Verbrechen aufwirft. Auf diese Weise kontextualisiert können jene Massenverbrechen für die literaturwissenschaftliche Analyse herangezogen werden.

2.1.2 Die Feminizide von Alto Hospicio

Den ersten Feminizid, der JPS zugeschrieben wird und für den er rechtskräftig verurteilt wurde, verübte er im September 1998 an einem Strand südlich von Iquique, den letzten im August 2001 nahe der Santa Rosa Schlucht bei Alto Hospicio. In diesen drei Jahren beging der Täter insgesamt 14 Morde und wurde zudem für einen versuchten Mord und zwei Vergewaltigungen verurteilt (S 173–174). Seine Anklage und Verurteilung wurden 2004 auf Grundlage der höchsten Anzahl an tödlichen Delikten vollzogen, die je in der chilenischen Geschichte einem einzelnen Täter zugeschrieben wurden.²⁷ Zwar wurde der Täter nicht wegen Feminizids verurteilt, da, wie bereits dargelegt, zum Zeitpunkt des Prozesses weder ein eigener Straftatbestand noch eine breite gesellschaftliche Diskussion zur juristischen Ahndung geschlechtsspezifischer Gewalt existierte. Dennoch verwendet die vorliegende Studie diesen Begriff auch im hier beschriebenen Kontext: Wenn auch eine retrospektive Anwendung des Rechts selbstverständlich unmöglich ist, verdeutlichen doch sowohl eine hypothetische Interpretation der Fälle durch die Linse der heutigen Gesetzeslage als auch die erste Studie der *Red Chilena* von 2004 sowie die Verfahren des Romans, dass es sich bei den Morden in Alto Hospicio um Feminizide gehandelt hat.

Obwohl der erste Feminizid des Serientäters schon 1998 verübt wurde,²⁸ erschien erst im Juli 2000 und auch erst auf Druck einiger der Angehörigen hin ein erster Artikel in der Zeitung *La Estrella de Iquique* – faktische Vorlage für diejenige Zeitung, für die auch die beiden Protagonisten in *Racimo* arbeiten –, in dem eine Systematik und Verbindung hinter den zahlreichen Fällen verschwundener Schülerinnen vermutet wurden, insbesondere da vier von ihnen auf dieselbe

²⁷ Ricardo Leiva: *Reinas del desierto. La aterradora historia de los crímenes de Alto Hospicio*. Santiago de Chile: Planeta 2005, S. 201; 246–247.

²⁸ Ein Feminizid von 1996, der bis heute unaufgeklärt blieb, wird insbesondere aufgrund des Tatorts – ein Strand im Süden Iquiques, in dessen Nähe auch das erste offizielle Opfer getötet und aufgefunden wurde – ebenfalls häufig in Zusammenhang mit JPS genannt. Offizielle Ermittlungen in diese Richtung gab es jedoch nie. Vgl. Ebda., S. 65.

Schule gingen.²⁹ Eine Sonderkommission wurde dennoch erst im April 2001 gegründet und die zuständigen Gerichte weigerten sich zunächst, das für Fälle mit einer solchen Tragweite übliche Verfahren des Einsatzes gesandter Richter*innen in die Wege zu leiten.³⁰ In Chile können Gerichte außerordentliche Besuche eines*r «Minister*in in Rechtssachen» («ministro/ministra en visita extraordinaria») anordnen, damit diese in bestimmten Fällen als Gericht erster Instanz tätig werden können. Dies gilt beispielsweise für Fälle, deren Verhandlung ein besonderes öffentliches Interesse auf sich zieht. So heißt es im Artikel 559 des Código Orgánico de Tribunales [Gerichtsverfassungsgesetz]: «Los Tribunales Superiores de Justicia decretarán visitas extraordinarias por medio de alguno de sus ministros en los juzgados de su respectivo territorio jurisdiccional, siempre que el mejor servicio judicial lo exigiere» [Die Oberen Gerichtshöfe ordnen durch einen ihrer Minister außerordentliche Besuche bei den Gerichten ihres jeweiligen Zuständigkeitsgebiets an, wenn dies im Sinne der Rechtspflege erforderlich ist].³¹ Der darauffolgende Artikel 560 spezifiziert die Umstände, die den Einsatz der «ministros/ministras en visita» erforderlich machen:

- 1°) Cuando se tratara de causas civiles que puedan afectar las relaciones internacionales y que sean de competencia de los tribunales de justicia;
 - 2°) Cuando se tratara de la investigación de hechos o de pesquisar delitos cuyo conocimiento corresponda a la justicia militar y que puedan afectar las relaciones internacionales, o que produzcan alarma pública y exijan pronta represión por su gravedad y perjudiciales consecuencias, y
 - 3°) Siempre que sea necesario investigar hechos que afecten a la conducta de los jueces en el ejercicio de sus funciones y cuando hubiere retardo notable en el despacho de los asuntos sometidos al conocimiento de dichos jueces.³²
-
- 1°) [In Zivilsachen, die die internationalen Beziehungen berühren können und die in die Zuständigkeit der Gerichte fallen;
 - 2°) Wenn es sich um die Ermittlung von Tatsachen oder um die Untersuchung von Straftaten handelt, die in die Zuständigkeit der Militärgerichte fallen und die internationalen Beziehungen beeinträchtigen können, oder die die Öffentlichkeit beunruhigen und wegen ihrer Schwere und ihrer schädlichen Folgen eine rasche Ahndung erfordern, und
 - 3°) Wenn es notwendig ist, Tatsachen zu untersuchen, die das Verhalten der Richter bei der Ausübung ihres Amtes betreffen, und wenn es eine merkliche Verzögerung bei der Bearbeitung von Angelegenheiten gibt, die den Richtern zur Kenntnis gebracht werden.]

²⁹ Ebda., S. 21–22.

³⁰ Ebda., S. 22.

³¹ Ministerio de Justicia de Chile: *Código Orgánico de Tribunales*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 1943, Art. 559.

³² Ebda., Art. 560.

Doch erst nachdem der Täter aufgrund der Beschreibung seines letzten Opfers, das überlebt hatte, bei einer Verkehrskontrolle im Oktober 2001 gefasst wurde und durch seine Hinweise sieben Leichen auf illegalen Mülldeponien und in verlassenen Minen und Erdlöchern geborgen werden konnten, wurde schließlich eine solche «ministra en visita», Richterin Eliana Ayala, im November 2001 eingesetzt, um das Verschwinden der Mädchen und jungen Frauen aus Alto Hospicio aufzuklären und den Täter zu verurteilen.³³ Es ist anzunehmen, dass hierfür Absatz 2° aufgrund der Schwere des Falls und der Notwendigkeit einer raschen Ahndung geltend gemacht wurde. Möglicherweise wurde auch Absatz 3° herangezogen, da die kriminalpolizeilichen Ermittlungen nur schleppend verliefen.

In zahlreichen Aussagen der Angehörigen der Opfer und auch den Polizeiberichten selbst manifestiert sich der fehlende Wille zur Aufklärung der Fälle. In den Ermittlungsakten werden die zumeist minderjährigen Opfer diffamiert, der Prostitution und des Drogenkonsums bezichtigt, während die Familien als gewalttätig und alkoholabhängig beschrieben werden. So heißt es beispielsweise in einem Polizeibericht vom 14. März 2001 über eine der Vermissten:

Se ha tomado conocimiento de que esta menor consume drogas y alcohol, sumado a ello la necesidad de prostituirse, junto a algunas amigas, a fin de conseguir dinero para satisfacer sus vicios. En el transcurso de las averiguaciones se ha tomado conocimiento de que sus padres tienen una especial inclinación al consumo de alcohol.³⁴

[Es hat sich herausgestellt, dass diese Minderjährige Drogen und Alkohol konsumiert und sich zudem gemeinsam mit einigen Freundinnen prostituieren muss, um Geld zur Befriedigung ihrer Laster zu erhalten. Im Laufe der Ermittlungen hat sich herausgestellt, dass ihre Eltern eine besondere Neigung zum Alkoholkonsum an den Tag legen.]

Solche Aussagen finden sich in den Berichten über nahezu alle Vermissten, was der Kriminalpolizei dem Unterstreichen der These des freiwilligen «abandono de hogar» [Verlassen des eigenen Zuhauses] dienen sollte, die den Angehörigen gegenüber stets wiederholt wurde.³⁵ Die Argumentation der Behörden stellt exemplarisch deren Misogynie zur Schau: Der Ausschnitt impliziert im Kontext des Verbrechens, dass die hier zitierten Beamten weibliches Leben nur unter bestimmten Bedingungen für schützenswert erachten. Es sei nur am Rande erwähnt, dass sich die Unterstellungen in keinem der Fälle als richtig herausstellten und es für diese außerhalb der Vorurteile der ermittelnden Beamt*innen auch keinerlei Anhaltspunkte gab. Zudem sorgte der durch die Polizei autorisierte Ab-

33 Ricardo Leiva: *Reinas del desierto*, S. 18–21; 41; 62–63.

34 Zit. nach Ricardo Leiva: *Reinas del desierto*, S. 138.

35 Ebd., S. 127–128; 137–138.

riss des Hauses des Täters dafür, dass dort keinerlei Indizien mehr sichergestellt werden konnten.³⁶

Doch auch nach der Festnahme des Täters und dem Einsetzen der *ministra en visita* beklagten Angehörige der Opfer und ihre rechtlichen Vertreter*innen zahlreiche Fehler und mangelnde Sorgfalt bei den Untersuchungen. Die Ermittlungen verliefen auch sechs Monate nach dem Fund der ersten sieben Leichen weiterhin unkoordiniert und größtenteils unabhängig voneinander.³⁷ Auch die Suche nach den verbleibenden Verschwundenen in den verlassenen Minen und illegalen Müllhalden verzögerte sich immer wieder, da die von der Regierung und Präsident Ricardo Lagos persönlich zugesagte Finanzierung der Suchaktionen sowie die Entsendung von Spezialist*innen aus der hauptstädtischen Rechtsmedizin auf sich warten ließen.³⁸

Richterin Ayala selbst wurde von der Schwester einer der Getöteten, die der autochthonen Bevölkerungsgruppe der Aymara angehörte, des Rassismus und Klassismus bezichtigt.³⁹ Zudem weigerte sich die Richterin zunächst, zahlreiche weitere Verbrechen in die Anklage aufzunehmen, für die der Täter schließlich im Gerichtsverfahren rechtskräftig verurteilt wurde.⁴⁰ Wie bereits vor dem Fund der ersten Leichen verzichtete die Corte de Apelaciones [Berufungsgericht] von Iquique auch im Zuge des Unwillens der *ministra en visita* darauf, weitere

36 Ebda., S. 113.

37 Ebda., S. 146.

38 Ebda., S. 134.

39 In einem Interview mit Ricardo Leiva berichtet die Schwester über ihre Erfahrungen mit der chilenischen Justiz. Ihr Gespräch mit Richterin Ayala fand nur wenige Tage, bevor die Leiche gefunden wurde, statt: «Nos habían dicho que mi hermana era prostituta y que mi papá le pegaba, pero lo peor fue lo que hizo la ministra conmigo: me dijo en la cara que Deysi estaba embarazada y que se había ido de la casa con el papá de la guagua. Dijo que se basaba en informes policiales, y estoy tan arrepentida de no haber llevado una grabadora ... A lo mejor, si hubiese llegado a la reunión con un traje se hubiera expresado mejor y con otros términos. Pero no, fue muy dura conmigo. Me sentí tan mal y tan humillada por ser pobre e indígena» [Sie hatten uns gesagt, dass meine Schwester eine Prostituierte war und dass mein Vater sie schlug, aber das Schlimmste war, was die Ministerin mir antat: Sie sagte mir ins Gesicht, dass Deysi schwanger gewesen war und dass sie das Zuhause mit dem Vater des Babys verlassen hatte. Sie sagte, dies beruhe auf Polizeiberichten, und ich bereue es so sehr, dass ich kein Tonbandgerät mitgebracht habe ... Vielleicht hätte sie sich besser und anders ausgedrückt, wenn ich in einem Anzug zu dem Treffen gekommen wäre. Aber nein, sie war sehr hart zu mir. Ich fühlte mich so schlecht und so gedemütigt, weil ich arm und Indigene bin]. Ebda., S. 144.

40 Ebda., S. 134–136.

Richter*innen einzusetzen, um sich exklusiv denjenigen Verschwundenenfällen zu widmen, die von Richterin Ayala nicht berücksichtigt wurden.⁴¹

Der Prozess, der im Februar 2003 begann, war sodann auch von zahlreichen Beschwerden über die Richterin begleitet, sowohl von Seiten der Verteidigung als auch von den Anwält*innen der Fundación Amparo y Justicia, welche die Nebenklage vertraten. Bemängelt wurde seitens der Stiftung insbesondere die Tatsache, dass die Richterin es abgelehnt hatte, weitere Untersuchungen an den Fundorten und an Kleidungsstücken der Opfer durchzuführen, die dem Nachweis der sexualisierten Gewalt hätten dienen können, die in vorherigen rechtsmedizinischen Untersuchungen wie auch im Geständnis des Täters – gegenüber seines letzten Opfers, das überlebte, und gegenüber der Kriminalpolizei – bereits angedeutet worden war⁴² und sogar anschließend im Urteil im Rahmen der Nacherzählung der jeweiligen Tathergänge als Tatsache dargestellt wurde.⁴³ Der Täter selbst be-

41 Ebd., S. 168. In Bezug auf das Verhalten der Richterin vor Prozessbeginn stellt Leiva fest: «La jueza Eliana Ayala siempre tuvo mucha prisa por cerrar el sumario. Treinta días después de que aparecieran los primeros cuerpos y cuando ni siquiera había permitido a los querellantes conocer el sumario, aseguró a la prensa que la investigación estaba agotada y que las causas se encontraban en un estado más que avanzado gracias a las pesquisas decretadas por los cuatro jueces que las habían visto con anterioridad. Entonces insistió en que las otras desapariciones denunciadas no tenían ninguna relación con su proceso y que el cierre de la etapa investigativa era inminente» [Die Richterin Eliana Ayala hatte es stets eilig, das Ermittlungsverfahren abzuschließen. Dreißig Tage nach dem Auftauchen der ersten Leichen und nachdem sie den Klägern noch nicht einmal Einsicht in die Akten gewährt hatte, versicherte sie der Presse, dass die Ermittlungen sich erschöpft hätten und dass die Fälle dank der von den vier Richtern angeordneten Untersuchungen, die zuvor die Akte eingesehen hatten, mehr als fortgeschritten seien. Anschließend betonte sie, dass die anderen gemeldeten Fälle von Verschwundenen nichts mit ihrem Verfahren zu tun hätten und dass der Abschluss der Ermittlungen unmittelbar bevorstehe]. Ebd., S. 191.

42 Ebd., S. 175–176. Die Aussage der Überlebenden BM wird gleich zu Beginn des ersten Urteils wiedergegeben: «Posteriormente la llevó a un lugar apartado y luego de atarla de pies y manos, para lo cual usó los cordones de sus zapatos, la lanzó al interior de una excavación profunda, tirándole piedras encima con la intención de matarla, manifestando a viva voz que «era el que violó y mató a todas desaparecidas de Alto Hospicio.» [Er brachte sie dann an einen abgelegenen Ort und nachdem er ihre Hände und Füße gefesselt hatte, wofür er die Schnürsenkel seiner Schuhe benutzte, warf er sie in eine tiefe Grube und bewarf sie mit Steinen, in der Absicht, sie zu töten, wobei er lautstark verkündete, dass «er derjenige sei, der alle verschwundenen Frauen von Alto Hospicio vergewaltigt und getötet habe»] (S 1).

43 So heißt es beispielsweise in der Beschreibung eines der Tathergänge: «El encausado al prestar declaración indagatoria a fojas 109 del tomo IX, reconoce su participación en este delito, manifestando que en horas de la tarde vio a la menor de la cual no sabe el nombre, y se ofreció para llevarla al colegio a lo que ella accedió, acto seguido la trasladó al sector denominado El Boro, donde amenazada con cuchillo le ordenó que se desnudara y en el auto procedió a violarla. Acto seguido la llevó a otro lugar, la planta «Normix», la obligó a bajar del auto y la tiró al suelo boca abajo, pegándole con una piedra en la cabeza y una vez que se aseguró que estaba muerta

tonte in seinem Geständnis in einigen Fällen sogar seine Vergewaltigungsabsicht als primäres Tatmotiv, während die Morde oftmals als Folge seiner Wut über die Ablehnung und den Widerstand der Opfer dargestellt werden⁴⁴ – was, im Übrigen, ebenfalls ein Indikator für feminizidale Gewalt ist.⁴⁵ Umso abstruser er-

la tapó con piedras, quedó con las manos ensangrentadas y se las lavó con una botella de agua que portaba» [Der Angeklagte räumt in seiner Aussage auf Seite 109 des Bandes IX seine Beteiligung an diesem Verbrechen ein und erklärt, dass er die Minderjährige, deren Namen er nicht kennt, am Nachmittag sah und ihr anbot, sie zur Schule zu bringen, womit sie einverstanden war, und sie dann in das unter dem Namen El Boro bekannte Gebiet brachte, wo er sie mit einem Messer bedrohte und aufforderte, sich auszuziehen, und sie im Auto vergewaltigte. Dann brachte er sie zu einem anderen Ort, der Fabrik «Normix», zwang sie, aus dem Auto auszusteigen, warf sie mit dem Gesicht auf den Boden und schlug ihr mit einem Stein auf den Kopf. Als er sicher war, dass sie tot war, bedeckte er sie mit Steinen und wusch seine blutigen Hände mit einer Wasserflasche, die er bei sich trug] (S 11).

44 So heißt es im Urteil in Bezug auf einen der Tathergänge: «[...] ella se zafó. [sic!] abrió la puerta y salió del vehículo, él se bajó rápidamente muy enojado por el rechazo de ella y cuando iba corriendo tratando de salir a la Carretera la cogió de un brazo, no recuerda cual, cayendo de boca al suelo en el mismo lugar que muestra la fotografía que se le exhibe y que rola a fojas 51 del tomo VIII, cuando cayó al suelo se dio cuenta que había un palo de un metro y medio más o menos, de unos cuatro o cinco centímetros de ancho, y como estaba muy enojado lo tomó y le dio a la joven un fuerte golpe en su cabeza en su parte posterior, quedando inerte, acto seguido le dio un segundo golpe motivado por su enojo. Insiste en que no pensó en matarla y que si ello ocurrió fue porque estaba sumamente enojado y no midió las consecuencias porque su única intención era violarla» [...] sie löste sich los, öffnete die Tür und verließ das Fahrzeug, er stieg schnell aus, sehr wütend über ihre Zurückweisung, und als sie rannte und versuchte, auf die Straße zu gelangen, packte er sie am Arm, er weiß nicht mehr, an welchem, und fiel mit dem Gesicht voran zu Boden, an der gleichen Stelle, die auf dem Foto auf Seite 51 von Band VIII zu sehen ist, als er zu Boden fiel, sah er einen Stock, der etwa anderthalb Meter lang und vier oder fünf Zentimeter breit war, und da er sehr wütend war, hob er ihn auf und versetzte der jungen Frau einen kräftigen Schlag auf den Hinterkopf, so dass sie bewegungsunfähig wurde, und dann versetzte er ihr aus Wut einen zweiten Schlag. Er beteuert, dass er nicht die Absicht hatte, sie zu töten, und dass, wenn es dazu gekommen ist, seine extreme Wut der Grund war und er die Konsequenzen nicht bedacht hat, weil er sie nur vergewaltigen wollte] (S 69–70).

45 Der Fall des gekränkten Mannes, der Ablehnung erfahren hat, zieht sich durch nahezu alle Kontexte und Szenarien feminizidaler Gewalt, von Trennungstötungen über sexualisierte Gewalt in vermeintlich freundschaftlichen Beziehungen bis hin zur Eskalation von Gewaltspiralen in partnerschaftlichen Beziehungen. So führt beispielsweise das *Modelo de protocolo latinoamericano de investigación de las muertes violentas de mujeres por razones de género (femicidio/feminicidio)* [Lateinamerikanisches Musterprotokoll für die Untersuchung geschlechtsspezifischer Tötungen von Frauen (Femizid/Feminizid)] für die Modalität des *femicidio íntimo* auf: «Se incluye el supuesto del amigo que asesina a una mujer – amiga o conocida – que rechazó entablar una relación íntima (sentimental o sexual) con este » [Dazu gehört der Fall eines Freundes, der eine Frau – Freundin oder Bekannte – ermordet, die sich zuvor geweigert hat, eine intime (romantische oder sexuelle) Beziehung mit ihm einzugehen]. Carmen Rosa Villa Quintana/Camilo Bernal

scheint es, dass die Richterin dem Antrag der Nebenklage auf weitere rechtsmedizinische Untersuchungen nicht stattgegeben hat.

Auch die Anklage, die Richterin Ayala erstmals am 28. Februar 2003 verfasst hatte,⁴⁶ musste zweimal revidiert und neu formuliert werden, da sie nicht den ju-

Sarmiento u. a.: *Modelo de protocolo latinoamericano de investigación de las muertes violentas de mujeres por razones de género (femicidio/feminicidio)*. Ciudad de Panamá: ONU Mujeres 2014, S. 15. Das kolumbianische *Protocolo de valoración del riesgo de violencia mortal contra mujeres por parte de la pareja o expareja* [Protokoll zur Bewertung des Risikos tödlicher Gewalt gegen Frauen durch den Partner oder Ex-Partner] unterscheidet drei Phasen im Zyklus häuslicher Gewalt und konstatiert, dass Täter auf Ablehnung seitens der Frau häufig schon in der ersten Phase mit Gewalt reagieren. Yanithza Medina Barreto/Natalia Echeverri Calero: *Protocolo de valoración del riesgo de violencia mortal contra mujeres por parte de la pareja o expareja*. Bogotá: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses 2014, S. 15–16. Der im Urteil der Feminizide von Alto Hospicio beschriebene Fall ist anders gelagert. Täter und Opfer kannten sich nicht, und doch ist die Ablehnung seitens des Opfers ein Auslöser für gekränkte Männlichkeit. Dies verweist auf eine Dimension patriarchaler Besitzansprüche, die nicht durch die Definitionsmerkmale häuslicher Gewalt zu fassen ist. In den Feminizidgesetzen von Bolivien, Paraguay und Uruguay ist dieser Aspekt verankert. Im bolivianischen Gesetzestext ist beispielsweise festgehalten, dass ein Feminizid vorliegt, wenn ein Täter eine Frau ermordet «por haberse negado la víctima a establecer con el autor, una relación de pareja, enamoramiento, afectividad o intimidad» [weil das Opfer sich weigerte, eine Partnerschaft oder eine Liebesbeziehung mit dem Täter einzugehen, oder Zuneigung oder Intimität zuzulassen]. Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia: Código Penal Boliviano. Artikel 85 (Feminicidio), I., Absatz 2. Vgl. Presidencia de la República de Paraguay/Ministerio de la Mujer: *Ley de protección integral a las mujeres contra toda forma de violencia*, No. 5777 de diciembre de 2016. Artikel 50, Feminicidio, Absatz f. Vgl. República Oriental del Uruguay: *Código Penal*. Artikel 312. (Circunstancias agravantes muy especiales [del Homicidio]), Paragraph 8 (Feminicidio), Absatz b.

⁴⁶ Die Tatsache, dass die Richterin sowohl die Anklage als auch das Urteil formulierte, wirkt auf den ersten Blick ungewöhnlich. Die derzeit gültige chilenische Strafprozessordnung (Código Procesal Penal, CPP) wurde im Jahr 2000 eingeführt. Diese Strafprozessordnung änderte das gesamte Paradigma des Strafverfahrens in Chile, denn zuvor galt eine andere Ordnung (Código de Procedimiento Penal, CdPP) mit anderen Normen und Aufgabenverteilungen. In dieser alten Ordnung ermittelten Richter*innen, klagten an und urteilten schließlich. Dieses inquisitorisch anmutende System, das den Aspekt der Straflosigkeit noch einmal in ein anderes Licht rückt, wurde mit dem Inkrafttreten des CPP obsolet. Seither übernimmt die Staatsanwaltschaft (Fiscalía de Chile) die Ermittlungs- und Strafverfolgungsaufgaben und überlässt Richter*innen nur noch die Aufgabe des Urteilens. Straftaten, die nach dem Inkrafttreten dieses Gesetzes begangen wurden, wurden nach diesem neuen Verfahren untersucht. Bei Straftaten, die vor dem Inkrafttreten des CPP begangen wurden, wurde nach dem alten System des CdPP vorgegangen. Das Inkrafttreten des CPP erfolgte dabei schrittweise nach Regionen. In der Region Tarapacá, zu der Alto Hospicio gehört, trat der CPP erst am 16. Dezember 2002 in Kraft, so dass die Tötungsdelikte im Zusammenhang mit den hier aufgerufenen Tötungen weiterhin nach dem alten System des CdPP untersucht wurden, da sie vor dem Inkrafttreten des CPP in der Region begangen worden waren. (Diese Erläuterungen verdanke ich Paolo Olguín, Anwalt der Unidad de Derechos Humanos der Corte de

ristischen Mindestanforderungen entsprach: So bemängelten die Anwält*innen der Fundación Amparo y Justicia, dass diese keine Gründe dafür enthielte, warum dem Angeklagten die Straftaten vorgeworfen wurden, noch Beweise für die Schuld des Täters lieferte. Die Anklage wurde nach einer abermals fehlerhaften Korrektur durch Richterin Ayala schließlich von der Richterin der Corte de Apelaciones de Iquique, Gloria Méndez Wannhof und nach einer Sichtung der Akte durch den Obersten Gerichtshof Chiles verschärft, so dass JPS letztendlich wegen 14 schwerer Morde, einem versuchten Mord und zwei Vergewaltigungen mit Einschüchterung angeklagt und am 26. Februar 2004 auch verurteilt wurde.⁴⁷

Das Urteil selbst weist ebenfalls zahlreiche Lücken auf, die im Berufungsurteil vom 29. September 2005 aufgezeigt wurden, was zu einer Verschärfung des Strafmaßes führte: Während der Täter im ersten Urteil für die 14 Morde lediglich zu einer einfachen lebenslangen Freiheitsstrafe («presidio perpetuo simple») verurteilt wurde (S 173–174), wurde im Berufungsverfahren eine verschärfte lebenslange Freiheitsstrafe für den Täter festgelegt,⁴⁸ die schließlich auch vom Obersten Gerichtshof Chiles bestätigt wurde.⁴⁹

Ein zentrales Element der Verbrechen konnte jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aufgenommen werden: das der den Feminiziden vorangestellten sexualisierten Gewalt, welches der Nebenklage zufolge in allen Fällen hätte berücksichtigt werden müssen, jedoch nur bei den zwei Überlebenden in das Strafmaß einfluss. Dieses mangelnde Verständnis und die Negation von geschlechtsspezifischer Gewalt seitens der Autoritäten markieren die größte Lücke in der Bearbeitung dieses Falls, die der Roman wiederum durch seine Verfahren ausstellt, wie im Folgenden herausgearbeitet wird.

Apelaciones de La Serena, dem Gericht, das derzeit alle Akten zum Fall der Feminizide in Alto Hospicio beherbergt.)

⁴⁷ Ricardo Leiva: *Reinas del desierto*, S. 199–201.

⁴⁸ Corte de Apelaciones de Iquique: *Sentencia del 29 de septiembre de 2005, Rol N° 446–2004*. Jueces: Erico Gatica Muñóz, Mónica Olivares Ojeda, Mirta Chamorro Pinto, S. 30–31.

⁴⁹ Corte Suprema de Chile: *Sentencia del 16 de octubre de 2006, Rol N° 5684–05*. Jueces: Alberto Chaigneau del C., Nivaldo Segura P., Rubén Ballesteros C, S. 17.

2.2 Sehen als literarisches Verfahren

Der Roman *Racimo* von Diego Zúñiga erschien erstmals 2014 unter den Vorzeichen der Diskussion um die Erneuerung des chilenischen Feminizidgesetzes und die Bekämpfung geschlechtsspezifischer Gewalt⁵⁰ und griff dabei bewusst den historischen Fall aus Alto Hospicio auf. Im Folgenden soll die fiktionalisierte Dokumentation des historischen Verbrechens in den Blick genommen werden, unter Berücksichtigung der sich ständig im Prozess der Erneuerung befindenden diskursiven und juristischen Vorzeichen.

Die Erzählperspektive des Romans *Racimo* folgt weitestgehend der eines Fotografen aus Santiago namens Torres Leiva, der zusammen mit einem Lokaljournalisten der *Estrella de Iquique* mit dem Namen García über das Verschwinden der Mädchen und jungen Frauen in Alto Hospicio berichten soll. Anhand der Erzählung durch den Blick des Fotografen gewinnt die Handlung an Plastizität und bekräftigt beständig den Anspruch auf eine Dimension des Verbrechens, die weder in der zeitgenössischen Medienberichterstattung zum faktischen Fall noch in dem anschließenden juristischen Verfahren einen Platz gefunden hat: Während der Serientäter wie bereits erwähnt als «Psychopath von Alto Hospicio» in die chilenische Geschichte eingegangen ist, greift der Autor Zúñiga in seinen Er-

50 Die Mitte des Jahrzehnts war von zahlreichen Entwicklungen in Bezug auf Geschlechtergerechtigkeit und der Bekämpfung geschlechtsspezifischer Gewalt geprägt. Die ehemalige chilenische Präsidentin Michelle Bachelet trat im März 2014 ihre zweite Amtszeit an. Eines ihrer Wahlkampfversprechen war die Umwandlung des 1991 kurz nach der Rückkehr zur Demokratie gegründeten Servicio Nacional de la Mujer (Sernam) in ein Ministerium. Dieses Vorhaben wurde im März 2015 mit dem Gesetzesprojekt Ley 20820 beschlossen und im Juni 2016 im Rahmen der Implementierung des SernamEG und der Benennung der kommunistischen Parlamentarierin Claudia Pascual als Ministerin für Frauen und Geschlechtergerechtigkeit umgesetzt. Ministerio de Desarrollo Social de Chile: *Ley 20820, crea el Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género, y modifica normas legales que indica*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2015. Auch wenn bereits das Sernam über quasi-ministeriale Rechte verfügte, ging die offizielle Umwandlung in ein Ministerium mit einem beträchtlichen Zuwachs von Ressourcen und politischem Einfluss einher. Vgl. Conny Roggeband: The Return of the State and the Pink Tide in Latin America: Implications for the Capacity and Democratic Quality of Gender Equality Agencies. In: *Revista SAAP* Vol. 15, Nr. 2 (2021), S. 257–286. Hier S. 274–275. Zur Geschichte des Sernam siehe Verónica Feliu: ¿Es el Chile Post-dictadura Feminista? In: *Revista Estudios Feministas* Vol. 17, Nr. 3 (2009), S. 701–715 und Nicolas Fleet: *Mass Intellectuality of the Neoliberal State. Mass Higher Education, Public Professionalism, and State Effects in Chile*. Cham: Palgrave Macmillan 2021, S. 229–235. Zu erwähnen sei an dieser Stelle auch die Entstehung der Bewegung *Ni Una Menos* im März 2015 in Buenos Aires, die unmittelbar nach ihren ersten öffentlichen Auftritten und Demonstrationen bereits über Ableger in nahezu allen lateinamerikanischen Ländern verfügte, so auch in Chile. Vgl. beispielsweise Verónica Gago/Raquel Gutiérrez Aguilar u. a. (Hg.). *8 M. Der große feministische Streik. Konstellationen des 8. März*. Wien: transversal 2018.

zählverfahren bewusst die Debatten um geschlechtsspezifische Gewalt auf, um die Geschichte des Falls mit den Mitteln der Fiktion anders zu schreiben und die feminizidale Dimension ins Zentrum zu rücken – ohne dabei den Begriff «Psychopath» auch nur einmal zu reproduzieren. Auch die Begriffe «Feminizid» oder «Femizid» fallen im Roman nicht. Vielmehr sind es die erzählerischen Verfahren, die das Augenmerk auf die spezifische Form von Gewalt lenken, die um die Jahrtausendwende im Norden Chiles noch nicht als solche benannt wurde.

Das Verfahren des Romans kann als eine Poetik des (Hin-)Sehens beschrieben werden, die sich mittels dokumentarischer Fiktionalität⁵¹ zwischen epistemologischen Extremen bewegt und sowohl realistische, juristisch-empirische als auch surreale Elemente aufweist. Der Roman gibt dabei den Anspruch der Erkenntnisvermittlung und Dokumentation von faktischen Verbrechen nicht auf, bringt aber gleichzeitig festgelegte Annahmen durch traumartige Sequenzen, unerklärliche, teils übernatürliche Geschehnisse und bewusst gesetzte Leerstellen ins Wanken. Die dokumentarische Absicht des Romans ist so stets mit epistemologischen Fragen angereichert, in deren Rahmen sowohl die Selbstverortung des fotografierenden Subjekts, die Relationen zwischen Subjekt und fotografierten Objekten und die dadurch hervorgehobenen gesellschaftlichen Zusammenhänge als auch das spezifisch Lokale und die zeitliche Einschreibung eine Rolle spielen. Die Darstellung der Opfer und ihrer Familien birgt zudem eine intersektionale Komponente, die sich in der Kontingenz des dokumentarischen Blicks niederschlägt, der immer wieder durch Traumsequenzen, Fluchtpunkte und narratologische Brüche fragmentiert wird. Diese fügen sich nahtlos in die realistischen Beschreibungen der Szenerie ein und sind nicht immer eindeutig zu identifizieren, nehmen Formen von Tagträumen an, sind Erinnerungen an Fotografien, die nie existiert haben, oder Träume des Protagonisten, die einer imaginierten Realität der Betroffenen entsprechen und nicht zuletzt zu den zahlreichen Leerstellen und Unklarheiten beitragen, die auf die brüchige juristische Aufarbeitung verweisen.

51 Das vorliegende Kapitel orientiert sich am Begriff des fiktionalen Dokumentarismus nach Barbara Foley. Die Theoretikerin plädiert in diesem Zusammenhang für eine Rekonfiguration des Mimesis-Begriffs im Rahmen eines zeitgenössischen fiktionalen Dokumentarismus, der sich ihrer Ansicht nach zwischen den epistemologischen Extremen des Konzepts bewegen muss. Foley zufolge kann das reflexive Modell der Mimesis den im dokumentarischen Roman verkörperten Erkenntnismodus nicht genau beschreiben, da es keinen ausreichenden theoretischen Raum für eine Betrachtung des Ausmaßes lässt, in dem die im Text dargestellte Realität eine Konstruktion des Bewusstseins ist. Eine ebenso fragwürdige Praxis sei jedoch die Behauptung, dass Mimesis in erster Linie eine bedeutungsvolle Geste ist, die viel über die dargestellten Ideologien, aber nichts Bestimmtes über die Realität verrät, auf die sich der Text bezieht. Barbara Foley: *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca/London: Cornell University Press 2018, S. 18.

Ein zentraler Bestandteil der Poetik des (Hin-)Sehens ist in *Racimo* die fotografische Ästhetik, die sich aus dem bewusst gewählten Beruf des Protagonisten speist, dessen Lebensinhalt es ist, alles, was ihm und Menschen um ihn herum widerfährt, mit der Kamera festzuhalten. Die Fotografien selbst – die der Angehörigen der verschwundenen Mädchen und Frauen, die der Überlebenden und der Orte, an denen sie lebten, verschwanden und teilweise wieder auftauchten – und die über die Fotografien hinausgehende bildhafte Beschreibung der Kulisse im gesamten Roman, der geographischen Begebenheiten zwischen Wüste und Meer, dem Verfall der Wüstendörfer und der Verlassenheit der Küstenkleinstädte, lassen die aufgerufenen Bilder detailreich und aussagekräftig scheinen, was ganz im Gegensatz zu dem Schweigen steht, in das die Verbrechen selbst gehüllt werden.

Nach einem ersten, kurzen Abschnitt zu Form und Inhalt des Romans in diesem Teilkapitel folgt ein zweites, das dem Schweigen als Strukturprinzip das bewusste Sehen(-versuchen) durch den Fotografen entgegensetzt. Es schlägt dem Protagonisten insbesondere seitens der Autoritäten und der unbeteiligt wirkenden Bewohner*innen der Wüstendörfer entgegen und wird im Bild der schweigenden Wüste, des allgegenwärtigen Staubs, des immer wieder aufsteigenden Küstennebels und der verschlossenen Türen vergegenständlicht. Das Geständnis des Täters im letzten Drittel des Romans und die Erzählung des Journalisten García unterbrechen das Schweigen nur für kurze Zeit und nur scheinbar, da beide Erzählungen in ihrer Gesamtheit und ihrer Vollständigkeit immer wieder in Frage gestellt werden.

Das dritte Teilkapitel widmet sich einem weiteren, eng mit diesen Fragen verknüpftem Aspekt der Poetik des (Hin-)Sehens: dem der Evidenz und Bildhaftigkeit des Literarischen im Kontrast zu den zahlreichen Leerstellen, die einerseits der Roman eröffnet, welche andererseits jedoch auch durch das unzureichende juristische Verfahren bestehen bleiben. Die Restbestände der juristischen Unsicherheit spiegeln sich in der Lückenhaftigkeit der Bilder des Romans wider. Dieser Abschnitt beschäftigt sich einerseits mit den narratologischen und bildlichen Verfahren, die Widersprüche zwischen ästhetischer Moderne und dokumentarischem Anspruch aufzulösen scheinen, andererseits mit der durch diese Verfahren offengelegten Unzugänglichkeit des Juristischen gegenüber den Erfahrungen der Opfer geschlechtsspezifischer Gewalt und ihrer Angehörigen. Hierbei sind so auch Fragen der gesetzlichen Repräsentierbarkeit solcher Erfahrungen im Vergleich zum literarischen Text von Relevanz.

Das vierte Teilkapitel bettet die Poetik des (Hin-)Sehens in die Lokalität der Romanhandlung ein. Die «Topographie der Orientierungslosigkeit» ruft Orte der Gewalt zwischen der Atacama-Wüste und der Pazifikküste auf und analysiert die Art und Weise, wie sich das Massenhafte, das Fragmentarische und die Entmenschlichung in die Landschaft der Region Tarapacá im Roman einschreiben,

um so Rückschlüsse zugleich auf die Spezifik und die Kontinuitäten der feminizidalen Gewalt ziehen zu können.

Das fünfte und letzte Teilkapitel widmet sich schließlich den gegenläufigen juristischen Wahrheiten, die im Roman eröffnet werden und die ich unter dem Begriff der Dialektik des Feminizids analysiere. Dabei spielt auch die Frage nach dem zentralen feminizidalen Element der Straflosigkeit eine Rolle, die auf die Systematik des Verbrechens wie auch auf seine Spezifik im Fall Alto Hospicio verweist.

2.2.1 Zu Inhalt und Form

Die Erzählsituation in *Racimo* ist dominant auktorial, jedoch durch die Perspektive des Protagonisten, des Fotografen Torres Leiva, intern fokalisiert. Die Erzählung der heterodiegetischen Erzählinstanz wird immer wieder durch Einschübe in erster Person unterbrochen. Diese ergänzen die narrative Ebene der Rahmenhandlung um unterschiedliche intradiegetische Erzählungen, die durch Figuren wie Torres Leivas Kollegen, den Journalisten García, vorgenommen werden und tiefere Einblicke in die Geschichte des Massenverbrechens bieten. Diese Einblicke werden Torres Leiva selbst nur stückweise und nie gänzlich gewährt.

Racimo beginnt mit einer Reise durch die trockenste Wüste der Erde: Der Protagonist fährt im Jahr 2001 von Santiago de Chile aus auf der Carretera Panamericana nach Norden durch die Atacama-Wüste, um seine neue Beschäftigung als Fotograf bei der Tageszeitung *Estrella de Iquique* anzutreten. Kurz vor Morgenrauen, unmittelbar bevor er Iquique erreicht, sieht er eine Anhalterin am Straßenrand. Es handelt sich um eine Schülerin in Schuluniform, die er, ohne lange zu zögern, einsteigen lässt. Nach einer kurzen Unterhaltung über ihre Schulaufgaben verschwindet sie jedoch wieder in der Wüste, nachdem Torres Leiva ein weiteres, gleichgekleidetes Mädchen zusammengesunken am Straßenrand entdeckt und erneut anhält, nur um festzustellen, dass es sich um einen verletzten Hund handelt. Dieses erste Kapitel funktioniert als Vorausdeutung in Bezug auf den späteren Verlauf der Erzählung, wobei jedoch nicht eindeutig zu identifizieren ist, an welchen Stellen die Wüste Torres Leivas Imagination einen Streich spielt und an welchen seine Eindrücke der Realität der Erzählung entsprechen.

In den folgenden Kapiteln lernt Torres Leiva seinen Kollegen García kennen, der als Reporter ebenfalls bei der Zeitung *Estrella de Iquique* arbeitet. Als sie sich auf dem Rückweg von einem Auftrag in einem der Wüstendörfer zurück nach Iquique befinden, sehen sie, dieses Mal beide, erneut ein Mädchen in Schuluniform am Straßenrand. Als sie anhalten, wird das schwer verletzte Mädchen ohnmächtig. Sie bringen sie nach Iquique ins Krankenhaus, wo sie für einige Wochen im Koma liegen wird, und erfahren, dass es sich um die vor zwei Jahren ver-

schwundene Schülerin Ximena handelt. Im Krankenhaus wird Torres Leiva, der keinerlei Erklärung für das Geschehene hat und als Neuankömmling noch nichts von den Fällen verschwundener junger Frauen weiß, von zwei Polizisten befragt, die ihn wenige Stunden später in die benachbarte Kleinstadt Alto Hospicio verschleppen, ihm seine Kamera abnehmen und ihn schließlich in der Wüste aussetzen. Auf das rätselhafte Verhalten der beiden Polizisten kann Torres Leiva sich keinen Reim machen, zumal diese keinerlei Erklärungen liefern, sondern das Schweigen als Strukturprinzip des Romans einführen, das nur zu bewusst gesetzten Zeitpunkten teilweise gebrochen wird.

Erst im sehr kurzen zweiten Teil des Romans erzählt der Reporter García dem Fotografen Torres Leiva die Geschichte der verschwundenen Mädchen im Detail. Diese eingeschobene Erzählung wird fast vollständig aus der Perspektive Garcías berichtet, der zunächst die Lebenssituation der Verschwundenen beschreibt, wobei die Erzählinstanz ständig wechselt und bisweilen vollständig in den Hintergrund tritt und Ereignisse ohne exakt zu bestimmende Fokalisierung wiedergegeben werden. Garcías Erzählung orientiert sich an den Erfahrungen der Angehörigen der Verschwundenen, die nahezu ausnahmslos Schülerinnen derselben Schule waren, dem Liceo Pedro Prado, und mit ihren Familien in derselben Nachbarschaft von Alto Hospicio lebten, dem Armenviertel La Negra. Er beschreibt den Kampf der Angehörigen um Aufklärung und den Widerwillen der Behörden, das Verschwinden der Mädchen als Verbrechen anzuerkennen. Die Polizei verfolgt im Gegensatz zu den Familien die These, die Schülerinnen hätten ihr Zuhause aufgrund der Armut, vermeintlicher Drogenabhängigkeiten und häuslicher Gewalt freiwillig verlassen, um der Prostitution nachzugehen.

So fährt eine Delegation aus Angehörigen, der Kriminalpolizei, einem Abgeordneten und einem Presseteam, zu dem auch Torres Leiva und García gehören, im dritten Teil des Romans in die peruanische Grenzstadt Tacna, um dort ohne Erfolg nach den Mädchen zu suchen. Die Reise nach Tacna wird durch das Aufwachen Ximenas, des Mädchens, das überlebt hat, unterbrochen. Ximena erinnert sich an ein weißes Auto, in dessen Rückspiegel Figuren der Kinderserie «Bananas in Pijamas» hängen. Bei einer zufälligen Kontrolle erkennen Polizisten wenig später die Figuren am Rückspiegel; der Täter wird nach Jahren endlich festgenommen. Details der feminizidalen Gewalt werden im Roman nur in dem nun folgenden kurzen Abschnitt geschildert, als der Täter seine Taten den Behörden gesteht, wobei er unter anderem detailliert beschreibt, wie er Ximena, sein letztes Opfer, zwei Jahre lang in einer abgelegenen Hütte in der Wüste gefangen hielt und wie er ihrer Existenz überdrüssig wurde, als sie aufhörte, sich gegen seine regelmäßigen Überfälle zu wehren.

Diese vermeintliche Auflösung der Handlung wird im vierten Teil, der nur aus dem Satz «Todo eso es mentira, dijo ella» (R 207) [All dies ist gelogen, sagte sie] besteht sowie im fünften und letzten Teil wieder in Frage gestellt. Zehn Jahre

nach der Festnahme des Täters treffen sich García und Torres Leiva in Santiago wieder. Eine Frau hat mit García Kontakt aufgenommen, die selbst eine der Verschwundenen gewesen war. Sie widerspricht der bisherigen Erzählung – der, dass alle jungen Frauen auf einer Müllkippe getötet und liegengelassen worden seien – und berichtet von ihrer Entführung nach Tacna, wo sie über mehrere Jahre in einen Keller gesperrt und zwangsprostituiert worden war. Im Zuge des Chaos nach einem Erdbeben hatte sie es schließlich geschafft, zu entkommen, und war in den Süden Chiles, nach Aysén in Patagonien, geflohen. Gemeinsam mit der Überlebenden, die sich nun Camila nennt, reisen Torres Leiva und García wieder nach Iquique, um endlich das Netz aus Unterstützern ausfindig zu machen, von dessen Existenz García überzeugt ist. Die Handlung bricht jedoch abrupt mit einer erneuten Naturkatastrophe ab: Während Camila und Torres Leiva einen *Mirador* in Alto Hospicio besuchen, um Portraits von Camila für Garcías Buch über den Fall zu erstellen, bebt erneut die Erde. Der Roman endet schließlich mit dem Bild des sich zurückziehenden Meeres, ein häufiges Phänomen vor dem Auftreten eines Tsunamis.

2.2.2 Sehenversuchen statt Schweigen

In *Sehen versuchen* (*Essayer voir*, im französischen Original aus dem Jahr 2014) führt Georges Didi-Huberman die Frage des Versuchs des Sehens mit dem des Sagens eng. Der Versuch des Sehens wird bei Didi-Huberman zu einem alles verändernden Akt, der die Sprache spaltet: «Betrachten heißt sich öffnen: es beansprucht jede Sekunde, jedes Stück Energie, jede Bewegung – Motion oder Emotion – des Körpers und der Seele. Es verändert alles. Es spaltet unsere Zeit, wenn die Sprache es verbindet. Es spaltet die Sprache selbst.»⁵² Das bewusste Hinsehen vollzieht sich in *Racimo* als zunächst unbewusste Antwort auf das Schweigen, das die Verbrechen umgibt. Gleichzeitig geht der Versuch des Sehens mit einem Bewusstsein über das Fragmentarische des Betrachteten einher, der die, nach Didi-Huberman, durch den Blick gesplattene Sprache wieder in einen reflexiven Prozess umformt: «Erst dann – in diesem fast schmerzhaften Atmen der Sprache zwischen dem, was sich zeigt, und dem, was sich entzieht – beginnt die Erfahrung des *Sehens*, zum *Denken* zu werden.»⁵³ Diese Sequenz aus *Sehenversuchen*., der Spaltung der Sprache, dem Bewusstsein über das Verborgene und schließlich der sprachlichen Reflexion über

⁵² Georges Didi-Huberman: *Sehen versuchen*. Übers. von Horst Brühmann. Konstanz: University Press 2017, S. 59–60.

⁵³ Ebda., S. 79.

das Betrachtete vollzieht sich in *Racimo* von Beginn an. Im Unterschied zur von Didi-Huberman verwendeten Schreibweise *Sehen versuchen* soll in diesem Kapitel der Neologismus *Sehenversuchen* auf die im Roman dargestellte Untrennbarkeit des *Sehens* mit dem *Versuchen* verweisen. Beide Begriffe verschmelzen in der Figur Torres Leiva zu einem einzigen Prozess, der in sich schon das Scheitern impliziert.

Gleich der Einstieg in den Roman präsentiert in nur wenigen Sätzen die zentralen Verfahren, die das Spannungsverhältnis zwischen bewusstem Schweigen und bewusstem Hinsehen veranschaulichen. Während Torres Leiva die nächtliche Wüstenlandschaft durchquert, erscheint ihm die Figur der Anhalterin genauso plötzlich, wie sie wieder in der Dunkelheit verschwindet:

Un cuerpo a un costado de la Carretera: una silueta, el pelo largo hasta la cintura, una mochila, un jumper, los focos del auto que la ilumina en medio del desierto, de la noche.

Un cuerpo a un costado de la Carretera, una niña haciendo dedo, la neblina que la empieza a cubrir, las luces del auto iluminándola por unos segundos antes de que desaparezca en medio de la oscuridad.

Entonces frena.

Torres Leiva detiene el auto, mira el espejo retrovisor, no se ve nada. A lo lejos, frente a él, otras luces, un camión, el suelo retumba, la silueta vuelve a aparecer en el espejo retrovisor, está ahí, a un costado de la Carretera y ahora avanza hacia el auto de Torres Leiva. Lo hace sin mucha prisa, con su mochila al hombro, ya nada la ilumina, pues el camión se ha perdido en la noche.

Son pasadas las seis de la mañana, está empezando a bajar la neblina cuando ella abre la puerta del acompañante y le pregunta si puede encaminarla hasta donde él llegue. (R 15)

[Ein Körper am Straßenrand: eine Silhouette, lange Haare bis zur Taille, ein Rucksack, ein Pullover, die Scheinwerfer des Autos, die sie mitten in der Wüste, mitten in der Nacht anstrahlen.

Ein Körper am Straßenrand, ein Mädchen, das per Anhalter unterwegs ist, der Nebel, der sie einzuhüllen beginnt, die Lichter des Autos, die sie für ein paar Sekunden anstrahlen, bevor sie in der Dunkelheit verschwindet.

Dann bremst er.

Torres Leiva hält den Wagen an, schaut in den Rückspiegel, nichts ist zu sehen. In der Ferne, vor ihm, andere Lichter, ein Lastwagen, der Boden rumpelt, die Silhouette taucht im Rückspiegel wieder auf, sie ist da, am Straßenrand und bewegt sich nun auf das Auto von Torres Leiva zu. Sie tut dies ohne große Eile, mit ihrem Rucksack über der Schulter, nichts strahlt sie mehr an, denn der Lastwagen ist in der Nacht verschwunden.

Es ist nach sechs Uhr morgens, der Nebel beginnt sich zu verdichten, als sie die Beifahrertür öffnet und ihn fragt, ob er sie dorthin bringen kann, wohin er unterwegs ist.]

Schon im ersten Satz des Romans wird die Aufmerksamkeit auf die Opfer geschlechtsspezifischer Gewalt gelenkt, auch wenn diese noch nicht als solche markiert sind. Der Verweis auf die ubiquitären Gewaltstrukturen, die zwar noch fragmentarisch und von Unbestimmtheitsstellen durchzogen sind, ist dabei schon

hier ein Textverfahren, das auf eine Form ästhetischer Darstellung als Aufruf zur Achtsamkeit rekurriert. Dieses Verfahren ist als Interaktion zwischen Erzählinstanz und den teils leblosen Figuren zu verstehen, die ein Zusammendenken des dokumentarischen mit dem ethischen Anspruch des Romans erlaubt.⁵⁴ Wir *sehen* die Opfer von Beginn an.

Die Anhalterin ist in der anaphorischen Struktur der ersten beiden Sätze des Romans zunächst nur ein «cuerpo a un costado de la Carretera», ein Körper, der im ersten Satz Silhouette ist, die sich im zweiten Satz, auf den zweiten Blick gewissermaßen, als ein Mädchen herausstellt, das mit gehobenem Daumen um eine Mitfahrgelegenheit bittet. Ganz im Didi-Huberman'schen Sinne manifestiert sich die Spaltung der Sprache durch den Blick hier als Aufzählung von Fragmenten dieses Blicks – der Körper, der Nebel, die Autoscheinwerfer –, die ohne Konnektoren platziert werden. Dass dieser Körper, über dessen Vitalität zunächst keine Auskunft gegeben wird – die Assoziation, die «un cuerpo a un costado de la Carretera» hervorruft, ist allerdings zunächst einmal die eines leblosen Körpers –, erst Stück für Stück als der einer lebendigen, jungen Frau artikuliert wird, verweist schon an dieser Stelle auf die Enthüllungsstrukturen, die der Roman auch im juristischen Sinne etabliert und deren Durchsetzung gegen alle behördlichen wie auch zivilgesellschaftlichen Widerstände das Handeln des Protagonisten in der Folge leiten werden. Die erste Assoziation der Leblosigkeit fungiert hier als Vorgriff auf die im Zentrum der Romanhandlung stehende feminizidale Gewalt, lässt jedoch gleichzeitig Spielraum für Unsicherheiten in Bezug auf die Tathergänge und -ausgänge, die in den letzten drei Kapiteln des Romans schließlich konkretisiert werden. Die dreiteilige Alliteration aus «cuerpo», «costado» und «carretera» betont auf formaler Ebene zudem das typische, mit Gefahren und Risiken verbundene Bild einer Frau, die alleine an einer einsamen Straße entlangläuft, auf dem Weg zur Arbeit oder Schule oder von dort kommend.

Die auf die Anapher der ersten Sätze des Romans folgende konzise Beschreibung des Bremsvorgangs antizipiert die Handlungsabsichten des Protagonisten: Die Entscheidung, anzuhalten, ist als erste Konsequenz des Sehenversuchens zu verstehen und wird für Torres Leiva dementsprechend weitreichende Folgen mit sich bringen. Das Zusammenspiel der sehenden Poetik mit der Performativität des handelnden Protagonisten auf der Verfahrensebene wird zum einen durch die Sequenz aus anaphorischen Satzstrukturen, die der detailreichen und beschreibenden Visualisierung des Raums dienen, und zum anderen durch die nur knapp

⁵⁴ Zur zeitgenössischen Verflechtung und dem gegenseitigen Bedingen von Ethik und Ästhetik vgl. beispielsweise, Wolfgang Welsch: *Ästhetik/hik*. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper u. a. (Hg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 3–22.

umrissene Tätigkeit des Protagonisten erzeugt. Der ausführlich beschriebene Versuch des Sehens trifft hier auf die Kondensiertheit der Erzählung der Handlung. Dieser formale Kontrast zwischen Beschreibung und Erzählung wird sich durch den gesamten Roman ziehen, verweist er doch gleichzeitig im weiteren Verlauf auf das Gefälle zwischen der Ubiquität und der schonungslosen Sichtbarkeit der geschlechtsspezifischen Gewalt auf der einen und der eklatanten Untätigkeit sowie Verdrängung durch die Mehrheit der Figuren auf der anderen Seite. Dass in Bezug auf das bewusste Hinsehen des Protagonisten – und, wie sich in der Folge herausstellen wird, auch das der Angehörigen der Opfer – die gleichen Verfahren verwendet werden wie in Bezug auf das Schweigen der staatlichen Autoritäten und der Öffentlichkeit im Allgemeinen, ist insofern ein Schlüsselmerkmal der Erzählstruktur, als dass hierdurch eine Analogie auf formaler Ebene etabliert wird, welche die Intensität sowohl des Sehensversuchens als auch des Schweigens auf der inhaltlichen Ebene noch unterstreicht. Der Kontrast zwischen den Scheinwerfern des Autos, welche die Anhalterin für einige Sekunden in Licht hüllen, und den Nebelschwaden, die sie wieder in der Dunkelheit verschwinden lassen, bietet dabei einen ersten Einblick in die konkrete Ausgestaltung der divergierenden Merkmale und Funktionen der unterschiedlichen Figuren, Räume und Symbole, die in der Folge auftauchen.

Ein solches Symbol ist zum Beispiel das des Rückspiegels, das hier erstmalig auftaucht und das einerseits den Blick in die Vergangenheit – die des Protagonisten, die der Verschwundenen, die des Landes – richtet, gleichzeitig aber eine Gegenwart widerspiegelt, in der Unsicherheit und Unbehagen omnipräsent sind. Diese Parallelität des Blicks nach vorne, in den Spiegel, der durch seinen Anbringungswinkel faktisch jedoch ein Reflektor des Blicks zurück über die Schulter ist, ist ein zentrales Element in diesem Spannungsverhältnis. Ein weiteres Symbol, der ständig auf- und absteigende Küstennebel, wirkt nicht nur in diesen ersten Absätzen auf den Effekt des Blicks in den Rückspiegel ein. Er fungiert einerseits als Schleier, der sich über den Blick legt – im weiteren Verlauf auch als Metapher des Schweigens –, andererseits, durch die Verlässlichkeit seines stets plötzlichen Rückzugs, als Ankündigung einer Klarheit und Schärfe, die mit dem Morgenrauen einhergeht und die Aufmerksamkeit auf die transponierte, indirekte Rede der Schülerin lenkt, die Torres Leiva um Mitnahme bittet.

In einer Analepse, die daraufhin einen Moment der Reise wenige Stunden zuvor aufruft, wird das Sehewollen des Protagonisten erstmalig in Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Fotograf gebracht:

Hace un par de horas, cuando recién comenzaba a atravesar el desierto, Torres Leiva detuvo el auto, agarró su cámara fotográfica y se bajó. Sintió, entonces, el frío. Sintió, también, una libertad inexplicable: la facilidad de caminar y desaparecer en la oscuridad, mirar el

cielo negro, apuntarlo con la cámara, cambiar tal vez el lente, buscar algo sin saber muy bien qué. (R 16)

[Vor ein paar Stunden, als er gerade begonnen hatte, die Wüste zu durchqueren, hielt Torres Leiva den Wagen an, schnappte sich seine Kamera und stieg aus. Er spürte die Kälte. Er spürte auch eine unerklärliche Freiheit: die Leichtigkeit, zu gehen und in der Dunkelheit zu verschwinden, den schwarzen Himmel zu betrachten, die Kamera darauf zu richten, vielleicht das Objektiv zu wechseln, etwas zu suchen, ohne genau zu wissen, was.]

Dieser Rückgriff in die unmittelbare Vergangenheit deutet auf die Relevanz der Kamera als ein das aktive Hinsehen intensivierendes Objekt hin, ohne dass dem Protagonisten zu jenem Zeitpunkt der Erzählung klar wäre, in Bezug worauf sein Wille und seine Fähigkeit hinzusehen von Relevanz sein würde. Der Kontrast zwischen der Dunkelheit des nächtlichen Wüstenhimmels und der erhellenden Wirkung des fotografischen Vorgangs wird hier erst einmal nur als Vorahnung aufgerufen, reiht sich jedoch bereits in die schon zuvor im Rahmen der Autocheinwerfer aufgerufene Metaphorik von Licht und Dunkelheit ein. Auch die Atacama-Wüste selbst wird als ein Ort der Gegensätze eingeführt: Sie repräsentiert einerseits eine soziale Marginalität, die durch die Verlassenheit und Armut der Wüstendörfer im Verlauf des Romans immer wieder aufgerufen wird, ist andererseits für den Protagonisten an dieser Stelle ein Raum der Freiheit, von dem aus er das Universum betrachten kann⁵⁵ – ein Raum der Freiheit für den Mann, ein Raum der Unsicherheit für das Mädchen.

Das ebenso plötzliche Auftauchen einer zweiten Anhalterin am Straßenrand reißt Torres Leiva schließlich aus seinen Reflexionen über das Dasein in der Wüste und den stets lauernden Tod, der in seiner Vorstellung mit der schmalen Linie gleichgesetzt wird, welche die in die gegensätzlichen Richtungen fahrenden Fahrzeuge voneinander trennt:

Atravesar, ayer y hoy, el desierto sin dormir, rápido, ver la noche y ver el día y descansar, quizá, por un par de horas a un costado de la carretera, como los camioneros, que no distinguen la vida de los sueños, sino que solo conducen rápido, sin pensar que en esa pequeña línea que separa todo está la muerte esperando. Y aquí está la carretera y aquí está él, desviándose hacia Iquique y preguntándole a la niña dónde se bajará, cuando ocurre todo. Así. De golpe. Rápido.

Verla ahí, al borde de la carretera. Son solo unos segundos, el tiempo suficiente para darse cuenta de que es una niña, que está haciendo dedo, que tiene el pelo largo, desordenado,

⁵⁵ Die Atacama-Wüste ist unter anderem für ihre astronomischen Beobachtungsstationen bekannt und beherbergt einige der größten Observatorien der Erde. Für eine technologiehistorische Einordnung vgl. beispielsweise Paul A. Vanden Bout/Robert L. Dickman u. a.: *The ALMA telescope. The story of a science mega-project*. Cambridge: Cambridge University Press 2023.

hasta la cintura, y que lleva un traje negro, que puede ser un jumper o una chaqueta, no alcanza a distinguirlo, la han dejado atrás, porque solo fueron unos segundos los que desvió la mirada de la carretera y la vio ahí, en la berma, haciendo dedo.

Déjame donde puedas, le dice la niña que está a su lado y él mira el espejo retrovisor y la ve caer lentamente, como si fuera una muñeca que se desarma.

Entonces frena.

Mira la niña que está a su lado, vuelve mirar el espejo retrovisor y baja del auto. (R 20)

[Gestern und heute die Wüste durchqueren, ohne zu schlafen, schnell, die Nacht sehen und den Tag sehen und sich vielleicht ein paar Stunden am Straßenrand ausruhen, wie die Lastwagenfahrer, die das Leben nicht vom Traum unterscheiden, sondern einfach schnell fahren, ohne daran zu denken, dass auf der schmalen Linie, die alles trennt, der Tod wartet. Und hier ist die Straße und hier ist er, der den Umweg in Richtung Iquique nimmt, und das Mädchen fragt, wo sie aussteigen wird, als es passiert. Einfach so. Alles auf einmal. Schnell.

Sie dort zu sehen, am Straßenrand. Es sind nur ein paar Sekunden, gerade genug Zeit, um zu erkennen, dass es sich um ein Mädchen handelt, dass sie per Anhalter unterwegs ist, dass ihr Haar lang ist, zerzaust, bis zur Taille, und dass sie ein schwarzes Oberteil trägt, das ein Pullover oder eine Jacke sein könnte, er kann es nicht erkennen, sie haben sie hinter sich gelassen, denn es waren nur ein paar Sekunden, in denen er von der Straße weggesehen hat und sie dort, auf der Böschung sah, den Daumen ausgestreckt.

Lass mich raus, wo es dir passt, sagt das Mädchen neben ihm, und er schaut in den Rückspiegel und sieht, wie die andere langsam fällt, als wäre sie eine Puppe, die auseinanderfällt.

Dann bremst er.

Er sieht das Mädchen neben sich an, schaut noch einmal in den Rückspiegel und steigt aus dem Auto.]

Wie die Passagen zuvor beinhaltet auch dieser Abschnitt zahlreiche Verweise auf das Massenverbrechen, das die Romanhandlung im weiteren Verlauf bestimmen wird. Der Tod wird schon in diesem ersten Abschnitt als Gefahr aufgerufen, der in der Wüste nur durch Zufall zu entkommen ist. Gleichzeitig weisen die infinitivischen Parallelismen («Atravesar, ayer y hoy, el desierto sin dormir», «Verla ahí, al borde de la carretera») auf die Systematik dieses Verbrechens hin, während die grammatikalische Unvollständigkeit dieser Phrasen, die das Augenmerk lediglich auf den akuten Zustand des Protagonisten ohne jegliche Konsequenz richten, erneut das Hinsehen selbst als Handlung hervorheben.

Diese These wird nicht zuletzt auch durch die Emotion der Überwältigung unterstrichen, welche die extremen klimatischen Gegensätze der Wüste in ihm auslösen: «El sol golpea con dureza. Él transpira, jadea, no entiendo por qué: son recién pasadas las siete de la mañana, pero ya el calor es insoportable. Siente cómo los rayos del sol se pegan en el cuero y difuminan el pasaje, ese desierto que lo rodea, que lo abrumba» (R 21) [Die Sonne brennt unerbittlich. Er schwitzt, keucht, er versteht nicht, warum: Es ist erst kurz nach sieben Uhr morgens, aber die Hitze ist bereits unerträglich. Er spürt, wie die Sonnenstrahlen seine Kopfhaut versengen und die Landschaft verwischen, diese Wüste, die ihn umgibt, die ihn überwältigt]. Die

zuvor Freiheit verheißende Dunkelheit und Kühle der Nacht wandeln sich mit Tagesanbruch in einen unerträglichen Zustand der Verschmelzung zwischen Traum und Wachsein, in dem eine Unterscheidung zwischen beidem nicht mehr möglich scheint. Die Bereitschaft zum Sehenversuchen, die durch das Auftauchen des zweiten Mädchens intensiviert wird, ruft die von Didi-Huberman evozierte Ganzkörpererfahrung hervor, die das Denken im ersten Moment unmöglich scheinen lässt.

Angekommen in Iquique besteht Torres Leivas erster Arbeitsauftrag darin, gemeinsam mit dem Journalisten García in das nahegelegene Wüstendorf Pozo Almonte zu fahren. Torres Leiva soll dort Fotografien der Jungfrauenstatue in der Kirche anfertigen, die seit einigen Wochen jeden Dienstagmittag blutige Tränen weinen soll, während García sich im Dorf umhören will. Torres Leivas erster Arbeitstag, wie auch der dazugehörige Abschnitt des Romans, beginnen so unvermittelt mit der Erzählung der blutweinenden Jungfrau:

Lo primero que le dicen es que llora sangre. Que desde hace varias semanas, todos los martes al mediodía, la virgen de la iglesia de Pozo Almonte llora sangre, mientras los fieles se arrodillan ante ella y le imploran a Dios, con gritos, que ayude a la virgencita a contener tanto dolor.

La imagen que le piden a Torres Leiva, entonces, encierra ese color oscuro, rojo, denso, de las lágrimas de la virgen. El pueblo en medio del desierto. La sangre y los feligreses. Y, de alguna forma, también los gritos. No se lo dicen así, pero el editor es claro en esa idea de que la imagen, esta vez, lo será todo. Da lo mismo el periodista, sus palabras, su deseo de narrar lo que observe. Esta vez lo importante eres tú y lo que traigas ahí, le dice el editor y apunta a la cámara con su dedo índice y lo deja solo, en esa sala de redacción de *La Estrella*, donde no conoce a nadie. (R 26)

[Das Erste, was man ihm sagt, ist, dass sie Blut weint. Seit einigen Wochen weint die Jungfrau in der Kirche von Pozo Almonte jeden Dienstagmittag Blut, während die Gläubigen vor ihr knien und Gott mit Rufen anflehen, der kleinen Jungfrau zu helfen, derartigen Schmerz in Zaum zu halten.

Das Bild, um das sie Torres Leiva bitten, enthält also die dunkle, rote, dichte Farbe der Tränen der Jungfrau. Das Dorf inmitten der Wüste. Das Blut und die Kirchgänger. Und irgendwie auch die Schreie. Sie sagen es ihm nicht so, aber der Chefredakteur macht ihm klar, dass das Bild dieses Mal alles sein wird. Es spielt keine Rolle, wer der Journalist ist, seine Worte, sein Wunsch zu erzählen, was immer er beobachtet. Dieses Mal geht es um dich und um das, was du mitbringst, sagt der Chef, zeigt mit dem Zeigefinger auf die Kamera und lässt ihn allein in der Redaktion von *La Estrella*, wo er niemanden kennt.]

Der Appell wird hier zwar durch den Chefredakteur der *Estrella de Iquique* getätigt, jedoch durch Torres Leiva selbst mit der Bildsprache der Fotografie gefüllt. Gleichzeitig handelt es sich um die Beschreibung einer Fotografie, die, wie wir noch im selben Abschnitt erfahren werden, niemals zustande kommen wird.

Die Marienstatue aus Pozo Almonte nimmt auf die Rezeptionsgeschichte von weinenden Madonnenstatuen und Bildnissen in der katholischen Praxis Bezug.

Die blutweinende Jungfrau schreibt sich in eine Tradition ein, die für Trauer und Trostsuche steht, gerade bei blutigen Tränen jedoch häufig auch als Warnung gedeutet worden ist. Nicht zuletzt gelten blutweinende Marienstatuen vielerorts als Wunder, ohne dass diese zwangsläufig institutionelle Legitimation durch die Amtskirche erfahren würden.⁵⁶ Diese Fotografie, die den Schmerz der Marienstatue in Form der blutigen Tränen, in allen seinen Farben, in seiner Konsistenz und tatsächlich auch mit seinen Geräuschen beinhalten und die Ästhetik dieses Mythos transportieren soll, wird in der Vorstellung des Chefredakteurs das zentrale Element der nächsten Ausgabe der Tageszeitung sein. Die synästhetische Beschreibung dessen, was auf der Fotografie zu sehen sein soll, verleiht der Poetik des Hinsehens hier eine neue, plastische Qualität, ohne dass deren tatsächliche Existenz dafür notwendig wäre. Die literarische Beschreibung einer nicht existenten Fotografie verweist dabei auf das Verborgene – das, was sich der Beobachtung durch eine Kameralinse und dem, was Roland Barthes als «ontologischen Wunsch» der Fotografie bezeichnet, zu entziehen sucht.⁵⁷ Die Warnung der blutweinenden Jungfrau kann so auch als Hinweis auf das Massenverbrechen gelesen werden, das im Verborgenen immer weitere Kreise zieht, während das Interesse und das Mitgefühl der Mehrheitsgesellschaft der unbelebten Statue gilt, nicht jedoch den verschwundenen Frauen.

Das Element des Wunders, personifiziert durch die mit menschlicher Leidensqualität versehene Statue, ist an dieser Stelle gleichzeitig aber auch ein erster Verweis des Romans auf synkretistische Elemente, die sich im Norden Chiles und insbesondere in den Wüstendörfern rund um Iquique auf verschiedene Weisen manifestieren, was sich im Roman auch im späteren Verlauf niederschlägt – sei es durch Verweise auf die «Fiesta de La Tirana», katholische Feierlichkeiten im zentralen Wallfahrtsort La Tirana in unmittelbarer Nähe von Pozo Almonte, die zugleich zahlreiche synkretistische und autochthone Elemente beinhalten, sei es durch das Auftreten eines Mediums, das von der Mutter einer Verschwundenen beauftragt wird, um spirituellen Kontakt mit der Tochter aufzunehmen, oder durch die Verwendung eines Ouija-Boards durch Schwestern und Cousinen der Verschwundenen, die mit Geistern von Verstorbenen in Verbindung stehen. Synkretismus, regional tradierte Ausprägungen des Katholizismus und Spiritualität bilden so groteskerweise die Grundlagen der Aufklärung des Verbrechens, das

56 Zur wohl berühmtesten «blutweinenden» Marienstatue, der Madonna von Civitavecchia in Italien siehe beispielsweise Marina Warner: *Blood and Tears*. In: *The New Yorker* Vol. 72, Nr. 7 (1996), S. 63 oder Celestine Bohlen: *Civitavecchia Journal; Crying Madonna, Blood And Many, Many Tests*. In: *The New York Times* (8. April 1995), S. 4.

57 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019 [1989].

die hierfür zuständigen Institutionen nicht in der Lage sein wollen aufzuklären: Eine warnende Marienstatue, ein Medium und Geister, die über das Ouija-Board angerufen werden, legen Zeugenschaft über die Umstände des Verschwindens der Mädchen ab. Der Verzweiflung der Angehörigen im Angesicht der Untätigkeit der Behörden wird so eine zusätzliche Dimension hinzugefügt, die Trost spendet und den Verschwundenen Sichtbarkeit verleiht, ohne konkrete justiziable Auswirkungen mit sich zu bringen.

Während der Fahrt Torres Leivas und Garcías nach Pozo Almonte lenkt die Erzählung schließlich die Aufmerksamkeit im Kontext der Warnung, die von der blutweinenden Jungfrau auszugehen scheint, direkt in Richtung der Schülerinnen, die reihenweise am Straßenrand auftauchen, während die beiden Journalisten Alto Hospicio durchqueren:

Lo que pasa es que perdieron el rumbo, dice García, y Torres Leiva no sabe si está hablando de deportes Iquique o de la iglesia o del director técnico o quizá de esas niñas que avanzan a un costado de la carretera, vestidas con uniforme escolar: un jumper, la camisa blanca, las calcetas blancas, los zapatos negros, llenos de polvo, el pelo largo que les llega hasta la cintura.

Atraviesan en este momento Alto Hospicio y ven las casas grises —a medio construir— en la mitad del desierto. Las casas de adobe, algunos de colores muy fuertes, chillones: verdes, amarillas, rojas, celestes. Algunas personas caminando por las calles de tierra, el polvo suspendido en el aire.

Cruzan rápido ese lugar. (R 29–30)

[Das Problem ist, dass sie vom Kurs abgekommen sind, sagt García, und Torres Leiva weiß nicht, ob er damit Deportes Iquique oder die Kirche oder den technischen Direktor meint oder vielleicht die Mädchen, die in Schuluniform am Straßenrand entlanglaufen: Pullover, weißes Hemd, weiße Socken, schwarze Schuhe, voller Staub, die langen Haare bis zur Hüfte reichend.

Sie fahren durch Alto Hospicio und sehen die grauen, halbfertigen Häuser inmitten der Wüste. Die Lehmhäuser, von denen einige kräftige, grelle Farben haben: grün, gelb, rot, himmelblau. Einige Menschen laufen über die ungepflasterten Straßen, der Staub schwebt in der Luft.

Sie lassen diesen Ort zügig hinter sich.]

Wie schon im ersten Abschnitt des Romans wird auch hier das Aussehen der Schülerinnen nur anhand spezifischer Details beschrieben, die diese als eine homogene Masse erscheinen lassen. Ihr Erscheinen bleibt Erscheinung, die Mädchen selbst sind unsichtbar, in ihren individuellen Zügen nicht erkennbar. Das Fragmentarische, Brüchige ihrer Körper ist es, was diese Erscheinung als etwas Beunruhigendes, Geisterhaftes markiert.

Ob García seine Eingangsaussage tatsächlich mit den Mädchen in Verbindung bringt, bleibt wiederum unklar, denn er wird sein Wissen um die Verbrechen

erst sehr viel später mit Torres Leiva teilen. Gesprächsfetzen aus dem vorangehenden Dialog der beiden über die Zeugen Jehovas, denen García angehört, vermischen sich mit den Sportnachrichten, die aus dem Autoradio schallen. Es ist jedoch der Verweis auf die uniformierten Schülerinnen, der in der Folge konkretisiert wird. Die personale Erzählinstanz wählt ähnliche Begriffe zur äußerlichen Charakterisierung der Mädchen wie schon zuvor, als Torres Leiva noch auf seiner Reise nach Iquique durch die Wüste war. Neu ist hier, dass die Schülerinnen ganz markant mit der Armut Alto Hospicios in Verbindung gebracht werden, das García und Torres Leiva in diesem Moment durchqueren. Die staubbedeckte Kleidung der Mädchen steht in direktem Zusammenhang mit den ungepflasterten Straßen. Garcías unheilvolle Aussage zu Beginn des Ausschnitts kann so einerseits als Kritik an den vermeintlich «umtriebigen» Schülerinnen gelesen werden, andererseits aber auch als Ausdruck der Hoffnungslosigkeit und Prekarität des Lebens in Alto Hospicio – einem Ort, den die beiden mitsamt seinen Staubschichten schnellstmöglich verlassen möchten.

Angekommen in Pozo Almonte sehen sich García und Torres Leiva mit der Verschwiegenheit der Dorfbewohner*innen konfrontiert. Auf die Frage, ob sie etwas über die weinende Jungfrau wisse oder den Priester kenne, antwortet eine Kioskbesitzerin lediglich mit den Worten «No sé nada yo» (R 33) [Ich weiß gar nichts]. In einem Lokal auf der gegenüberliegenden Seite des Dorfplatzes erfahren die beiden eine ähnliche Form der Ablehnung: Als García die Kellnerin fragt, ob sie wisse, wann die Kirche öffne, sagt diese nur, dass sie nicht zur Kirche gehe. Das bewusste Schweigen der Figuren aus Pozo Almonte erhält jedoch noch eine weitere Dimension des Unbehagens, da auch sie sich, wenn sie ihr Schweigen überhaupt brechen, nur in Form von Andeutungen äußern, deren Bedeutung völlig offenbleibt. So spricht die bereits erwähnte Kioskbesitzerin Torres Leiva ganz unvermittelt an, als dieser vor dem Kiosk auf einer Bank sitzt und García beim Telefonieren beobachtet. Sie ist gleichzeitig aber auch die einzige Figur aus Pozo Almonte, die schließlich eine – wenn auch rätselhafte – Antwort auf die Frage nach der Marienstatue gibt:

La virgen llora por estas cosas, dice de pronto la mujer, váyanse, mejor.

Torres Leiva la observa un rato. Uno de sus ojos está cubierto por una delgada tela blanca, casi transparente. Antes no se había percatado de ese detalle.

Ella no va a llorar hasta que ustedes se vayan, dice y vuelve a entrar a la botillería. (R 34)

[Die Jungfrau weint wegen dieser Sachen, sagt die Frau plötzlich, Sie sollten besser gehen. Torres Leiva beobachtet sie eine Weile. Eines ihrer Augen ist mit einem dünnen weißen Stoff bedeckt, der fast durchsichtig ist. Dieses Detail war ihm vorher nicht aufgefallen.

Sie wird nicht weinen, bis Sie weg sind, sagt sie und betritt erneut den Kiosk.]

Während die Andeutungen Garcías auf der Autofahrt nach Pozo Almonte noch potenzielle Referenten aufwiesen, die Erwähnung der Schülerinnen am Straßenrand in Alto Hospicio eine unmittelbare und plausible Deutungsmöglichkeit bot, ist die Intention hinter der Aussage der Kioskbesitzerin zunächst nahezu undurchdringlich. Nur wenige und subtile Hinweise signalisieren, dass auch in dieser Aussage verborgene Anhaltspunkte zu finden sind, die ebenfalls auf die Verschwundenen Mädchen aus Alto Hospicio zurückzuführen sind. Das Demonstrativpronomen «estas», das «estas cosas» [diese Sachen] einleitet, deutet auf eine räumliche Proximität des Referierten zu ihr selbst hin – es sind nicht etwa «esas cosas» [solche Sachen] oder «aquellas cosas» [jene Sachen], die ihr zufolge die Jungfrau zum Weinen bringen, sondern Geschehnisse, die sich in unmittelbarer Nähe zu Pozo Almonte abspielen müssen. Zudem scheint die Anwesenheit der beiden Journalisten aus Iquique für sie ein Störfaktor zu sein, der das «Wunder» der blutweïnenden Marienstatue hemmt. Die beiden stellen zu viele Fragen, wollen zu genau hinsehen, und die Vehemenz, mit der sie das Schweigen der Bewohner*innen von Pozo Almonte zu brechen versuchen und insbesondere Torres Leiva das Hinsehen forciert, steht in starkem Kontrast zu der Verschleierung ihres Auges durch den dünnen, weißen Stoff. Unklar bleibt auch hier, ob diese der Verdeckung einer Verletzung, einer Krankheit, häuslicher Gewalt oder tatsächlich eines blinden Auges dient, oder ganz andere Gründe dahinterstecken. Dennoch ist es bezeichnend, dass der einzige, wenn auch noch so kryptisch formulierte Hinweis auf die blutweïnende Jungfrau, von einer möglicherweise sehbeeinträchtigteten Frau stammt: Während alle anderen Figuren in diesem Abschnitt konsequent schweigen, bietet der Kommentar der Kioskbesitzerin dem Fotografen zumindest Möglichkeiten des Hinsehens an, auch wenn dieser mit einer Aufforderung zum Verlassen Pozo Almontes verbunden ist, was gleichzeitig auch als Warnung verstanden werden kann. Wovor, beziehungsweise vor wem, ist zu diesem Zeitpunkt der Erzählung nicht zu ahnen, wenn auch im weiteren Verlauf vieles auf eine Verstrickung der – und Einschüchterung durch die – Behörden in Bezug auf das Verbrechen hindeutet, von dem Torres Leiva in diesem Moment noch nichts weiß. Das Sehenversuchen Torres Leivas bleibt in diesem Fall noch folgenlos, wird später jedoch Konsequenzen für seine persönliche Sicherheit mit sich bringen. Vor diesem Hintergrund ist die verdeckte Warnung der Kioskbesitzerin retrospektiv besser einzuordnen.

Die Nachricht der Terroranschläge vom 11. September 2001, die Torres Leiva und García in dem kleinen Lokal erreicht, durchkreuzt zunächst die Pläne, die Bluttränen der Jungfrau in der Kirche fotografisch festzuhalten. Als beide bereits wieder bei Torres Leivas Auto sind, um den Rückweg anzutreten, startet Torres Leiva einen letzten Versuch:

Caminan. Las campanas ya no suenan. Las puertas de la iglesia siguen cerradas. Eso alcanza ver Torres Leiva antes de abrir la puerta del auto. García se sube rápido. Torres Leiva mira, por última vez, la iglesia. No va a llegar con la imagen de la virgen.

Vamos, dice García, se acabó.

Torres Leiva abre el maletero del auto, deja el bolso con la cámara y, cuando va a cerrar, escucha un ruido. Mira hacia la iglesia: al costado hay una puerta abierta. Saca la cámara del bolso y camina. García le grita, pero Torres Leiva camina rápido, se asoma por la puerta y lo ve: un hombre acostado en el suelo, con los brazos extendidos en forma de cruz. El hombre dice algo que Torres Leiva no alcanza a descifrar, un idioma extraño, palabras que nunca ha oído. Se acerca lentamente mientras el hombre sigue tendido, hablando y levantando la cabeza para mirar a la virgen que lo contempla. Y llora. Lloro la virgen y llora el hombre tendido en el suelo. La cara manchada de sangre y el sollozo entremezclado con las palabras indescifrables. Todo está oscuro. Torres Leiva necesita sacar la foto. Apunta, enfoca, dispara una, dos, tres veces, pero no consigue la imagen. Necesita más luz. Necesita acercarse más. Necesita esa foto. La historia. El llanto de la virgen por esas personas, por el mundo, por todos. (R 37)

[Sie gehen. Die Glocken läuten nicht mehr. Die Türen der Kirche sind weiterhin geschlossen. Das ist alles, was Torres Leiva sehen kann, bevor er die Autotür öffnet. García steigt schnell ein. Torres Leiva sieht sich die Kirche zum letzten Mal an. Er wird nicht mit dem Bild der Jungfrau zurückkommen.

Komm schon, sagt García, es ist vorbei.

Torres Leiva öffnet den Kofferraum des Wagens, legt die Tasche mit der Kamera hinein und hört gerade, als er ihn schließen will, ein Geräusch. Er blickt in Richtung der Kirche: An der Seite ist eine offene Tür. Er nimmt die Kamera aus der Tasche und läuft los. García schreit ihn an, aber Torres Leiva geht schnell, späht durch die Tür und sieht ihn: einen Mann, der auf dem Boden liegt, die Arme in Form eines Kreuzes ausgestreckt. Der Mann sagt etwas, das Torres Leiva nicht entziffern kann, eine fremde Sprache, Worte, die er noch nie gehört hat. Er nähert sich langsam, während der Mann weiter daliegt, spricht und den Kopf hebt, um die Jungfrau zu betrachten, die ihn anschaut. Und sie weint. Die Jungfrau weint und der Mann am Boden weint. Das Gesicht blutverschmiert und das Schluchzen vermischt mit den unverständlichen Worten. Alles ist dunkel. Torres Leiva muss das Foto machen. Er zielt, fokussiert, drückt einmal, zweimal, dreimal ab, aber er bringt das Bild nicht zustande. Er braucht mehr Licht. Er muss sich weiter annähern. Er braucht dieses Bild. Die Geschichte. Die Klage der Jungfrau um diese Menschen, um die Welt, um alle.]

Obwohl García ihn zum Losfahren drängt, späht Torres Leiva durch die Seitentür in die Kirche hinein und sieht das «Wunder von Pozo Almonte» mit eigenen Augen. Die Jungfrau wird hier nicht nur durch ihre blutigen Tränen mit menschlichen Attributen ausgestattet: Sie scheint den Mann zu beobachten, der zu ihren Füßen auf dem Boden liegt. Die gesamte Beschreibung der Szenerie gleicht auch an dieser Stelle der eines Bildes, das, wie bereits erwähnt, niemals zustande kommen wird. Die Parallelismen («Llora la virgen y llora el hombre tendido en el suelo») und Anaphern («Necesita más luz. Necesita acercarse más. Necesita esa foto», «por esas personas, por el mundo, por todos») verstärken durch ihre Wiederholungsstrukturen

mit je neuen Akzentuierungen den Effekt der ekphrastischen Darstellung, die durch ihre surrealen Komponenten – wie zuvor schon der erste Abschnitt der Fahrt Torres Leivas durch die Wüste und der Auftritt der Anhalterin – imaginäre Züge annimmt. Die synästhetische Beschreibung, die neben dem Sehen insbesondere das Hören betrifft, erfüllt hier zweierlei Funktionen: Die Sprache des Mannes, die Torres Leiva noch nie gehört hat, und das Wehklagen der Statue vermischen sich mit dem Bild des blutverschmierten Gesichts des Gläubigen. Ob es sich bei dem weinenden Mann um einen Angehörigen der Verschwundenen handelt, der die Jungfrau in einer Torres Leiva unbekanntem autochthonen Sprache anfleht, kann hierdurch nicht festgestellt werden, eine derartige Interpretation scheint jedoch eine plausible Deutungsmöglichkeit der sich akkumulierenden Zeichen zu sein.

Das Bild, das Torres Leiva in diesem Moment fotografisch zu erzeugen versucht, ähnelt tatsächlich stark dem Bild, welches er sich bereits vor der Reise nach Pozo Almonte im Rahmen der Anweisungen des Chefredakteurs ausgemalt hatte. Mit einem eklatanten Unterschied: Die personale Erzählinstanz bringt hier die Klage der Jungfrau mit «*esas personas*» in Verbindung und gibt somit, wie zuvor die Kioskbesitzerin, Hinweise – wenn auch unpräziser Art – auf den Grund der Tränen: Die Statue weint um gewisse Personen, die nicht näher spezifiziert werden. Zwar sind die Erzählinstanz und Torres Leiva auch hier nicht miteinander gleichzusetzen, die interne Fokalisierung des Protagonisten deutet jedoch nun verstärkt darauf hin, dass seine diffusen Vorahnungen nach und nach Kontur annehmen. Durch die Erzählung in dritter Person im transponierten Modus wird die Wiedergabe des synästhetischen Bildes durch den Blick des Fotografen gleichzeitig derart verfremdet, dass sie narratologische Hinweise auf dessen Relevanz für den gesamten Roman liefert: Die Fotografie, die niemals existieren wird, wird zwar aus der Fokalisierung Torres Leivas heraus beschrieben, gleichzeitig wird durch die Erzählstimme eine Distanz zum Protagonisten gewahrt, die Zweifel an seinem Bild aufkommen und Raum für Leerstellen und eine flexible Interpretation der teils gegenläufigen Erzählstränge lässt. Immer dann, wenn Torres Leiva ganz genau hinsehen möchte, hindern ihn die Lichtverhältnisse am Fotografieren, bedecken Nebel und Rauch seine Linse, oder es schwimmt die Welt gewissermaßen vor seinen Augen, wie auf der Reise nach Tacna im dritten Teil des Romans – auch dies ein Symbol einerseits für das gesellschaftliche, andererseits für das institutionelle Schweigen, das die Aufklärung der Verbrechen behindert.

Der Drang zum Hinsehen, zunächst zum Sehen mit eigenen Augen, anschließend zum Sehen durch die Linse der Kamera des Protagonisten, zum Festhalten für die Ewigkeit, ist auch immer wieder mit einer Unsicherheit über das Gesehene verknüpft, die Zweifel am Realitätssinn des Fotografen aufkommen lässt und zugleich die Dramatik der bisher für Torres Leiva noch konturlosen Geschehnisse verdeutlicht. Sowohl die erste Anhalterin, die Andeutungen bezüglich eines

«großen Problems» macht, das er habe, als auch die zweite Anhalterin am Straßenrand, die sich als verletzter Hund entpuppt, als auch die Schülerin, die auf der Rückfahrt von Pozo Almonte am Straßenrand zusammenbricht und nicht zuletzt die blutweinernde Marienstatue sind Motive, die mit einer solchen Bedeutungswucht aufgeladen sind, dass es dem Protagonisten illusorisch erscheint, diese Zeichen zu ignorieren, zu denen auf der Ebene der gesprochenen Rede auch die Aussagen der Romanfiguren zählen.

Auf ähnlich vage Art und Weise wie zuvor die Kioskbesitzerin drückt sich auch García auf dem Rückweg aus Pozo Almonte aus, mit dem Unterschied, dass er die Schuld für die Tränen der Jungfrau nicht «esas cosas» zuschreibt, sondern im Gegenteil die Jungfrau und der Katholizismus im Allgemeinen schuld an einem weiterhin undefinierten «esto» seien. Die Begegnung mit einer weiteren Schülerin in Alto Hospicio lenkt die Aufmerksamkeit zum Ende des Abschnitts jedoch endgültig auf das Verbrechen und führt dieses so mit den sich häufenden Symbolen eng, die sich dem Protagonisten im Rahmen seines Sehens wollens aufdrängen:

Durante el viaje [Torres Leiva] no habla. García tampoco hasta que le dice que esto es por culpa de la virgen, de los católicos, de todos esos hombres que se han alejado de Jehová. Un discurso que se acaba de golpe cuando ven en la carretera a una niña haciendo dedo. Todo es rápido. La dejan atrás. Torres Leiva frena y la queda mirando por el espejo retrovisor: la niña avanza hacia el auto, pero antes de llegar cae al suelo.

García se da media vuelta y la ve ahí, tirada a un lado de la carretera. Torres Leiva pone reversa. Retrocede un par de metros. Se bajan del auto.

La niña tiene un corte en la cabeza y el jumper del colegio lleno de tierra. Perdió la consciencia.

Entre sus piernas corre un hilo de sangre. (R 38)

[Während der Fahrt spricht er [Torres Leiva] nicht. Garcia tut es auch nicht, bis er ihm sagt, dass dies die Schuld der Jungfrau, der Katholiken und all der Menschen ist, die sich von Jehova abgewandt haben. Ein Vortrag, der abrupt endet, als sie an der Straße ein Mädchen sehen, das per Anhalter unterwegs ist. Alles geht schnell. Sie lassen sie hinter sich. Torres Leiva bremst und starrt sie im Rückspiegel an: Das Mädchen bewegt sich auf das Auto zu, doch bevor es dort ankommt, fällt es zu Boden.

García dreht sich um und sieht sie dort am Straßenrand liegen. Torres Leiva legt den Rückwärtsgang ein. Er fährt ein paar Meter zurück. Sie steigen aus dem Auto aus.

Das Mädchen hat eine Wunde am Kopf und ihr Schulpullover ist voller Schmutz. Sie hat das Bewusstsein verloren.

Ein Blutrinnsal läuft zwischen ihren Beinen hinunter.]

Diese erste explizite Darstellung der Gewalt, die den Mädchen angetan wird, steht nicht zufällig am Ende des Kapitels über die blutweinernde Jungfrauenstatue von Pozo Almonte. Das Auftauchen der Schülerin füllt einige der Leerstellen, die im Laufe des Abschnitts eröffnet wurden und ist zugleich ein sprachlicher Rückgriff

auf den Beginn des Romans, der sich nur in Nuancen von diesem Abschnitt unterscheidet: Während in beiden Fällen «una niña haciendo dedo» die Situation erzählerisch einleitet, ist die Abfolge aus Bremsen, dem Blick in den Rückspiegel, dem Zurücksetzen des Autos und dem Verhalten der Schülerin jeweils sprachlich anders konfiguriert. Sowohl in der Situation in der Wüste zu Beginn des Romans als auch hier auf dem Rückweg von Pozo Almonte nach Iquique stoppt Torres Leiva das Auto und beobachtet das Mädchen daraufhin im Rückspiegel («Torres Leiva detiene el auto, mira el espejo retrovisor», R 15 / «Torres Leiva frena y la queda mirando por el espejo retrovisor», R 38). Der auffälligste Unterschied zwischen beiden Aussagen besteht in der grammatikalischen Form des Verbs «mirar»: im ersten Fall steht es im einfachen Indikativ, im zweiten Fall wird das Gerundium «mirando» in Verbindung mit dem Indikativ von «quedar» verwendet, was eine Akzentuierung der längeren zeitlichen Ausdehnung des Blicks assoziiert. Das Hinsehen des Protagonisten steht hier noch stärker im Vordergrund als im ersten Fall, geht zugleich jedoch mit gravierenden Unterschieden im Verhalten der beiden Schülerinnen einher, wie aus dem nächsten Fragment der geschilderten Situation hervorgeht: Während Torres Leiva im ersten Abschnitt im Auto darauf wartet, dass die Schülerin einsteigt («ahora avanza hacia el auto de Torres Leiva. Lo hace sin mucha prisa», R 15), schafft diese es hier nicht mehr, zum Auto zu gelangen («la niña avanza hacia el auto, pero antes de llegar cae al suelo», R 38). Die erste Schülerin scheint entspannt, die zweite ist schwer verletzt. Auffällig ist zudem, dass die genannte Abfolge in der ersten Situation aufgrund der kurzen Hauptsätze sprachlich eher an eine Drehbuchanweisung erinnert, während hier durch kopulative Konjunktionen wie «y» und konzessive wie «pero» Handlungsabfolgen sprachlich miteinander kombiniert werden. Zudem wird hier auch der Eindruck verstärkt, dass sich die einzelnen, bisher erzählerisch isolierten Versatzstücke zumindest in Teilen miteinander verbinden und dem Protagonisten nach und nach mehr Klarheit über das Geschehen eröffnen. Indes nur in Teilen, da die Rückkehr zu drehbuchartigen Formulierungen schon in den kommenden Sätzen vollkommen ist, die allerdings auch ein neues Motiv einführen, das im bisherigen Verlauf des Romans noch nicht expliziert wurde: das der sexualisierten Gewalt, symbolisiert durch das Blutrinsal, das zwischen den Beinen der Schülerin hinunterläuft.

In der Folge bringt Torres Leiva das Blut der Jungfrau schließlich konkret mit dem des Mädchens in Verbindung, als er sich vorstellt, wie García dem Chefredakteur der *Estrella de Iquique* erklärt, was auf dem Rückweg von Pozo Almonte passiert war:

Piensa en cómo habrá reaccionado el editor al escuchar a García explicándole todo. Lo imagina entrando a la oficina, nervioso, tratando de contar la historia y no consiguiendo armar bien el relato, porque las palabras se tropiezan y la virgen se confunde con la niña, en

mitad de la carretera, la sangre, las lágrimas, los aviones, el regreso a Iquique lo más rápido posible, el hospital, las explicaciones que nadie supo darles a los enfermeros y García que le insistió que se quedara ahí, que cuidara a la niña, que no se moviera de Urgencia y que no le dijera nada a nadie, que no diera detalles de cómo la encontraron, pero que estuviera tranquilo, porque él le explicaría todo al editor. (R 41)

[Er denkt daran, wie der Chefredakteur reagiert haben musste, als er hörte, wie García ihm alles erklärte. Er stellt sich vor, wie er das Büro betritt, nervös, und versucht, die Geschichte zu erzählen, und es nicht schafft, die Erzählung richtig zusammenzufügen, weil die Worte stolpern und die Jungfrau mit dem Mädchen verschwimmt, mitten auf der Straße, dem Blut, den Tränen, den Flugzeugen, der schnellstmöglichen Rückkehr nach Iquique, dem Krankenhaus, den Erklärungen, die niemand den Krankenschwestern und Pflegern geben konnte, und García der darauf bestanden hatte, dass er dort bliebe, dass er sich um das Mädchen kümmerte, dass er sich nicht von der Notaufnahme entfernte und dass er niemandem etwas erzählte, dass er keine Details darüber verriet, wie sie gefunden wurde, sondern dass er ruhig bliebe, weil er dem Chefredakteur alles erklären würde.]

Der Bewusstseinsbericht des Protagonisten ist in zwei inhaltliche Abschnitte aufgeteilt: Der erste entspringt Torres Leivas Imagination, die gespickt ist mit den eigenen Erinnerungen an Pozo Almonte und die Fahrt zurück; im zweiten Abschnitt rekapituliert er die Handlungsanweisungen, die García ihm nach der Ankunft im Krankenhaus in Iquique gegeben hatte. Der Übergang ist dabei fließend. Auffällig ist hier, insbesondere im Vergleich zur szenenhaften Beschreibung und den kurzen Hauptsätzen der bereits erwähnten Situationen, die Länge des aus der Perspektive Torres Leivas dargebotenen Gedankenflusses, dessen einzelne Bestandteile im zweiten Teil durch die Präposition «que» [dass] verbunden sind, die hier als Komplement unterschiedlicher Verben wie «quedarse» [bleiben], «cuidar» [aufpassen], «moverse» [sich bewegen], «decir» [sagen] oder «dar (detalles)» [Details verraten] fungieren. Diese wiederum treten bis auf «quedarse» und «cuidar» jedoch allesamt in negierter Form auf. Die Anweisung Garcías an Torres Leiva ist hierdurch unmissverständlich: Diejenigen Verben, die auf Handlung, Bewegung und offene Kommunikation rekurrieren, existieren nur als Negation, während das Statische, Ausharrende als Appell an das Nicht-Handeln formuliert wird. Der einzig Handelnde – «él le explicaría todo al editor» [er würde dem Chefredakteur alles erklären] – darf hier nur García selbst sein.

Torres Leiva versucht zwar, sich an Garcías Appell zu halten, seine Aufmerksamkeit gilt jedoch stets dem eigenen Blick und seinem Umfeld. Im Gespräch mit dem behandelnden Arzt bezüglich des Zustands des Mädchens wird das Augenmerk auf die Satzstruktur gelenkt:

La conversación es rápida y breve: la niña está en coma, tiene un TEC cerrado, todo indica que ha sido abusada, el pronóstico es reservado, dice el doctor en ese orden: el coma, el TEC

cerrado, el abuso, el pronóstico reservado y luego pregunta, sin dirigirse a nadie en específico: ¿qué edad tiene la niña?

Nadie, por supuesto, es capaz de responder. (R 45)

[Das Gespräch ist kurz und knapp: Das Mädchen liegt im Koma, sie hat ein gedecktes SHT, alles deutet darauf hin, dass sie missbraucht wurde, die Prognose ist zurückhaltend, sagt der Arzt in dieser Reihenfolge: das Koma, das gedeckte SHT, der Missbrauch, die zurückhaltende Prognose, und fragt dann, ohne jemanden konkret anzusprechen: Wie alt ist das Mädchen?

Natürlich ist niemand in der Lage, diese Frage zu beantworten.]

Durch die Aneinanderreihung gleich dreier Kola wird ein Spannungsbogen aufgebaut, der wie der Zoom einer Kamera funktioniert und die Aufmerksamkeit sowohl auf die Details als auch auf das Gesamtbild der Situation lenkt. Der erste Satz leitet die Situation ein, nach dem ersten Doppelpunkt wird die Diagnose als gesprochene Rede des Arztes wiedergegeben und durch die Erzählinstanz als solche markiert, nach dem zweiten folgt eine erneute Aufzählung der Bestandteile der Diagnose samt einer weiteren Kontextualisierung dessen, was nach dem letzten Doppelpunkt folgt – eine Frage, auf die keine der anwesenden Personen zu antworten weiß. Die Übergänge zwischen Figurenrede und Erzählerrede sind fließend, der Fokus liegt hier auf den einzelnen Verletzungen und Prognosen in Bezug auf den Gesundheitszustand der Schülerin. Die jeweiligen Nahaufnahmen der einzelnen Bestandteile der Diagnose – «el coma, el TEC cerrado, el abuso, el pronóstico reservado» – steuern die Aufmerksamkeit zugleich auf deren Spezifik wie auch auf das Gesamtbild, das sich durch die Diagnosen ergibt: das Bild schwerwiegender feminizidaler Gewalt.

Auf dem Rückweg vom Krankenhaus in die Redaktionsräume fällt Torres Leiva auf, dass der Rucksack der Schülerin noch auf dem Rücksitz liegt. Er findet dort Schulmaterialien, unter anderem eine Liste mit den unregelmäßigen englischen Verben – die Assoziation zu der ersten Anhalterin in der Wüste, die mit Torres Leiva über ihren anstehenden Englischtest spricht,⁵⁸ drängt sich auch ohne Erzählerkommentar diesbezüglich auf – und einige Hefte. Im Kunstheft findet er Zeichnungen des Mädchens: «En el [cuaderno] de Artes Plásticas hay muchos dibujos que muestran el desierto bajo un cielo de distintos colores: el cielo negro, el cielo rojo, el cielo azul medio violeta, el cielo blanco, también. El desierto, eso sí, siempre es lo mismo: una mancha café claro» (R 47–48) [Im Kunstheft sind viele Zeichnungen, die die Wüste unter einem verschiedenfarbigen Himmel zeigen: der schwarze Himmel, der rote Himmel, der blaue, fast violette Himmel, auch der weiße Himmel. Die Wüste ist jedoch immer die gleiche: ein

⁵⁸ Vgl. S. 70 dieses Studienabschnitts.

hellbrauner Fleck]. Während der Himmel auf ihren Zeichnungen immer in unterschiedlichen Farben erstrahlt, wird die Wüste als statisch dargestellt, als stumme und unveränderliche Masse, die auch auf den Zeichnungen der Schülerin das Undurchdringliche symbolisiert.

Durch genau diese Wüste fährt Torres Leiva wenig später erneut, als er von drei Männern, die vorgeben, Polizisten zu sein, aus für ihn völlig unerklärlichen Gründen zur Mitfahrt gezwungen wird. Torres Leiva versucht, einige der dubiosen Zwischenhalte fotografisch festzuhalten, bis er feststellt, dass sein Film voll ist: «La imagen es muy oscura, de todas formas dispara. Vuelve a enfocar, pero esta vez se da cuenta de que el hombre de pie lo está mirando. Dispara. Una, dos, tres veces. No quedan más fotos en el rollo» (R 54) [Das Bild ist sehr dunkel, er drückt trotzdem ab. Er stellt wieder scharf, aber diesmal merkt er, dass der Mann, der dort steht, ihn ansieht. Er drückt ab. Einmal, zweimal, dreimal. Es sind keine Bilder mehr auf dem Film übrig]. Wie schon in der Kirche von Pozo Almonte stehen ihm die Lichtverhältnisse und in diesem Fall auch seine eigene Ausstattung im Weg, wodurch der Unwillen der Figuren, fotografiert, *gesehen* zu werden, nur unterstrichen wird.

Die vermeintlichen Polizisten nehmen schließlich die Straße Richtung Alto Hospicio. Für Torres Leiva stellt diese Reise einen Rückschritt dar, sowohl räumlich als auch in Bezug auf seinen Prozess der Erfassung der Gesamtsituation:

[...] el auto ha doblado hacia el cerro, hacia el lugar por donde llegó a Iquique y, entonces, se vuelve un viaje atrás, un retroceso, la ciudad empieza a convertirse en una imagen pequeña: ya han ingresado a la carretera que los llevará al desierto, hacia Alto Hospicio y luego puede ocurrir cualquier cosa. [...] La carretera divide el pueblo en dos. Ellos van a girar a la izquierda, hacia la parte desde la que se puede ver el mar. Van a recorrer una calle angosta y se van a perder entre medio de las casas de dos pisos, las que nunca terminaron de construir, hasta llegar a una que tiene la fachada de color amarillo. En el antejardín un perro negro les ladra. El conductor se baja, toca el timbre, no aparece nadie. [...] Vuelven a la carretera, dejan atrás Alto Hospicio y un poco más allá se meten por un camino de tierra. A lo lejos se ven unas fábricas, el humo, el polvo que entra por las ventanas del auto, el movimiento, las piedras, la mano que sujeta el arma. (R 56–57)

[[...] das Auto ist in Richtung des Hügels abgebogen, in Richtung der Stelle, über die er in Iquique angekommen war, und so geht die Reise zurück, wird zu einer Rückfahrt, die Stadt wird zu einem Miniaturbild: Sie haben bereits die Fernverkehrsstraße genommen, die sie in die Wüste führen wird, nach Alto Hospicio, und dann kann alles Mögliche passieren. [...] Die Straße trennt das Städtchen in zwei Teile. Sie werden nach links abbiegen, in den Teil, von dem aus man das Meer sehen kann. Sie fahren eine schmale Gasse hinunter und verirren sich zwischen den zweistöckigen Häusern, die nie fertiggestellt wurden, bis sie ein Haus mit einer gelben Fassade erreichen. Im Vorgarten bellt sie ein schwarzer Hund an. Der Fahrer steigt aus, klingelt, doch niemand erscheint. [...] Sie kehren auf die Hauptstraße zurück, lassen Alto Hospicio hinter sich und biegen ein Stück weiter auf einen Feldweg ab. In der

Ferne sind einige Fabriken zu sehen, Rauch, Staub, der durch die Autofenster eindringt, Bewegung, Steine, die Hand, die die Waffe hält.]

Der Ort Alto Hospicio ist in Torres Leivas Gedanken seit der Begegnung mit der Schwerverletzten mit Ungewissheit verbunden, als ein Raum, in dem alles passieren kann. In diesem Fall bedeutet dies, dass die Unsicherheit, die Torres Leiva verspürt, sich dort entlädt, auch wenn die Rätsel, die den Ort umgeben, für ihn noch immer nicht zu entschlüsseln sind. Im Gegenteil scheint die Fahrt durch Alto Hospicio mehr Fragen aufzuwerfen, als Antworten zu bieten. Das Bedrohliche an der für ihn ohnehin verworrenen Situation wird erst konkret fassbar, als das Auto Alto Hospicio wieder verlässt. Der Wüstenstaub vermischt sich mit dem Rauch der Fabriken, während einer der Männer seine Waffe zieht und ihm im Anschluss die Kamera abnimmt:

Pásame la cámara.
 El conductor lo observa por el Espejo retrovisor.
 Detiene el auto en mitad del camino. Atrás, el polvo lo borra todo; Adelante, las fábricas, el humo.
 Bájate.
 El hombre que está a su lado le quita el bolso con la cámara fotográfica.
 Bájate conchetumadre.
 Torres Leiva intenta abrir su puerta, pero no puede hacerlo.
 Vamos, no se quiere bajar.
 La puerta está trabada.
 El copiloto se baja y la abre. Torres Leiva sale del auto, el polvo le entra en los ojos.
 Escúchame, huevón, te voy a decir una sola cosa, le dice el hombre.
 El sol empieza a bajar, despacio. Los colores cambian. El sabor de la tierra en la boca. Torres Leiva lo mira, pero finalmente, el hombre no dice nada. Se sube al auto y parten hacia las fábricas. (R 58)

[Gib mir die Kamera.
 Der Fahrer beobachtet ihn durch den Rückspiegel.
 Er hält den Wagen mitten auf der Straße an. Hinter ihnen verwischt der Staub alles; vor ihnen, die Fabriken, der Rauch.
 Steig aus.
 Der Mann neben ihm nimmt ihm seine Kameratasche ab.
 Steig aus verdammte.
 Torres Leiva versucht, seine Tür zu öffnen, aber er schafft es nicht.
 Offenbar will er nicht aussteigen.
 Die Tür klemmt.
 Der Beifahrer steigt aus und öffnet sie. Torres Leiva steigt aus dem Auto aus, der Staub dringt ihm in die Augen.
 Hör mir zu, Arschloch, ich werde dir nur eine Sache sagen, sagt der Mann.]

Die Sonne beginnt unterzugehen, langsam. Die Farben ändern sich. Der Geschmack der Erde in seinem Mund. Torres Leiva sieht ihn an, aber schließlich sagt der Mann nichts mehr. Er steigt ins Auto und sie brechen in die Richtung der Fabriken auf.]

Hier ist es Torres Leiva selbst, der durch den Rückspiegel des Autos beobachtet wird. Während das Beobachten im Zuge der Zwischenhalte vor der Fahrt durch Alto Hospicio noch auf Gegenseitigkeit beruhte, Torres Leiva noch fotografieren konnte – auch wenn er dabei seinerseits observiert wurde –, ist seine Sicht nun vollends eingeschränkt. Durch die Verbindung aus dem Verlust seiner Kamera und dem Staub, der ihm in die Augen dringt, wird sein Hinsehen aktiv erschwert. Einerseits durch die Männer, die sich als Repräsentanten des Staates ausgeben, andererseits durch die klimatischen Gegebenheiten der Wüste, die auch an dieser Stelle die Sicht behindert und deren Darstellung im Verlauf der Handlung immer personifizierter anmutet, indem sie das Schweigen und Nicht-Sehen intensiviert.

Ihre sprachliche Gestaltung ist dabei immer wieder mit synästhetischen Deskriptionen angereichert, die das Dasein in der Wüste schwindelerregend und verworren erscheinen lassen. Das Prinzip des angekündigten Schweigens tritt an dieser Stelle erstmals dezidiert auf und wird sich im Verlauf der Romanhandlung ständig wiederholen: Worte werden angekündigt und wieder zurückgezogen, Ankündigungen kommentarlos nicht eingelöst. Nicht nur Torres Leiva sieht sich mit diesem Verhalten konfrontiert, sondern auch die Angehörigen der Opfer. Das Schweigen der Institutionen und Figuren manifestiert sich dabei im Schweigen der Wüste selbst: Der Staub, der allgegenwärtig ist, vergegenständlicht den Mantel des Schweigens, der auf die Geschehnisse gelegt wird. In Kombination mit dem Küstennebel, der tagtäglich zur immer gleichen Uhrzeit aufsteigt und sich mit dem Staub vermischt, verdichtet sich dieses Motiv. Sehen und Verstehen werden sowohl für Torres Leiva als auch für die Angehörigen so auf symbolischer Ebene als unmöglich markiert.

Die Bedrohung wird in der Folge der Entführung immer wieder durch den Blick in den Rückspiegel manifest, da Torres Leiva sich von einem roten Lieferwagen verfolgt sieht. Dieses Motiv taucht in kürzester Zeit mehrmals, in sprachlich nur leicht modifizierten Varianten und immer in Verbindung mit Torres Leivas vermeintlichen Verfolgern auf: «La camioneta los sigue. No despega la vista del espejo retrovisor» (R 89) [Der Lieferwagen verfolgt sie. Er lässt den Rückspiegel nicht aus den Augen], «[...] conduce y mira, constantemente, el espejo retrovisor, que le muestra esa camioneta cada vez más cerca [...]» (R 90) [Er fährt und blickt dabei stetig in den Rückspiegel, der ihm den sich immer weiter nähernden Lieferwagen vorhält], «Nos vienen siguiendo, dice Torres Leiva antes de que García hable. No despega la vista del espejo retrovisor» (R 90) [Wir werden verfolgt, sagt Torres Leiva, bevor García zu sprechen beginnen kann. Er lässt den Rückspiegel

nicht aus den Augen], «[...] vuelve a aparecer en el espejo retrovisor la camioneta roja y, entonces, empieza nuevamente a conejar por esas calles desconocidas de Iquique» (R 93) [...] wieder erscheint im Rückspiegel der rote Lieferwagen, und so beginnt er erneut im Zickzack durch diese unbekanntes Straßen Iquiques zu fahren], «Antes de llegar, eso sí, no deja de mirar en ningún momento el espejo retrovisor» (R 96) [Bevor er jedoch ankommt, lässt er den Rückspiegel keinen Moment aus den Augen].

Auffällig ist, dass hier die erzählte Zeit die Erzählzeit sehr viel deutlicher überschreitet als im restlichen Roman, insbesondere in Hinblick auf die ekphrasischen Elemente, im Zuge derer eher das Gegenteil der Fall ist.

Dieser Effekt der sprachlichen Verdichtung der Handlung und des von Torres Leiva Erlebten – nicht der Bilder selbst – verleiht dem Sehenversuchen durch den Rückspiegel eine andere Qualität. Er verdeutlicht die Gehetztheit im Kontrast zu den oftmals wie in einer Art Zeitlupe beschriebenen Bildern der Anhalterinnen oder der weinenden Jungfrau. Der Rückspiegel fungiert so als eine Art Fenster in die Wirklichkeit außerhalb der Kameralinse, die Torres Leiva die Gefahren der Situation aufzeigt, in die er sich durch sein Sehenversuchen begeben hat. Nicht zuletzt verdeutlicht der Blick in den Rückspiegel, der in diesem Abschnitt nur eins zeigt, nämlich seine ominösen Verfolger, das Scheitern seines Sehenversuchens. Je genauer er versucht hinzusehen, desto verworrener stellt sich ihm die Situation dar, mit der er sich konfrontiert sieht.

Auch die Kommissarin Ana, mit der Torres Leiva kurzzeitig eine Liebesbeziehung eingehen wird, klärt ihn nicht über die Geschehnisse auf, die dazu geführt haben, dass er sich Gefahren ausgesetzt hat, die er nicht zu erfassen vermag. Nachdem die beiden vor der Klinik, in der die Überlebende Ximena noch immer im Koma liegt, einen Protest von Angehörigen der Verschwundenen miterleben, fragt er sie direkt:

Él le pregunta por esas mujeres, por ese lienzo. Ella le cuenta brevemente la historia. Le dice que hay unas niñas desaparecidas, unas niñas que iban en el mismo colegio que Ximena, en Alto Hospicio, y que desaparecieron hace años.

Las mamás están esperando que se despierte, dice Ana, piensan que ella puede saber dónde están las demás.

¿Pero hace cuánto se perdieron?

Hace tiempo, pero es complicado, dice ella y le cambia el tema. (R 78)

[Er fragt sie nach diesen Frauen, nach diesem Banner. Sie erzählt ihm kurz die Geschichte. Sie sagt ihm, dass einige Mädchen verschwunden sind, Mädchen, die auf dieselbe Schule wie Ximena gingen, in Alto Hospicio, und die vor Jahren verschwunden sind.

Die Mütter warten darauf, dass sie aufwacht, sagt Ana, sie denken, sie könnte wissen, wo die anderen sind.

Aber wie lange ist es her, dass sie verschwunden sind?

Das ist schon lange her, aber es ist kompliziert, sagt sie und wechselt das Thema.]

Die erste konkrete Erwähnung weiterer möglicher Opfer löst bei Torres Leiva den Drang aus, noch mehr Fragen zu stellen, auf die er seitens der Vertreter*innen der Behörden keine zufriedenstellenden Antworten erhalten wird. Die Komplexität des Falls, die eigentlich eine ausführliche Untersuchung notwendig machen würde, wird hier als Rechtfertigung für das Verdrängen herangezogen. Selbst García, der als Journalist und Kollege Torres Leivas im Grunde ein ähnliches Interesse wie der Fotograf verfolgt, ihn im Verlauf eines ganzen Kapitels über all das aufklärt, was er bereits über die verschwundenen Schülerinnen herausgefunden hat, durchbricht letztlich das Schweigen nicht vollständig. Denn als Torres Leiva ihn in Tacna in Bezug auf die Verstrickung der Behörden in das Verbrechen und das plötzlich distanzierte Verhalten Anas befragt, lange nachdem er Torres Leiva in die Geschichte eingeweiht hat, bleibt auch er noch immer vage: «[...] tú no sabes dónde te estás metiendo, no sabes, pero yo sí sé, yo los conozco a todos, desde mucho antes de que tú llegaras. ¿Me estás escuchando? Los conozco a todos, y especialmente a ella» (R 182) [Du weißt nicht, worauf du dich einlässt, du weißt es nicht, aber ich weiß es, ich kenne sie alle, lange bevor du ankamst. Hörst du mir zu? Ich kenne sie alle, und besonders sie]. García spricht zwar, deutet an, mahnt, doch in seinem Sprechen steckt gleichzeitig die Ankündigung eines erneuten Schweigens. Offenbar ist zwischen García und der Kommissarin Ana, deren Beziehung mit Torres Leiva Gegenstand der Unterhaltung ist, etwas vorgefallen, das dazu geführt hat, dass beide sich gegenseitig misstrauen. Warum dies der Fall ist, wird nie explizit gemacht. Der Nachdruck Garcías, die sich wiederholenden Aussagen, die Torres Leivas Unwissenheit und Garcías eigene Kenntnisse bekräftigen, erwecken jedoch den Eindruck einer tiefgreifenden Involviertheit der staatlichen Institutionen in die Verbrechen an den Schülerinnen. Dass auch dieser Aspekt schlussendlich als Leerstelle bis zum Ende des Romans Bestand haben wird, verweist einmal mehr auf das Scheitern der Aufklärung der Gewalttaten, auf die Unmöglichkeit, das Schweigen gänzlich zu durchbrechen.

Auch Ana warnt Torres Leiva ihrerseits vor García, und ihr Handeln wirkt dabei zunächst wie das einer Kommissarin, die ein ehrliches Interesse an der Aufklärung der Verbrechen verfolgt. In einem ihrer ersten Gespräche fordert sie den Fotografen auf, ihr seine Erinnerungen an die Situation auf dem Rückweg von Pozo Almonte möglichst detailreich zu schildern:

Todo es rápido: ella le pregunta por la niña, ella le pregunta si es verdad que cuando la encontró estaba vestida con ropa de colegio, ella le pide que por favor le cuente todo de nuevo, que no se olvide de ningún detalle, que haga memoria, que lo necesita.

La memoria: la niña y la carretera, el jumper, la mochila, los cuadernos, los ojos. Torres Leiva reconstruye ese día, lo intenta, el pelo largo hasta la cintura, los ojos que nunca ve, piensa ahora, el color de esos ojos que desconoce y la voz, pero el jumper y los zapatos ne-

gros llenos de tierra, y los calcetines blancos, sí, la niña estaba así cuando la encontró, le dice a Ana, y ella le explica que es imposible, que desapareció hace casi dos años, que no puede ser la misma ropa, que por favor sea más preciso.

Torres Leiva se queda en silencio unos segundos y después dice: García estaba conmigo, él también la vio, dice, pero ella responde rápido y bajando la voz que no se puede confiar en él. (R 72)

[Es geht alles sehr schnell: Sie fragt ihn nach dem Mädchen, sie fragt ihn, ob es stimmt, dass sie Schulsachen trug, als er sie fand, sie bittet ihn, ihr noch einmal alles zu erzählen, kein Detail zu vergessen, sich zu erinnern, dass es notwendig sei.

Die Erinnerung: das Mädchen und die Straße, der Pullover, der Rucksack, die Schulhefte, die Augen. Torres Leiva rekonstruiert jenen Tag, er versucht es, das lange Haar bis zur Taille, die Augen, die er nie sieht, denkt er jetzt, die Farbe dieser Augen, die er nicht kennt, und die Stimme, aber der Pullover und die schwarzen Schuhe voller Schmutz und die weißen Socken, ja, so sah das Mädchen aus, als er sie fand, sagt er Ana, und sie erklärt ihm, dass das unmöglich sei, dass sie vor fast zwei Jahren verschwunden sei, dass es nicht dieselbe Kleidung sein könne, dass er bitte genauer sein solle.

Torres Leiva schweigt einige Sekunden lang und sagt dann: García war bei mir, er hat sie auch gesehen, sagt er, aber sie antwortet schnell und mit gesenkter Stimme, dass man ihm nicht trauen könne.]

Die in der für die Fokalisierung Torres Leivas üblichen Bildsprache wiedergegebene Erinnerung an die Begegnung mit Ximena wird als eine Akkumulation von einander isolierter, jeweils einzeln im Fokus stehender Details präsentiert, die, wie hier am Beispiel der Augen des Mädchens dargestellt, teilweise nicht den tatsächlichen Erinnerungen des Protagonisten entspringen. Ausgerechnet die Augen, die er nie gesehen hat und die dennoch gleich dreimal in diesem Ausschnitt erwähnt werden, werden hier zum Symbolbild des retrospektiv beschriebenen Sehensversuchens – Augen, die aufgrund der zahlreichen Verwundungen des Körpers schlussendlich selbst nicht mehr des Sehens fähig sind und so eine in Bildsprache darstellbare Kommunikation zwischen beiden Figuren unmöglich machen. Das seitens Ana ausgedrückte Misstrauen gegenüber García betont zugleich auch ihre Zweifel an Torres Leivas Erinnerung. García wird als nicht vertrauenswürdig, Torres Leiva als nicht zuverlässiger Zeuge dargestellt. Und so wird der Protagonist trotz seines unermüdlichen Sehensversuchens als eine Figur markiert, welche die eigene Schärfe des Blicks und die Beständigkeit des Betrachtens nicht konsequent gedanklich reflektieren und sprachlich vermitteln kann: «El editor no le cree, por supuesto. Le pide detalles. Todos le piden detalles y él habla, pero nunca parece ser suficiente. Nunca lo ha sido, tampoco. Es probable que por eso, cuando tenía catorce, decidí cubrirme la cara con esa Canon AE-1 que le regaló uno de sus tíos para navidad» (R 73) [Der Chefredakteur glaubt ihm natürlich nicht. Er fragt nach Details. Alle fragen ihn nach Details und er spricht, aber es scheint nie genug zu sein. Das war es auch noch nie. Wahrscheinlich beschloss er deshalb, als er vierzehn war, sein Gesicht mit der Canon AE-1 zu bede-

cken, die ihm einer seiner Onkel zu Weihnachten geschenkt hatte]. Trotz des durchaus vorhandenen Bewusstseins der Fragmentiertheit des eigenen Blicks und der Leerstellen, die dieser nicht aufzufangen vermag, fehlt bisweilen dieser letzte Schritt in der Abfolge des *Sehen versuchens* und *Sagen versuchens* nach Didi-Huberman: Die Erfahrung des Sehenversuchens Torres Leivas ist so irritierend, dass sie ihr eigenes Scheitern vorwegnimmt und dieses wiederum nur in der Sprache der Bilder wiedergeben kann, was durchaus auch das Scheitern der Fotografie selbst impliziert, wie schon im Fall der *Virgen de Pozo Almonte* beschrieben. Die sprachliche Darstellung von Fotografien, die niemals existieren werden, stellt immer wieder den Kern des Sehenversuchens im Roman dar, so auch beim Besuch des Präsidenten in Alto Hospicio, der ein Treffen mit den Angehörigen der Verschwundenen ablehnt. Während einer weiteren Protestveranstaltung anlässlich des Präsidentenbesuchs versucht Torres Leiva erneut erfolglos, das Geschehen rund um Mirna, die Großmutter der überlebenden Ximena, fotografisch festzuhalten:

Fotografía a las familias, a la señora Mirna, que lleva en el cuello la imagen de Daniela. Los guardias se quedan tras la puerta, los carabineros salen e intentan hablar con alguien, pero ellos no los escuchan, gritan más fuertes, piden que salga el Presidente, piden que dé la cara, piden justicia, eso dicen, que necesitan justicia, que se pongan los pantalones, que los dejen de pasar a llevar, gritan; Torres Leiva dispara y se le suman otros fotógrafos y también los camarógrafos, pero los guardias se cruzan, los carabineros llaman a los refuerzos, el polvo, una vez más, el polvo empieza a subir hasta que lo cubre todo. (R 162)

[Er fotografiert die Familien, Señora Mirna, die Danielas Foto um den Hals trägt. Die Wachen bleiben hinter der Tür, die Carabineros kommen heraus und versuchen, ins Gespräch zu kommen, aber sie hören ihnen nicht zu, sie schreien lauter, sie fordern den Präsidenten auf, herauszukommen, sie fordern ihn auf, den Kopf hinzuhalten, sie fordern Gerechtigkeit, das ist es, was sie sagen, dass sie Gerechtigkeit benötigen, dass jemand zur Tat schreiten soll, dass sie sie endlich ernst nehmen sollen, sie schreien; Torres Leiva drückt ab und wird von anderen Fotografen und Kameramännern begleitet, aber die Wachen stellen sich ihnen in den Weg, die Carabineros rufen Verstärkung, der Staub, wieder einmal, der Staub beginnt sich zu erheben, bis er alles bedeckt.]

Die – gewollte – Unmöglichkeit von Gerechtigkeit wird hier erneut durch den Wüstenstaub symbolisiert, der das Hinsehen verhindert. Das im Sehenversuchen implizierte Scheitern manifestiert sich hier ganz markant auch als Scheitern des Staates, die Verbrechen aufzuklären. Das *punctum* im Sinne Barthes, das Detail einer Fotografie, das besondere Aufmerksamkeit erzeugt,⁵⁹ ist so in den Fotogra-

⁵⁹ Das *punctum* ist bei Barthes, das Detail einer Fotografie, das die Betrachtung verändert: «In dem meist einförmigen Raum zieht mich bisweilen (doch leider selten) ein «Detail» an. Ich spüre,

fien Torres Leivas immer dasjenige, das gar nicht erst abgebildet werden konnte – weil es durch Nebel, Staub oder Dunkelheit verdeckt wurde, ein «blindes Feld», das sich außerhalb des Bildes befindet.⁶⁰

Das Scheitern der Fotografie manifestiert sich auch in weiteren Arbeitsaufträgen Torres Leivas, die, ebenso wie seine Reise nach Pozo Almonte, auf den ersten Blick nichts mit dem Fall der verschwundenen Schülerinnen zu tun haben. Als in einem verarmten Bezirk Iquiques ein Großbrand ausbricht, beobachtet Torres Leiva die Bewohner*innen der Häuser, die zusehen, wie ihre wenigen Besitztümer in Flammen aufgehen:

Quiere que la imagen sea perfecta, que aparezca ella sentada, llorando, y atrás el fuego, las casas derrumbándose. Pero no lo consigue. Dispara, sigue disparando, mira las fotos en el visor, pero no encuentra el ángulo. No lo va a encontrar, tampoco, a pesar de que disparará diez, veinte, treinta veces. No lo va a encontrar. (R 88)

Er will, dass das Bild perfekt ist, dass es zeigt, wie sie weinend dasitzt, und dass hinter ihr das Feuer und die einstürzenden Häuser zu sehen sind. Aber es gelingt ihm nicht. Er drückt ab, drückt immer wieder ab, schaut sich die Bilder auf der Anzeige an, aber er findet nicht den richtigen Winkel. Er wird ihn auch nicht finden, auch wenn er zehn, zwanzig, dreißig Mal abdrücken wird. Er wird ihn nicht finden.

Die Unmöglichkeit des Fotografierens verfolgt hier zweierlei Funktionen: Zum einen *sieht* Torres Leiva zwar, aber sein Sehen kann nicht festgehalten werden, nicht transportiert und kommuniziert werden, was im Einklang mit der Allgegenwärtigkeit des Schweigens steht. Zum anderen potenziert sich hier die Ausweglosigkeit der Lage, in der er sich befindet mit jedem Versuch, das perfekte Foto zu schießen. Das hier verwendete Futur weist dabei über die Situation während des Großbrands hinaus: Weder wird Torres Leiva hier die von ihm ersehnte Fotografie zustande bringen, noch wird er die Implikationen der angedeuteten Verbrechen *sehen* oder verarbeiten können.

2.2.3 Evidenzerzeugende Verfahren

Trotz dieses im Sehenversuchen implizierten Scheiterns ist Erkenntnis in *Racimo* durchaus möglich. Diese resultiert aus den evidenzerzeugenden Verfahren des

daß bereits seine bloße Anwesenheit meine Betrachtung verändert, daß es eine neue Photographie ist, die ich betrachte, eine, die in meinen Augen durch einen höheren Wert hervorsteht. Dieses «Detail» ist das *punctum* (das, was mich besticht).» Barthes, *Die helle Kammer*, S. 52. Vgl. S. 36; 53–68.

⁶⁰ Ebda., S. 66.

Romans, die allesamt auf die Komplexität der dargestellten feminizidalen Gewalt verweisen. Die Genese des Evidenzbegriffes in der Literaturwissenschaft lässt sich aus der Rhetorik heraus nachvollziehen, die Beschreibung (*evidentia*) als Form der Rede definiert, «die ihren Gegenstand dem Zuhörer unmittelbar anschaulich macht»⁶¹ und so die Illusion der Anwesenheit bei den beschriebenen Vorgängen kreierte. *Evidentia* oder auch *Hypotypose*⁶² sind bei Aristoteles Figuren des «Vor-Augen-Stellens», die Wort und Bild miteinander koppeln. Rhetorische *evidentia* ist so «erzählende Vergegenwärtigung».⁶³ Quintilian beschrieb *evidentia* als eine anschauliche, lebendige, eben evidentielle Form der Erzählung.⁶⁴ Rüdiger Campe hat festgehalten, dass evidente Darstellungen durch Zuweisung von Repräsentation erzeugt werden,⁶⁵ die eine «Sprache der Beobachtung, eine Sprache des Scheins *als Schein*»⁶⁶ entwickeln.

Dieser vorläufigen Definition folgend kann *Racimo* als ein Roman bezeichnet werden, der durch das im vorherigen Kapitel dargelegte Sehenversuchen eine spezifische Sprache der Beobachtung verwendet, die durch das im Versuch implizierte Scheitern eine andere Form der evidenten Darstellung annimmt, als durch eine «Sprache des Scheins *als Schein*» zu erklären wäre. Im Gegenteil ergibt sich das Evidente in *Racimo* aus der Reflexion der faktischen Realität feminizidaler

61 Hans Christoph Buch: *Ut pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lesing bis Lukács*. München: Carl Hanser Verlag 1972, S. 19.

62 Rüdiger Campe bestimmt in «Vor Augen Stellen» neben der Herkunft beider Begriffe, Hypotypose aus dem Griechischen und Evidenz aus dem Lateinischen, weitere grundlegende Unterschiede zwischen beiden. So bringt er in Bezug auf Erzählungen Evidenz mit Belehrung und Beschreibung, Hypotypose hingegen mit Affekt und Rahmung der Beschreibung in Verbindung: «Evidenz und Hypotypose sind einander zugekehrte Spiegel: Sie sind dasselbe – aber einmal als deskriptive Qualität der Narration, einmal als figurative Narrativierung der Deskription. Während die Evidenz in der Erzählung affektlos und nur in belehrender Absicht wirkt, gilt die Figur Hypotypose als Affektmittel schlechthin. [...] Evidenz ist das ununterbrochene Vorangehen der Beschreibung durch die Erzählung der Taten, Hypotypose ist die von vornherein gerahmte Stelle erzählender Beschreibung. Der Stil und die Figur der zeigenden Erzählung werfen einander das Phantasma eines Textes zu, der reine Anschauung ist – Vor-Augen-Stellen «selbst» jenseits der Metapher.» Rüdiger Campe: *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 208–225. Hier S. 219.

63 Rüdiger Campe: *Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts*. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* Band 8 (2004), S. 105–134. Hier S. 120.

64 Ebd., S. 126.

65 «Nennt man in einer ersten, vorläufigen Bestimmung diejenigen Darstellungen evident, von denen Menschen meinen, daß sie mit der Welt zusammenfallen, dann hat Evidenz offenbar mit der Zuweisung von Repräsentationen zu oder ihrer Annehmbarkeit durch Menschen zu tun.» Ebd., S. 108.

66 Ebd., S. 113.

Gewalt im Rahmen staatlicher und gesellschaftlicher Verdeckungsmechanismen, nicht aus der Repräsentation der Gewalt selbst. Die beobachtende Sprache des Romans fällt so mit einer Welt zusammen, die sich der eigenen Darstellung zu entziehen versucht. Das vorliegende Kapitel fragt demnach nicht nach der Art und Weise, wie «die sprachliche Darstellung diejenige Darstellung nachbilden und ausdrücklich machen [kann], die in der experimentellen Anordnung von Natur in ›Erfahrungen, Beobachtungen und Versuchen‹ schon liegt»,⁶⁷ sondern speziell danach, wie das Evidente *trotz* der Verdrängung und Verschleierung dieser Anordnung zum Vorschein gebracht wird. Mit Campe gesprochen geht es also auch darum, die «Spannung zwischen der Evidenz, die immer ein und dieselbe ist, und den vielen Verfahren ihrer Herstellung»⁶⁸ auszuhalten und die spezifischen Evidenzerzeugungsverfahren des Romans greifbar zu machen.

Begeben wir uns noch einmal zurück zum Beginn des Romans und betrachten die Interaktion zwischen Torres Leiva und der Anhalterin in der Wüste aus der Perspektive der Evidenz, so wird deutlich, dass diese sehr wohl noch eine Qualität des *Scheins* beinhaltet. Zu Beginn ist zwar *scheinbar* unklar, wer spricht und ob dieser Dialog *tatsächlich* stattfindet, die «Sprache des Scheins als *Schein*» manifestiert sich hier als Wiedergabe eines Dialogs und Leerstelle zugleich: Tatsächlich fällt der Beginn des Romans insofern aus dem Rahmen, als dass evident hier nur die sprachliche Gestaltung einer möglichen, *scheinbaren* Interaktion selbst ist. Zugleich ist Torres Leiva an dieser Stelle den betroffenen Subjekten näher als er es – mit Ausnahme des Romanendes wiederum – in der Folge je sein wird, nur ist er sich dessen nicht bewusst. Je näher Torres Leiva im Verlauf der Handlung den Ursachen und Konsequenzen der Verbrechen kommt, desto stärker drückt sich das Evidente in deren Undurchdringbarkeit aus. Doch zu Beginn ist es gerade diese Leerstelle, die den Dialog als besonders evident markiert, da er nur in seiner *Scheinhaftigkeit*, in seinen Andeutungen, diejenigen Versatzstücke der Verbrechen benennen kann, die im Laufe der Handlung die Evidenz – dessen, was verschwiegen und verdrängt werden soll – ausmachen werden. Das erste Verfahren der Evidenz schafft so gewissermaßen die Voraussetzungen dafür, dass im Verlauf weitere zur Anwendung kommen können.

Die Wiedergabe des Gesprächs zwischen Torres Leiva und der Schülerin nimmt dabei sukzessive an Mittelbarkeit ab, was der Figur der Anhalterin eine Plastizität verleiht, die keine der Verschwundenen im weiteren Verlauf des Romans erhalten wird:

67 Ebda., S. 113.

68 Ebda., S. 117.

Usted tiene un problema, dice, de pronto, ella: un problema grande.
 Torres Leiva no responde nada, ella sigue con los ojos cerrados.
 Yo también tengo un problema, pero no es tan grande.
 ¿Y cuál es mi problema?, pregunta él.
 Son varios, dice ella rápidamente, pero yo creo que usted lo sabe todo. Hoy día tengo prueba de inglés. Debo aprenderme los verbos irregulares. (R 16)

[Sie haben ein Problem, sagt sie plötzlich: ein großes Problem.
 Torres Leiva antwortet nicht, sie fährt mit geschlossenen Augen fort.
 Ich habe auch ein Problem, aber das ist nicht so groß.
 Und was ist mein Problem?, fragt er.
 Es gibt mehrere, sagt sie schnell, aber ich denke, Sie wissen alles. Heute habe ich einen Englischtest. Ich muss die unregelmäßigen Verben lernen.]

Der Dialog zwischen den beiden, insbesondere die Äußerungen der Schülerin, lassen Zweifel an der Verlässlichkeit der Sequenz aufkommen: Es scheint, als würde die Anhalterin nicht nur mehr wissen als Torres Leiva, sondern auch mehr als die Erzählinstanz, die an dieser Stelle fast gänzlich in den Hintergrund tritt, um den vagen Andeutungen des Mädchens – das auch hier die Augen geschlossen hält, weshalb Torres Leiva, wie auch später auf der Fahrt von Pozo Almonte nach Iquique, keinen Augenkontakt aufnehmen kann – Nachdruck zu verleihen. Die durch ihre Worte entstandenen Leerstellen bleiben indes auch im weiteren Verlauf der Erzählung eben solche, und die scheinbare Ahnungslosigkeit Torres Leivas eröffnet zumindest die Möglichkeit einer Interpretation, der zufolge die Schülerin lediglich eine Einbildung ist und die Passage ein Traum des Protagonisten. Gegen Ende des ersten Abschnitts gewinnt diese Möglichkeit an Plausibilität, ohne dass andere Realitäten jedoch gänzlich ausgeschlossen würden. Diese erzählerische «Versuchsanordnung» regt die von Campe beschriebene Evidenz als Verfahren der «Rekonstruktion von perspektivierter Beobachtung»⁶⁹ an, indem die Leerstellen nicht durch die Erzählinstanz selbst aufgelöst werden, sondern erst die Anordnung verschiedener Deutungsmöglichkeiten im gesamten Roman der Komplexität der geschlechtsspezifischen Gewalt gerecht wird.

Zugleich findet sich, ebenfalls im ersten Abschnitt des Romans, ein weiteres Verfahren der Evidenz, das den gesamten Roman durchziehen wird: Die Beschreibung, die an die Stelle der Erzählung tritt. Das, was Walter Benjamin in seinem Passagen-Werk mit den Worten «Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen»⁷⁰ kommentiert, ver-

⁶⁹ Ebda., S. 114.

⁷⁰ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk (1927–1940). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 574.

bindet sich hier mit der Evidenz der visuellen Beschreibung im Rahmen feminizidaler Gewalt: Die Erzählinstanz, in der Fokalisierung Torres Leivas, zeigt auf, was nicht gesagt, nicht erzählt werden kann – weil es, wie anhand des Motivs des Schweigens im vorherigen Kapitel gezeigt werden konnte, nicht erzählt werden *soll*. Zeigen und beschreiben, die Aufmerksamkeit mittels evidenter Darstellung auf einen bestimmten Sachverhalt richten, stellt sich so von Beginn an als praktikabler für das Sujet des Romans dar als das Erzählen der Gewalt selbst. Hier lassen sich Verknüpfungen zwischen dem Roman und einer von Campe evozierten Besonderheit des römischen Rechts herstellen. So führt Campe aus:

Während die Evidenzen der Metaphorik sich in die ihrerseits metaphorischen Eigenschaften des Anschaulichen, Lebendigen und Bildlichen hinein spezialisieren, entwickeln sich auf der Seite des Schilderns und Erzählens die Evidenzen des ‹Zeigen-statt-Sagen›. Das evidentielle Verfahren, das ‹zeigt statt sagt› oder spricht ‹als sähe man vor Auge, was gesagt wird›, ist seinerseits an Besonderheiten des römischen Prozeßverfahrens angeschlossen, Beweisstücke einer Tat und pathosserregende Opfer einer Tat werden im verbalen Prozeßablauf extra-verbal den Augen der Richter vorgeführt.⁷¹

Ein solches ‹extra-verbales Vor-Augen-Führen› ist in *Racimo* eines der Verfahren, mit dem das bewusste Aufzeigen bestimmter Elemente der Gewalt gestaltet wird, die auch im Rahmen der juristischen Aufarbeitung des faktischen Falls der Femi-nizide von Alto Hospicio hätten aufgezeigt werden müssen, jedoch nicht aufgezeigt wurden. Bereits das Vorliegen geschlechtsspezifischer Gewalt überhaupt wurde im Rahmen des Gerichtsverfahrens explizit negiert. So schließt das Urteil die ungleichen Kräfteverhältnisse zwischen dem Täter und einem seiner Opfer als strafverschärfenden Umstand mit der Begründung aus, dass dieser bereits im Mordmerkmal der Heimtücke (‹alevosía›) impliziert sei:

Que en cuanto a la agravante establecida en el artículo 12 N° 6 del Código Penal, esto es, abusar el delincuente de la superioridad de su sexo, de sus fuerzas o de las armas, en términos que el ofendido no pudiera defenderse con probabilidades de repeler la ofensa, alegada por los querellantes a fojas 1920 y 1984, en el delito de homicidio calificado en grado de frustrado en perjuicio de [BNB], se rechaza, por cuanto la superioridad de sexo a que se refiere este número, se ha buscado de propósito para asegurar el resultado del acto o la impunidad de los hechos, que está dentro de la alevosía calificante del delito. (S 161–162)

[Was den erschwerenden Umstand gemäß Artikel 12 Nr. 6 des Strafgesetzbuches betrifft, nämlich, dass der Täter die Überlegenheit seines Geschlechts, seiner Kraft oder des Waffengebrauchs in einer Weise missbraucht hat, dass die angegriffene Person mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht in der Lage sein würde, die Tat abzuwehren, wie von der Anklage auf den Seiten 1920 und 1984 der Akte behauptet, wird dieser in Bezug auf die Straftat des ver-

71 Rüdiger Campe: Evidenz als Verfahren, S. 125–126.

eitelten schweren Mordes zum Nachteil von [BNB] abgelehnt, da die in diesem Absatz genannte Überlegenheit des Geschlechts mit dem Ziel angestrebt wurde, das Ausführen der Tat sicherzustellen oder die Straffreiheit zu gewährleisten, was bereits unter das strafverschärfende Mordmerkmal der Heimtücke des Verbrechens fällt.]

Richterin Ayala argumentiert hier, dass die Ursachen der Gewalt eines Mannes gegenüber einer minderjährigen Frau lediglich in der Annahme zu suchen seien, dass die physische Überlegenheit des Geschlechts zu einer ungestörten Durchführung der Tat und ihrer Straflosigkeit führen würden, weshalb dieser durch die Anklage bemühte erschwerende Umstand verworfen wird. Das mangelnde Verständnis der Ursachen und Motive geschlechtsspezifischer Gewalt manifestiert sich hier in ihrer expliziten Negation. Zwar war der rechtliche Spielraum zur Begründung geschlechtsbezogener Gewalt zum Zeitpunkt des Gerichtsverfahrens noch eingeschränkter, als er es heutzutage mit der *Ley Gabriela* ist. Chile hat jedoch die Belém do Pará Konvention schon 1996 ratifiziert und 1998 in ein Gesetzesdekret übertragen,⁷² und so waren durchaus schon 2004 juristische Instrumente vorhanden, die eine Interpretation im Sinne der geschlechtsspezifischen Gewalt ermöglicht hätten.

Eine der ersten Beschreibungen in dem den Roman eröffnenden Abschnitt verweist hingegen auf genau jenes Verfahren des Aufzeigens von Evidenzen, das die geschlechtsspezifische Gewalt im Verlauf des Romans als Dreh- und Angelpunkt etablieren wird. Dabei ist das Spektrum an Handlungselementen begrenzt und die Erzählzeit überschreitet die erzählte Zeit:

Se apoya en el maletero. Cierra los ojos por unos segundos que se alargan hasta que siente sus rodillas doblarse. Abre los ojos. El perro ha vuelto a ser un bulto al lado del camino. Torres Leiva se da media vuelta y cuando va a subirse al auto la ve: una silueta que camina en el desierto, ya lejos de la carretera. La puerta del copiloto está abierta. Torres Leiva piensa en correr, en preguntarle adónde va, pero no hace nada. Simplemente se queda ahí, viendo cómo la niña se aleja, cómo desaparece en medio del desierto. (R 22)

[Er lehnt sich gegen den Kofferraum. Er schließt für einige Sekunden die Augen, die sich in die Länge ziehen, bis er spürt, dass seine Knie nachgeben. Er öffnet die Augen. Der Hund ist wieder zu einem Klumpen am Straßenrand geworden. Torres Leiva dreht sich um, und als er gerade ins Auto einsteigen will, sieht er sie: eine Silhouette, die durch die Wüste wandert, schon weit weg von der Straße. Die Beifahrertür ist geöffnet. Torres Leiva überlegt, ob er hinterherlaufen soll, ob er sie fragen soll, wohin sie geht, aber er tut nichts. Er steht einfach nur da und beobachtet, wie das Mädchen sich entfernt, wie sie mitten in der Wüste verschwindet.]

72 Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile: *Decreto 1640, promulga la Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 1998.

Die Öffnung des Blicks⁷³ erfolgt hier durch die nahezu reglose Beobachtung des Geschehens aus der Fokalisierung des Protagonisten heraus. Das dargestellte Bild wird unvermittelt «vor das Auge gestellt» und durch das Verschwinden des Mädchens in der Wüste als evident markiert, ein impliziter Verweis auf das endgültige und ungeklärte Verschwinden der zahlreichen Opfer an den verlassensten Orten eben dieser Wüste. Anknüpfend an Campes Ausführungen zum Vor-Augen-Stellen als «ein technisches Mittel, das dem inneren Sinn etwas als gegeben erscheinen lässt»,⁷⁴ als Möglichkeit, «gerade das wahrzunehmen, was sich nur von sich aus, ohne unser Zutun, zeigt»,⁷⁵ ist diese Passage als zentral für das Verfahren des «Zeigen statt Sagen» zu deuten: Erst die Untätigkeit des Protagonisten zu diesem frühen Zeitpunkt erlaubt es der Erzählinstanz, dasjenige aufzuzeigen und trotz seiner narratologischen Konstruiertheit als gegeben und gleichzeitig natürlich wahrnehmbar zu machen, was den Roman zu einer evidenten Erzählung machen wird. Gleichzeitig verdeutlicht dieses Verfahren, dass selbst diejenigen, die genau hinsehen und die Verbrechen als solche zu erkennen versuchen, untätig bleiben. Torres Leiva greift nicht aktiv in das Geschehen ein – etwa, um ein Verbrechen zu verhindern oder den Betroffenen zu helfen. Seine Figur steht somit symptomatisch für eine untätige, schweigende Gesellschaft, die es den Autoritäten erst ermöglicht, ebenfalls untätig zu bleiben.

Wenn Vor-Augen-Stellen das Verfahren ist, «durch das sich etwas ohne Vermittlung als das, was es ist, zeigen kann»,⁷⁶ es demnach keinen erläuternden Kommentar der Erzählinstanz benötigt, um das beschriebene Bild zu verstehen und einordnen zu können, ist die einzige Ausnahme hiervon in der zitierten Passage umso beachtenswerter: Die Überlegung Torres Leivas, der Schülerin hinterherzulaufen und sie nach ihrem Ziel zu fragen, fällt zwar aus dem Rahmen, da die Gedanken des Protagonisten selbstverständlich nicht auf die gleiche Weise «vor Augen gestellt» werden können. Gleichzeitig ist es jedoch dieser Blick in die Gedankenwelt des Fotografen, die seine Untätigkeit als solche erst markiert und das Bild der in der Wüste verschwindenden Schülerin im Kontrast zum Stilleben des an sein Auto gelehnten Torres Leiva entstehen lässt.

73 Vgl. Rüdiger Campe: Evidenz als Verfahren, S. 122.

74 Campe hat 2015 eine überarbeitete Version seines ursprünglich 1997 erschienenen Essays «Vor Augen Stellen» publiziert, die eine klarere Definition des Verfahrens bietet. Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen. In: Helmut Lethen/Ludwig Jäger u. a. (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen: Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2015, S. 106–136. Hier S. 107.

75 Ebda., S. 107.

76 Ebda., S. 107.

An diesem frühen Beispiel der ekphrastisch anmutenden Darstellung lässt sich bereits ablesen, dass zwar die narratologisch erzeugten Bilder das Objekt der Erkenntnis direkt «vor das Auge» stellen – später insbesondere auch explizit vor die Linse des Fotografen. Die Erkenntnis wird jedoch durch narrative Verfahren vermittelt, die den Modus der Erzählung betreffen. Diese verstärken den Effekt des Vor-Augen-Stellens trotz ihrer sprachlichen Vermittlung nur noch, da sie durch gezielte Abweichungen von der reinen Bildbeschreibung, wie etwa dem Bewusstseinsbericht des Protagonisten im vorigen Beispiel, auf das Evidente hinweisen.

Die Spezifik *Racimos* liegt dabei darin, dass das Augenmerk der Narration nicht auf der Erzeugung unterschiedlicher narrativer Ebenen oder der Konstruktion komplexer Figuren, Zeit- oder Handlungselemente liegt, die durch bildbeschreibende Prozesse «vor Augen gestellt» werden, sondern auf der verdichteten, szenenhaften Beschreibung, insbesondere von Fotografien, die in den meisten Fällen nicht einmal zustande kommen und die in ihrer Unvollständigkeit und Imperfektion auf die fehlende institutionelle Aufarbeitung und die aktive Behinderung der Aufklärung der Verbrechen verweisen. Wenn für Campe jenes Vor-Augen-Stellen «als figurales Verfahren mit Aktualität und Inkraftsetzen zu tun»⁷⁷ hat, so finden sich in *Racimo* zahlreiche Potentiale, die vor Augen gestellten Bilder in juristische Praxis zu integrieren.

Das Motiv der Fotografie, die niemals zustande kommen wird, zieht sich indes durch den gesamten Roman. Auch das Bild der zusammenbrechenden Schülerin auf dem Rückweg von Pozo Almonte nach Iquique verwandelt sich schnell in eine solche nicht existente Fotografie im Gedächtnis des Protagonisten:

Piensa en las fotos de la virgen que debe revelar, en el hombre tirado en el piso, en las lágrimas, en el viaje de vuelta. Piensa qué le habrá contado García al editor, si le habrá dicho que él no tiene nada que ver, que la niña apareció de pronto y solo atinaron a llevarla al hospital.

Piensa en cómo hubiera sido sacarle fotos a ella ahí, tirada a un lado de la carretera. Esa imagen se repite y se va a repetir por mucho tiempo en su cabeza. No la compartirá con nadie. Estará guardada en ese lugar donde Torres Leiva acumula imágenes que ve y que piensa que algún día podrá fotografiar. Imágenes que en un momento lo hacen dudar de si realmente las vio. Recuerda una, sobre todo: su madre y su padre, una playa, el sol que empezaba a esconderse, ellos en la orilla. Una playa sin nombre. Solo ellos tres, un quitasol, un bolso, las toallas, una pelota de fútbol, el mar tranquilo como una piscina, eso pensó él: una piscina enorme para ellos tres. No sabe qué edad tenía, pero piensa que era un niño por sus padres, porque estaban ahí, en la orilla, juntos, entrando al mar. Ahora piensa que la luz era perfecta, que si hubiese tomado esa foto, la imagen tendría la luz precisa, media anaranjada, como de otra época: ellos jóvenes entrando al mar. Primero caminan hasta que el agua les llega más arriba de la cintura; entonces deben nadar. Él se queda en la orilla. Los

77 Rüdiger Campe: *Vor Augen Stellen* (1997), S. 208.

observa. El sol se esconde. Sus padres vuelven cuando el cielo está profundamente rojo, minutos antes de volverse azul y luego negro.

No existe esa foto. Tampoco sabe si existió alguna vez esa tarde y esa playa, pero todo está guardado, intacto. (R 48–49)

[Er denkt an die Fotos der Jungfrau, die er entwickeln muss, an den Mann, der auf dem Boden ausgestreckt liegt, an die Tränen, an die Rückreise. Er fragt sich, was García dem Chefredakteur wohl gesagt hat, ob er ihm gesagt hat, dass er nichts damit zu tun hat, dass das Mädchen plötzlich aufgetaucht ist und sie es nur zufällig ins Krankenhaus gebracht haben.

Er denkt darüber nach, wie es wohl gewesen wäre, sie dort am Straßenrand liegend zu fotografieren. Dieses Bild wiederholt sich und wird sich noch lange in seinem Kopf wiederholen. Er wird es mit niemandem teilen. Es wird an dem Ort aufbewahrt, an dem Torres Leiva Bilder sammelt, die er sieht und von denen er glaubt, dass er sie eines Tages fotografieren kann. Bilder, die ihn an einem gewissen Punkt zweifeln lassen, ob er sie wirklich gesehen hat. Er erinnert sich vor allem an eines: an seine Mutter und seinen Vater, an einen Strand, an die untergehende Sonne, an die beiden am Ufer. Ein Strand ohne Namen. Nur sie drei, ein Sonnenschirm, eine Tasche, Handtücher, ein Fußball, das Meer ruhig wie ein Schwimmbad, so dachte er: ein riesiger Pool für sie drei. Er weiß nicht, wie alt er war, aber er geht davon aus, dass er ein Kind gewesen sein muss, wegen seiner Eltern, weil sie dort am Ufer standen und zusammen ins Meer gelaufen sind. Jetzt denkt er, dass das Licht perfekt war, dass, wenn er dieses Foto gemacht hätte, das Bild das richtige Licht hätte, halb orangefarben, wie aus einer anderen Zeit: die beiden, noch jung, beim Eintauchen ins Meer. Zuerst gehen sie, bis ihnen das Wasser bis zur Hüfte reicht, dann müssen sie schwimmen. Er bleibt am Ufer. Er beobachtet sie. Die Sonne geht unter. Seine Eltern kommen zurück, als der Himmel tiefrot ist, Minuten bevor er blau und dann schwarz wird.

Dieses Foto existiert nicht. Er weiß nicht, ob es diesen Nachmittag und diesen Strand jemals gegeben hat, aber alles ist abgespeichert, intakt.]

Ganz im Sinne von Campes Vor-Augen-Stellen werden die Elemente des Bildes hier «im Einzelnen vorgezeigt, statt sie abstrahierend zu benennen. In ihrer Ausarbeitung als Leitfaden sprachlicher Darstellung ist das Ziel die minutiöse Verzeichnung der einzelnen Eindrücke.»⁷⁸ Der Sonnenschirm, die Tasche, Handtücher, der Fußball – alle erwähnten Gegenstände sind Bestandteile einer nicht existenten und doch intakten Fotografie, genau wie die der am Straßenrand zusammenbrechenden Ximena. Auch dieses Foto wurde nie aufgenommen und wird doch als solches abgespeichert. Diese besondere Form der Ekphrasis imaginierter Bilder kann als narratologisches Verfahren bezeichnet werden, das sich an dem von Barbara Foley vorgeschlagenen offenen Mimesis-Begriff orientiert, der für Fragen der Darstellung feminizidaler Gewalt spezifisch konfiguriert ist. In Bezug auf Campes Verständnis des von Horaz geprägten Verfahrens *ut pictura poesis* ist eine Auffassung von Mimesis «als Nachahmung eines Gegenstandes oder Weltzustandes und damit als Bild

78 Rüdiger Campe: Evidenz als Verfahren, S. 123–124.

oder Bildbeschreibung»⁷⁹ in *Racimo* noch einmal anders zu interpretieren: Die Ästhetik des fotografischen Blicks ist, wie bereits in Kapitel II.2.2 der vorliegenden Studie ausgeführt, hier eine des Sehenversuchens, die sich dem Nicht-Sehen-Wollen entgegenzustellen versucht, indem sie die Aufmerksamkeit auf die bruchstückhaften, nur bei genauem Hinsehen erkennbaren Verweisstrukturen der Gewalt lenkt.

Dass dieser fotografische Blick nur ekphrastisch, als erzählerisches Verfahren existiert, sich jedoch auf der Ebene der Erzählung nicht als materielle Fotografie konkretisiert, verweist einerseits auf die Unmöglichkeit, die Wand des Schweigens zu durchbrechen, andererseits auf die wesentliche Bedeutung der Bereitschaft zum Hinsehen und der Bereitschaft das Gesehene in seiner systemischen und intersektionalen Dimension darstellbar zu machen. Lokale Einschreibungen von Zeit und Raum bedingen in ihren konkreten diegetischen Markierungen dabei die Darstellbarkeit der Verbrechen, wie im Kapitel 2.2.4 noch erläutert wird. Die Kategorie der Fokalisierung wird hier auf die Spitze getrieben, der Blick des Protagonisten durch das aktive Hinsehen durch imaginierte und faktische Kameralinsen potenziert und akzentuiert. Die Nicht-Existenz der beschriebenen Fotografien problematisiert dabei die Grenzen des Darstellbaren und der Repräsentierbarkeit von geschlechtsspezifischer Gewalt. Der Roman berührt so Fragen der Selbstverortung des Subjekts, die zum einen mit der ästhetischen Moderne verbunden sind, zum anderen jedoch vor dem spezifischen räumlichen und zeitlichen Horizont kontextualisiert werden. Das Dokumentarische des Textes ist auf diese Weise mit epistemologischen Fragen angereichert, die im Strafrecht nicht auf diese Weise aufgeworfen werden können. Zugleich stellt diese Form der Dokumentation eine Radikalisierung der Erzählverfahren der klassischen Moderne, wie etwa Fragmentierung, Diskontinuität, Offenheit, verlangsamte Handlung, Entzauberung, Entautomatisierung, Ambiguität und Verfremdung in Bezug auf die Evidenz von sprachlicher Darstellung dar. Zwar ist *Racimo* nicht in einzelne, erzählerische Fragmente unterteilt, wie es beispielsweise in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* der Fall ist – um das Beispiel anzuführen, das als Aushängeschild fragmentierter moderner Literatur gilt –, oder – um im Bereich der lateinamerikanischen Literatur zu bleiben – wie Julio Cortázers *Rayuela* als Collage aus Fragmenten konzipiert, die beliebig zusammengefügt werden können. Doch die Fragmentierung geschieht in *Racimo* auf subtile Weise und auf der Mikroebene der Erzählung: Die Aufspaltung der Handlung in – auf Erzählebene materialisierte oder imaginierte – fotografische Detailaufnahmen stellt eine spezifische Form der Montage dar, die durch die formale Gestaltung der einzelnen Elemente Aussagen über die Konstellation der Figuren, Zeit, Raum und insbeson-

79 Rüdiger Campe: *Bloße Prosa. Kleists Anekdoten*. In: Sina Dell'Anno/Achim Imboden u. a. (Hg.): *Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte*. Berlin: De Gruyter 2021, S. 31–55. Hier S. 38.

dere über Versatzstücke der nie gänzlich aufgeklärten Verbrechen trifft. Nach Didi-Huberman geht eine solche der Verfremdung dienende Montage mit einem Auseinandernehmen der Evidenzen einher, «um so die Differenzen visuell und zeitlich besser nebeneinanderstellen zu können. In der Verfremdung rücken die Einfachheit und die Einheit der Dinge in die Ferne, während ihre Komplexität und ihre dissoziierte Natur in den Vordergrund treten.»⁸⁰ Die so einzeln montierten Evidenzpartikel weisen in *Racimo* auf ein nicht zu rekonstruierendes und doch *notwendigerweise zu rekonstruierendes* Gesamtbild der feminizidalen Gewalt hin, dem sich das Urteil im faktischen Fall noch weniger annähert, als es der Roman vermag. Das minutiöse Aneinanderreihen auf die Gewalt verweisender, evidenzzeugender Bildelemente repräsentiert in *Racimo* zumindest das Sehenversuchen des Protagonisten. Im Einklang mit Viktor Šklovskijs These der Entautomatisierung literarischer Texte durch Verfremdung⁸¹ spricht auch Christoph Bode von einem durch Verfremdung erschwerten und verlangsamten Prozess der Wahrnehmung, der mehr Aufmerksamkeit verlangt und eben deswegen ein «neues Sehen» hervorbringen kann.⁸² Zwar ist dieses «neue Sehen» in *Racimo* nie vollständig, bleibt stets «dissoziiert» und kann sich der Blockade des Blicks – bisweilen durch die Autoritäten selbst, wie nach seiner «Entführung» – nicht entziehen. Und doch dient die Montagetechnik in *Racimo* der Reduktion des Fiktionalen und der Verstärkung des Dokumentarischen in all seiner «dissoziierten Komplexität» und stellt somit ein geeignetes Verfahren für die literarische Darstellung von faktischen Fällen feminizidaler Gewalt dar, die juristisch nie als solche gewertet worden sind.

Dies geschieht im Roman insofern auch in Abgrenzung von modernen Kunstströmungen wie dem Surrealismus oder dem Dadaismus, als dass die Erzählung nicht das Zerstören der Autonomie und der Form des Kunstwerks zur Folge hat und die Montage keineswegs willkürlich ist und auch keinen Eindruck von Willkür-

80 Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*. Übers. von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink 2011, S. 80.

81 Entautomatisierung bezeichnet bei Šklovskij das grundlegende poetische Verfahren, das literarischen Texten gemein sei und diese von anderen abhebe: «[...] das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der Verfremdung der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.» Viktor Šklovskij: *Kunst als Verfahren*, S. 15.

82 Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: May Niemeyer Verlag 1988, S. 26.

lichkeit zu erzeugen versucht.⁸³ Die Versatzstücke der faktischen Verbrechen, die «Realitätspartikel»⁸⁴, sind bewusst gesetzt und dienen einem konkreten Zweck: Die Aufmerksamkeit wird auf die faktische Realität geschlechtsspezifischer Gewalt und ihre fehlende juristische Anerkennung in den Fällen aus *Alto Hospicio* gelenkt, die jedoch auch über diesen konkreten historischen Fall hinaus gelesen werden können und auf geschlechtsbezogene Gewalt und ihre fehlende juristische Anerkennung allgemein verweisen. So ahnt auch Torres Leiva lange vor der Festnahme des Täters, dass Ximenas Geschichte nicht als Einzelschicksal zu betrachten ist. In seiner Vorstellung kreiert er das Bild einer symbolischen Zugfahrt, die kein Ende nimmt und deren Verlauf nicht nachzuvollziehen ist. Diese immer wieder auftauchende Fragmentierung durch Traumsequenzen fügt sich nahtlos in die realistischen Beschreibungen der Szenerie ein und ist nicht immer eindeutig zu identifizieren, nimmt Formen von Tagträumen an, Erinnerungen an Fotografien die nie existiert haben, oder, wie in diesem Fall, von solchen Träumen des Protagonisten, die einer imaginierten Realität der Betroffenen entsprechen und nicht zuletzt zu den zahlreichen Leerstellen und Unklarheiten beitragen, die auf die brüchige juristische Aufarbeitung verweisen:

Hay en ese sueño –en el sueño de Ximena– una historia de horror, piensa Torres Leiva, un relato quebrado y lleno de miedos, un lugar imperfecto, el viaje que nunca podrán reconstruir. Lo imagina así: un tren que se pierde en unos bosques, un tren de carga y ella colgada del techo, viajando así durante toda la noche junto con otros niños, aferrados como pueden, atravesando ese bosque oscuro hasta que desaparecen. Lo imagina así: un viaje que nunca termina, que intentan abandonar, sin conseguirlo. (R 100)

[In diesem Traum –in Ximenas Traum– steckt eine Horrorgeschichte, denkt Torres Leiva, eine zerbrochene Geschichte voller Ängste, ein unvollkommener Ort, die Reise, die sie niemals nachvollziehen werden können. So stellt er es sich vor: ein Zug, der sich im Wald verliert, ein Güterzug, an dessen Dach sie hängt, die ganze Nacht lang, mit anderen Kindern, die sich so gut es geht festhalten, durch den dunklen Wald fahren, bis sie verschwinden. So stellt er es sich vor: eine Reise, die nie endet, die sie erfolglos zu beenden versuchen.]

Das Augenmerk liegt hier auf der Vorstellungskraft des Protagonisten, verstärkt durch die Wiederholung der Phrase «lo imagina así». Der Verweis auf weitere Kinder,⁸⁵ die sich am Dach des Zuges festklammern, dient als diffuse Prolepse

⁸³ Vgl. Jürgen Schramke: *Zur Theorie des modernen Romans*. München: C.H. Beck 1974, S. 85.

⁸⁴ Ebda., S. 84.

⁸⁵ Auffällig ist an dieser Stelle, dass Torres Leiva sich weitere Kinder vorstellt und nicht ausschließlich Mädchen, denn das generische Maskulinum des spanischen «niños» schließt alle Geschlechter mit ein. Dies deutet darauf hin, dass auch die Minderjährigkeit selbst und die damit verbundene Vulnerabilität eine zentrale Rolle in der «Horrorgeschichte» spielen, die sich Torres Leiva ausmalt.

dessen, was im folgenden Romanabschnitt aus der Perspektive Garcías erläutert wird: dass Ximena nur das jüngste Opfer eines Massenverbrechens ist, dass zahlreiche weitere junge Frauen aus Alto Hospicio als verschwunden gelten, und dass die lokalen Autoritäten eine Aufklärung der Fälle aktiv verhindern. Was in Garcías anschließender Erzählung explizit dargestellt wird, wird in Torres Leivas vorheriger Imagination in Form einer noch einmal anderen Art der bildlichen Beschreibung dargelegt, die zum zweiten Mal im Verlauf der Erzählung – zuvor nur in Form der reihenweise am Straßenrand auftauchenden Anhalterinnen auf der Fahrt nach Pozo Almonte – dezidiert auf das Massenhafte geschlechtsspezifischer Gewalt hinweist, was wiederum ein weiteres evidenzgebendes Verfahren darstellt. Das Massenhafte ist in der Imagination Torres Leivas bereits als Vorahnung vorhanden, bevor dieser mehr über die konkreten Hintergründe erfährt. Es stellt eine Voraussetzung dafür dar, dass sein aktives Hinsehen zumindest teilweise erfolgreich sein kann, da es einen zentralen Bestandteil feminizidaler Gewalt ausmacht. Verweise auf Systematik, Strafflosigkeit und Massenhaftigkeit als zentrale Elemente dieser Gewalt sind so gleichermaßen zentrale evidenzgebende Verfahren des Romans.

Torres Leivas Sehen ist somit stets ein paradoxes: Er zweifelt an seinen «Erinnerungsfotografien» – genauer an der Erinnerung selbst: Er sieht, speichert Bilder mental ab, ist aber unfähig, diese geordnet zu kommunizieren. Diese inneren Bilder lassen sich nicht materialisieren, nicht in tatsächliche Fotografien übertragen und sind erst durch die literarischen Verfahren überhaupt vermittelbar. Die «Erinnerungsfotografien» stellen somit den genauen Gegensatz zur Fotografie als Beweismaterial vor Gericht dar. Sie dienen nicht dazu, eine juristisch plausible Wahrheit zu rekonstruieren, sondern lenken die Aufmerksamkeit auf das Verborgene selbst. Der Protagonist, grundsätzlich passiv, ist nicht in der Lage, das, was er sieht, zu zeigen, zu kommunizieren und als Indizien werten zu lassen.

Erst sehr viel später, im Anschluss an die Reise nach Tacna, kommen Torres Leiva und García der Wahrheit ein Stück näher. Nicht etwa, weil die Behörden Ermittlungserfolge zu verbuchen haben, sondern weil Ximena aus dem Koma erwacht:

García habla: Ximena despertó. Ximena les dijo a los médicos que un hombre había intentado matarla cerca de un basural. Que la golpeó con una piedra. Que la tuvo secuestrada durante mucho tiempo hasta que decidió llevarla al desierto y lanzarla a un pique, y que mientras le arrojaba piedras le dijo que él había asesinado a las niñas de Alto Hospicio.

Torres Leiva no reacciona.

Anda a buscar la cámara y vamos, dice García. Sale de la residencial, se sube a la camioneta y lo espera. Enciende un cigarro. Ha comenzado a caer la neblina. (R 194)

[García spricht: Ximena ist aufgewacht. Ximena hat den Ärzten erzählt, dass ein Mann versucht hat, sie in der Nähe einer Mülldeponie zu töten. Dass er sie mit einem Stein geschlagen hat. Dass er sie lange Zeit gefangen gehalten hatte, bis er beschloss, sie in die Wüste zu bringen und in ein Erdloch zu werfen, und während er sie mit Steinen bewarf, erzählte er ihr, dass er die Mädchen aus Alto Hospicio ermordet hatte.

Torres Leiva reagiert nicht.

Hol die Kamera und auf geht's, sagt García. Er verlässt die Unterkunft, steigt in den Lieferwagen und wartet auf ihn. Er zündet sich eine Zigarette an. Der Nebel hat begonnen, sich zu verdichten.]

Dieses erste Geständnis ist somit ein über mehrere Instanzen vermitteltes: Der Täter gesteht gegenüber Ximena, Ximena gegenüber den Ärzten, die Ärzte geben Ximenas Aussage an García weiter und García schließlich an Torres Leiva, der an dieser Stelle als Figur in den Hintergrund tritt. Dieses Eröffnen zahlreicher narrativer Ebenen verweist auch an diesem Punkt der Geschichte, an dem das sehr eindeutige Geständnis des Täters im Vordergrund steht, auf die Komplexität des Verbrechens und die Unmöglichkeit des unverschleierte Sehens. Denn Ximena verfügt trotz ihres Überlebens über keine eigene Erzählstimme, ihre Worte werden stets über mehrere Instanzen wiedergegeben und immer wieder legt sich der Nebel über ihre Geschichte.

Die Art und Weise, mit der García das Geschehene gegenüber Torres Leiva zum Ausdruck bringt, ähnelt an dieser Stelle der Vorgehensweise des faktischen Urteils im Fall Alto Hospicio. Das Geständnis des Täters wird dort in Bezug auf viele der einzelnen Fälle in dritter Person wiedergegeben, die parallel zu Garcías Aussage gegenüber Torres Leiva zu lesen sind.⁸⁶ In beiden Fällen ist das Verfahren der Evidenz ein gänzlich anderes als die zuvor aufgeführten. Weder wird hier im-

⁸⁶ «El procesado [a] fojas 200, reconoce su responsabilidad en este hecho, manifestando que no recuerda fecha pero que efectivamente en el sector La Negra de Alto Hospicio, se ofreció a llevar en su auto a la joven quien se dirigía a Iquique [...], luego le dijo que se vistiera porque se encontraba desnuda y la sacó del auto diciéndole que se tirara al suelo, luego le arrojó una piedra de más o menos 2 kilos en la cabeza, no siendo necesario tirarle otra porque quedó inconsciente, y ahí mismo, en una pequeña curvatura, la arrojó tapándola con papeles y tierra, alejándose del lugar. Que se enteró posteriormente por los diarios que se encontraba desaparecida. Nunca supo su nombre» [Der Angeklagte räumt auf Seite 200 der Akte seine Verantwortung für diese Tat ein und gibt an, dass er sich nicht an das Datum erinnern könne, aber dass er der jungen Frau, die auf dem Weg nach Iquique war, im Sektor La Negra von Alto Hospicio angeboten habe, sie in seinem Auto mitzunehmen [...]. Dann sagte er ihr, sie solle sich anziehen, weil sie nackt gewesen sei, zerrte sie aus dem Auto und sagte ihr, sie solle sich auf den Boden legen, dann schleuderte er ihr einen etwa zwei Kilo schweren Stein an den Kopf, es sei nicht nötig gewesen, einen weiteren zu werfen, weil sie bewusstlos geworden sei, und genau dort, in einer kleinen Kurve, habe er sie mit Papier und Erde bedeckt und sich von dem Ort entfernt. Später habe er aus den Zeitungen erfahren, dass sie vermisst wurde. Er kannte ihren Namen nicht] (S 8–9).

plizit auf die Verdeckungsmechanismen feminizidaler Gewalt hingewiesen, noch Erzählung durch Beobachtung ersetzt. Ganz im Gegenteil wird die Gewalt zwar offen mittels unterschiedlicher narrativer Ebenen dargestellt, jedoch nicht sehr detailliert. Mit dieser bewusst gesetzten Ausnahme rekurriert das hier verwendete Verfahren der Evidenz auf die von Campe benannte Spannung zwischen der immer gleichen Evidenz und der Vielzahl ihrer Erzeugungsverfahren: Das Geständnis des Täters, vermittelt über diverse Instanzen, ist das einzige Element, in dessen Zuge Roman und juristisches Urteil sich ähnlichen Verfahren bedienen und gleichzeitig dasjenige, das am meisten aus dem Rahmen der Erzählung fällt, indem es Handlungselemente ausschließlich *erzählt*, ohne sie zu *beschreiben*. Dies wiederum lenkt die Aufmerksamkeit auf eine noch einmal neue Art und Weise auf die Gewalt selbst, da all jenes, was zuvor verschleiert, vage angedeutet und teils bewusst falsch interpretiert wurde in nur wenigen Sätzen aufgelöst wird. Das Zusammenwirken dieses knappen Geständnisses mit den bildlichen, beschreibenden Evidenzverfahren erzeugt unterschiedliche Effekte: Zum einen wird die krude Simplizität des Sachverhaltes schlussendlich dargestellt und das Schweigen gebrochen, während gleichzeitig die Evidenz der geschlechtsspezifischen Gewalt innerhalb des kurzen Geständnisses nur durch die zuvor subtil in den Verlauf des Romans eingeflochtenen Elemente dieser Gewalt hervortreten kann. Zum anderen liegt das besondere Augenmerk hier auf dem sich in Sicherheit wählenden Täter, der sich seinem Opfer anvertraut, weil er keinerlei Konsequenzen zu befürchten hat, was ebenfalls eines der Elemente ist, das zuvor im Roman im Zuge der Untätigkeit der Behörden eingeführt wurde und welches auch für das faktische Urteil eine zentrale Rolle spielt.⁸⁷

In der Folge wird das Geständnis des Täters jedoch noch einmal ganz anders konfiguriert. In einem separaten Abschnitt beschreibt die Erzählinstanz detaillierter, als es García gegenüber Torres Leiva tut, wie der Täter Ximena entführt und über Monate gefangengenommen und täglich vergewaltigt hatte: «A esa altura, cuando las semanas se habían empezado a transformar en meses, ella casi no ponía resistencia. Era un cuerpo inerte. Él lo sentía así: un cuerpo débil, que ya no le producía placer, que lo cansaba, que le daba rabia» (R 200) [Als aus Wochen Monate geworden waren, leistete sie fast keinen Widerstand mehr. Sie war ein lebloser Körper. Er empfand es so: ein schwacher Körper, der ihm keine

87 Auch im Urteil, insbesondere bei der Rechtfertigung des Strafmaßes, wird immer wieder auf das Element der erwarteten Straflosigkeit hingewiesen, zum Beispiel im Fall der ermordeten MCSJ: «[...] alevosía, caracterizada por el obrar sobre seguro, en que concurren diversas circunstancias que aseguraron la ejecución del delito y la impunidad [...]» [Heimtücke, die durch eine vorsätzliche Handlung gekennzeichnet ist, bei der verschiedene Umstände zusammenkamen, um die Ausführung der Straftat und die Straffreiheit zu gewährleisten] (S 32).

Freude mehr bereitete, der ihn ermüdete, der ihn wütend machte]. In diesem Abschnitt führt die Verwendung der erlebten Rede zu einer Verfremdung, die im Urteil nicht denkbar war. Einerseits erlaubt hier die narratologische Ellipse das Entstehen einer enormen Diskrepanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, die im strafrechtlichen Kontext so nicht auftreten kann, im Roman jedoch Marker der anhaltenden Tortur ist. Gleichzeitig wird hier eine im Vergleich zum bisherigen Romangeschehen stärker fikionalisierte Darstellung der Taten präsentiert – die monatelange Gefangennahme des letzten Opfers ist nicht Bestandteil des faktischen Falls –, die aus einer trotz Verfremdung sehr geringen Distanz zur Figur erzählt wird, bei der zeitweise nicht zwischen der Figur und dem Erzähler in dritter Person unterschieden werden kann. Hier differenziert sich die Erzählweise des Romans maßgeblich von der des Urteils, das Bruchstücke der Aussage des Täters zwar ebenfalls in dritter Person wiedergibt, ohne jedoch den Effekt der Verfremdung durch die erlebte Rede produzieren und die Misogynie des Täters evident machen zu können, indem seine Gedanken aus der Distanz der Erzählinstanz wiedergegeben werden.

Insbesondere in Bezug auf die Evidenz der feminizidalen Gewalt fungieren in *Racimo* so die erzählerischen Verfahren selbst als Botschaft: als eine, die den Grenzen der juristischen Darstellbarkeit die Poetik des Sehens entgegensetzt.

2.2.4 Topographie der Orientierungslosigkeit

Für die Kartierung der Gewalt in *Racimo* spielen sowohl die wankende, zweifelnde Selbstverortung des fotografierenden Subjekts, die Relationen zwischen Subjekt und fotografierten Objekten und die dadurch hervorgehobenen gesellschaftlichen Zusammenhänge als auch das spezifisch Lokale und die zeitliche Einschreibung eine Rolle. Die Verweisstrukturen der Topographie der Orientierungslosigkeit auf die Orte der Gewalt bergen im Rahmen der literarischen Darstellung der Opfer und ihrer Familien zudem eine intersektionale Komponente, die sich in der nur scheinbaren Kontingenz des dokumentarischen Blicks niederschlägt, der die Aufmerksamkeit im Gegenteil ganz bewusst auf jene Orte lenkt, an denen sich solche Gewaltgeschichten verbergen. Um diese im Rahmen der Poetik des (Hin-)Sehens offenlegen und die historische Dimension dieses Verbrechens einordnen zu können, bedarf es zunächst eines Blicks in die Geschichte der Region Tarapacá und ihrer Orte der Gewalt, die sowohl im Roman aufgerufen werden als auch Tatorte der faktischen Verbrechen der Feminizide von Alto Hospicio sind.

Tarapacá ist eine der Regionen, die im Zuge des Salpeterkriegs von 1879 bis 1884 zwischen Chile auf der einen, Peru und Bolivien auf der anderen Seite, durch die chilenischen Truppen gewaltsam erobert wurden. Als wichtigstes Gebiet für die

Gewinnung von Salpeter war Tarapacá bereits während der Kolonialzeit Ort zahlreicher Auseinandersetzungen und schon für die ökonomische Stabilität des Vizekönigreichs Peru von zentraler Bedeutung, insbesondere, da Salpeter für die Herstellung von Schießpulver verwendet wurde.⁸⁸

Tarapacá ist eine historisch durch zahlreiche Bevölkerungsgruppen wie Chinchorros, Changos, Inkas, Aymaras, Quechuas und Tarapacas besiedelte,⁸⁹ immer wieder umkämpfte Grenzregion:⁹⁰ zunächst durch das Kolonialregime und die katholische Kirche, im Verlauf der Geschichte durch die unabhängigen Staaten Bolivien, Peru und Chile, wie auch durch die klimatischen Extrembedingungen der Atacama-Wüste, den Salpeterboom und seit Mitte des 20. Jahrhunderts schließlich auch durch die ökonomischen Gegensätze der Freihandelszone von Iquique. So ist Tarapacá seit jeher ein Ort, an dem Migrationsbewegungen und Vertreibungsprozesse, Synkretismus und soziale Ungleichheiten eine heterogene Bevölkerung hervorgebracht haben,⁹¹ die in diesem Falle weniger durch Vielfalt als durch die enorme Marginalisierung der arbeitenden Klassen und durch Rassismus gekennzeichnet war und bis heute ist. So wurden die peruanischen Bewohner*innen der Region im Zuge des Prozesses der *chilenización compulsiva* [«Zwangschilenisierung»] zwischen 1910 und 1922 Ziel von Gewalt und Zwangsvertreibung im Rahmen eines erstarkten chilenischen Patriotismus,⁹² der sich nicht zuletzt auch in der gewaltsamen Implementierung des Militärregimes 1973 niederschlug. Es ist kein Zufall, dass Hafenstädte der Region Tarapacá wie Pisagua, die im gesamten 20. Jahrhundert

88 Carlos Donoso Rojas: Los albores de la industria salitrera en Tarapacá. In: *Chungara: Revista de Antropología Chilena* Vol. 50, Nr. 3 (2018), S. 459–470. Hier S. 460.

89 Héctor Solórzano Navarro/Cristian Ortega Caro: Sobre la relación entre historia, ciudadanía, capital humano y ciencia regional en Tarapacá, norte de Chile. In: *Sociología y tecnología* Vol. 10, Nr. 2 (2020), S. 77–94. Hier S. 83.

90 Tarapacá ist seit der Gründung der eigenständigen Region Arica-Parinacota im Jahr 2007, die zuvor zu Tarapacá gehörte, rein administrativ keine Grenzregion mehr, war es jedoch zur Zeit der Feminizide von Alto Hospicio noch. Iquique hat seinen Status als «Grenzstadt» trotz einer Entfernung von mehreren hundert Kilometern bis zur peruanischen Grenze auch insofern noch immer inne, als dass seine Freihandelszone, die Zona Franca de Iquique (Zofri), eine der strategisch wichtigsten Zentren für den internationalen Handel in Chile ist. Vgl. Juliane Müller: Andean–Pacific Commerce and Credit: Bolivian Traders, Asian Migrant Businesses, and International Manufacturers in the Regional Economy. In: *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* Vol. 23, Nr. 1 (2018), S. 18–36. Hier S. 24–25.

91 Vgl. Marcela Tapia Ladino: Frontera y migración en el norte de Chile a partir del análisis de los censos de población. Siglos XIX–XXI. In: *Revista de Geografía Norte Grande*, Nr. 53 (2012), S. 177–198. Hier S. 182.

92 Vgl. Sergio González Miranda: *El Dios Cautivo. Las ligas patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910–1922)*. Santiago de Chile: LOM 2004.

und insbesondere zwischen 1973 und 1990 für ihre Gefangenenlager bekannt und gefürchtet waren,⁹³ in *Racimo* immer wieder wie beifällig erwähnt werden.

Pisagua ist nur einer dieser Orte, die den Roman wie Schlaglichter der Region Tarapacá und der Geschichte des gesamten Landes durchleuchten. Der erste Paratext fungiert dabei gewissermaßen als Einführung in diese Verweisstruktur. Dabei handelt es sich um das Gedicht *En la autopista* des chilenischen Dichters Gonzalo Millán, das erstmals in seinem aus dem kanadischen Exil heraus bei Ediciones Cordillera in Ottawa verlegten Gedichtband *Vida* von 1984 veröffentlicht wurde und dem Roman *Racimo* in vollständiger Ausführung vorangestellt ist:

Por la carretera vacía
 como arteria de cadáver,
 algo rosado
 rueda con el viento:
 la pierna de una muñeca.⁹⁴

[Über die leere Landstraße
 gleich der Arterie eines Kadavers
 flattert etwas Rosafarbenes
 im Wind:
 das Bein einer Puppe]

Der Verweis auf die *Carretera Panamericana*, in Chile auch als *Ruta 5* bekannt, ist so eindeutig wie einleuchtend, insbesondere wenn der Publikationskontext des Gedichts mitbedacht wird. *Vida* ist in vier Abschnitte unterteilt, die Gedichte aus den Jahren 1968 bis 1982 enthalten und 1997 in der Anthologie *Trece lunas* erneut publiziert wurden. *En la autopista* ist dem Abschnitt *Piscis* zugeteilt, der Gedichte aus dem gesamten Zeitraum fasst. In diesen reflektiert das lyrische Ich anhand von Objekten des Alltags Verfall, Leere, Trostlosigkeit und Isolation verlassener Orte. Wenn auch die Verweise auf die chilenische Militärdiktatur nicht so eindeutig sind,

93 Für einen Einblick in die Realität des Gefangenenlagers Pisagua, das bereits von 1927 bis 1931 als Straflager für schwule Männer, in den vierziger Jahren unter Oberleutnant Augusto Pinochet als solches für Kommunist*innen und während der Militärdiktatur Pinochets für politische Gefangene jeder Art diente, siehe die lesenswerte Studie von Lessie Jo Frazier: *Conjunctures of Memory: The Detention Camps in Pisagua Remembered (1948, 1973, 1990) and Forgotten (1943, 1956, 1984)*. In: Dies. *Salt in the Sand. Memory, Violence, and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present*. Durham: Duke University Press 2007, S. 158–189.

94 Gonzalo Millán: *En la autopista*. In: Ders.: *Trece lunas*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica 1997, S. 190.

wie es noch im Vorgängerband *La ciudad*⁹⁵ der Fall ist, finden sich doch auch hier Spuren des Lebens in der Diktatur, die in Form der Fragmentierung, der Marginalität und des Ersticken des öffentlichen Lebens ausgedrückt werden. In *En la autopista* ist die Carretera menschenverlassen und gleicht der Arterie eines Kadavers. Dieses Oxymoron der Arterie, die eigentlich Leben verheißt, hier jedoch den Kadaver dessen durchzieht, was vor dem Militärputsch Chile war, führt das Bild eines Ortes ein, der nur noch ein lebloser Schatten seiner selbst ist und an dem kein menschliches Leben mehr stattfindet. Das rosafarbene Bein der Puppe, zum einen mit Kindheit, zum anderen mit Weiblichkeit konnotiert, ist das einzige Objekt – genauer gesagt, Fragment eines Objekts –, das trotz seiner Leblosigkeit in Bewegung ist. Die Brutalität des Bildes eines Puppenbeins, möglicherweise Reliquie einer zerrissenen Kindheit, das den Elementen ausgesetzt ist und nur durch seine Passivität Bewegung in das Gedicht bringt, ist im Kontext des Romans einerseits als Verweis auf die Topographie der Orientierungslosigkeit zu verstehen, andererseits auch schon als erster Hinweis auf das Sujet der geschlechtsspezifischen Gewalt. Die poetische Gemachtheit des Bilds des Puppenbeins auf der ansonsten verlassenen Landstraße ähnelt nicht zuletzt auch vielen der bildlich-narratologischen Verfahren des Romans: Ekphrastisch evoziert wird ein gebrochenes Stillleben, das nur durch die Vitalität der Elemente zum Leben erweckt wird. Bei Millán ist es der Wind, bei Zúñiga der Wüstenstaub und der Küstennebel. *En la autopista* leitet als Paratext somit auf verschiedensten Ebenen die Verfahren des Romans ein und benennt zudem den ersten und zentralen Ort der Gewalt: die Fernverkehrsstraße, die Arterie des Leblosen, der in *Racimo* eine vielschichtige Bedeutung zukommt. Sie ist das verbindende Element zwischen den Gegensätzen von Küste und Wüste, Hafen und Bergbau, zwischen den anderen Orten der Gewalt, die aufgerufen werden – verlassene Minen, Müllhalden, Wüstendörfer, verwahrloste Industrieanlagen –, sie spaltet Alto Hospicio in der Mitte und ist gleichzeitig selbst der Ort, an dem die Verbrechen ihren Anfang nehmen. Sie ist wie schon bei Millán Ort der Entmenschlichung und Fragmentierung des Körpers und Inkarnation der in die Landschaft eingeschriebenen Gewalt.

Die *Panamericana* ist in *Racimo* entlang ihres Verlaufs durch die Region Tarapacá gespickt mit Indikatoren der Gewalt, zum Teil explizit feminizidaler Art, die sich in den Abschnitten jeweils unterschiedlich manifestiert. Zu nennen sind hier die subtilen Verweise auf das Gefangenenlager Pisagua, das in seiner letzten Funktion als Lager für politische Gefangene insbesondere auch für sexualisierte

95 In *La ciudad*, bereits 1979 ebenfalls aus dem Exil in Quebec heraus publiziert, reflektiert das Lyrische Ich die Brutalität des alltäglichen Lebens in der Militärdiktatur. Gonzalo Millán. *La ciudad*. Quebec: Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine 1979.

Gewalt und Folter bekannt war⁹⁶ und stellvertretend für die geschlechtsspezifische Gewalt steht, der weibliche Gefangene in Pinochets Chile ausgesetzt waren.⁹⁷ Daneben finden sich weitere ganz konkrete Allusionen auf faktische Orte, die noch genauer beschrieben werden. Einer dieser Orte ist die sagemumwobene Ranch «La Ponderosa», ein abgelegenes Anwesen in der Wüste bei Alto Hospicio, die im faktischen Fall der Feminizide sowohl von den Angehörigen der Verschwunden immer wieder als illegales Bordell, als Ort der Prostitution Minderjähriger und Treffpunkt ranghoher Vertreter des Organisierten Verbrechens, des Militärs und der Polizei bezeichnet wurde als auch im Urteil im Zusammenhang mit einem der Morde erwähnt wird.⁹⁸ In *Racimo* wird die Ranch zu einer weiteren Leerstelle, einem Ort, der mit dem Verschwinden der Mädchen zu tun haben könnte, ohne dass dies weiter ausgeführt würde. Narratologisch ist der Abschnitt zu «La Ponderosa» auch deswegen so interessant, weil plötzlich ein Ich-Erzähler auftritt, der wiederum die Aussage eines anderen, teils in Form der erlebten Rede, teils in direkt anmutender Rede wiedergibt: García spricht zu Torres Leiva und berichtet dabei, was eine Figur namens «El loco Martínez» [der verrückte Martínez] ihm einst über «La Ponderosa» erzählt hatte:

96 Für ausführliche *testimonios* der in Pisagua inhaftierten Frauen siehe Anyelina Rojas Valdés: Contar la historia para que nunca más: Vivencias y relatos de las mujeres exprisioneras políticas en campo de concentración de Pisagua. In: *Revista latinoamericana de derechos humanos* Vol. 31, Nr. 2 (2020), S. 117–141.

97 Für eine Diskussion der sexualisierten Gewalt an weiblichen Inhaftierten siehe zum Beispiel Maria Elena Acuña Moenne: Embodying Memory: Women and the Legacy of the Military Government in Chile. In: *Feminist Review* Vol. 79 (2005), S. 150–161.

98 Mehrere Angehörige der zu jenem Zeitpunkt verschwundenen jungen Frauen beschreiben «La Ponderosa» als Bordell und möglicherweise Treffpunkt von in die Verbrechen verwickelten Personen, was allerdings nie nachgewiesen wurde. Jimena Silva/Loreto Chavez: Testimonios familiares de las adolescentes asesinadas en Alto Hospicio. In: *Nomadas*, Nr. 6 (2002), S. 109–126. Hier S. 115; 120. In der lokalen Berichterstattung taucht die Ranch im Zusammenhang mit den Feminiziden bis in die Gegenwart immer wieder auf, beispielsweise 2018 in einem Radiointerview des Senders *Radio Bravísima* mit Orlando Garay, Vater einer der Ermordeten, anlässlich der Ausstrahlung der auf den Feminiziden basierenden Fernsehserie *La Cacería*, die im Übrigen eine ganze Episode der Ranch «La Ponderosa» widmet. Garay bezeichnet «La Ponderosa» als «maquinaria de tráfico a gran escala» [groß angelegte Menschenhandelsmaschine]. Das Interview wurde durch das digitale Medium *Tarapacá Online* transkribiert und kann unter diesem Link abgerufen werden: <https://www.tarapacaonline.cl/2018/08/17/orlando-garay-padre-de-hija-asesinada-por-el-sicopata-de-alto-hospicio-julio-perez-es-el-unico-culpable-pero-la-justicia-las-policias-y-autoridades-hicieron-mal-su-trabajo-y-fueron-incapaces/> (letzter Zugriff: 30.11.2023). Das Urteil geht im Rahmen einer Zeugenaussage im Fall SMGC auf die Ranch ein, misst dieser jedoch keine tiefere Bedeutung bei (S 67).

Se decían demasiadas cosas del rancho, me dijo el loco Martínez, demasiadas cosas que nadie podía comprobar, pero él podía asegurar que las fiestas donde los Biaggini eran una cosa de otro mundo, por lo menos las que hacía en los 90, que es cuando empezó a ir, fiestas que no se pueden dimensionar, porque el gordo Biaggini era un hombre que tenía otro tipo de parámetros: todo muy grande, excesivo, pero siempre silencioso, porque si nos íbamos a construir una casa de más de mil metros cuadrados, lo mejor era hacerlo muy lejos de la ciudad, en medio del desierto, así no molesta a nadie, decía el gordo, pero la casa era de mármol, tenía tres pisos y una piscina olímpica que parecía un espejismo ahí, en medio de la nada. Aunque todo eso uno lo veía recién en la mañana siguiente de llegar a la fiesta, cuando la resaca, García, cuando la resaca no se podía hacer palabra, era simplemente esa puntada en la mitad de la cabeza y luego en todas partes, abrir los ojos y sentir esas náuseas mientras salías de la casa y veías esa piscina y unos caballos que yo no sé cómo sobrevivían a tanta locura y a tanto calor, todo seco, lleno de tierra, el polvo, me decía el loco Martínez, el polvo se te quedaba pegado en la garganta, por eso uno solo se dedicaba a tomar, es que si no te atorabas, el polvo, la tierra, era difícil estar ahí, pero en la noche te olvidabas de todo, con tantas chiquillas hermosas, [...] pero lo que te quiero contar es que la última vez que fui al rancho, la última vez que pude ir a una de esas fiestas, algo pasó, García, tú me tienes que entender, me tienes que entender aunque no sea capaz de explicártelo con palabras ni con gestos, porque uno llegaba y las mujeres ya no eran mujeres, ¿me entiendes? Había algunas, sí, unas mujeronas que se te acercaban y te hacían cariño, [...] pero esa última noche fue distinto, esa última noche había hombres que veía por primera vez en el rancho, ¿me entiendes?, [...] esa noche estaban esos hombres y las mujeres ya no eran las mujeres, no, García, eran pequeñas y tenían esos ojitos rojos, pequeños, tan verdaderos que daba miedo mirarlos por mucho rato, pero los hombres las acompañaron esa noche a todos lados, nunca dejaron de mirarlas, nunca permitieron que hablaran con nosotros, con los que siempre íbamos a las fiestas del gordo Biaggini, nunca las dejaron solas, nunca, me dijo el loco Martínez y después de llegar a ese momento del relato se lo tragó un silencio que duró hasta que los mozos empezaron a ordenar el local y, entonces, tuvimos que partir. Cuando nos pusimos a caminar le pregunté al loco Martínez si sabía lo de las niñas de Alto Hospicio, pero no me respondió nada. [...] Nunca volvimos a hablar de las fiestas en La Ponderosa, Torres Leiva, pero aquí estamos. (R 142–145)

[Zu viele Dinge wurden über die Ranch gesagt, erzählte mir der verrückte Martínez, zu viele Dinge, die niemand überprüfen konnte, aber er konnte mir versichern, dass die Partys bei den Biagginis nicht von dieser Welt waren, zumindest die der 90er Jahre, als er anfing, dorthin zu gehen, Partys, die unsere Vorstellungskraft überstiegen, weil der dicke Biaggini ein Mann war, der andere Maßstäbe hatte: alles sehr groß, exzessiv, aber immer diskret, denn wer ein Haus von mehr als tausend Quadratmetern bauen wollte, tat dies am besten weit weg von der Stadt, mitten in der Wüste, um niemanden zu stören, sagte der Dicke, aber das Haus war aus Marmor, es hatte drei Stockwerke und einen olympischen Swimmingpool, der dort wie eine Sinnestäuschung wirkte, mitten im Nirgendwo. Obwohl man das alles erst am Morgen nach der Party sah, als der Kater, García, als der Kater unbeschreiblich war, einfach dieses Stechen in der Mitte des Kopfes, das sich im ganzen Körper ausbreitete, als man die Augen öffnete und diese Übelkeit spürte, als man das Haus verließ und diesen Swimmingpool sah und diese Pferde, von denen ich nicht weiß, wie sie so viel Wahnsinn und so viel Hitze überlebt haben, alles trocken, voller Staub, der Staub, sagte der verrückte Martínez zu mir, der Staub blieb einem im Hals stecken, deshalb widmete man

sich nur dem Trinken, sonst blieb man stecken, der Staub, der Dreck, es war schwer, dort zu sein, aber nachts vergaß man alles, bei so vielen schönen Mädchen, [...] aber was ich dir sagen will, ist, dass das letzte Mal, als ich auf der Ranch war, das letzte Mal, als ich zu einer dieser Partys gehen konnte, etwas passiert ist, García, du musst mich verstehen, du musst mich verstehen, auch wenn ich nicht in der Lage bin, es dir mit Worten oder Gesten zu erklären, denn als ich dort ankam, waren die Frauen keine Frauen mehr, verstehst du mich? Einige waren noch da, ja, einige Weiber, die auf dich zukamen und dich liebkosten, [...] aber in dieser letzten Nacht war alles anders, in dieser letzten Nacht waren da diese Männer, die ich zum ersten Mal auf der Ranch sah, verstehst du mich? [...] In dieser letzten Nacht waren da diese Männer und die Frauen waren nicht mehr die Frauen, nein, García, es waren Mädchen und sie hatten diese roten, kleinen Äuglein, so ehrlich, dass es angsteinflößend war, sie länger anzuschauen, aber die Männer begleiteten sie in dieser Nacht überall hin, nie ließen sie sie aus den Augen, nie erlaubten sie, dass sie mit uns sprachen, mit uns, die wir immer zu den Partys des dicken Biaggini gingen, nie ließen sie sie alleine, nie, erzählte mir der verrückte Martínez und als er an dieser Stelle der Erzählung ankam, fraß ihn eine Stille auf, die anhielt, bis die Kellner anfangen, das Lokal aufzuräumen, und wir schließlich losmussten. Als wir zu laufen begannen, fragte ich den verrückten Martínez, ob er von den Mädchen aus Alto Hospicio wusste, doch er antwortete nicht. [...] Wir sprachen nie wieder über die Partys in La Ponderosa, Torres Leiva, aber hier sind wir.]

Zum einen belegt der Abschnitt, dass entgegen aller vorherigen Annahmen Torres Leiva, wie auch García, das genaue Hinsehen in Bezug auf die Feminizide verinnerlicht hat. Zum anderen handelt es sich durch die Form der erlebten Rede auch hier wieder um eine über mehrere Instanzen vermittelte Aussage, die durch Distanz zum Geschehen Unsicherheit, gleichzeitig aber durch Präzision und Detailliertheit des Geschilderten Wahrscheinlichkeit suggeriert, nicht zuletzt durch die durch García selbst eingeschobene Ich-Erzählung des «loco Martínez» innerhalb seiner eigenen Ich-Erzählung. Was sich wie das Protokoll einer Zeugenaussage dieser nur hier und nur in der Erinnerung Garcías aufgerufenen Figur liest, unterscheidet sich durch seine narrativen Verfahren und unterschiedlichen Ebenen ganz maßgeblich von denjenigen, die im Urteil abgebildet sind, die stets in indirekter Rede Aussagesätze durch die Konjunktion «que» [dass] miteinander verbinden. Die besonderen narratologischen Konstellationen des Berichts von García, der einem Aussageprotokoll im Roman gleichkommt, erlauben hingegen ein mehrdimensionales Verständnis über diesen spezifischen Ort der Gewalt, die hier, wie so oft, nur angedeutet wird. Die Abgelegenheit des Ortes, seine Exklusivität – selbst einer der Söhne Pinochets soll dem «loco Martínez» zufolge einige Tage dort abgetaucht sein, bis sein Vater höchstpersönlich angereist kam – und Exzessivität werden aus vermeintlich erster Hand geschildert, gleichzeitig wird der Topos der Orientierungslosigkeit durch die Lage der Ranch inmitten der Wüste, ihre omnipräsenten Staubwolken und das Delirium der Gäste aufgerufen. Zudem verdeutlicht dieser Abschnitt das aktive und bewusste Hinsehen auf eine noch einmal andere Art und Weise: Nicht das Sehenversuchen oder die Evidenz der geschlechtsspezifischen Gewalt selbst ste-

hen hier im Vordergrund. Es sind die Schlaglichter, die auf faktische, historisch zentrale Orte geworfen werden, die als solche schon Bestandteile eines Kanons der Gewalt sind und als genau diese auch erzählerisch aufgerufen werden.

Neben diesen Verweisen auf geschlechtsspezifische Gewalt finden sich auch zahlreiche allgemeinere geographische Anhaltspunkte, die mehr oder weniger subtil auf Kontinuitäten der Gewalt in Chile und insbesondere der Region Tarapacá hindeuten. In Torres Leivas Kindheitserinnerungen aus Diktaturzeiten tauchen Leichen auf, die der Fluss Mapocho in Santiago verschluckt hatte⁹⁹ («partieron al norte una mañana de invierno, cuando en Santiago se cumplían tres días de lluvias torrenciales y una niña había sido tragada por el río Mapocho, que se negaba a devolver el cuerpo», R 18–19 [eines Wintermorgens machten sie sich auf den Weg nach Norden, als Santiago drei Tage lang von sintflutartigen Regenfällen heimgesucht wurde und ein Mädchen vom Mapocho verschluckt worden war, der sich weigerte, ihre Leiche zurückzugeben]). Auch ein in Rauch und Tränengas gehülltes Santiago der achtziger Jahre evoziert er («Los adultos que miraban siempre con desconfianza, los ojos cerrados, la vista fija en el piso, la ciudad llena de humo, las bombas lacrimógenas, la genta corriendo, el Parque O'Higgins o el cerro San Cristóbal», R 74 [Die Erwachsenen, die immer misstrauisch schauten, die Augen geschlossen, den Blick auf den Boden gerichtet, die Stadt voller Rauch, die Tränengasbomben, die rennenden Menschen, der O'Higgins Park oder der San Cristóbal-Hügel]), und besonders das Viertel La Cisterna, in dem seine Großmutter lebte und am Tag des vereitelten Attentats auf Pinochet am 7. September 1986 ebendort verstarb:

99 Der Mapocho, der Santiagos Zentrum von Ost nach West durchläuft, war in der Geschichte Chiles immer wieder Schauplatz massenhafter Menschenrechtsverbrechen, die in zahlreichen künstlerischen Auseinandersetzungen aufgegriffen wurden. So setzt sich beispielsweise der Roman *Mapocho* von Nona Fernández mit eben diesem als zentrales Gewaltsymbol der chilenischen Geschichte auseinander. Immer wieder taucht der Fluss als Friedhof auf, der in seinen Tiefen die Geister der Hingerichteten birgt: «Nos ubicaron en la ribera y nos hicieron correr derecho, siguiendo la dirección de la corriente. Nosotros obedecimos. No tuvimos tiempo ni de pensar para qué nos soltaban a correr sin rumbo. Apenas alcanzamos a dar unos pasos. Dicen que de una ráfaga nos botaron a todos. Nuestros cuerpos quedaron tirados en el Mapocho. Cada miembro del equipo con unas cuantas balas metidas dentro. [...] Pero ahora seguimos jugando. Seguimos chuteando nuestra pelota escondida, porque no nos queda otra» [Sie setzten uns am Ufer ab und ließen uns geradeaus laufen, in Richtung der Strömung. Wir gehorchten. Wir hatten nicht einmal Zeit, darüber nachzudenken, warum sie uns freigelassen hatten, nur um ziellos herumzulaufen. Wir schafften es kaum, ein paar Schritte zu machen. Es heißt, dass wir alle mit einem Schlag hineingeworfen wurden. Unsere Leichen wurden im Mapocho zurückgelassen. Jedes Teammitglied mit ein paar Kugeln in sich. [...] Aber jetzt spielen wir weiter. Im Verborgenen kicken wir weiter, weil wir keine andere Wahl haben]. Nona Fernández: *Mapocho*. Santiago de Chile: Uqbar 2008, S. 199.

Esa tarde él estaba en esa casa antigua de Gran Avenida, donde vivía ella, cuando le dio un infarto y poco después, mientras esperaban que llegara la ambulancia, en la radio interrumpieron la programación para dar la noticia: no se moría Pinochet pero se moría su abuela en esa casa de La Cisterna, y desde ese día, durante los 80, nunca dejó de pensar que la culpa de ese infarto fue de Pinochet: o moría él o moría su abuela. No había otra explicación. (R 153–154)

[An jenem Nachmittag war er in dem alten Haus in der Gran Avenida, in dem sie wohnte, als sie einen Herzinfarkt erlitt, und kurz darauf, während sie auf den Krankenwagen warteten, unterbrach das Radio das Programm, um die Nachricht zu verkünden: Pinochet würde nicht sterben, aber seine Großmutter starb in diesem Haus in La Cisterna, und von diesem Tag an, während der gesamten Achtziger, hörte er nicht mehr auf zu denken, dass Pinochet an diesem Herzinfarkt schuld war: Entweder er starb oder seine Großmutter starb. Eine andere Erklärung gab es nicht.

Auch hier wird das historische Ereignis des Attentats¹⁰⁰ mit konkreten Räumlichkeiten wie der Gran Avenida und dem Viertel La Cisterna verknüpft. Die lokalen Verweise auf die Hauptstadt brechen so aus der Topographie der Orientierungslosigkeit aus und lassen die Vergangenheit des Protagonisten greifbarer erscheinen als seine Gegenwart in Tarapacá, was die Orientierungslosigkeit nur noch intensiviert. Der Tod seiner Großmutter ist für ihn persönlich untrennbar mit der chilenischen Geschichte verbunden. In seiner Gegenwart hingegen kann er keine Verbindungen zwischen seinen ohnehin nur oberflächlichen persönlichen Beziehungen und dem Geschehen herstellen, in das er sich immer mehr verwickelt sieht. Seine einzige vorherige Reise in den Norden, die er als Kind mit seiner Mutter unternommen hatte, wird so zum alleinigen persönlichen Referenzpunkt in Tarapacá. Doch auch die Erinnerung an die Fiesta de La Tirana, die jährlich im Juli zu Ehren der Virgen del Carmen in dem kleinen Wüstenort stattfindet, ist für ihn mit der Erinnerung an das Attentat auf Pinochet und den Tod seiner Großmutter verbunden («Torres Leiva tenía nueve o diez años, más o menos. Todavía no ocurría el atentado de Pinochet, de eso estaba seguro, pues el mismo día del atentado murió su abuela», R 153 [Torres Leiva war ungefähr neun oder zehn Jahre alt. Das Attentat auf Pinochet hatte noch nicht stattgefunden, dessen war er sich sicher, denn am selben Tag des Attentats verstarb seine Großmutter]). So sind nicht nur die Erinnerungen an den Tod seiner Großmutter mit zentralen historischen Ereignissen verbunden, sondern letztere stellen für Torres Leiva Ankerpunkte dar, die ihm selbst der Orientierung und Sortierung seiner Erinnerungen

100 Zum gescheiterten Attentat auf Augusto Pinochet durch den Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) siehe Luis Rojas: *De la rebelión popular a la sublevación imaginada – Antecedentes de la Historia Política y Militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973–1990*. Santiago de Chile: LOM 2011, S. 325–333.

dienen. Die Erinnerung an die Fiesta de La Tirana wird dabei auch zu weit fortgeschrittener Stelle im Rahmen des gesamten Romans mit der eindrücklichen Fahrt nach Pozo Almonte zu Beginn seiner Tätigkeit in Iquique, aber auch mit der eingeschobenen Erzählung Garcías über die Ranch «La Ponderosa» eingeführt:

Nunca antes Torres Leiva había visto algo así, esas mujeres con sus vestidos, bailando, esos hombres con aquellas máscaras de diablos, coloridas, esos trajes rojos, azules, dorados, las botas, saltando con sus capas al ritmo de una banda que los acompañaba mientras recorrían los alrededores de la iglesia de La Tirana, en la plaza, a la espera de que sacaran a la virgen para ser celebrada por todos los peregrinos que le iban a pedir favores y le iban a agradecer, miles de personas arrastrándose de rodillas, miles de kilómetros, por un milagro, en la noche, en mitad del desierto, el frío, dos grados Celsius, tres grados, la gente bebiendo en las calles, mirando cómo los diablos le bailaban a la Virgen de Carmen durante tres noches seguidas, sin detenerse nunca el carnaval. (R 156)

[Noch nie hatte Torres Leiva so etwas gesehen, diese tanzenden Frauen in ihren Kleidern, diese Männer mit den bunten Teufelsmasken, den roten, blauen, goldenen Kostümen, den Stiefeln, die mit ihren Umhängen im Rhythmus einer Gruppe von Musikern sprangen, die sie begleitete, während sie über den Platz und um die Kirche von La Tirana herumliefen, darauf wartend, dass die Jungfrau herausgeholt werden würde, um von all den Pilgern gefeiert zu werden, die sie um Gefallen bitten und ihr danken würden, Tausende von Menschen, auf den Knien kriechend, Tausende von Kilometern, um ein Wunder zu erleben, nachts, mitten in der Wüste, die Kälte, zwei Grad Celsius, drei Grad, Menschen, die auf der Straße tranken, zusahen, wie die Teufel drei Nächte hintereinander zur Virgen de Carmen tanzten, ohne dass der Karneval je aufhörte.]

So sind alle drei auch faktisch existierenden Orte, La Tirana, Pozo Almonte und «La Ponderosa», mit Ekstase verbunden, die stets auf der Schwelle zum Leid platziert ist. Auf der Ranch sind es die sengende Hitze und die roten Augen der Mädchen, in Pozo Almonte die blutigen Tränen der Jungfrau und in La Tirana die auf Knien in der Eiskälte rutschenden, unter Teufelsmasken verborgenen Gläubigen. Dem Protagonisten dienen sie auf diese Weise als Referenzpunkte für die Kartierung des Verbrechens, das er zu sehen und verstehen versucht, ohne dass diese zwangsläufig und unmittelbar mit diesem verknüpft sein müssten.

Die Verschränkung von konkreten Orten mit historischen Ereignissen als spezifische Möglichkeit des Sehens von Geschichte und ihrer Gewaltstrukturen vollzieht sich für Torres Leiva in einem einzigen Fall auch in seiner persönlichen Gegenwart in Tarapacá: und zwar am 11. September 2001 in Pozo Almonte, auf der Suche nach den blutigen Tränen der Jungfrau. Während das Verdrängen der chilenischen Geschichte durch den Chefredakteur der *Estrella de Iquique* vorangetrieben wird, dem der Jahrestag des Militärputsches irrelevant erscheint und der sich ganz auf die aktuellen lokalen Sensationen konzentrieren will («Se cumplen 28 años, pero el editor general dijo que harían una nota breve, no más.

Y si llegaba a ocurrir algo importante en Santiago, pues conseguirían la información desde allá y listo, una nota rápida, pero no podían detenerse en eso», R 27 [Es ist der 28. Jahrestag, aber der Chefredakteur sagte, sie würden eine kurze Notiz dazu schreiben, nicht mehr. Und wenn in Santiago etwas Wichtiges passierte, bekämen sie die Informationen von dort und das war's, eine kurze Notiz, aber sie konnten sich nicht damit aufhalten]), wird dieser doch als Datum markiert, der die Kontinuität der Gewalt wie kein anderes verkörpert und dem in jenem Jahr eine weitere globalhistorische Dimension zuteilkommen wird, die auch in *Racimo* nicht unerwähnt bleibt und den Aufenthalt in Pozo Almonte, den Staub und die Verlassenheit des Wüstendorfes synästhetisch mit den Fernsehbildern der Terroranschläge vom 11. September vermischt:

Y ahí está la imagen: los aviones, los edificios. La mujer mira un momento la pantalla y cambia de canal, pero es lo mismo. Los edificios. Los aviones. El fuego. Torres Leiva se acerca al televisor. Le dice que no lo cambie, que deje ese canal: un hombre con chaqueta y corbata sostiene un maletón en su mano, mientras atrás el humo parece que se lo va a tragar. Luego cambia el canal y vuelven los edificios, los aviones, el fuego. La imagen una y otra vez y el relato de la periodista norteamericana de la cadena CNN, quien no se cansa de mover su cabeza de izquierda a derecha y tocarse el pelo.

La mujer le pregunta si entiende qué está pasando. Él no dice nada. De pronto escuchan el sonido de unas campanas y el ladrido de los perros. El hombre del maletín entre medio de los escombros. Las campanas suenan muy fuerte. Los ladridos.

Torres Leiva se da media vuelta y va a buscar a García. Agarra el bolso con la cámara, sale del lugar, no lo ve por ninguna parte. Ve, eso sí, a los galgos ladrando con fuerza, mientras forman un círculo. Ve el polvo suspendido en el aire. Las campanas. El sonido de las campanas de la iglesia que no se acaba nunca. Ve un bulto ahí, en el piso. Los perros lo muerden, lo zamarrean, lo arrastran por la tierra. Torres Leiva se queda quieto mirando la escena. (R 36)

[Und da ist das Bild: die Flugzeuge, die Gebäude. Die Frau schaut kurz auf den Bildschirm und wechselt den Kanal, aber es ist dasselbe Bild. Die Gebäude. Die Flugzeuge. Das Feuer. Torres Leiva nähert sich dem Fernseher. Er sagt ihr, sie solle nicht umschalten, den Kanal lassen: Ein Mann in Jackett und Krawatte hält einen Koffer in der Hand, während der Rauch ihn von hinten zu verschlucken scheint. Dann wechselt sie den Kanal und die Gebäude, die Flugzeuge und das Feuer kehren zurück. Das Bild wird immer wieder gezeigt, ebenso wie der Bericht der nordamerikanischen CNN-Journalistin, die nicht müde wird, ihren Kopf von links nach rechts zu bewegen und ihr Haar zu berühren.

Die Frau fragt ihn, ob er versteht, was da passiert. Er sagt nichts. Plötzlich hören sie das Läuten von Glocken und das Bellen von Hunden. Der Mann mit der Aktentasche inmitten der Trümmer. Die Glocken werden lauter. Das Bellen.

Torres Leiva dreht sich um und sucht nach García. Er schnappt sich die Tasche mit der Kamera und geht auf die Straße, er sieht ihn nirgends. Was er sieht, sind die Windhunde, die laut bellend einen Kreis bilden. Er sieht den Staub in der Luft schweben. Die Glocken. Das Läuten der Kirchenglocken, das niemals endet. Er sieht dort drüben einen Wulst auf dem

Boden, den die Hunde beißen, schütteln, über die Erde schleifen. Torres Leiva bleibt stehen und beobachtet die Szene.]

Die mediale Omnipräsenz der Fernsehbilder aus New York und die Zirkularität und Wiederholungsstruktur ihrer Beschreibung vermengen sich hier mit den Szenen aus Pozo Almonte; das nicht enden wollende Läuten der Kirchenglocken, das aggressive Bellen der Windhunde und der in der Luft stehende Wüstenstaub verbinden sich mit den Trümmern, dem Rauch und dem Feuer der Fernsehbilder. Die genaue Beobachtung Torres Leivas ist so auch hier an die konkrete Zeitlichkeit und Räumlichkeit gebunden, die schon in den Erinnerungen an die achtziger Jahre auszumachen ist, hier jedoch mit einer Montage aus Sinneseindrücken verbunden ist, die das Augenmerk gezielter auf das aktive Sehen des Fotografen lenkt. Dieses wird insbesondere im letzten Absatz auch durch die formale sprachliche Gestaltung des Gesehenen untermalt: Die anaphorische Sequenz aus «ve, eso sí, a los galgos», «ve el polvo» und «ve un bulto» löst sich im Innehalten des Protagonisten auf, der die Szenerie, wie so oft, bewegungslos beobachtet. Als er sich kurz darauf entschließt, das Bild fotografisch festzuhalten, kommt ihm auch hier García in die Quere, der die Apokalypse in Form der Ankunft der «Hure Babylon» verkündet («Se acabó, dice, Babilonia la grande ha llegado», R 37) [Es ist vorbei, sagt er, die Hure Babylon ist gekommen] und die sofortige Rückreise nach Iquique anordnet. Die Tatsache, dass Torres Leiva unmittelbar im Anschluss auch das Foto der blutweïnenden Jungfrau in der Kirche nicht zu seiner Zufriedenstellung wird realisieren können, und auch auf der Rückfahrt die zusammenbrechende Ximena genau beobachten, jedoch nicht fotografieren wird, lässt das Datum des 11. Septembers, in Verknüpfung mit der Episode in und um Pozo Almonte, als eines erscheinen, das sich nur im Sehen und Beschreiben des Protagonisten materialisiert. Die Verbindung der lokalen und zugleich globalhistorischen Einschreibungen mit dem beschreibenden Sehen ist hier so eng, dass die Poetik des Sehens eine weitere qualitative Dimension erhält.

Ein zusätzlicher lokalthistorischer Referenzpunkt wird im Rahmen von Garcías Bericht über die Geschichte der verschwundenen Schülerinnen eröffnet und ist auch deshalb von besonderer Relevanz, weil in diesem Kontext erstmals der Titel des Romans Erwähnung findet. García beschreibt an dieser Stelle die erstmalige Besiedelung Alto Hospicios durch die Familien der später Ermordeten, die sich im Sektor der während der Diktatur boomenden Waffenindustrie in Tarapacá Arbeit erhofften:

La familia de Ximena y la familia de Daniela habían participado juntas de la primera toma que se hizo en ese terreno, que luego sería Alto Hospicio: no había nada, solo tierra, los cerros, la basura que tiraban los camiones municipales, nada más. Una carretera que cortaba el lugar en dos, más allá algunas fábricas. Una de estas, un día de enero de 1986, explotaría

en medio del desierto. El papá de Ximena trabajaba ahí. Ese día tenía turno y llegó temprano a manipular aquellos materiales con que armaban bombas de racimo. Las bombas se hacían durante el día en aquella fábrica y luego, durante la noche, distintos camiones atravesaban esos pequeños campamentos que conformaban Alto Hospicio para luego bajar y cruzar Iquique, cuando todos dormían, hasta llegar al puerto y enviarlas a Irak y otros países que estaban en guerra. Era en ese entonces un secreto, o un rumor que a veces se transmitía entre los iquiqueños, que no veían esos camiones, pero los imaginaban bajando por el cerro rumbo al puerto, todos juntos, en fila, cargando esas bombas de racimo cuando la ciudad dormía. Dicen que bajaban a eso de las cuatro de la mañana, quizás a las cinco, cuando la madrugada se hacía notar en el silencio de las calles, en el frío. Pero nunca nadie los vio realmente, a pesar de que el rumor jamás desapareció. Prefirieron desviar la mirada, dejar que aquellos camiones recorrieran la ciudad a esa hora fría, pues aquella empresa les daba trabajo a muchos iquiqueños, aquella empresa era vital para la economía del lugar. Pero si un día uno de esos camiones chocaba, si un día alguno de esos conductores se quedaba dormido y volcaba, la ciudad hubiese desaparecido completamente. La imagen de una explosión envolviendo el lugar, las bombas esparciéndose por la ciudad, en todas las direcciones posibles, incontrolables. Sabían que podía ocurrir eso, pero nadie dijo nada hasta esa mañana de enero de 1986, cuando aquella fábrica explotó en medio del desierto. Fueron veintinueve obreros los que murieron ese día. Uno era abuelo de Tamara y otro de Constanza. También estaban el padre de Ximena, el de Amanda, un tío de Daniela y otro de Francisca. Ninguno de ellos las vería crecer. Ninguno iba a imaginar que un día sus hijas, sus sobrinas, sus nietas, se iban a encontrar en un mismo liceo, y menos que terminarían desapareciendo. (R 116–117)

[Die Familien von Ximena und Daniela hatten gemeinsam an der ersten Besetzung des Geländes teilgenommen, das später zu Alto Hospicio werden sollte: Da war nichts, nur Dreck, die Hügel, der von den Lastwagen der Gemeinde abgeladene Müll, sonst nichts. Eine Straße, die den Ort entzweite, weiter hinten einige Fabriken. Eine davon explodierte eines Tages im Januar 1986 mitten in der Wüste. Ximenas Vater arbeitete dort. An diesem Tag hatte er eine Schicht und begann früh, mit den Materialien für die Herstellung von Streubomben zu hantieren. Die Bomben wurden tagsüber in dieser Fabrik hergestellt, und in der Nacht fuhren verschiedene Lastwagen durch die kleinen Siedlungen, die Alto Hospicio bildeten, um dann hinunter und quer durch Iquique zu fahren, wenn alle schliefen, bis sie den Hafen erreichten und in den Irak und andere Kriegsländer geschickt wurden. Damals war es ein Geheimnis oder ein Gerücht, das manchmal unter den Einwohnern von Iquique kursierte, die diese Lastwagen nicht sahen, sich aber vorstellten, wie sie den Hügel hinunter zum Hafen fuhren, alle zusammen, in einer Reihe, beladen mit diesen Streubomben, während die Stadt noch schlief. Sie sagen, dass sie gegen vier, vielleicht fünf Uhr morgens hinunterfuhren, als sich der frühe Morgen in der Stille der Straßen und der Kälte bemerkbar machte. Aber niemand hat sie je wirklich gesehen, auch wenn das Gerücht nie verstummte. Sie zogen es vor, den Blick abzuwenden und die Lastwagen zu dieser kalten Stunde durch die Stadt fahren zu lassen, denn dieses Unternehmen gab vielen Bewohnern Iquiques Arbeit, dieses Unternehmen war für die lokale Wirtschaft lebenswichtig. Aber wenn eines Tages einer dieser Lastwagen verunglückte, wenn eines Tages einer dieser Fahrer einschlieft und das Fahrzeug umkippte, dann wäre die Stadt komplett verschwunden. Das Bild einer Explosion, die den Ort verschlingt, die Bomben, über der Stadt verstreut, in alle möglichen Richtungen, unkontrollierbar. Sie wussten, dass das passieren könnte, aber niemand sagte

etwas, bis zu jenem Morgen im Januar 1986, als die Fabrik mitten in der Wüste explodierte. Neunundzwanzig Arbeiter starben an diesem Tag. Der eine war Tamaras Großvater, der andere der Großvater von Constanza. Außerdem waren der Vater von Ximena, der Vater von Amanda, ein Onkel von Daniela und einer von Francisca anwesend. Keiner von ihnen würde sie aufwachsen sehen. Keiner von ihnen hätte sich vorstellen können, dass sich ihre Töchter, ihre Nichten, ihre Enkelinnen eines Tages auf derselben Schule treffen würden, geschweige denn, dass sie am Ende verschwinden würden.]

Die hier aufgerufene Explosion nimmt auf ein weiteres historisches Ereignis Bezug, das sich in das kollektive Gedächtnis der Region Tarapacá eingeschrieben hat und zugleich globalhistorische Implikationen aufweist. Am 25. Januar 1986 kam es zu einer Explosion in der Waffenfabrik des Herstellers Industrias Cardoen S.A., bei der 29 Arbeiter zu Tode kamen und Dutzende weitere verletzt wurden. Das Unternehmen war unter der Führung des Pinochet Vertrauten Carlos Cadoen zwischen 1978 und 1994 auf die Herstellung von Splitterbomben spezialisiert, die in den achtziger Jahren unter anderem an das Regime von Saddam Hussein im Irak verkauft wurden.¹⁰¹ Die enge Verbindung zwischen der Fabrik und der erstmaligen Besiedlung Alto Hospicios durch ökonomisch mittellose Familien und prekär beschäftigte Arbeiter manifestiert sich im Roman anhand der Nennung der bei der Explosion verstorbenen Angehörigen der verschwundenen Schülerinnen, deren Namen stellvertretend für die Schicksale der durch unternehmerische Nachlässigkeit und Gewaltverbrechen zerrütteten Familien stehen. Die in Garcías Erzählung beschriebene ständige Bedrohung durch die Existenz der Fabrik fügt sich zugleich in den sich durch den gesamten Roman ziehenden Topos des Wegsehens der Masse («Prefirieron desviar la mirada») im Angesicht von Gefahr und Gewalt ein. In *Racimo* sind diese Explosion wie auch die Fabrik selbst und die in ihr hergestellten Streubomben sowohl ein weiterer Anhaltspunkt in der historischen Topographie der Gewalt Tarapacás als auch titelgebendes Symbol. Bezeichnenderweise auch bekannt als «bombas de fragmentación»¹⁰² [Splitterbomben] sind die «bombas de racimo» buchstäblich darauf ausgelegt, ihre Ziele in kleinstmögliche Bestandteile zu zerfetzen. Die im Roman montierten Bilder wirken dabei bisweilen wie Fragmente einer solchen Bombe, die eine lineare und lückenlose Aufklärung aufgrund ihrer zerstörerischen Wucht unmöglich machen und so die Orientierungslosigkeit des Protagonisten, aber auch die Verlorenheit der Verschwundenen untermalen, sich jedoch gleichzeitig wie teils passende, teils unpassende, teils sich überlappende oder widersprechende Puzzleteile in eine Erzählung einfügen, die

¹⁰¹ Vicaria de la Solidaridad: Muerte de 29 obreros por explosión en la fábrica de armamentos «Cardoen» de Iquique. Informe, Februar 1986. S. 61–65. Hier S. 62.

¹⁰² Ebda., S. 61.

nur in ihrer chaotischen und undurchsichtigen Komplexität der Realität feminizidaler Gewalt gerecht werden kann.

Während die Verknüpfung der historischen und geographischen Marker dem Protagonisten so als einzige Orientierungshilfe dient, sind es insbesondere die weniger konkret zu lokalisierenden Orte, an denen sich die Topographie der Orientierungslosigkeit in ihrer klarsten Form manifestiert. Sie schwimmt dabei zu einer diffusen Mischung aus Verlorenheit und Entschlossenheit zum Hinsehen und dient in jenen Fällen insbesondere der Manifestation der staatlichen Verdeckungsmechanismen, denen Torres Leiva auch deswegen so ausgeliefert ist, weil ihm die Region fremd ist. Seine Zickzackfahrten durch Iquique auf der Flucht vor seinen unbekanntem Verfolgern, aber auch die abendlichen Streifzüge durch die Stadt führen Torres Leiva seine eigene Orientierungslosigkeit vor Augen:

La ciudad está vacía. Acaba de anochecer y los perros son los únicos que transitan por las calles, en esas pequeñas plazas mal iluminadas, las palmeras, el centro con sus tiendas abiertas pero sin gente. Las luces amarillas. Las luces del centro de Iquique son amarillas, no iluminan mucho, pero lo intentan. Arman sombras que se mueven, lentamente, por los lugares que va dejando atrás Torres Leiva. Hay un olor extraño, un olor a podrido, ácido. Alguien se lo había advertido antes de viajar a Iquique: en las tardes las pesqueras trabajan y producen un olor a harina de pescado insoportable. Torres Leiva se tapa la nariz con el antebrazo pero es inútil. Es el olor y una neblina que empieza a caer, cubriéndolo todo. Sube. [...]

No encuentra nada. Unas cajas de vino, papeles, un par de neumáticos pinchados, una polera con la cara del alcalde de Iquique, bolsas de basura.

Nada.

La neblina lo cubre todo.

El olor ha vuelto a aparecer.

Las fábricas de harina de pescado están a un par de metros de la gasolinera. Desde ahí se ven algunas de las torres echando humo. O eso cree Torres Leiva, aunque no podría asegurarlo. Es el humo y es la niebla: la noche lo confunde todo. (R 64–70)

[Die Stadt ist leer. Es ist gerade dunkel geworden, und die Hunde sind die einzigen auf den Straßen, auf den kleinen, schlecht beleuchteten Plätzen, die Palmen, das Zentrum mit seinen geöffneten, doch menschenleeren Geschäften. Die gelben Lichter. Die Lichter im Zentrum von Iquique sind gelb, sie beleuchten nicht viel, aber sie versuchen es. Sie erzeugen Schatten, die sich langsam über die Plätze bewegen, die Torres Leiva zurücklässt. Es liegt ein seltsamer Geruch in der Luft, ein fauliger, saurer Geruch. Jemand hatte ihn vor seiner Reise nach Iquique gewarnt: Abends arbeiten die Fischereibetriebe und verbreiten einen unerträglichen Geruch nach Fischmehl. Torres Leiva hält sich die Nase mit dem Unterarm zu, aber es nützt nichts. Es sind der Gestank und der Nebel, der aufsteigt und alles bedeckt. Er läuft bergauf. [...]

Er findet nichts. Einige Weinkartons, lose Blätter, ein paar aufgestochene Reifen, ein T-Shirt mit dem Gesicht des Bürgermeisters von Iquique, Müllsäcke.

Nichts.

Der Nebel bedeckt alles.

Der Geruch ist wieder da.

Die Fischmehlfabriken sind nur wenige Meter von der Tankstelle entfernt. Von dort aus sieht man einige der Schornsteine, rauchen. Das denkt Torres Leiva zumindest, auch wenn er es nicht mit Sicherheit sagen kann. Es ist der Rauch und es ist der Nebel: die Nacht verwischt alles.]

Wie Torres Leiva selbst, scheitert auch die hier personifizierte Stadt am Versuch, Licht ins Dunkel zu bringen. Die stets synästhetische Beschreibung Iquiques durch den Protagonisten vermischt die schwachen, gelblichen Lichter und den modrigen Geruch des Fischmehls mit dem einmal mehr alles verdeckenden Nebel. Das Einführen der Verben «cubrir», «confundir» mit den Negationen von «encontrar» und «asegurar», bündelt die Quintessenz dieser Topographie, die für den Fotografen so undurchdringlich scheint. Die Orientierungslosigkeit, ausgelöst durch die Verlassenheit und die Vielzahl unterschiedlicher Sinneseindrücke, die sowohl Atmen als auch Sehen erschweren, erzeugt hier ein Szenario der Bedrohung, das sich im Verlauf der Handlung auf unterschiedliche Weise und in zahlreiche Richtungen auflöst und dabei sehr viel mehr beinhaltet als nur die ausgeübte Gewalt selbst. Ihre historischen und geographischen Spezifika, ihre Systematik und Form der Ausübung werden im Rahmen der Topographie der Orientierungslosigkeit beleuchtet. Diese entlädt sich schlussendlich in der Anonymität und in der Symbolik der verlassenen Minen und klandestinen Müllkippen, auf denen die Leichen der Mädchen und jungen Frauen gefunden werden. So ist es nicht nur die Beschreibung der Orientierungs- und Haltlosigkeit, sondern genau die Vagheit der nicht genau zu lokalisierenden und namentlich auszumachenden Standorte des Protagonisten einerseits, der leblosen weiblichen Körper andererseits, welche die Orientierungslosigkeit erst so bedrohlich erscheinen lassen und die Topographie zu einer der Gewalt machen.

Der Verlust der Orientierung geht für Torres Leiva dabei nicht zuletzt auch mit dem Verlust des für ihn so wichtigen Gedächtnisses einher. Ohne konkrete geographische und historische Anhaltspunkte, verbunden mit persönlichen Erinnerungen oder Bruchstücken des kollektiven Gedächtnisses, kann Torres Leiva seine eigenen Erinnerungen nicht sortieren.

Im Dialog mit der Anhalterin zu Beginn des Romans kondensiert sich dieses Verfahren der Verknüpfung von Orten und Erinnerungen im Denken des Protagonisten in der Unmöglichkeit der Realisierung eben dieses Verfahrens:

Él le pregunta si todos los días hace lo mismo, si todos los días tiene que salir a la carretera y esperar a que alguien la lleve, pero ella le responde cualquier cosa, le pregunta si sabe cuál es el pasado simple de olvidar, y también el pasado simple de entender, pero él no recuerda esas cosas. (R 17)

[Er fragt sie, ob sie jeden Tag dasselbe macht, ob sie jeden Tag auf die Straße gehen und darauf warten muss, dass jemand sie mitnimmt, aber sie beantwortet seine Fragen nicht, fragt

ihn, ob er weiß, was die einfache Vergangenheit von vergessen ist, und auch die einfache Vergangenheit von verstehen, aber er erinnert sich nicht an diese Dinge.]

Auf der die karge Wüstenlandschaft durchziehenden Carretera Panamericana legt der Protagonist wieder die Relevanz seines Verfahrens der Verknüpfung zwischen historischem Gedächtnis und geographischen Anhaltspunkten eben gerade durch dessen Lückenhaftigkeit und Unzuverlässigkeit dar. Die Anonymität und Gleichförmigkeit der Wüste, die ihm keinerlei Anhaltspunkte liefern kann, verschmilzt mit den Fragen der Schülerin zu den englischen Verbformen, die in ihrer Bedeutung wiederum auf die Orientierungslosigkeit des Protagonisten verweisen: Vergessen und verstehen, Verben, die sich gegenseitig ausschließen, entfalten sich im Nicht-Erinnern und weisen gleichzeitig schon zu Beginn des Romans darauf hin, dass das Sichtbarmachen und Sehenwollen des Verborgenen in postdiktatorischen Gesellschaften stets mit dem Einsatz gegen dieses Nicht-Erinnern verbunden ist.

Das Massenhafte im Fragmentarischen, jenes, das an die Grenzen des Repräsentierbaren stößt, ist so in *Racimo* historisch und geographisch gebunden. Die Bereitschaft zum Hinsehen verweist dabei auf die Visualität von Zeug*innenschaft und Gedächtnis, zugleich jedoch auf die Desorientierung, welche die Wucht der epistemologischen Frage nach der Realität feminizidaler Gewalt mit sich bringt. Der Verlust der «Bezugspunkte seiner eigenen Worte»¹⁰³ im Angesicht dieser Wucht geht jedoch ganz im Sinne Didi-Hubermans mit der Akzeptanz des Nicht-Wissens einher, wie auch der Möglichkeit, das Gesehene und auch das noch immer Verborgene anhand der Verweise auf die Orte der Gewalt zu beschreiben und so zu Erkenntnis zu gelangen.

2.2.5 Dialektik des Feminizids

Die im Roman immer wieder aufgerufene Orientierungslosigkeit ist es auch, die ganz maßgeblich dazu beiträgt, dass verschiedene juristische Wahrheiten im Text als möglich erscheinen. Gerade das durch García vermittelte «Protokoll» der Erzählung des «loco Martínez», die suggeriert, dass nicht alle Verschwundenen durch einen Einzeltäter ermordet wurden, sondern zumindest einige von ihnen einem Menschenhandelsring zum Opfer gefallen sein könnten, ist ein Beispiel

¹⁰³ So schreibt Didi-Huberman in *Sehen Versuchen*: «Vor dem Bild akzeptieren, daß man die Bezugspunkte seiner eigenen Worte verliert. Die Ohnmacht, die Desorientierung, das Nichtwissen akzeptieren. Doch genau dort liegt eine neue Chance für die Rede, für das Schreiben, für das Erkennen und das Denken selbst.» Didi-Huberman: *Sehen Versuchen*, S. 64.

dafür, wie unterschiedliche, scheinbar widersprüchliche Erzählstränge sich im Roman auf dialektische Art und Weise miteinander verflechten. Die in *Racimo* erzählte Wahrheit erscheint so sehr viel komplexer, als es das Urteil zum faktischen Fall strafrechtlich zu vermitteln vermag: Um im Strafrecht zu einer Verurteilung zu gelangen, muss eine einzelne Wahrheit juristisch anerkannt werden. Wenn Raum für Ambivalenzen bleibt, so führt diese Offenheit zu Freisprüchen. Im Roman hingegen zeigt sich die Wahrheit als Montage verschiedener Erinnerungen, Aussagen und Bilder, die ein unvollständiges, widersprüchliches und doch erkenntnisstiftendes Gesamtbild ergeben und so auf die Strukturen der Gewalt über die Figur des Einzeltäters hinausblicken lassen. Die Gewalt erscheint auf diese Weise als Grundlage von Gemeinschaft; dargelegt werden nicht nur die spezifischen Mechanismen der feminizidalen Gewalt, sondern insbesondere die Art und Weise, wie verschiedene Formen von Gewalt die Geschichte dieser Gemeinschaft durchdringen. Im Roman, im Unterschied zum Gerichtsverfahren, wird die feminizidale Gewalt in ihrer Einbettung in gesamtgesellschaftliche systemische Gewalt – kolonialer, ökonomischer Natur – fokussiert.

Didi-Huberman bezeichnet dieses Montageverfahren als Assoziation von «Erinnerungsflecken», die durch die Montage einzelner Bilder miteinander verknüpft werden: «Vielleicht wird dadurch verständlich, warum die Fragen von Zeugenschaft und Erinnerung [...] niemals aufhören, sich im Element des Konflikts, der Kontroverse, der gegensätzlichen Standpunkte zu entfalten: Erinnerungen gegen Erinnerungen, Lücken gegen Lücken.»¹⁰⁴ Die so entstehende Dialektik der unterschiedlichen Positionen und Erinnerungen der beteiligten Figuren wird im Roman somit auch nicht aufgelöst, sondern durch die Ausarbeitung der verschiedenen narratologischen Fluchtpunkte bewusst konstruiert. Sie verweist dabei auf die vielschichtigen Dimensionen der Gewalt, ihrer Ursachen und Verursacher, die im Gerichtsverfahren nicht beleuchtet werden konnten.

Ein solch anspruchsvoller Wahrheitsbegriff, der möglichst alle Dimensionen der feminizidalen Gewalt als eine ubiquitäre, systemische Gewalt bearbeitet und dabei Widersprüche aushält, ist mit den strafrechtlichen Grundsätzen der Wahrheitsfindung nicht vereinbar. Das Strafrecht zielt selbstverständlich auf eine möglichst exakte Wiedergabe von Wahrheit ab, seine Verfahren bieten dabei jedoch nur mögliche Annäherungen. Sie definieren Schwellen, die überschritten werden müssen, um Rechtsfolgen zu begründen. Auf der Ebene der Anwendung kann das Strafrecht sich nicht auf zwei plausible Wahrheiten berufen; mit Mitteln des Rechts können solche nicht belegt werden. Doch gerade bei der Bewältigung von Massenkriminalität spielen oft verschiedene Wahrheiten

104 Ebda., S. 18–19.

und eine diverse Bandbreite an Erfahrungen eine Rolle, wie Ansätze und Verfahren der *transitional justice* in Post-Konflikt-Gesellschaften zeigen.¹⁰⁵ Gerade die chilenische Transition gilt gemeinhin als eine paktierte,¹⁰⁶ im Zuge derer das diktatorische Regime durch Vereinbarungen mit der moderaten Opposition zu für das Regime selbst vorteilhaften Bedingungen abgelöst wurde. Dies führte unter anderem dazu, dass zahlreiche Stimmen von Überlebenden staatlicher Gewalt erst gehört wurden, als Ende der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts im Nachgang der Festnahme Pinochets in London und im Jahr 2003 mit der Verabschiedung des Decreto Supremo N° 1.040, *Decreto que Crea Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura, Para el Esclarecimiento de la Verdad Acerca de las Violaciones de Derechos Humanos en Chile* [Dekret zur Einsetzung der Nationalen Kommission für politische Gefangene und Folter zur Aufklärung der Wahrheit über Menschenrechtsverletzungen in Chile] offizielle Mechanismen der *transitional justice* sich erstmalig auch der Entschädigung der Opfer von Folter und politischer Gefangenschaft annahmen.¹⁰⁷ In diesem Zuge sind umfangreiche und vielseitige *testimonios* entstanden, die der Realität von Menschenrechtsverbrechen in der Militärdiktatur erst in ihrer Diversität und dem Aushalten von widersprüchlichen Erfahrungen und Erinnerungen gerecht werden konnten.¹⁰⁸

Wenn also in *Racimo* im Rahmen der dort aufgerufenen Massenkriminalität nach dialektischen Wahrheiten gesucht wird, können diese literarischen Verfahren der Unmöglichkeit eines, in den Worten Didi-Hubermans, «reinen Ereignisses» Rechnung tragen:

105 Unter *transitional justice* wird die Implementierung unterschiedlicher legaler Instrumente wie Wahrheitskommissionen, Strafgerichte und Reparationsbestimmungen in einer Phase der Transition zur Demokratie nach Diktaturen oder kriegerischen Auseinandersetzungen bezeichnet. Für eine Analyse des Potentials von Verfahren der *transitional justice* aus *gender*-Perspektive siehe beispielsweise Rita Shackel/Lucy Fiske [Hg.], *Rethinking transitional gender justice: transformative approaches in post-conflict settings*. Cham: Palgrave Macmillan 2019.

106 Für Diskussionen der paktierten Transition in Chile, vgl. beispielweise Omar Sanchez: *Beyond Pacted Transitions in Spain and Chile: Elite and Institutional Differences*. In: *Democratization* Vol. 10, Nr. 2 (2003), S. 65–86 und Cristóbal Rovira Kaltwasser: *Chile: transición pactada y débil autodeterminación colectiva de la sociedad*. In: *Revista Mexicana de Sociología* Vol.69, Nr. 2 (2007), S. 343–372.

107 Ministerio del Interior de Chile: *Decreto Supremo N° 1.040, Decreto que Crea Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura, Para el Esclarecimiento de la Verdad Acerca de las Violaciones de Derechos Humanos en Chile*, 26. September 2003.

108 Siehe beispielsweise Dariela Sharim/Juana Kovalskys u. a.: *Trauma psicosocial y memoria: diseño de un dispositivo biográfico para investigar el impacto de la Comisión de Prisión Política y Tortura en Chile*. In: *Revista de estudios*, Nr. 40 (2011), S. 81–88.

Es gibt kein reines Ereignis; hoffen wir also nicht, dessen exakte Erinnerung zu finden. Alles hängt ab von der *Erinnerungskonstruktion*, das heißt von der Montage dessen, was gegeben ist (was zum Beispiel in einem Dokument schriftlich niedergelegt oder auf einer Photographie sichtbar ist), mit dem, was nicht gegeben ist (was nicht aufgezeichnet wurde oder außerhalb des Bildes blieb). Alles hängt davon ab, wie jeder, gestützt auf Brocken, die Zeit der Geschichte organisiert, durcharbeitet und neu montiert.¹⁰⁹

Wie um dieses Verfahren der Erinnerungs- und Wahrheitskonstruktion durch die unterschiedlichen Figuren formal zu unterstreichen, ist auch die Organisation der Erzählung dialektisch: Die scheinbare «Unordnung» der diversen, nicht linearen Erzählstränge, die unterschiedlichen Sprecherpositionen und deren formal verworrene Anordnung gehen mit der Bewegung des Sujets in die jeweils unterschiedlichen Richtungen einher, welche die Gegenläufigkeit der juristischen Deutungen unterstreichen.¹¹⁰

Diejenige Wahrheit, die in ihren Grundzügen mit der des Gerichtsurteils zum faktischen Fall übereinstimmt, wird in *Racimos* zweitem Kapitel durch García erzählt, der sich letztendlich dazu entschließt, Torres Leiva in die Geschichte der verschwundenen Schülerinnen einzuweihen. Das Kapitel beginnt unvermittelt mit der Nacherzählung des Verschwindens als kollektives Geschehnis:

La historia es así: se perdieron hace unos años, cuatro, cinco, tal vez seis. Salieron de sus casas una mañana rumbo al liceo y no volvieron más.

Eran niñas, entre nueve y quince años, todas iban a un mismo liceo –el Pedro Prado–, todas llevaban su uniforme, sus jumpers, sus zapatos negros, sus corbatas rojas, sus camisas blancas, sus mochilas llenas de cuadernos. Algunas se conocían entre sí. Las unía el liceo y, en la mayoría de los casos, una población –La Negra– en la que nacieron y crecieron, a un costado de Alto Hospicio, cerca de los cerros, en ese lugar donde solo hay tierra y más allá algunos basurales clandestinos que usa la Municipalidad de Iquique. [...] Las niñas vieron cómo sus padres trabajaban todo el día en lo que fuera para llegar en la noche, solamente, a dormir. No hablaban con ellos, no había tiempo ni ánimo. Eso lo entendieron desde muy chicas. La infancia se acabó muy rápido, pero no alegraron nunca, no correspondía. Luego vino el liceo y se dieron cuenta, muchas de ellas, que la vida era eso y nada más. Que tal vez estudiando algo las cosas podían cambiar, pero no. Iban porque había que ir. Caminaban hasta la pasarela que cruza la carretera y une las dos partes de Alto Hospicio, y esperaban a que llegara la micro que las dejaba en la puerta del liceo. Aprendieron, con los años, que si

¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman: *Sehen versuchen*, S. 18–19.

¹¹⁰ Die dialektischen Verfahren *Racimos* stehen auch insofern im Widerspruch zu juristischen Verfahren, als dass die Unmöglichkeit eines «reinen Ereignisses» nach Didi-Huberman auch mit der Unmöglichkeit *einer* Erinnerung einhergeht, was ein Umdenken in Rechtsstrukturen erfordern würde, das in dieser Form wohl nicht möglich ist. Doch gerade die Verfahren der *transitional justice* und insbesondere Wahrheitskommissionen können anerkennen, dass sprachliche Nuancen, die mit dem Wahrheitsbegriff einhergehen, im Sprechen über Gewalt erwägenswert sein müssen.

se quedaban dormidas y salían atrasadas de sus casas, entonces podían hacer dedo en la carretera o subirse a alguno de los colectivos piratas que las llevaban por cien pesos. Aprendieron, también, más rápido que nadie a desconfiar: de sus compañeros, de sus hermanos, de sus padres, de sus madres, del vecino que a veces las invitaba a salir. Por eso nadie entiende nada, por qué un día salieron de sus casas, temprano, y no volvieron más. (R 105–106)

[Die Geschichte geht so: Sie sind vor ein paar Jahren verschwunden, vier, fünf, vielleicht sechs. Eines Morgens verließen sie ihr Zuhause in Richtung Schule und kamen nicht mehr zurück.

Es waren Mädchen, zwischen neun und fünfzehn Jahre alt, sie alle gingen auf dieselbe Schule – Pedro Prado –, sie alle trugen ihre Uniformen, ihre Pullover, ihre schwarzen Schuhe, ihre roten Krawatten, ihre weißen Hemden, ihre Rucksäcke voller Hefte. Einige von ihnen kannten sich untereinander. Sie waren durch die Schule und in den meisten Fällen durch ihr Viertel – La Negra – verbunden, in dem sie geboren und aufgewachsen waren, am Rande von Alto Hospicio, in der Nähe der Hügel, jenem Ort, an dem es nichts als Staub gibt und weiter hinten einige illegale Müllhalden, die von der Gemeinde Iquique genutzt werden. [...] Die Mädchen sahen, wie ihre Eltern den ganzen Tag lang arbeiteten, wo auch immer, und nur nachts zum Schlafen nach Hause kamen. Sie redeten nicht miteinander, dafür war weder Zeit noch Laune vorhanden. Das verstanden sie von klein auf. Die Kindheit war sehr schnell vorbei, aber sie beschwerten sich nie, das war nicht angemessen. Dann kam die Schulzeit, und viele von ihnen erkannten, dass das Leben genau das war und nicht mehr. Dass sie durch Bildung vielleicht etwas ändern könnten, aber nein. Sie gingen hin, weil sie gehen mussten. Sie liefen zur Fußgängerbrücke über die Fernverkehrsstraße, die beide Teile von Alto Hospicio verbindet, und warteten auf den Bus, der sie vor der Tür der Schule absetzte. Im Laufe der Jahre lernten sie, dass sie, wenn sie verschliefen und zu spät das Haus verließen, per Anhalter fahren konnten oder in eins der unautorisierten Taxis steigen konnten, die sie für hundert Pesos mitnahmen. Sie lernten auch schneller als alle anderen, misstrauisch zu sein: gegenüber ihren Klassenkameraden, ihren Geschwistern, ihren Vätern, ihren Müttern, dem Nachbarn, der sie manchmal zum Ausgehen einlud. Deshalb versteht auch niemand, warum sie eines Tages in der Frühe ihr Haus verließen und nicht mehr zurückgekommen sind.]

Zu diesem Zeitpunkt ist unklar, wer hinter dem Verschwinden der Schülerinnen steckt. Garcías Erzählung ist deshalb doppelt eingerahmt: zum einen von der Aussage, die sich auf die Tatsache des Verschwindens der Mädchen bezieht, und zum anderen von der nahezu identisch formulierten Frage nach dem Warum des Verschwindens. Dieser formale Rahmen eröffnet in der Folge ein vielschichtiges, von zahlreichen Widersprüchen durchzogenes Narrativ, das sowohl die Lebensrealitäten als auch die Umstände des Verschwindens und die Reaktion der Angehörigen und der Behörden in den Blick nimmt und dabei immer wieder auf die gleiche, das Kapitel eröffnende Formulierung in unterschiedlichen Flexionen zurückkommt («Ximena no sabe que su abuela tiene cáncer. Se lo detectaron poco después de que ella saliera de la casa, temprano, y no volviera más» (R 107) [Ximena weiß nicht, dass ihre Großmutter Krebs hat. Die Diagnose kam kurz nachdem sie in der Frühe ihr Haus verlassen hatte und nicht mehr zurückkam]). Auch das letzte Kapitel, in dem durch eine

Überlebende noch einmal eine völlig andere Version der Geschehnisse präsentiert wird, enthält die genannte Formulierung: «Podía ser cierto: una mañana salió de su casa rumbo al liceo y no volvió nunca más» (R 220–221) [Es konnte wahr sein: Eines morgens verließ sie ihr Haus in Richtung Schule und kam nie mehr zurück]. Die nur subtile grammatikalische Variation einer und derselben Aussage verweist immer wieder auf die sprachlichen Nuancen, die ein differenziertes Sehen des Feminizids und ein Sprechen darüber erst ermöglichen. In ihrer Differenzierung und der Rücksichtnahme auf unterschiedliche Positionen und Erfahrungen beinhaltet diese Sprache immer auch eine dialektische Komponente.

Die Schülerinnen, über die zu Beginn nur im Plural gesprochen wird, stehen in Garcías Erzählung im Anschluss sowohl als Individuen als auch als betroffenes Kollektiv im Mittelpunkt der Erzählung. Auch dieses Changieren zwischen dem Verschwinden als strukturelles Ereignis und der Singularität jedes einzelnen Falles verweist auf die Spannung zwischen Massenverbrechen und Einzelschicksal. Darüber hinaus enthält die Erzählung in diesem Sinne stets Hinweise auf die intersektionale Diskriminierung, der die Schülerinnen und ihre Familien ausgesetzt sind. Als die Angehörigen der Verschwundenen Daniela – unter ihnen auch ihre Cousine Ximena, die kurz darauf selbst verschwinden sollte – Anzeige erstatten wollten, wurde dies seitens der Polizei nicht einmal akzeptiert, so García in seiner Nacherzählung der Geschehnisse:

Esa noche fueron a Carabineros a poner la denuncia, pero les dijeron que esperaran, que quizás estaba en la casa de alguna amiga o de algún familiar y que ya iba a regresar. Pero no regresó, como tampoco lo habían hecho Constanza, Amanda ni Tamara, que ya llevaban tiempo desaparecidas.

Daniela no regresó esa noche, ni la siguiente ni cuando Ximena empezó a repartir su fotografía en almacenes y colegios, ni menos cuando desapareció Francisca y más tarde Elena, hasta que publiqué el reportaje en *La Estrella* y Carabineros tuvo que salir a dar explicaciones, porque se supone que estaban investigando la desaparición de las niñas, pero nadie les decía algo concreto a las familias, esquivaban el trabajo, la información, e insistían en la posibilidad de que fuera abandono de hogar. Esa era la tesis que manejaban, que difundían. Les daba lo mismo pensar en las coincidencias, detenerse en los detalles que las unía: todas iban en el liceo Pedro Prado, todas vivían en una misma población, todas fueron vistas por última vez a la salida del liceo. Cuando desapareció Ximena, empezaron los rumores. Alguien dijo que a las niñas las maltrataban en sus casas, que una se había ido porque su padrastro la violó y que otra se había cansado de que la obligaran a trabajar. Los carabineros empezaron la búsqueda mucho después de que las familias pusieran las denuncias. Los rumores eran fuertes. El abandono de hogar en busca de mejores oportunidades, lejos de esas casas de adobe y esa tierra. Tacna. Se habían ido a Tacna o a Santiago, aunque ninguna se llevara un bolso ni dejara carta de despedida. Los carabineros recorrían los alrededores de Alto Hospicio creyendo en ese futuro y en esos viajes, en esa otra vida que deseaban las niñas, que no eran tan niñas, porque muchos tenían pololos y ya se habían acostado con más de uno, decían. (R 128–129)

[An diesem Abend gingen sie zur Polizei, um Anzeige zu erstatten, aber man sagte ihnen, sie sollten warten, vielleicht sei sie bei einem Freund oder bei Verwandten, und dass sie zurückkommen würde. Aber sie kehrte nicht zurück, ebenso wenig wie Constanza, Amanda oder Tamara, die seit einiger Zeit vermisst wurden.

Daniela kehrte in dieser Nacht nicht zurück, auch nicht in der darauffolgenden, auch nicht, als Ximena begann, ihr Foto in Geschäften und Schulen zu verteilen, auch nicht, als Francisca und später Elena verschwanden, bis ich den Bericht in *La Estrella* veröffentlichte und die Polizei sich schlussendlich äußern musste, denn eigentlich sollten sie ja das Verschwinden der Mädchen untersuchen, aber niemand wollte den Familien etwas Konkretes sagen, sie vermieden die Arbeit, gaben keine Informationen heraus und bestanden darauf, dass sie alle ihr Zuhause freiwillig verlassen hatten. Das war die These, die sie vertraten und die sie verbreiteten. Die ganzen Zufälle waren ihnen egal, sie dachten gar nicht daran, sich mit den Details zu beschäftigen, die alle verbanden: Sie alle gingen auf die Pedro Prado Schule, sie alle wohnten im selben Armenviertel, sie alle wurden zuletzt beim Verlassen der Schule gesehen. Als Ximena verschwand, begannen die Gerüchte. Irgendwer sagte, dass die Mädchen zu Hause misshandelt wurden, dass eine von ihnen gegangen war, weil ihr Stiefvater sie vergewaltigt hatte, und dass eine andere es leid war, arbeiten zu müssen. Die Polizei begann mit der Suche, lange nachdem die Familien Anzeige erstattet hatten. Die Gerüchteküche brodelte. Verlassen des Zuhauses auf der Suche nach besseren Möglichkeiten, weit weg von diesen Lehmhäusern und dem Staub. Tacna. Sie waren nach Tacna oder Santiago gegangen, obwohl keine von ihnen eine Tasche mitgenommen oder einen Abschiedsbrief hinterlassen hatte. Die Polizei zog in Alto Hospicio umher und glaubte an diese Zukunft und an diese Reisen, an dieses andere Leben, nach dem sich die Mädchen sehnten, die eigentlich gar keine Mädchen mehr waren, denn viele von ihnen hatten einen Freund und hatten schon mit mehr als einem geschlafen, so sagten die Polizisten.]

Während die Presseberichterstattung und die ermittelnden Behörden die vielfältigen Formen der Marginalisierung im faktischen Fall ignorierten, gar perpetuierten, und das Urteil keinerlei Bezugnahme auf ungleiche Machtverhältnisse zuließ, wird die geschlechtsspezifische Gewalt im Roman als eine Kombination struktureller Formen der Diskriminierung dargestellt: Die Betroffenen sind in ihrer Mehrheit minderjährige Mädchen mit niedrigem sozialen und ökonomischen Status und werden vom Täter, von staatlichen Akteuren und der Presse permanent reviktimisiert und auch im Roman für ihr eigenes Verschwinden verantwortlich gemacht. Einige der Zeugenaussagen, die auch im faktischen Urteil zitiert werden, ähneln dabei dem Narrativ des *victim blaming*, das in *Racimo* zum einen eröffnet und zum anderen durch die literarischen Verfahren dekonstruiert wird. Die Zeugenaussagen sind mit für die Aufklärung der Verbrechen zum Teil völlig unerheblichen Details («no [la] recuerda como alumna pero durante los seis días que tuvo clases con ella pudo apreciar que era una niña agraciada físicamente», S 35 [er erinnert sich nicht daran, wie sie als Schülerin war, aber in den sechs Tagen, die er sie unterrichtete, konnte er wahrnehmen, dass sie ein sehr anmutiges Mädchen war] und Gerüchten («Agrega que sabía por comentarios en el colegio que no era la primera vez que la niña se iba de su casa», S 35 [Er fügt hinzu, dass er dank der Kommentare in der

Schule wusste, dass es nicht das erste Mal war, dass das Mädchen von zu Hause fortgelaufen war] gespickt. Doch der Roman entkräftet die eigenen Aussagen umgehend, insbesondere durch die dezidierte sprachliche Markierung derselben als Gerücht («alguien dijo», «decían») anstelle der neutralen Wiedergabe der Aussage im Urteil («sabía por comentarios»). Die brodelnde Gerüchteküche wird im Roman immer wieder mit der Stummheit und Ungenauigkeit kontrastiert, die unter anderem aufgrund der verbreiteten Gerüchte keinerlei Sehen zulassen:

[...] a partir de ese momento, a partir de la imagen de Daniela arriba de ese auto, el relato se volvió mudo, inexacto y vinieron los rumores. Ximena prefirió no escucharlos, pero ahí estaban. Llegaron a su casa, llegaron a la casa de su tía, los carabineros del retén de Alto Hospicio decidieron divulgarlos, entre cervezas y comidas, en La Negra y en las otras poblaciones: la vida miserable y la posibilidad de cambiarlo todo. Los abusos, las familias a medio camino, los pedazos y la sangre, la vida que parece estar en otro lado.

Cuando pasaron dos días y Daniela todavía no regresaba a casa, Ximena decidió sacarle fotocopias a un retrato de su prima y pegarlas en los postes de luz: primero en La Negra y después en las otras poblaciones, incluso en Iquique: puso la foto en el hospital y en los consultorios y en la Zofri y en el centro. El rostro de Daniela —una cara redonda, el pelo rubio y largo, los lentes— multiplicado, en blanco y negro, como si en un momento fuera parte de la ciudad [...] (R 112–113)

[...] von diesem Moment an, von dem Moment an, als die Vorstellung von Daniela in diesem Auto sich verbreitete, verstummte die Erzählung, wurde ungenau, und die Gerüchte kamen. Ximena zog es vor, nicht auf sie zu hören, aber sie waren da. Sie kamen bei ihr zu Hause an, sie kamen bei ihrer Tante an, die Polizisten am Kontrollpunkt Alto Hospicio beschlossen, sie zwischen Bieren und Mahlzeiten in La Negra und den anderen Armenvierteln zu verbreiten: das elende Leben und die Möglichkeit, alles zu ändern. Die Misshandlungen, die gescheiterten Familien, die Scherben und das Blut, das Leben, das woanders zu sein scheint. Als zwei Tage vergangen waren und Daniela immer noch nicht nach Hause zurückgekehrt war, beschloss Ximena, Fotokopien eines Porträts ihrer Cousine anzufertigen und sie an die Laternenpfähle zu kleben: zuerst in La Negra und dann in den anderen Vierteln, sogar in Iquique: Sie brachte das Foto im Krankenhaus und in den Arztpraxen an, in der Zofri und im Zentrum. Das Gesicht von Daniela – ein rundes Gesicht, langes helles Haar, Brille – vielfältigt in Schwarz und Weiß, als wäre sie für einen Moment Teil der Stadt geworden.]

Die durch die Polizisten reproduzierten Gerüchte verhindern, dass die Wahrheit über das Verschwinden Danielas herauskommt. Das Schweigen ist hier keines, das durch das bewusste Wegsehen erzeugt wird, wie es beispielsweise in Pozo Almonte der Fall war oder durch die Figur der Kommissarin Ana verkörpert wird. Ganz im Gegenteil ist das Schweigen ein auferlegtes und selbst Teil der Gewaltstrukturen, die durch das Handeln und Nichthandeln der Behörden perpetuiert werden. Mögliche Wahrheiten werden indes wieder nur visuell beschrieben, und zwar in Form von Danielas Gesicht, das mit der Stadt Iquique verschmilzt und

die vermeintliche Nachlässigkeit der Angehörigen allein durch seine Omnipräsenz im Stadtbild Lügen straft.

Garcías Erzählung lenkt so die Aufmerksamkeit ganz konkret auf die Lebensbedingungen der Familien und macht diese besonders an denjenigen Stellen sichtbar, die offizielle Reaktionen auf das Verschwinden der Schülerinnen abbilden. Diese Lebensbedingungen sind es auch, die dazu führen, dass im faktischen Fall sowie im Roman kaum ermittelt wird, und wenn doch, ergebnislos. So sucht die Kriminalpolizei in *Racimo* in der peruanischen Grenzstadt Tacna nach den Verschwundenen, da sie dem Verdacht nachgeht es könne sich um einen Fall von grenzüberschreitender Zwangsprostitution handeln, findet jedoch keinerlei Hinweise. Und so bleibt die problematische These des «abandono voluntario» weiterhin als einzige offiziell bestehen, bis Ximena aus dem Koma erwacht. Für die Familienangehörigen jedoch ist klar, dass mehrere Wahrheiten möglich sind. Die einzige, die sie kategorisch ausschließen, ist ausgerechnet die, die von den Behörden vertreten wird. Während Ximena nur wenige Tage vor ihrem eigenen Verschwinden auf der Suche nach ihrer Cousine mit einem Polizisten in Konflikt gerät, häufen sich die Hinweise auf eine komplexere Wahrheit als diejenige, die von den Behörden verbreitet wird:

¿Cómo no van a saber dónde está? Nos mienten. Se están burlando.

Baje la voz, primero que todo, le dijo el carabinero y le pasó una carpeta: ahí está toda la investigación.

Ella la abrió y empezó a ver las hojas.

Dile a tu familia que la lea para que se convenzan. Tu prima y las demás niñas se fueron de la casa porque no aguantaban más miseria. Ustedes lo saben, dijo, saben que están abandonados y que por eso se van. Ustedes también se irán. Y los entiendo. No las busquen más. Ellas están bien. No pierdan el tiempo.

El hombre se dio media vuelta y salió de la casa.

Al día siguiente, cuando Pablo y Ximena iban saliendo hacia Iquique para colgar el lienzo con la cara de Daniela, la mamá de una de las niñas dijo que había recibido un llamado telefónico de su hija. Fue un llamado rápido, entrecortado. La niña dijo que estaba en Tacna, que unos hombres la habían llevado, que no la dejaban salir, que tenía miedo, y después se hizo un silencio largo y la llamada se cortó. [...] Ni el alcalde, ni los tribunales, ni el suboficial mayor a cargo de la investigación, que se encontraba en ese momento en Santiago entregando los informes que su equipo había logrado armar, después de meses de trabajo, fueron capaces de responder a las familias. Ninguno, tampoco, se interesó en el llamado de esa niña. Podía ser cualquier niña, podía ser un invento de esa madre.

Tres días después, una mujer que recorría los basureros de Alto Hospicio para recolectar cartones encontró otra mochila en la que había cuadernos y ropa de colegio. Era una mochila rosada. La llevó a Carabineros, pero nadie la quiso recibir.

A la mañana siguiente de que Carabineros anunciara en la prensa los resultados de la investigación y diera por cerrado el caso, Ximena desapareció. (R 139–140)

[Wie können Sie nicht wissen, wo sie ist? Sie belügen uns. Sie verhöhnen uns.

Zunächst einmal musst du deine Stimme senken, sagte der Polizist und reichte ihr eine Mappe: Das ist die komplette Ermittlungsakte.

Sie schlug sie auf und begann, sich die Seiten anzusehen.

Sag deiner Familie, sie sollen die lesen und sich selbst überzeugen. Deine Cousine und die anderen Mädchen sind von zu Hause weggegangen, weil sie das Elend nicht mehr ertragen konnten. Ihr wisst es genau, sagte er, ihr wisst, dass niemand sich um euch kümmert und deshalb geht ihr. Ihr werdet auch gehen. Und ich verstehe euch. Hört auf, nach ihnen zu suchen. Verschwendet nicht eure Zeit.

Der Mann drehte sich um und verließ das Haus.

Am nächsten Tag, als Pablo und Ximena nach Iquique aufbrachen, um das Bild von Danielas Gesicht aufzuhängen, sagte die Mutter eines der Mädchen, dass sie einen Anruf von ihrer Tochter erhalten habe. Es war ein schneller, unterbrochener Anruf. Das Mädchen sagte, dass sie in Tacna sei, dass einige Männer sie entführt hätten, dass sie sie nicht gehen lassen würden, dass sie Angst habe, und dann herrschte lange Stille und der Anruf wurde abgebrochen. [...] Weder der Bürgermeister noch die Gerichte noch der mit den Ermittlungen beauftragte Unteroffizier, der sich zu diesem Zeitpunkt in Santiago aufhielt, um die Berichte zu übergeben, die sein Team in monatelanger Arbeit erstellt hatte, waren in der Lage, den Familien zu antworten. Sie interessierten sich auch nicht für den Anruf des Mädchens. Es hätte irgendein Mädchen sein können, es hätte eine Erfindung dieser Mutter sein können.

Drei Tage später fand eine Frau, die die Müllkippen Alto Hospicios absuchte, um Karton zu sammeln, einen weiteren Rucksack mit Heften und Schulsachen darin. Es war ein rosa Rucksack. Sie brachte ihn zur Polizei, aber niemand wollte ihn annehmen.

Am Morgen nachdem die Polizei die Ergebnisse der Ermittlungen in der Presse bekannt gegeben und den Fall abgeschlossen hatte, verschwand Ximena.]

Das Telefonat und der Fund des Rucksacks auf der Müllkippe sind nur zwei von vielen Hinweisen darauf, dass die Vorurteile der ermittelnden Behörden, möglicherweise sogar die Verwicklung einzelner Vertreter in das Verbrechen, der tatsächlichen Aufklärung entgegenstehen. Zu der Unklarheit der Geschehnisse tragen auch zwei spirituelle Episoden aus Garcías Erzählung bei, die in sehr unterschiedliche Richtungen deuten: Ein Medium, das von Angehörigen aufgesucht wird, will die verschwundene Constanza in ihrer Vision mit mehreren Männern in einer verlassen Hütte am Meer gesehen haben. Die Schwester von Tamara wiederum will mit dem Geist der Verschwundenen über ein Ouija-Brett Kontakt aufgenommen haben. All diese Episoden werden im Rahmen der größeren Ich-Erzählung Garcías im zweiten Kapitel skizziert. Auffällig ist jedoch, dass García gerade an denjenigen Stellen, an denen die diversen Erzählstränge unterschiedliche Möglichkeiten eröffnen, als nahezu omniprésente Erzählinstanz auftritt, die im Hintergrund verschwindet, während jeweils unterschiedliche Figuren fokalisiert sind. Dies lässt auf der narratologischen Ebene Spielraum für unterschiedliche Positionen, die zwar zum Teil widersprüchlich erscheinen, erzählerisch jedoch nicht auf diese Weise markiert werden.

Das eindrucklichste Beispiel für divergierende Erzählstränge liefert jedoch das vierte Kapitel, das nur aus einem einzigen Satz besteht: «Todo eso es mentira, dijo ella» (R 207) [All dies ist gelogen, sagte sie]. Die in diesem Kapitel zitierte Überlebende, die sich Camila nennt, ist selbst eine der Verschwundenen aus Alto Hospicio, deren Leiche jedoch nie gefunden wurde. Im darauffolgenden fünften und letzten Romankapitel wird ihre Version der Geschehnisse dargestellt. Ihre Erzählung, wieder nur durch García vermittelt, beginnt mit den fast exakt gleichen Worten wie seine erste Variante der Erzählung über die verschwundenen Schülerinnen:

Podía ser cierto: una mañana salió de su casa rumbo al liceo y no volvió nunca más. Iba atrasada, se encontró en el camino con un taxi pirata y no dudó en subirse. El hombre, de hecho, le ofreció llevarla gratis. Iba todo bien. Llegaría a la hora al liceo, pero en un momento el hombre se desvió del camino para internarse en el desierto. Sacó un cuchillo, la amenazó: si se intentaba bajar, la mataba. Era así de simple. Viajaron unos kilómetros por un camino de tierra. Se detuvieron un momento. El hombre la violó y luego la golpeó en la cabeza hasta dejarla inconsciente. Todo fue rápido. Iba a despertar unas horas después en el sótano de una casa. Pasó varios días ahí hasta que unos hombres la doparon y la sacaron del país. Primero estuvo en Tacna, luego en Santa Cruz, Bolivia, después regresó a Perú y se quedó ahí por una cantidad de años que aún hoy le cuesta calcular. [...] Pasó años comprendiendo que no iba a haber otra vida fuera de esas casas grandes que recorrió en todo este tiempo. Casas antiguas, llenas de habitaciones en las que había otras niñas iguales a ella. Casas como pequeños y oscuros laberintos que hoy no sería capaz de describir, le dijo a García, porque borró de su cabeza todos esos años. Hay un vacío, le dijo, una muralla blanca que es imposible derribar. Pero eran casas grandes, siempre con sótanos en los que las mantenían a todas juntas. Niñas peruanas, bolivianos, argentinas, chilenas. Niñas que pasaban de una casa a otra, que crecían en esos lugares, que aceptaban que aquello iba a ser su vida. No había otra posibilidad. (R 220–221)

Es konnte stimmen: Eines Morgens verließ sie ihr Haus, um zur Schule zu gehen, und kam nicht mehr zurück. Sie war spät dran, sah unterwegs ein illegales Taxi und zögerte nicht, einzusteigen. Der Mann bot ihr sogar eine kostenlose Fahrt an. Alles lief gut. Sie würde pünktlich an der Schule ankommen, doch irgendwann bog der Mann von der Straße ab und fuhr in die Wüste hinein. Er zog ein Messer und drohte ihr: Wenn sie versuche, auszusteigen, würde er sie töten. So einfach war das. Sie fuhren ein paar Kilometer auf einer unbefestigten Straße. Irgendwann hielten sie an. Der Mann vergewaltigte sie und schlug ihr dann gegen den Kopf, bis sie bewusstlos war. Es ging alles ganz schnell. Sie sollte einige Stunden später im Keller eines Hauses aufwachen. Dort verbrachte sie mehrere Tage, bis einige Männer sie betäubten und aus dem Land brachten. Zuerst war sie in Tacna, dann in Santa Cruz, Bolivien, dann kehrte sie nach Peru zurück und blieb dort für eine Anzahl von Jahren, die sie immer noch schwer rekonstruieren kann. [...] Sie verbrachte Jahre damit, zu begreifen, dass es kein anderes Leben außerhalb dieser großen Häuser geben würde, die sie die ganze Zeit durchstreifte. Alte Häuser voller Zimmer, in denen andere Mädchen wie sie lebten. Häuser wie kleine, dunkle Labyrinth, die sie heute nicht mehr beschreiben könnte, sagte sie zu García, weil sie all diese Jahre aus ihrem Gedächtnis gelöscht habe. Da ist eine Leere, sagte sie ihm, eine weiße Wand, die man nicht einreißen kann. Aber es waren große Häuser, immer mit Kellern, in denen sie alle zusammengepfercht waren. Peruanische Mäd-

chen, bolivianische Mädchen, argentinische Mädchen, chilenische Mädchen. Mädchen, die von einem Haus zum anderen zogen, die an diesen Orten aufwuchsen und akzeptierten, dass dies ihr Leben sein würde. Es gab keine andere Möglichkeit.]

Der isolierte Satz, der das gesamte vierte Kapitel ausmacht, leitet somit den letzten Teil des Romans ein, in dem Camilas Erinnerungen dargestellt werden und so noch einmal eine völlig neue, juristisch jedoch gegenläufige Wahrheit eingeführt wird. Beide Versionen schließen sich aber in der Logik des Romans nicht aus. Denn diese neue Wahrheit wird literarisch trotz der Aussage «alles ist gelogen» eben nicht als gegensätzlich markiert, sondern fügt innerhalb der Struktur der Erzählung lediglich eine weitere Dimension dieses komplexen Verbrechens hinzu und lenkt das Augenmerk auf die zahlreichen Leerstellen und Unklarheiten, die wiederum auf die brüchige juristische Aufarbeitung verweisen. Die gegenläufigen juristischen Perspektiven sind so literarisch eben nicht als gegenläufig, sondern als sich ergänzend markiert, und legen einen komplexeren Wahrheitsbegriff nahe, als es im Prozess gegen den faktischen Täter der Fall war.

So streiten sich Torres Leiva und García im letzten Kapitel des Romans darüber, welche Version nun stimmt: Torres Leiva ist noch immer überzeugt, dass es sich um einen einzigen Serientäter handelt, während García für die Version der Zwangsprostitution argumentiert. Das Ganze spitzt sich zu, als sie auf dem Friedhof ankommen, der die teils leeren Gräber der verschwundenen Mädchen beherbergt. Auch für die totgeglaubte Camila existiert eins:

Torres Leiva vuelve a disparar: el retrato de esas flores y de los peluches, los cuadernos, las mandas y los agradecimientos que le han escrito a las niñas durante todos estos años. Hacen hora, esperan a que llegue Camila. Vuelven a recorrer el lugar. Ella aparece unos minutos antes de que cierren el cementerio. Se encuentran los tres en el pasaje Las Hortensias. Ella mira hacia el fondo, donde está el mausoleo. Empieza a caminar. García le dice a Torres Leiva que la fotografíe. Él le hace caso. Ella camina rápido, revisa el lugar, mira su nombre en una de las placas. García le hace preguntas que ella no responde. Torres Leiva dispara: sus manos, sus ojos, su cara, todo, dispara todo lo que puede hasta que ella dice que es suficiente. Torres Leiva sigue disparando y ella se da media vuelta y le tapa la cámara con una de sus manos. La última fotografía que saca ese día es esa: la mano tapando el lente de la cámara. (R 231–232)

[Torres Leiva drückt wieder ab: das Porträt der Blumen und der Kuschtiere, die Notizbücher, die Versprechen und die Dankesbriefe, die den Mädchen im Laufe der Jahre geschrieben wurden. Sie vertreiben sich die Zeit, warten auf Camila, durchstreifen den Ort erneut. Sie erscheint einige Minuten vor Schließung des Friedhofs. Die drei treffen sich in der Passage Las Hortensias. Sie schaut nach hinten, wo sich das Mausoleum befindet. Sie beginnt zu laufen. García fordert Torres Leiva auf, ein Foto von ihr zu machen. Er folgt der Aufforderung. Sie läuft schnell, sieht sich um, sieht ihren Namen auf einer der Plaketten. García stellt ihr Fragen, auf die sie nicht antwortet. Torres Leiva drückt ab: ihre Hände, ihre Augen, ihr Gesicht, alles, er knipst so viel er kann, bis sie sagt, es sei genug. Torres Leiva

knipst weiter und sie wendet sich ab und verdeckt die Kamera mit einer Hand. Das ist das letzte Foto, das er an diesem Tag macht: die Hand, die das Objektiv der Kamera verdeckt.]

Die einzige Auflösung der Verbrechen ist somit diese dialektische: Camila steht lebendig an ihrem eigenen Grab. Das Verdecken der Kamera am Ende dieses Ausschnitts verweist einerseits auf die Ambivalenz, mit der Camila ihrer eigenen Wahrheit begegnet – ihr Bild wird durch die Kamera zu sehr in den Mittelpunkt gerückt, so dass sie sich dagegen wehren muss – und kann andererseits als Marker dafür gelten, dass ein tatsächliches, juristisches «Aufdecken», ein juristisches Sehen dieses Verbrechens insbesondere unter den gegebenen Umständen – Reviktimisierung der Opfer, Schuldzuweisungen gegenüber den Familien, verschleppte Aufklärung – eben nicht möglich ist. Gleichzeitig erscheint die Möglichkeit der Zwangsprostitution nur auf den ersten Blick als andere Wahrheit, die die erste Version überlagert. Was in *Racimo* bleibt, ist der Eindruck, dass sich beide Möglichkeiten nicht ausschließen müssen, dass unterschiedliche Erzählstränge und Beteiligte in diesem komplexen Netz von Verbrechen durchaus wahrscheinlich sind, ohne dass dabei die Legitimität des Urteils im faktischen Fall und die Verantwortung des Täters infrage gestellt würde. Der Wert der dialektischen literarischen Praxis liegt dabei gerade im Widerspruch, dessen Auflösung nicht das Ziel ist. Im Gegenteil steht der sprachliche Austausch – zwischen García und Torres Leiva, zwischen den Angehörigen der Verschwundenen – über die unterschiedlichen Perspektiven im Vordergrund und die unterschiedlichen Erinnerungen an das Verbrechen werden dialektisch aufgegriffen. Da diese Praxis im Strafrecht nicht vorgesehen ist, können die so entstandenen Lücken nur künstlerisch bearbeitet werden.

Die Erzählung bietet also mehrere mögliche Verläufe, die in sich weder vollständig aufgeklärt noch abgeschlossen scheinen und ein offenes Ende anbieten, das sowohl den Einzeltäter als auch die systematische Gewalt gegen Frauen im Blick hat. Auch die Frage nach der Straflosigkeit als zentralem Element des Feminizids, die wie eingangs beschrieben völkerrechtlich durch das Urteil im *Campo Algodonero*-Fall zwar anerkannt, aber in der parlamentarischen und strafrechtlichen Debatte in Chile bis heute nicht präsent ist, muss in diesem Kontext noch einmal anders gestellt werden: Nicht nur die fehlende juristische Anerkennung eines geschlechtsspezifischen Motivs ist hier virulent, sondern das dialektische Verfahren des Romans wirft auch die Möglichkeit der Straflosigkeit potenzieller Mittäter auf, die im faktischen Gerichtsverfahren wie auch in den Urteilen zweiter und dritter Instanz nicht aufgegriffen wurde. Der Roman verdeutlicht damit die Unterkomplexität der im faktischen Fall propagierten, einzigen juristischen Wahrheit und auch die Mehrdeutigkeit verschiedener Formen staatlicher Beteiligung an diesem Verbrechen, das im Kontext eines nach der Militärdiktatur halbherzig reformierten

Justizsystems begangen wurde. Gleichzeitig erlaubt gerade die Tatsache, dass das Verbrechen zumindest juristisch insofern aufgeklärt wurde, als dass es zu einer Verurteilung eines Täters kam, dem Roman gewisse Freiräume: Die Literatur steht hier nicht in der Pflicht, zu verfolgen und aufzuklären, sondern kann Facetten des Verbrechens aufzeigen, die das Gerichtsverfahren nicht verhandeln konnte und dabei Raum für Zweifel, Fragen und Leerstellen lassen.

Racimo verweist so auf eine unabgeschlossene, vielschichtige Gewaltgeschichte Chiles und greift dabei immer wieder auf die Symbole zurück, die für die Region Tarapacá kennzeichnend sind. Der Roman endet dementsprechend, wie er beginnt, nämlich im Staub, der im Zuge eines Erdbebens ganz Iquique bedeckt:

Esto no termina nunca, piensa Torres Leiva, y Camila empieza a llorar, se escuchan más gritos a lo lejos, el ruido de la tierra retumba, miles de pies golpeando la tierra, el polvo, desde ahí se ve cómo el polvo empieza a cubrir la ciudad, todo se mueve [...]. [Camila] se pone de pie y corre hacia el centro, hacia la carretera. Él la ve alejarse, entre el polvo, que está suspendido, cubriendo todo el lugar. Siente el sabor de la tierra en su boca. Lo siente. La ciudad parece esconderse detrás de esa polvareda, como si quisiera desaparecer. [...] Recuerda que dejó tirada la cámara en los juegos. Se levanta y la va a buscar. Desde ahí ya no logra ver a Camila, quien desaparece entre medio de las casas de colores, el cielo celeste, abierto, la tierra, más allá la carretera y el desierto.

Torres Leiva toma la cámara, avanza hacia el mirador y se queda detenido: observa la ciudad, observa cómo el mar empieza a recogerse. (R 240–242)

[Es wird nie aufhören, denkt Torres Leiva, und Camila fängt an zu weinen, in der Ferne sind weitere Schreie zu hören, die Erde kracht und dröhnt, Tausende von Füßen schlagen auf den Boden, der Staub, von dort aus kann man sehen, wie der Staub beginnt, die Stadt zu bedecken, alles bewegt sich [...]. [Camila] steht auf und läuft in Richtung Zentrum, in Richtung Schnellstraße. Er sieht ihr nach, wie sie durch den Staub geht, der sich über alles legt. Er spürt den Geschmack der Erde in seinem Mund. Er fühlt ihn. Die Stadt scheint sich hinter dem Staub zu verstecken, als wolle sie verschwinden. [...] Er erinnert sich daran, dass er seine Kamera auf dem Spielplatz vergessen hat. Er steht auf und sucht nach ihr. Von dort aus kann er Camila nicht mehr sehen, sie verschwindet zwischen den bunten Häusern, dem offenen, blauen Himmel, der Erde, weiter hinten die Schnellstraße und die Wüste.

Torres Leiva nimmt die Kamera, bewegt sich auf den Aussichtspunkt zu und bleibt stehen: Er beobachtet die Stadt, sieht zu, wie das Meer sich langsam zurückzieht.]

Das synästhetische Bild der Allgegenwart des Staubs verdichtet sich zum Ende hin noch einmal und scheint das Scheitern des Sehens zu besiegeln. Camila, Betroffene und Zeugin zugleich, verschwindet im Staub und wird Torres Leiva nicht mehr helfen können, die Ereignisse zu verstehen. Gleichzeitig wird aber auch ein letztes Mal auf die Notwendigkeit des Sehenversuchens trotz allem verwiesen, denn Torres Leiva und seine Kamera bezeugen das letzte im Roman aufgerufene Bild: das des sich zurückziehenden Meeres, wie es häufig vor einem Tsunami geschieht. Eine letzte Ankündigung über etwas, das sich nicht mehr ereignen wird,

ein letztes angekündigtes Schweigen gewissermaßen, das nur in einer Katastrophe enden kann und zugleich immer wieder gebrochen werden muss, um den vielfältigen Erfahrungen und Stimmen gerecht zu werden, die die Verbrechen bezeugen können oder unmittelbar von ihnen betroffen sind.

Zúñigas Roman zeigt auf, wie geschlechtsspezifische Menschenrechtsverletzungen im Kontext eines Justizsystems begangen werden, das aufgrund systemischer Mängel versagt, die Resultate einer vielschichtigen und keinesfalls abgeschlossenen Gewaltgeschichte sind. Der Roman bietet dabei vielfältige Ansätze zur Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischer Gewalt, die Raum für die Dialektik dieser Gewalt lassen und unterschiedliche Erzählstränge zu einer komplexen, jedoch nie vollständigen Darstellung zusammenführen. In seiner Ambivalenz trifft der Roman weniger eindeutige Wahrheitsaussagen, als es das Urteil im faktischen Fall tut, und kann dennoch Erkenntnis hervorbringen. Während der Überzeugungsgrad in Bezug auf eine Wahrheit im strafrechtlichen Prozess äußert hoch sein muss, kann ein Roman Leerstellen, Lücken und Brüche für die unterschiedlichen Erzählstränge fruchtbar machen und so auf die historischen und gesellschaftlichen Dimensionen dieses Massenverbrechens Bezug nehmen. Die Gewaltgeschichte Chiles und ihr historisches Gedächtnis stehen im Roman in einem gespaltenen, dialektischen Verhältnis¹¹¹ zu einer Gewalt der Gegenwart, die juristisch nicht zu erfassen ist, sondern ein Verhältnis zu den Brüchen und Kontinuitäten von Gewalt entwickeln und hierfür unterschiedliche Standpunkte einnehmen muss. Die bildsprachlichen Formulierungen und narratologischen Verfahren in *Racimo* setzen an genau dieser Stelle an.

111 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Sehen Versuchen*, S. 29: «Das historische Gedächtnis [...] ist nur dann stringent, wenn es selbst das Verhältnis zu einer *Gegenwart* entwickelt, *die es*, gemäß einer Ökonomie die Benjamin treffend als «dialektisches Bild» bezeichnen wollte, *spaltet*.»

3 *Los Divinos* | Mittäterperspektiven

Der Roman *Los Divinos* von Laura Restrepo stellt die literarische Bearbeitung eines faktischen Verbrechens dar, das im Dezember 2016 in Bogotá verübt wurde: der Feminizid an der erst siebenjährigen Yuliana Samboní durch einen bekannten, einer einflussreichen und wohlhabenden Familie angehörigen Architekten.¹ Die Schriftstellerin, Journalistin und Menschenrechtsaktivistin Laura Restrepo greift dieses Verbrechen in ihrem zehnten, im Jahr 2018 erschienenen Roman auf und nimmt dabei sowohl Geschlechter- als auch Klassenfragen in den Blick. Die scharfe Kritik an den sozialen Verhältnissen im Roman stellt eine diskursive Erweiterung der einschlägigen Rechtstexte zu Feminizid dar, insbesondere zum Fall der ermordeten Yuliana Samboní.

In der fiktionalen Bearbeitung dieses Falls wird ein spezifisches literarisches Verfahren angewandt, das im Folgenden dargestellt und analysiert werden soll: Die Erzählinstanz, die den Namen Hobbit trägt, ist ein enger Kindheitsfreund des Täters. Beide gehören zu einer Gruppe von fünf Freunden, die allesamt in die Vertuschung der Tat verstrickt sind. Diese dominante Fokalisierung etabliert Täterperspektiven, die Einblicke in die Erfahrungswelten der Gruppe liefern, ohne dabei den Täter selbst als Erzählinstanz fungieren zu lassen. Die Erzählinstanz ist in das Geschehen eingebunden und steht dem Täter einerseits nahe, sucht jedoch andererseits im Verlauf des Romans eine zunehmend kritische Distanz. Dieses Verfahren der «Mittäterperspektive» eröffnet einen differenzierten Blick sowohl auf die Spezifik als auch die Systematik des Feminizids, durch im Verlauf des Romans wechselnde Fokalisierung bei gleichbleibender Erzählinstanz und durch das Eröffnen zahlreicher narrativer Ebenen und komplexer zeitlicher Konstellationen.

In den Presseberichten zum faktischen Fall wurde der Täter als «Monster», «Psychopath» und «pädophiler Triebtäter» beschrieben.² All dies, so wäre einzu-

1 In diesem Kapitel der vorliegenden Studie soll zwar der Name des faktischen Opfers erwähnt – ihr Name ist in ganz Kolumbien bekannt –, die namentliche Nennung auch dieses faktischen Täters jedoch weitestgehend vermieden werden. Wenn sein Name genannt wird, erfolgt dies lediglich im Rahmen der Überschriften von Zeitungsartikeln. So soll zum einen der Fokus auf der Würde des Opfers liegen und zum anderen die im Roman vorgenommene Demaskierung des fiktionalen Täters konsequenterweise auch auf den faktischen Täter übertragen werden. Die explizite Nennung seines Namens würde der Herangehensweise des Romans entgegenwirken und die gesellschaftliche Systematik, die hinter seinem Verbrechen steht, in den Hintergrund drängen. Dies wurde in der überwältigenden Mehrheit der Presseerzeugnisse zum Fall bereits getan und soll an dieser Stelle dezidiert nicht wiederholt werden.

2 Für einen dezidierten Vergleich der Presseberichterstattung mit den Verfahren des Romans siehe Elena von Ohlen: «Un ejercicio de deconstrucción del monstruo». Laura Restrepas *Los divinos* im Spiegel der kolumbianischen Medienlandschaft. In: Siria De Francesco/Alan Pérez Medrano u. a.

wenden, sind Zuschreibungen, die die systemische, intersektionale und soziale Dimension des Verbrechens verdecken und dieses auf einen skandalösen Einzelfall eines von der Norm abweichenden Täters reduzieren. Die literarische Bearbeitung geht in ganz anderer Weise vor. Die Presseberichterstattung machte die vielfältigen sozialen Zusammenhänge weitestgehend unsichtbar. Im Roman indes wird geschlechtsspezifische Gewalt als eine Kombination struktureller Formen der Benachteiligung dargestellt: Das Opfer ist, wie auch in der faktischen Vorlage, ein minderjähriges Mädchen aus sozial und wirtschaftlich marginalisierten Verhältnissen. Eine Tatsache, die in der Erwartungshaltung des Täters auch aufgrund seines eigenen gesellschaftlichen Status Straffreiheit zu garantieren schien. Der Täter ist im Roman kein abstraktes «Monster», sondern ein Mensch mit eigener Geschichte, eigenem Leben und einem sozialen Umfeld, das ihn vor der Ahndung des von ihm begangenen Verbrechens schützt. Diese Art der Darstellung wirkt der Entmenschlichung des Opfers entgegen, indem das Verbrechen selbst als das eines Menschen an einem anderen Menschen dargestellt wird, ohne dabei diese Gewalt zu ästhetisieren. Diese *reécriture* des faktischen Falls unterstreicht die politische Dimension intersektionaler Geschlechtergewalt: Es wird keine detaillierte Schilderung des Verbrechens selbst vorgenommen, sondern ein intimer Einblick in das Leben und die Motive der Aggressoren im Rahmen einer Gesellschaft gegeben, die von einer strukturellen Ungleichheit geprägt ist.

Laura Restrepo, 1950 in Bogotá geboren, gilt als eine der einflussreichsten lateinamerikanischen Autorinnen der letzten Jahrzehnte, die zugleich als Journalistin und Menschenrechtsaktivistin tätig ist. Ihr Œuvre umfasst zehn Romane und einen Kurzgeschichtenband. In vielerlei Hinsicht ist ihr neuester Roman *Los divinos* als Zuspitzung eines Gesamtwerks zu verstehen, in dem intersektional verstandene Geschlechterfragen stets eine zentrale Rolle spielen. Werke wie *Dulce compañía* (1995),³ *La novia oscura* (1999),⁴ *La multitud errante* (2003)⁵ oder Restrepos international meistbeachteter Roman *Delirio* (2004)⁶ widmen sich vielschichtigen Unterdrückungserfahrungen.⁷

(Hg.): *Diebstahl/Furto: ein casus literalis aus Genderperspektive. Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, Band 6*. Berlin: Freie Universität Berlin 2021, S. 80–89.

3 Laura Restrepo: *Dulce compañía*. Barcelona: Norma 1995.

4 Laura Restrepo: *La novia oscura*. Bogotá: Norma 1999.

5 Laura Restrepo: *La multitud errante*. Barcelona: Anagrama 2003.

6 Laura Restrepo: *Delirio*. Bogotá: Aguilar 2004.

7 Ausführlich zu Restrepos intellektueller Biographie siehe Kate Averis: Laura Restrepo. In: Will H. Corral/Juan E. De Castro u.a. (Hg.): *Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. New York: Bloomsbury 2013, S. 252–257 und Julie Lirot: Laura Restrepo por sí misma. In: Elvira Sánchez Blake/Julie Lirot (Hg.): *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Aguilar/Altea u. a. 2007, S. 341–351. Zu den unterschiedlichen Ausprägungen des Menschenrechtsnarrativs in *La*

Obgleich Restrepos literarisches Werk im Zentrum zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen steht, war ihr neuester Roman *Los divinos* bisher lediglich Untersuchungsgegenstand einiger weniger Publikationen, die sich jedoch bis auf eine Ausnahme nicht den literarischen Verfahren widmen, mit denen der Roman die systematische Dimension der geschlechtsspezifischen Gewalt offenlegt.⁸

Um diese herauszuarbeiten, bietet sich eine vergleichende Lektüre des Romans und der einschlägigen Rechtstexte an. Neben dem Gesetz, das *feminicidio* im Jahr 2015 als Straftatbestand in das kolumbianische Strafgesetzbuch aufnimmt, wird auch das Urteil im Fall der im Dezember 2016 ermordeten Yuliana Samboní, das im März 2017 aus der Gerichtsverhandlung hervorging, herangezogen. Um eine solche Lektüre vornehmen zu können, soll auch in diesem Kapitel zunächst auf die Entwicklung der Rechtslage zu *feminicidio* im kolumbianischen Kontext und den Fall Yuliana Samboní eingegangen werden, bevor der Roman auf seine literarischen Verfahren befragt wird.

3.1 Feminizide im kolumbianischen Kontext

In Kolumbien wird geschlechtsspezifische Gewalt nicht zentral statistisch erfasst. Zahlen verschiedener staatlicher Organe, Nichtregierungsorganisationen, Aktivist*innen und Akademiker*innen verdeutlichen jedoch die landesweite Dringlichkeit, eine Unterscheidung zu anderen Formen der Gewalt vorzunehmen. Die

multitud errante siehe Fernando Rosenberg: *After Human Rights*, S. 30–58. Keine dieser Studien widmet sich den in den Romanen dargestellten Marginalisierungsmechanismen aus einer dezidiert intersektionalen Perspektive. Zu intersektionalen Geschlechterfragen in Restrepos Œuvre vgl. Elena von Ohlen: «Un ejercicio de deconstrucción del monstruo».

⁸ Zu nennen seien hier Carmiña Navia-Velasco: Laura Restrepo, indagación en el mal. In: *Póligramas*, Nr. 47 (2018), S. 167–173. Carmiña fokussiert sich in ihrem Artikel auf «el mal» [das Böse] in *Los divinos*, während das vorliegende Kapitel argumentiert, dass es im Gegenteil keine abstrakte böse Kraft ist, die der Roman offenlegt. Eine nicht publizierte Masterarbeit, die an der Universidad de Sevilla verfasst wurde und auf deren Homepage unter einer Creative Commons Lizenz abgerufen werden kann, verfolgt zwar einen Ansatz, der die Gründe für das Verbrechen innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen sucht, stellt aber dezidiert keine philologische Analyse dar, vgl. María García Moreno: *Desmontando al monstruo. Una interpretación de la novela Los Divinos de Laura Restrepo*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2019, S. 7. Neben Elena von Ohlens «Un ejercicio de deconstrucción del monstruo» existiert eine weitere einschlägige literaturwissenschaftliche Studie zu *Los divinos*, die sich mit der Ästhetik der Unbehaglichkeit des Romans befasst. Siehe Sofia Forchieri: «Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti»: la estética de la incomodidad en *Los Divinos* de Laura Restrepo. In: Reindert Dhondt/Silvana Mandolessi u. a. (Hg.): *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana 2022, S. 157–174.

NGO *Observatorio Femicidios Colombia* zählte im Jahr 2018 663 Feminizide und 571 im darauffolgenden Jahr 2019. Für 2020 geht die NGO von 630, für 2021 von 619 und für 2022 von 612 Feminiziden aus.⁹ Obwohl diese Zahlen nicht offiziell bestätigt sind, bleibt festzuhalten, dass tödliche geschlechtsspezifische Gewalt einen anhaltenden Missstand darstellt. Dies gilt weiterhin, obwohl bereits Maßnahmen eingeleitet worden sind, die das Strafrecht im Sinne einer Würdigung der Spezifik dieser Form von Gewalt modifiziert haben.

In Anerkennung der Problematik und den Verpflichtungen aus Belém do Pará folgend wurde zunächst 2008 eine erste Modifizierung des Strafgesetzbuches vorgenommen, bevor 2015 schließlich das bis heute geltende Gesetz erlassen wurde, das Feminizid als eigenen Straftatbestand anerkennt. Seine Entstehung, die damit verbundenen Fortschritte, aber auch die Probleme, die mit der Implementierung des Gesetzes einhergehen, sollen im Folgenden dargelegt werden. Im Gegensatz zu der im Kapitel II vorgelegten Analyse zu *Racimo* und den viele Jahre vor der Implementierung der *Ley Gabriela* in Chile begangenen Feminiziden von Alto Hospicio, bietet die Betrachtung von *Los divinos* die Möglichkeit, die konkrete Funktionsweise der *Ley Rosa Elvira Cely* anhand des Falls der 2016 ermordeten Yuliana Samboní exemplarisch darzustellen und so Roman, Feminizidgesetz und Urteil miteinander engzuführen.

3.1.1 Die *Ley Rosa Elvira Cely*

Die Geschichte der *Ley Por la cual se crea el tipo penal de Femicidio como delito autónomo y se dictan otras disposiciones (Rosa Elvira Cely)* [Gesetz, das Feminizid als autonomen Straftatbestand schafft und durch das weitere Bestimmungen erlassen werden], die Feminizid erstmalig als eigenständiges Delikt definiert, ist exemplarisch dafür, wie völkerrechtliche Verträge direkten Einfluss auf die Strafgesetzbücher unterzeichnender Staaten nehmen können.¹⁰

⁹ Observatorio Femicidios Colombia: *Vivas nos queremos – Boletín mensual sobre femicidios en Colombia*. Ausgaben vom Dezember 2018, Dezember 2019, Dezember 2020, Dezember 2021 und Dezember 2022. Abrufbar unter <https://observatoriofemicidioscolombia.org/index.php/seguimiento/boletin-nacional> (letzter Zugriff: 30.11.2023)

¹⁰ Als «direct effect» wird gemeinhin der Vorgang der Berufung auf Garantien im innerstaatlichen Recht bezeichnet. Hier wird der direkte Einfluss des Völkerrechts auf das nationale Strafrecht in einem weiteren Sinne verstanden. Für eine Analyse des «direct effect» im Völkerrecht siehe Andre Nollkaemper: *The Duality of Direct Effect of International Law*. In: *European Journal of International Law* Vol. 25, Nr 1 (2014), S. 105–125. Für die Rolle nationaler Gerichte in der Anwendung völkerrechtlicher Normen siehe Helmut Aust/Alejandro Rodiles u. a.: *Unity or Unifor-*

Den Verpflichtungen aus Belém do Pará folgend wurde im Jahr 2008 dem Artikel 104 des kolumbianischen Strafgesetzbuches, der erschwerende Umstände zu Mord behandelt,¹¹ ein elfter Absatz hinzugefügt, in dem es heißt: «si [el homicidio] se cometiere contra una mujer por el hecho de ser mujer»¹², [«wenn er [der Mord] gegen eine Frau begangen wird, weil sie eine Frau ist»]. Schließlich gelangte im März 2015 ein Fall bis an den Obersten Gerichtshof: Ein Gericht in Medellín hatte den Absatz 11 in einem Mordfall in zweiter Instanz mit der Begründung abgeschlossen, es handele sich bei diesem um ein sogenanntes Verbrechen aus Leidenschaft. Die Frau wurde von ihrem ehemaligen Partner erstochen, nachdem sie bereits in den Jahren zuvor mehrfach von diesem lebensgefährlich verletzt worden war und Morddrohungen erhalten hatte. Das Mordmotiv sei Eifersucht gewesen, ein geschlechtsspezifisches Tötungsmotiv habe nicht vorgelegen. Nachdem die Staatsanwaltschaft Revision gegen das Urteil eingelegt hatte, gelangte der Fall in dritter Instanz an den Obersten Gerichtshof. Die Richterin am Obersten Gerichtshof urteilte hingegen schließlich, dass der Ausschluss des Absatzes 11 ein Gesetzesbruch gewesen sei: Er verstoße, unter anderem, gegen das Gesetz 1257 von 2008, das in CPC Art. 103, Absatz 11 mündete, gegen verschiedene Artikel der kolumbianischen Verfassung, die *Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women* (CEDAW), die Belém do Pará Konvention, die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, die *American Declaration of the Rights and Duties of Man* und die Amerikanische Menschenrechtskonvention.¹³ Daraufhin wurde unmittelbar nach dem Urteil des Obersten Gerichtshofes im Juli desselben Jahres und nicht zuletzt aufgrund des Drucks feministischer Organisationen ein eigenes Gesetz für den Tatbestand Feminizid erlassen: die *Ley Rosa Elvira Cely*, benannt nach der 35-jährigen Rosa Elvira Cely, die am Nachmittag des 24. Mai 2012 im Parque Nacional mitten in Bogotá von einem Kommilitonen vergewaltigt und gepöbeln wurde, woraufhin sie wenige Tage später im Krankenhaus verstarb.

ernity? Domestic Courts and Treaty Interpretation. In: *Leiden journal of international law* Vol. 27, Nr. 1 (2014), S. 75–112.

11 Congreso de Colombia: *Código Penal Colombiano (Ley 599 de 2000(julio 24) por la cual se expide el Código Penal. Art. 104. Circunstancias de agravación*. Im Folgenden wird das Kürzel «CPC» für das kolumbianische Strafgesetzbuch verwendet.

12 Der mittlerweile außer Kraft gesetzte Absatz 11 wurde 2008 durch den Artikel 26 der Ley 1257 eingeführt. Congreso de Colombia: *Ley 1257 Por la cual se dictan normas de sensibilización, prevención y sanción de formas de violencia y discriminación contra las mujeres, se reforman los Códigos Penal, de Procedimiento Penal, la Ley 294 de 1996 y se dictan otras disposiciones*. Gesetz vom 4. Dezember 2008. Kapitel VII, Artikel 26.

13 Corte Suprema de Justicia, Colombia: Urteil vom 4. März 2015, Nr. 41457. Richterin: Patricia Salazar Cuéllar, S. 15. Vgl. auch María Camila Correa Flórez: *Comentario IV. Femicidio*, S. 145.

Das kolumbianische Strafgesetzbuch wurde mittels des Gesetzes 1761 von 2015 um den Artikel 104 A zum Tatbestand Feminizid und 104 B zu erschwerenden Umständen erweitert. In Artikel 104 A CPC heißt es nun: «Quien causare la muerte a una mujer, por su condición de ser mujer o por motivos de su identidad de género o en donde haya concurrido o antecedido cualquiera de las siguientes circunstancias, incurrirá en prisión de doscientos cincuenta (250) meses a quinientos (500) meses»¹⁴ [Wer den Tod einer Frau aufgrund ihres Status als Frau oder aufgrund ihrer geschlechtlichen Zugehörigkeit verursacht, oder wenn einer der folgenden Umstände eingetreten oder vorausgegangen ist, wird mit einer Gefängnisstrafe von zweihundertfünfzig (250) Monaten bis fünfhundert (500) Monaten bestraft]. Als alternative Merkmale werden in sechs Absätzen weitere Hinweise auf Feminizid angeführt:

- a. Tener o haber tenido una relación familiar, íntima o de convivencia con la víctima, de amistad, de compañerismo o de trabajo y ser perpetrador de un ciclo de violencia física, sexual, psicológica o patrimonial que antecedió al crimen contra ella
 - b. Ejercer sobre el cuerpo y la vida de la mujer actos de instrumentalización de género o sexual o acciones de opresión y dominio sobre sus decisiones vitales y su sexualidad
 - c. Cometer el delito en aprovechamiento de las relaciones de poder ejercidas sobre la mujer, expresado en la jerarquización personal, económica, sexual, militar, política o sociocultural
 - d. Cometer el delito para generar terror o humillación a quien se considere enemigo
 - e. Que existan antecedentes o indicios de cualquier tipo de violencia o amenaza en el ámbito doméstico, familiar, laboral o escolar por parte del sujeto activo en contra de la víctima o de violencia de género cometida por el autor contra la víctima, independientemente de que el hecho haya sido denunciado o no
 - f. Que la víctima haya sido incomunicada o privada de su libertad de locomoción, cualquiera que sea el tiempo previo a la muerte de aquella. (CPC Art. 104 A, Abs. a–f)¹⁵
- [a. Wenn eine Beziehung familiärer oder intimer Art mit dem Opfer besteht oder bestand, wenn der Täter mit ihm zusammenlebt oder lebte, eine Freundschaft, Bekanntschaft oder ein Arbeitsverhältnis mit ihm hat oder hatte und der Täter gleichzeitig Täter eines Zyklus physischer, sexueller, psychischer oder vermögensrechtlicher Gewalt ist oder war, der dem Verbrechen vorausging
 - b. Die Ausübung geschlechtsspezifischer und sexueller Instrumentalisierung am Körper der Frau oder Handlungen der Unterdrückung und Dominanz über ihre Lebensentscheidungen und ihre Sexualität

¹⁴ CPC, Art. 104 A. Siehe auch *Ley 1761* von 2015. Congreso de Colombia: *Ley 1761 de 2015 Por la cual se crea el tipo penal de feminicidio como delito autónomo y se dictan otras disposiciones.* (Rosa Elvira Cely). Gesetz vom 6. Juli 2015, Artikel 104 A.

¹⁵ Siehe auch Congreso de Colombia: *Ley 1761 de 2015*, Artikel 2.

- c. Wenn das Verbrechen begangen wurde, um sich die Machtverhältnisse gegenüber Frauen zunutze zu machen, die in der persönlichen, wirtschaftlichen, sexuellen, militärischen, politischen oder soziokulturellen Hierarchie zum Ausdruck kommen
- d. Wenn das Verbrechen begangen wurde, um Terror oder Demütigung gegenüber Feinden zu generieren
- e. Dass es eine Vorstrafe oder Hinweise für jede Art von Gewalt oder Bedrohung im häuslichen, familiären, beruflichen oder schulischen Umfeld durch das aktive Subjekt gegen das Opfer oder für geschlechtsspezifische Gewalt des Täters gegen das Opfer gibt, unabhängig davon, ob die Tat angezeigt wurde oder nicht
- f. Dass das Opfer für eine gewisse Zeit vor seinem Tod isoliert war oder seiner Bewegungsfreiheit beraubt wurde]

Ersichtlich ist an den Absätzen a) bis f), dass sie konkrete Sachlagen beschreiben, anhand derer das subjektive Element, nämlich der Mord an einer Frau aus geschlechtsspezifischen Gründen, leicht zu belegen ist. Gleichzeitig evozieren die Inhalte der Absätze bisweilen Umstände, die ein höheres Strafmaß rechtfertigen würden.¹⁶ Der Artikel 104 B des Strafgesetzbuches führt im Anschluss jedoch noch einmal separat die konkreten strafverschärfenden Umstände auf. Wenn der Täter ein öffentliches Amt ausübt und dieses missbraucht, um den Mord zu begehen (Absatz a); wenn das Opfer älter als 60 Jahre, minderjährig oder schwanger war (Absatz b); wenn der Mord mit Beihilfe einer oder mehrerer weiterer Personen begangen wurde (Absatz c); wenn der Mord an einer Frau begangen wurde, die sich in einer Situation körperlicher, geistiger oder sensorischer Behinderung befand, Zwangsumsiedlung ausgesetzt war, oder aufgrund des sozioökonomischen Status oder im Zusammenhang mit der ethnischen Zugehörigkeit oder der sexuellen Orientierung Diskriminierung ausgesetzt war (Absatz d); wenn das Verbrechen in Anwesenheit eines Haushaltsmitglieds des Opfers begangen wurde (Absatz e); wenn das Verbrechen nach einem sexuellen Übergriff, der Durchführung von Ritualen, Genitalverstümmelung oder jeder anderen Art von physischen oder psychischen Angriffen oder Leiden begangen wurde (Absatz f); wenn Täter und Opfer in partnerschaftlicher Beziehung lebten, eng miteinander verwandt waren oder in einem Haushalt lebten; wenn der Täter durch Angriffe auf die Infrastruktur oder die öffentliche Gesundheit auch andere Personen gefährdete; bei besonders grausamer Vorgehensweise; wenn das Opfer in eine Situation der Wehrlosigkeit gebracht wurde; und wenn das Verbrechen zu terroristischen Zwecken begangen wurde (Absatz g).¹⁷

¹⁶ Auf die Unklarheiten in der sprachlichen Verfasstheit des Gesetzestextes wird an anderer Stelle in diesem Kapitel noch einmal ausführlicher hingewiesen, vgl. S. 124–125.

¹⁷ CPC: Art. 104 B, Abs. a–g. Siehe auch Congreso de Colombia: *Ley 1761 de 2015*, Artikel 3.

Die *Ley Rosa Elvira Cely* gilt insbesondere im Vergleich zu anderen Feminizidgesetzen der Region als äußerst progressiv und umfangreich. Gemeinsam mit der chilenischen *Ley Gabriela* stellt das kolumbianische Gesetz das einzige der Region dar, in der von binären Auffassungen von Geschlecht Abstand genommen wird: So werden mit den Zusätzen «motivos de su identidad de género» und «prejuicios relacionados con [...] la orientación sexual» auch explizit Transfrauen und nicht heteronorm lebende Frauen miteingeschlossen. An CPC 104 B, Absatz d wird zudem ersichtlich, dass sogar intersektionale Komponenten berücksichtigt werden: So ist ein erhöhtes Strafmaß vorgesehen, wenn die Ermordete zum Beispiel wegen ihrer Zugehörigkeit, durch Rassifizierung, wegen ihrer sexuellen Orientierung oder sozioökonomischen Situation zusätzlicher Diskriminierung ausgesetzt war. Die *Ley Rosa Elvira Cely* nimmt somit zahlreiche Merkmale des Feminizids vorweg, die wenige Jahre später im Interamerikanischen Modellgesetz festgehalten werden würden.

Beide Artikel, 104 A und 104 B, verdeutlichen zudem, dass verschiedene Rechtsgüter gleichzeitig geschützt werden sollen.¹⁸ Neben dem Leben sind dies die persönliche Integrität, die Menschenwürde, die Gleichheit, das Recht auf nicht-Diskriminierung, auf ein Leben ohne Gewalt und auf die freie Entwicklung der Persönlichkeit. Zudem hat der Erlass der *Ley Rosa Elvira Cely* dazu geführt, dass ein strafmildernder Umstand immer seltener herangezogen wird: Artikel 58 des CPC verweist auf einen Zustand, der unter «ira e intenso dolor» [Wut und intensiver Schmerz] bekannt ist und ein geringeres Strafmaß vorsieht, wenn eine Straftat in Reaktion auf ein vermeintlich ungerechtfertigtes, schmerzverursachendes Verhalten anderer verübt wird.¹⁹ Artikel 104 A und B haben somit direkten Einfluss auf eine Kultur des Strafrechts, die sich langsam in eine Richtung bewegt, in der es im Rahmen von Gerichtsverhandlungen immer schwerer möglich ist, Gewalt an Frauen mit patriarchalen Argumenten zu rechtfertigen und zu naturalisieren.

Nicht zuletzt beinhaltet die Entscheidung, dem Gesetz den Namen eines Opfers zu geben, eine weitere symbolische Komponente, die über den ohnehin

¹⁸ Vgl. María Camila Correa Flórez: Comentario IV. Femicidio, S. 156.

¹⁹ CPC: *Art. 57*: «Ira o intenso dolor. El que realice la conducta punible en estado de ira o de intenso dolor, causados por comportamiento ajeno grave e injustificado, incurrirá en pena no menor de la sexta parte del mínimo ni mayor de la mitad del máximo de la señalada en la respectiva disposición» [Zorn oder starker Schmerz. Wer die strafbare Handlung im Zustand des Zorns oder des starken Schmerzes, der durch das schwere und ungerechtfertigte Verhalten eines anderen verursacht wurde, vornimmt, wird mit einer Strafe von mindestens einem Sechstel des Mindestmaßes und höchstens der Hälfte des Höchstmaßes bestraft, das in der betreffenden Vorschrift angegeben ist]. Für eine detaillierte Untersuchung des Prinzips «ira o intenso dolor» in Zusammenhang mit dem Feminizidgesetz vgl.: Laura Daniela Alzate/Pedro Juan Vallejo: *Femicidio y estado de ira e intenso dolor: ¿Categorías compatibles?* Editorial Académica Española 2018.

schon stark symbolischen Charakter eines Feminizidgesetzes noch hinausgeht.²⁰ So versteht Isabel Agatón Santander, Juristin, Aktivistin und Dichterin, die selbst an der Entwicklung des Gesetzes mitgearbeitet hat, die Benennung als Form der symbolischen Reparatur, als Würdigung Rosa Elvira Celys und ihrer Angehörigen, als affirmative Maßnahme und Botschaft der Ablehnung dieser Form von Gewalt seitens des Gesetzgebers.²¹

Trotz dieser progressiven Gesetzgebung steigen die Fallzahlen seit 2015 weiterhin und die überwiegende Mehrheit der Fälle wird gar nicht erst strafrechtlich verfolgt. Die grundlegendste Herausforderung scheint in der fehlenden juristischen Bildung in Bezug auf diese Form von Gewalt und den Straftatbestand Feminizid innerhalb der männlich dominierten rechtlichen Kontexte Kolumbiens zu

20 Die Aufnahme von Feminizidgesetzen in die Strafgesetzbücher lateinamerikanischer Staaten hat auch anderswo Diskussionen über den praktischen juristischen Wert eines eigenen Straftatbestands ausgelöst. Dabei gehen insbesondere auch in Deutschland die meisten Strafrechtler*innen davon aus, dass ein eigener Straftatbestand nicht sinnvoll ist und über die symbolische und statistische Strahlkraft hinaus nur wenig Wirkung zeigen würde. Auch der Deutsche Juristinnenbund vertritt diese Auffassung. In unterschiedlichen Themenpapieren und Pressemitteilungen weist dieser darauf hin, dass mit den in der Istanbul-Konvention – dem europäischen Äquivalent der Belém do Pará-Konvention – festgehaltenen Anweisungen ausreichend Handhabe existiere, um die geschlechtsspezifische Komponente, beispielsweise von Trennungstötungen, juristisch zu begründen. Vgl. beispielsweise Deutscher Juristinnenbund: *Strafrechtlicher Umgang mit (tödlicher) Partnerschaftsgewalt*. Policy Paper 20–28 vom 4. November 2020. Abrufbar unter https://www.djb.de/fileadmin/user_upload/st20-28_Partnerschaftsgewalt.pdf (letzter Zugriff: 30.11.2023) und Ders.: *Feminizide in Deutschland: Strafverfolgung und angemessene Bestrafung von sogenannten Trennungstötungen*. Policy Paper 19–24 vom 25. November 2019. Abrufbar unter https://www.djb.de/fileadmin/user_upload/presse/stellungnahmen/st19-24_IK1_Feminizide.pdf (letzter Zugriff: 30.11.2023). Ganz andere Argumente gegen einen Straftatbestand bringt etwa Lucas Montenegro vor, der sich auf eine vermeintliche Instrumentalisierung des Strafrechts für die Veranschaulichung gesellschaftlicher Missstände und die damit verbundene Vermischung individueller und kollektiver Ebenen beruft. So führt er aus: «Den Täter schärfer zu bestrafen, weil die Tat den Umständen nach typischerweise als Ausdruck von patriarchalen Denkmustern gedeutet werden kann, knüpft Strafe an sittlich-politische Überlegungen, die über die strafrechtliche Schuld hinausgehen. [...] [E]ine Tötung deswegen zu einem Mord werden zu lassen, weil sie ein Femizid sei, stellt eine nicht tragfähige Begründung dar.» Lucas Montenegro: Femizid und Strafrecht. In: *JuristenZeitung* 78 (2023), S. 549–557, hier S. 557. Montenegros Argument ist in dialektischer Hinsicht für diese Studie zentral: Einerseits widersprechen meine Analysen der Auffassung, dass in feminizidaler Gewalt per se keine Auswirkungen auf die Unterscheidung zwischen – in den Termini des deutschen Strafrechts – Totschlag und Mord impliziert seien, ist doch das subjektive Element dieser Art von Tötungen per Definition als niedriger Beweggrund anzusehen. Andererseits ist die Trennung des Strafrechts von «sittlich-politischen Überlegungen» ja genau das, was der vorliegenden Studie zufolge seine Begrenzungen im Vergleich zu künstlerischen Ausdrucksformen ausmacht.

21 Isabel Agatón Santander: *Si Adelita se fuera con otro. Del feminicidio y otros asuntos*. Bogotá: Temis 2017.

bestehen. Kriminologen, Gerichtsmediziner, Richter, Anwälte und Staatsanwälte verstehen den Straftatbestand zum Großteil nicht und wissen nicht, wie sie das Gesetz anwenden sollen. Zentrale Kategorien und Bestandteile des Gesetzes, wie die Definitionsmerkmale «por su condición de ser mujer» oder «identidad de género» wurden in der nationalen Rechtsprechung zu wenig erklärt und beachtet.²² In diesem Sinne ist das Urteil der Richterin Liliana Bernal im Prozess der 2016 ermordeten siebenjährigen Yuliana Samboní – der Fall, den Laura Restrepo im Roman literarisch bearbeitet – als einschlägig anzusehen, da es im Detail auf die Geschichte des Begriffs und der einschlägigen Menschenrechtskonventionen als anwendbares Recht verweist. Dabei zitiert sie aus der CEDAW, der Beijing Declaration, die aus der Fourth World Conference on Women hervorging, der Belém do Pará Konvention und dem Urteil des Interamerikanischen Gerichtshof im *Campo Algodonero*-Fall und liefert auf diese Weise ein paradigmatisches Dokument, das genau solche Erklärungen liefert.²³

Ein weiterer Grund für weiterhin steigende Fallzahlen und die mangelnde Rechtsdurchsetzung liegt darin, dass zu viel Verantwortung auf das Gesetz selbst übertragen wird. Denn auch wenn diesem durchaus eine präventive Funktion zuteilwird, muss es von weiteren Präventionsmaßnahmen begleitet werden. Dies ist bisher kaum der Fall. Bereits seit dem Jahr 2013, also schon bevor das Feminizidgesetz verabschiedet wurde, existiert zwar ein *Protocolo de valoración del riesgo de violencia mortal contra las mujeres por parte de su pareja o ex pareja* [Protokoll zur Einschätzung des Risikos tödlicher Gewalt gegen Frauen durch ihren Partner oder ehemaligen Partner] des Nationalen Instituts für Rechtsmedizin. Im Rahmen dieses Protokolls soll anhand von halbstrukturierten Interviews und forensischen und psychologischen Untersuchungen das Risiko ermittelt werden, dem einzelne Frauen seitens ihrer Partner oder ehemaligen Partner ausgesetzt sind. Doch

22 Strafrechtsanwältin Luisa Fernanda Tellez Davila bemängelte in einem Interview mit der Verfasserin der vorliegenden Studie am 4. Mai 2020: «En este sentido, considero que los términos de la norma, tales como «por su condición de ser mujer» o «identidad de género», han sido desarrollados de manera precaria tanto en la jurisprudencia nacional, como en la doctrina, lo que produce vacíos conceptuales que impiden que tanto el juez como el fiscal adecuen los hechos a la descripción del tipo» [In diesem Sinne bin ich der Ansicht, dass die Ausdrücke der Norm, wie «weil sie eine Frau ist» oder «Geschlechtsidentität», sowohl in der nationalen Rechtsprechung als auch in der Doktrin auf prekäre Weise entwickelt wurden, wodurch begriffliche Leerstellen entstehen, die sowohl den Richter als auch den Staatsanwalt daran hindern, den Sachverhalt an die Beschreibung des Straftatbestands anzupassen]. Luisa Tellez Davila/Elena von Ohlen: Interview vom 4. Mai 2020.

23 Juzgado 35 penal con funciones de conocimiento de Bogotá: *Sentencia del 29 de marzo de 2017, rad. 1100160000028201603772 NI 281049*. Richterin: Liliana Patricia Bernal Moreno, S. 17–24. Im Folgenden wird das Kürzel «SYS» für aus der Urteilschrift entnommene Zitate verwendet.

existiert keine ganzheitliche strafrechtliche Maßnahme, die den Straftatbestand begleiten würde und im Zuge derer potentiellen Opfern von Feminizid transparenter Zugang zu juristischer Aufklärung und Begleitung geschaffen würde.²⁴

Das Fehlen einer solchen ganzheitlichen strafrechtspolitischen Maßnahme führt auch dazu, dass viele Verbrechen, zu denen eigentlich unter dem Straftatbestand Feminizid ermittelt werden müsste, nicht als solche erkannt werden, da der Generalstaatsanwaltschaft nicht genügend Ressourcen – ökonomische wie auch in Bezug auf spezifisch geschultes Personal – zur Verfügung gestellt werden, um in diese Richtung zu ermitteln und Anklage aufgrund des Straftatbestands zu erheben. Der Sorgfaltspflicht wird so in vielen Fällen nicht nachgekommen; Ermittlungen verlaufen im Sand.²⁵

Im Kontext der fehlenden ganzheitlichen kriminalpolitischen Maßnahmen zur Prävention und Aufklärung von Feminiziden ist ebenfalls zu bemängeln, dass seitens der Behörden keine einheitliche Statistik mit Fallzahlen zu Feminizid, Feminizidversuch und geschlechtsspezifischer Gewalt im Allgemeinen aufgestellt wird. Zahlen des Instituts für Rechtsmedizin und Zahlen der Staatsanwaltschaft werden nur auf Anfrage herausgegeben – ausschließlich an Personen mit kolumbianischer Staatsbürgerschaft und verbunden mit hohem bürokratischem Aufwand – und variieren untereinander stark. Der Consejo Superior de la Judicatura [Oberster Justizrat] erfasst Fälle, die eigentlich als Feminizid gewertet werden müssten, noch immer unter Mord. Aus den genannten Gründen sind die Zahlen, die beispielsweise

24 Dazu Luisa Tellez Davila: «La segunda razón, a mi parecer, es la ausencia de una política criminal que acompañe la creación típica del delito. Me refiero a política criminal desde dos aspectos, el primero, desde el acompañamiento social a las potenciales o posibles víctimas del delito en las cuales se les informe y explique cómo acceder de forma eficaz a la justicia, tanto cuando deban hacer denuncias preventivas, como ante la concreción de la acción delictual» [Der zweite Grund ist meiner Meinung nach das Fehlen einer Strafrechtspolitik, die mit der Entwicklung des Straftatbestands einhergeht. Ich beziehe mich auf Strafrechtspolitik unter zwei Aspekten, zum einen auf die soziale Begleitung potenzieller oder möglicher Opfer von Straftaten, bei der sie informiert und darüber aufgeklärt werden, wie sie effektiv Zugang zur Justiz erhalten, sowohl wenn sie präventiv Anzeige erstatten müssen als auch wenn die Strafverfolgung durchgeführt wird]. Luisa Tellez Davila/Elena von Ohlen: Interview vom 4. Mai 2020.

25 Dazu Luisa Tellez Davila: «[...]necesitamos una política criminal que le conceda a la Fiscalía General de la Nación los recursos necesarios tanto económicos como humanos para que puedan investigar y acusar la totalidad de casos de feminicidio.» [Wir benötigen eine Strafrechtspolitik, die die Generalstaatsanwaltschaft mit den notwendigen finanziellen und personellen Ressourcen ausstattet, um alle Fälle von Feminizid zu untersuchen und zu verfolgen.] Luisa Tellez Davila/Elena von Ohlen: Interview vom 4. Mai 2020.

dem Observatorio de Igualdad de Género der Wirtschaftskommission für Lateinamerika und die Karibik (CEPAL) vorliegen nur bedingt aufschlussreich.²⁶

Die Zahlen, die der Realität am Nächsten kommen, stammen aus den Medienrecherchen feministischer Nichtregierungsorganisationen oder juristischer Organisationen wie der *Fundación Femicidios Colombia*.²⁷ Da jedoch die wenigsten dieser Fälle in gerichtlichen Verfahren als Feminizide anerkannt werden sind hierzu keine verbindlichen Aussagen zu treffen. Es ist davon auszugehen, dass der Prozentsatz sehr hoch ist: Ein Blick auf die Schlagzeilen des vom *Observatorio Femicidios Colombia* aufgestellten Dossier *Femicidios en Cuarentena, Colombia, Marzo – Julio 20, 2020* [Feminizide in der Quarantäne, Kolumbien, März – 20. Juli 2020] bestätigt diese Annahme.²⁸ Von den 169 zwischen dem 16. März und dem 20. Juli 2020 während der landesweit angeordneten Quarantäne im Zuge der Covid-19 Pandemie ermordeten Frauen deuten die zitierten Presseerzeugnisse in 128 Fällen, also etwa 76%, auf Feminizide hin – sechs davon an trans Frauen –, beispielsweise durch die Nennung des mutmaßlichen Täters (Partner, Ex-Partner) oder der Todesumstände (zuerst verschwunden, Mord nach sexualisierter Gewalt, in der eigenen Wohnung ermordet); oftmals wird in den Artikeln selbst der beschriebene Mord als Feminizid bezeichnet, ohne dass dies in allen Fällen zu dem Zeitpunkt bereits juristisch bestätigt gewesen wäre.

Diese bestehenden Unklarheiten in Bezug auf Fallzahlen und die nicht immer klar umrissene Verwendung des Begriffs in den Medien führen zu erheblichen Schwierigkeiten in der Erfassung dieser Zusammenhänge. Die *Ley Rosa Elvira Cely* kann nur dann ein effizientes Werkzeug gegen geschlechtsspezifische Gewalt sein, wenn sie von entsprechenden offiziellen Statistiken begleitet wird. Das Fehlen eines einheitlichen, transparenten, bundesweiten Systems der statistischen Erfassung von geschlechtsspezifischer Gewalt schränkt deren Bekämpfung maßgeblich ein.

Ein letztes gravierendes Problem bei der Anwendung der *Ley Rosa Elvira Cely* stellt, wie eingangs angedeutet, ein logischer Fehler im Gesetzestext dar. So heißt es im CPC Artikel 104 A: «Quien causare la muerte a una mujer, por su condición de

²⁶ Die CEPAL geht von 210 Feminiziden im Jahr 2021 aus – eine Zahl, die deutlich unter den genannten Schätzungen des *Observatorio Femicidios Colombia* liegt. CEPAL/Observatorio de Igualdad de Género: Femicidio. Abrufbar unter <https://oig.cepal.org/es/indicadores/femicidio> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

²⁷ Diese zählt bis zum Stichtag des 25. November 210 Feminizide im Jahr 2022. Fundación Femicidios Colombia: *No somos un día. Especial para el 25 N*. Informe Semestral, November 2022.

²⁸ Observatorio Femicidios Colombia: *Dossier Femicidios en Cuarentena, Colombia, Marzo – Julio 20, 2020. Mujeres asesinadas por mes en cuarentena nacional 16/03/20 al 20/07/20*, Juli 2020. Abrufbar unter <https://observatoriofemicidioscolombia.org/index.php/seguimiento/noticias/428-vivas-nos-queremos-dossier-de-femicidios-en-cuarentena> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

ser mujer o por motivos de su identidad de género o en donde haya concurrido o antecedido cualquiera de las siguientes circunstancias incurrirá en prisión de doscientos cincuenta (250) meses a quinientos (500) meses» [Wer den Tod einer Frau aufgrund ihres Status als Frau oder aufgrund ihrer geschlechtlichen Zugehörigkeit verursacht, oder wenn einer der folgenden Umstände eingetreten oder vorausgegangen ist, wird mit einer Gefängnisstrafe von zweihundertfünfzig (250) Monaten bis fünfhundert (500) Monaten bestraft]. Die Konjunktion «o» [oder] vermittelt hier im Rahmen einer Interpretation des Textes im Literalsinn den Eindruck, als existierten drei verschiedene Formen des beziehungsweise Gründe für einen Feminizid, die sich gegenseitig ausschließen: erstens, der Mord an einer Frau, weil sie eine Frau ist, zweitens, der Mord an einer Frau aus Gründen der geschlechtlichen Zugehörigkeit, oder drittens, der Mord an einer Frau, wenn einer der Umstände eingetreten oder vorausgegangen ist, die in den Absätzen a) bis f) aufgeführt werden. Die Konjunktion «oder» würde in dieser Lesart somit dazu führen, dass das subjektive Element, das Feminizid von einem anderen Mord an einer Frau erst unterscheidet – nämlich genau die geschlechtsspezifische Motivation – nicht zwangsweise gegeben sein muss.²⁹ Diese Lesart ist selbstverständlich nicht im Sinne der Feminizidprävention, da eben jenes subjektive Element den Kern der geschlechtsspezifischen Gewalt und des Feminizids überhaupt erst ausmacht und aus diesem Grund zwangsläufig vorliegen muss, um den Mord an einer Frau als Feminizid werten zu können. Aus diesem Grund entschied das Kolumbianische Verfassungsgericht 2016 im Rahmen einer Verfassungsklage, dass diese Lesart nicht die richtige sei und stattdessen die Absätze a) bis f) immer in Verbindung mit dem subjektiven Element zu betrachten seien.³⁰ Dieser offensichtlich redaktionelle Fehler im Gesetzestext stellt somit eine weitere Hürde dar, die nur von denjenigen juristischen Entitäten überwunden wird, die den Willen und die nötige Expertise im Kontext geschlechtsspezifischer Gewalt mitbringen.

Im Fall der ermordeten Yuliana Samboní traf beides auf die ermittelnde Staatsanwältin und die Richterin zu. Restrepos Roman kann deswegen parallel zum Urteilstext als eine diskursive, fiktionale Erweiterung des Gerichtsverfahrens im Fall Yuliana Samboní gelesen werden: Bearbeitet wird nicht etwa einer der vielen Fälle, die straflos blieben, sondern ausgerechnet derjenige, der große Medienaufmerksamkeit erhielt und bei dem der Täter tatsächlich verurteilt wurde und eine umfangreiche Haftstrafe absitzt. Der Roman tritt somit in Dialog mit Me-

²⁹ Ausführlich hierzu: María Camila Correa Flórez: Comentario IV. Femicidio, S. 158–159.

³⁰ Corte Constitucional República de Colombia: *Sentencia C-297/16* vom 8. Juni 2016. Abrufbar unter <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2016/c-297-16.htm> (letzter Zugriff: 30.11.2023). Vgl. auch María Camila Correa Flórez: Comentario IV. Femicidio, S. 160.

dien und Urteilstext und fokussiert dabei durch die Auswahl der Erzählperspektive – der Mittäterperspektive – auf die Ubiquität des Motivs des Täters.

3.1.2 Der Fall Yuliana Samboní

Im Folgenden sollen der Tathergang und das anschließende Gerichtsverfahren im Mordfall der siebenjährigen Yuliana Samboní zusammengefasst werden.³¹ Dies erscheint für die Erarbeitung der literarischen Verfahren des Romans notwendig, da die Analyse der literarischen Darstellung des fiktiven Täters auch in diesem Kapitel teilweise analog zum faktischen juristischen Verfahren im Jahr 2016 erfolgen soll.

Am Morgen des 4. Dezember 2016 entführte der zu dem Zeitpunkt 38-jährige Täter die erst siebenjährige Yuliana Samboní mit seinem Auto aus der informellen Siedlung Bosque Calderón am östlichen Stadtrand von Bogotá, wo sie sich am Straßenrand in Begleitung eines Cousins aufhielt. Nach einem Zwischenhalt in seiner Wohnung in einem Gebäude, das unter dem Namen Equus 64 bekannt ist, brachte er Yuliana in eine leerstehende Wohnung im nur wenige Straßen entfernten Gebäude Equus 66, die ebenfalls auf seinen Familiennamen gemeldet war. Verschiedene Überwachungskameras in der Garage und dem Treppenhaus des Gebäudes belegen dies. Etwa zwei Stunden später, und nachdem er sich von einem Lieferanten Zigaretten, Speiseöl und ein Feuerzug hatte überreichen lassen, verließ der Täter alleine die Wohnung im Gebäude Equus 66 und begab sich wieder zu seiner eigenen Wohnung. Kurz darauf betrat er, in frischer Kleidung und mit einem kleinen Koffer, wieder die leerstehende Wohnung. Am Nachmittag verließ er diese in Begleitung seines Bruders und seiner Schwester. Als die Kriminalpolizei am Abend die Wohnung durchsuchte, fanden sie unter dem Whirlpool Yulianas Leiche, die mit Öl eingerieben worden war und bis auf ein rotes Kleidungsstück, das ihr auf Höhe der Hüfte zu einer Schleife zusammengebunden worden war, vollständig entkleidet. Die Autopsie ergab als Todesursache Erstickung in Kombination mit Strangulation und den Folgen einer Vergewaltigung.

Da der Täter aufgrund zahlreicher Videoaufzeichnungen am Ort der Entführung und in den Gebäuden Equus 64 und 66 sowie mithilfe des Kfz-Kennzeichens des Tatfahrzeugs eindeutig identifiziert werden konnte, wurde er am 6. Dezember festgenommen. Die Staatsanwaltschaft des zuständigen Bezirks erhob Anklage wegen Feminizid (samt strafverschärfender Umstände, «feminicidio agravado»), Entführung (samt strafverschärfender Umstände, «secuestro agravado»), Verge-

31 Die Ausführungen zum Tathergang sind dem Urteil entnommen (SYS 6–14).

waltung («acceso carnal violento») und Folter («tortura»), den Artikeln 104 A, 104 B, Absatz b, d und f und weiteren Artikeln des Strafgesetzbuches folgend. Die Bundesstaatsanwaltschaft übernahm diese Anklage weitestgehend und strich nur den Anklagepunkt Folter, während der Vergewaltigung hingegen strafverschärfende Umstände hinzugefügt wurden («acceso carnal violento agravado»). Der Angeklagte akzeptierte alle Anklagepunkte und gestand die Tat vollständig. Im März 2017 wurde er nach einem verhältnismäßig kurzen Gerichtsverfahren zu 51 Jahren und neun Monaten Haft verurteilt. Die Richterin Liliana Bernal begann die Verlesung des Urteils mit einer Mahnung: Zwar habe die Ermittlung in Rekordzeit stattgefunden, was beweise, dass Kriminalpolizei und Staatsanwaltschaft – wenn sie wollten – zusammenarbeiten können. Es stelle sich jedoch die Frage, ob mit derselben Dringlichkeit auch alle anderen 15.083 Fälle geschlechtsspezifischer Gewalt in Kolumbien bearbeitet würden. Sie ermahnte die Staatsanwaltschaft, den Fall Yuliana Samboní nicht als Erfolg zu sehen, solange er nicht als Startpunkt für einen effizienten Zugang von Opfern zur Justiz fungiere. Solange die Staatsanwaltschaft keine langfristigen Ergebnisse im Bereich sexualisierter Gewalt und Feminizid präsentiere, so lange die Eindämmung von Gewalt gegen Frauen nicht als Angelegenheit der Öffentlichkeit erkannt würde, könne auch für Yuliana keine Gerechtigkeit erreicht werden.³² Richterin Bernals Kritik knüpft somit direkt an das an, was auch feministische Organisationen an der bisherigen Umsetzung der *Ley Rosa Elvira Cely* bemängeln.

Die Argumentation der Richterin im Sinne eines Urteils auf Grundlage der *Ley Rosa Elvira Cely* folgt einer stringenten Einordnung des Straftatbestands in universelle völkerrechtliche, interamerikanische und schließlich nationalstrafrechtliche Kontexte. Dabei trägt sie aus unterschiedlichen Quellen Definitionsmerkmale zusammen, die sie mit dem verhandelten Fall in Verbindung setzt. Die endgültige Entscheidung, den Mord an Yuliana als Feminizid zu werten, wird

32 «Hasta que la Fiscalía muestre resultados alrededor de violencia sexual y feminicidio y procurarles pronto acceso a la justicia, solo hasta que la violencia contra la mujer se reconozca como de interés público, y solo cuando la sociedad exteriorice actos de tolerancia sobre la identidad de género podremos demostrar que Yuliana no murió en vano» [Erst wenn die Staatsanwaltschaft Ergebnisse in Bezug auf sexuelle Gewalt und Feminizide vorweisen kann und sich um einen frühen Zugang zur Justiz bemüht, wenn Gewalt gegen Frauen als Interesse der Öffentlichkeit anerkannt wird und wenn die Gesellschaft Toleranz gegenüber der geschlechtlichen Identität von Personen externalisiert, erst dann werden wir in der Lage sein zu beweisen, dass Yuliana nicht umsonst gestorben ist]. Liliana Bernal zit. nach Revista Semana: *Rafael Uribe Noguera condenado a 51 años y ocho meses de prisión*, Artikel vom 29.03.2017. <https://www.semana.com/nacion/articulo/rafael-uribe-noguera-sentencia-por-asesinato-de-yuliana-samboni/520041> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

schließlich insbesondere aufgrund des Charakters der ihrem Körper zugefügten Verletzungen gefällt:

La pregunta que se hace ahora el Despacho, es si ¿los hechos antes descritos encajan dentro del concepto del feminicidio? ¿se produjo la muerte de **YASM** por «*el hecho de ser mujer*»? La respuesta es afirmativa.

El cuerpo es por esencia el lugar en el que se reflejan, se materializan y se reproducen las interpretaciones culturales que la sociedad hace sobre los roles de ser hombre y de ser mujer. [...] Ese imaginario constituye la piedra angular de la discriminación y la dominación a la que ha estado históricamente sometida la mujer y la base de las múltiples violencias que sobre ellas [sic!] se ejercen. En tan penoso escenario estuvo inscrito el homicidio de **YASM**. (SYS 27, Hervorhebungen im Original)

[Die Frage, die sich die Kammer nun stellt, lautet, ob die oben beschriebenen Ereignisse dem Konzept des Feminizids entsprechen: Ist der Tod von **YASM** aufgrund «der Tatsache, eine Frau zu sein» eingetreten? Die Antwort ist affirmativ.

Der Körper ist im Wesentlichen der Ort, an dem die kulturellen Interpretationen, die die Gesellschaft in Bezug auf die Rollen des Mannes und der Frau vornimmt, reflektiert, materialisiert und reproduziert werden. [...] Dieser Kontext bildet den Eckpfeiler der Diskriminierung und Herrschaft, der Frauen historisch unterworfen waren, und die Grundlage der vielfältigen Formen von Gewalt, die gegen sie ausgeübt werden. Der Mord an **YASM** war in ein solch schmerzhaftes Szenario eingeschrieben.]

Bernal belegt das Zutreffen des Straftatbestands somit nicht anhand persönlicher Beziehungen zwischen Täter und Opfer, sondern vor allem anhand der verübten sexualisierten Gewalt, und zwar in einem Kontext gesamtgesellschaftlicher und historisch gewachsener Machtbeziehungen.

Der Feminizid an Yuliana stellt in Kolumbien einen der wenigen Fälle dar, in dem auf Grundlage der *Ley Rosa Elvira Cely* in einem Feminizid geurteilt wurde, der außerhalb von Partnerschaftsbeziehungen begangen wurde. Nicht zuletzt deswegen könnte das Urteil durchaus als Meilenstein wirken. So war es hier das subjektive Element, der Kern des Gesetzes, der ausgereicht hat, um den Mord als Feminizid zu werten. Laura Restrepo mag diesen Fall auch deswegen als faktische Grundlage für ihren Roman herangezogen haben: Beschrieben wird ein Feminizid, der Gewalt gegen Frauen und Mädchen als Problem der Öffentlichkeit markiert, das unmöglich auf häusliche Gewalt, auf «Verbrechen aus Leidenschaft», reduziert werden kann und bei dem keinerlei Beziehung zwischen Täter und Opfer bestehen muss.

Obwohl in Restrepos Roman weder der Name des Täters noch der des Opfers erwähnt werden, wird der konkrete Bezug zu dem dargelegten Fall anhand der Darstellung des Tathergangs deutlich, wie in den folgenden Kapiteln ausgeführt wird. Dabei soll es jedoch nicht darum gehen, einen Faktencheck des Romans vorzunehmen oder diesen mit einer Realität abzugleichen, auf die er sich vermeint-

lich bezieht. Das Erkenntnisinteresse gilt der durch den Roman produzierten Realität selbst, wobei die literarischen Verfahren vor dem Horizont des Gerichtsverfahrens gedeutet werden.

3.2 Die literarische Demaskierung des Monsters

Das zentrale Verfahren der Mittäterperspektiven in *Los divinos* ermöglicht eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem dargestellten Feminizid, indem es den Mittäter als homodiegetische Erzählinstanz platziert, die Fokalisierung dabei flexibel gestaltet, die zeitlichen Relationen miteinander in Bezug setzt und so Blicke auf Täter, Opfer und das soziale Umfeld gleichermaßen eröffnet. Die dialektische Beziehung zwischen der Systematik des Feminizids auf der einen und der Spezifik des Falls auf der anderen Seite wird auf diese Weise akzentuiert.

Nachdem im ersten Unterkapitel Inhalt und Form des Romans beschrieben werden, folgt eine Unterteilung in fünf weitere analytische Abschnitte, die allesamt die gesellschaftliche Dimension der dargestellten Gewalt in den Blick nehmen. Das zweite Unterkapitel fragt im mehrfachen Sinne nach den Kreuzungen Bogotás: Das Bild der Kreuzung steht im Roman wie auch in der Begriffsgeschichte des Konzepts der Intersektionalität für einen Ort, an dem verschiedene Diskriminierungslinien zusammenlaufen. So verweist die Repräsentation der kolumbianischen Hauptstadt im Roman allegorisch auf die auch geographisch angelegte soziale Ungleichheit, die besonders an den Orten zum Ausdruck kommt, an denen unterschiedliche Lebensrealitäten aufeinandertreffen. Die Metapher der Kreuzung wird so im Roman sehr konkret formuliert und insbesondere an den Stellen evoziert, an denen neben den sexistischen Verhaltensweisen des Täters und seines Umfelds auch der tief verankerte Rassismus und Klassismus manifest wird. Das dritte Unterkapitel behandelt dezidiert die verschiedenen Funktionen der Erzählinstanz. Der Erzähler ist von Beruf Übersetzer und fungiert in seiner Erzählerfunktion auf unterschiedlichen Ebenen als solcher: Es ist an ihm, einerseits seine eigene, von einem zutiefst sexistischen Umfeld geprägte Stimme in einen gesellschaftlichen Bezug zu bringen und andererseits die Unerklärbarkeit der Gewalt in eine Sprache zu übersetzen, die Erklärungsansätze im gesellschaftlichen Rahmen sucht. Im vierten Abschnitt liegt der Fokus auf der Charakterisierung des Täters. Dabei wird nicht nur sein sozialer Status als zentraler Aspekt des Verbrechens hervorgehoben, sondern auch die systemische, zutiefst anthropogene Dimension geschlechtsspezifischer Gewalt offengelegt. Im fünften Unterkapitel steht die Darstellung der Gewalt selbst im Vordergrund, die auf die diskursive Wiederherstellung der Würde des Opfers zielt und Zeuginenschaft über den Tod hinaus in das Zentrum der Erzählung rückt. Das letzte Unterkapitel bündelt schließlich anhand der sich durch den gesamten Roman ziehenden

Spiegelmetaphorik noch einmal die Ergebnisse der vorherigen Abschnitte, die allesamt die gesellschaftliche Systematik der dargestellten Gewalt und Diskriminierungsmechanismen zum Vorschein bringen.

3.2.1 Zu Inhalt und Form

Im Zentrum der in Bogotá angesiedelten Romanhandlung steht der Feminizid an einem siebenjährigen Mädchen, dessen Name nicht genannt wird. Der homodiegetische Erzähler, Hobbit, nennt sie lediglich Niña-niña und weigert sich, ihren tatsächlichen, ihm jedoch bekannten Namen mitzuteilen. Die titelgebenden *divinos* [die Göttlichen] bezeichnen ihrerseits eine Gruppe von Schulfreunden, der sowohl Hobbit als auch der Täter, Muñeco, angehören. *Divinos*, da sie der Oberschicht Bogotás angehören und ihre Schulzeit auf dem prestigeträchtigen Liceo Quevedo³³ verbracht haben, wo sie sich kennenlernten und unter dem Gruppennamen Los Tutti Frutti bekannt und gefürchtet waren: der spätere Täter, genannt Muñeco (alias Kent, Kento, Mi-lindo, dolly-boy, Chucky), El Duque (alias Nobleza, Dux, Kilbeggan), Tarabeo (alias Tároz, Taras Bulba, Dino-Rex, Rexona), Píldora (alias Pildo, Pilulo, Piluli, Dora, Dorila, Gorila) und Hobbit, der Erzähler (alias Hobbo, Bitto, Bobbi, Job). Im gesamten Roman werden keine Klarnamen verwendet. Dies reiht sich nicht allein in die durchgängige Verwendung von Alltagssprache ein, sondern verweist zugleich auf die Unmöglichkeit der Haftbarmachung. Niña-niña hingegen ist kein Spitzname, sondern als Reduktion des Opfers seitens des Erzählers auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu verstehen.

Jedes Romankapitel ist in der Reihenfolge der vorgenommenen Aufzählung einer der genannten Figuren gewidmet und nach deren jeweiligen Spitznamen benannt. Eine Ausnahme stellt das vierte Kapitel – angesiedelt zwischen *Tarabeo* und *Píldora* – dar, das *La niña* selbst in den Vordergrund stellt. Die Struktur des Romans folgt somit neben der Chronologie der Handlung auch der Charakterisierung der einzelnen Figuren durch den Erzähler. Die *histoire* orientiert sich eng am Fall Yuliana Samboní und weicht nur an einzelnen, bewusst ausgewählten Stellen von der faktischen Vorlage ab. Der Roman erhält seinen fiktionalen Status insbesondere durch seine erzählerische Verfasstheit.

³³ Das fiktive Liceo Quevedo referiert auf das tatsächlich existierende Gimnasio Moderno, eine exklusive Privatschule im Norden Bogotás, auf der der faktische Täter seine Schulzeit verbracht hat.

Zunächst einmal sei auf den ersten der beiden dem Text vorangestellten Paratexte verwiesen, der den programmatischen Rahmen für den Roman etabliert.³⁴ In der Widmung der Autorin heißt es: «Al día en que todos los hombres, a la par con las mujeres, se manifesten en las calles contra el feminicidio» [Für den Tag, an dem alle Männer gemeinsam mit den Frauen gegen den Feminizid auf die Straße gehen]. Gewidmet ist der Roman somit keiner Person, sondern einem in einer besseren Zukunft liegenden Tag, an dem nicht mehr nur die unmittelbar von der Gewalt Betroffenen sich auflehnen. Dies verweist bereits auf die männliche Erzählfigur, die hier auf paratextueller Ebene implizit angesprochen und zum Handeln aufgefordert wird. Dies wird im Verlauf des Romans immer wieder vom Erzähler selbst, aber auch von den weiblichen Figuren aufgegriffen. Die Autorin stellt den Anspruch des Romans also von vornherein in der Widmung klar: Es wird nicht um eine passive Darstellung von Gewalt gehen, sondern um einen Aufruf an die gesamte Gesellschaft, sich dieser Verbrechen anzunehmen. Die Perspektive der Gegenwehr ist *Los divinos* inhärent.

Das erste Romankapitel setzt in der Gegenwart der Erzählung an und beginnt mit einem nächtlichen Telefonanruf, der den Ich-Erzähler, Hobbit, aus dem Schlaf reißt. Am anderen Ende der Leitung ist sein Freund Muñeco, der ihn, wie schon einige Male zuvor, mit einer schaurig klingenden Prophezeiung betraut, die der Erzähler zu diesem Zeitpunkt der Erzählung noch nicht einordnen kann. Eben jenem Muñeco, von dem weder der Erzähler noch die Leserin im ersten Kapitel weiß, dass er nur wenige Monate später ein siebenjähriges Mädchen entführen, foltern, vergewaltigen und ermorden sollte, widmet Hobbit dann auch dieses Kapitel. Er beschreibt im Anschluss den Aufstieg und Fall seines Kindheitsfreundes, im Ton nostalgisch, mal mahnend und bisweilen beunruhigt, aber stets tatenlos ob der Eskapaden Muñecos, der den Ausbruch seines «inneren Dämons» sogar auf Twitter ankündigt. Das zweite Kapitel gilt der Charakterisierung des Duque, dem wohlhabendsten aller Mitglieder der Gruppe Tutti Frutti und Besitzer einer Finca im ländlichen Atolaima, das den Freunden als Ziel ihres alljährlichen Pokerausflugs dient, der im Folgenden beschrieben wird. Duques Verlobte Alicia – von Hobbit Malicia genannt – steht hier ebenfalls im Zentrum und es wird deutlich, dass Hobbit heimlich und sehr zu seiner eigenen Beunruhigung in sie verliebt ist. Das dritte Kapitel, das Muñecos ergebensten Gefährten Tarabeo in den Fokus nimmt, setzt an eben diesem Ausflug an, an dessen Ende Hobbit Böses ahnend in die Zukunft schaut. Im vierten Kapitel, das aus dem Rahmen fällt, da es sich nicht auf einen der Tutti Fruttis, sondern auf das Mädchen selbst fokussiert,

³⁴ Auf den zweiten Paratext, der Michel Tourniers Roman *Le Roi des Aulnes* entnommen ist, gehe ich im letzten Unterkapitel 2.2.7 ein.

trägt Tarabeo Hobbit zunächst im Rahmen eines Notfalls auf, alle verdächtigen Inhalte, «todo lo que tenga sexo» (LD 114) [alles, was mit Sex zu tun hat], von Muñecos Laptop zu löschen. Hobbit gehorcht widerwillig und findet dabei Fotos zahlreicher Mädchen, die aus der Ferne und ohne das Bewusstsein der Fotografierten geschossen wurden. Als seine Schwester Eugenia Hobbit aus Melbourne anruft und ihn darüber informiert, dass Muñeco wegen der Entführung eines dieser fotografierten Mädchen gesucht wird, lässt er sich – erneut widerwillig – von Eugenia überzeugen, seinen Freund zu verraten und stattdessen der Familie des Mädchens zu helfen, indem er den Angehörigen Muñecos Laptop mit den Fotos der Verschwundenen überreicht. Am Ende des Kapitels ist es wieder Eugenia, die ihn informiert, dass das Mädchen tot im Swimmingpool der Finca Duques aufgefunden wurde. Im fünften Kapitel, das den letzten der Tutti Fruttis, Píldora, in den Blick nimmt, treffen Hobbit und Píldora sich nachts auf dem Gelände ihrer ehemaligen Schule. Während Hobbit von Píldora erfährt, dass dessen Aufgabe im Rahmen der Vertuschung des Verbrechens darin bestanden habe, den leblosen Körper des Mädchens verschwinden zu lassen, sehen beide auf dem Fernseher des Wärterhäuschens die Festnahme ihres alten Freundes. Dabei erfährt Hobbit, wer der Polizei den Aufenthaltsort Muñecos mitgeteilt hatte: Alicia, die eine Affäre mit Tarabeo gehabt hatte und Muñeco in Tarabeos geheimer Zweitwohnung auffand, wo Letzterer den Täter versteckt hatte. Im sechsten und letzten Kapitel, das etwa vier Monate nach Muñecos Festnahme beginnt, steht schließlich Hobbit selbst im Zentrum: seine Eifersucht und gleichzeitige Sehnsucht nach Alicia, im Zuge derer sein eigener, zuvor oftmals nur subtil hervortretender Sexismus klar zum Vorschein kommt, seine Isoliertheit und ein Brief Muñecos, der aus dem Gefängnis heraus um Verzeihung bittet. Der Roman endet mit einer Reflexion Hobbits über das Verbrechen und die Gesellschaft, deren Ausdruck Muñeco ist.

Durch all diese Kapitel zieht sich trotz der unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen die eindeutig subjektive Perspektive des Erzählers, der bisweilen unzuverlässig anmutet, selbst eine sehr ambivalente Figur ist und nie aus eigenem Antrieb zu handeln scheint. Dessen ist er sich jedoch durchaus bewusst, denn er reflektiert sein eigenes Verhalten durchaus kritisch – meistens jedoch ohne auf diese Reflexionen Taten folgen zu lassen. Seine Charakterisierungen der anderen Figuren, besonders die Muñecos, sind hingegen stets gestochen scharf. Das vierte Kapitel, *La niña*, hebt sich dabei durch seine Beschaffenheit von den anderen Kapiteln ab. Hobbit ist weiterhin der Erzähler, doch er verliert sich bisweilen in Spekulationen in Bezug auf das Leben des Mädchens oder tritt so sehr in den Hintergrund, dass er als Erzähler kaum noch auszumachen ist. Der Text stellt so insbesondere an denjenigen Stellen seine eigene Gemachtheit aus, an denen das Verbrechen selbst geschildert wird.

Die Erzählinstanz ist ein Beobachter, der nur ungern aktiv ins Geschehen eingreift und dieses lieber aus seiner Innensicht heraus kommentiert. Dieser Umstand ist es, der es ihm erlaubt, selbst Teil des Plots zu sein, zunächst sogar dem Täter zu helfen, ohne dabei jedoch gänzlich in das Verbrechen verstrickt zu werden. Seine Perspektive ist zugleich die eines Mittäters, eines Mitläufers und eines scharfen Beobachters, der wiederum die tatsächliche Täterperspektive einnehmen kann, ohne dass hierfür ein Wechsel der Erzählinstanz nötig wäre. Hobbit fungiert als Zwischenspieler, er kommuniziert zwischen Täter und Gesellschaft und vergegenständlicht auf diese Weise, dass eine binäre Trennung zwischen beiden nicht so leicht nachvollzogen werden kann. Die so angelegte Erzählinstanz vermag die Systematik hinter Muñecos Verbrechen und die strukturelle Mittäterschaft der Gesellschaft offenzulegen.

3.2.2 Kreuzungen Bogotás: Topographien der Intersektionalität

«Pero antes, se impone hablar de esta ciudad, sus jerarquías, sus prodigios y sus venenos, sus amos y sus esclavos. Y detenerse ante todo en el asunto de sus umbrales, esas fisuras en la muralla invisible que separa el mundo de los ricos del mundo de los pobres» (LD 107) [Doch zunächst ist es notwendig, über diese Stadt zu sprechen, über ihre Hierarchien, ihre Wunder und ihre Gifte, ihre Herren und ihre Sklaven. Und sich insbesondere mit ihren Schwellen zu beschäftigen, diesen Rissen in der unsichtbaren Mauer, die die Welt der Reichen von der Welt der Armen trennt]. Mit dieser Ankündigung führt der Erzähler zu Beginn des Kapitels *La Niña* einen Exkurs über die Demographie Bogotás ein. Der Zeitpunkt ist im Rahmen der narrativen Komposition nicht zufällig gewählt: Kurz bevor Hobbit vom Verbrechen seines Freundes erfährt und sich in Ausschweifungen über den Tathergang verliert, verfasst er eine Art intersektionale Topographie der Stadt. Das Verbrechen wird somit in einem urbanen Kontext situiert, der sowohl Informationen über die soziale Position des Täters als auch über die des Opfers bietet.

Umso unverständlicher erscheint es demnach, dass gerade Gesetzgebungen zu Straftatbeständen wie Feminizid sich so schwer damit tun, intersektionale Aspekte zu berücksichtigen. Der Absatz d des Artikels 104 B CPC ist demnach ein Alleinstellungsmerkmal der *Ley Rosa Elvira Cely* im internationalen Vergleich. Im Roman *Los divinos* werden intersektionale Aspekte jedoch nicht nur subjektiv erfahrbar gemacht, sondern dezidiert zum literarischen Gegenstand erhoben. Unter der intersektionalen Topographie des Textes verstehen wir somit die räumlich erfassbaren, vielschichtigen Diskriminierungsmechanismen im Kontext der urbanen Landschaft Bogotás, die der Roman evoziert und durch seine Verfahren der

genauen Charakterisierung der einzelnen Lebensräume und deren Überschneidungspunkte neu konfiguriert.

Die beschriebenen «umbrales» [Schwellen] sind Kreuzungen, sowohl im wörtlichen Sinne als Schlüsselement urbaner Infrastruktur als auch in ihrer metaphorischen Bedeutung. Sie markieren den Übergang von einer Lebenswelt in eine andere. Die «fisuras en la muralla» [Risse in der Mauer] deuten auf etwas hin, das gleichzeitig ungewollt und unvermeidbar ist. Eine Mauer, so stabil sie auch gebaut sein mag, wird immer Schwachstellen aufweisen. Dieses apodiktische Charakteristikum stellt für die auf Ungleichheiten basierende gesellschaftliche Ordnung, denen das Vorhandensein von Mauern inhärent ist, gleichsam eine Komplikation dar. Der Kontakt zwischen den so unterschiedlichen Welten, die Überschreitung der unsichtbaren Grenze, ist nicht vorhergesehen; so kann das spanische Wort «muralla» nicht nur mit Mauer, sondern auch mit Schutzwall übersetzt werden. Während dieser zumeist dazu dient, eine ökonomisch bevorteilte Gruppe vor dem Kontakt mit einer ökonomisch benachteiligten Gruppe zu bewahren – man denke nur an das auch in lateinamerikanischen Großstädten gängige Konzept der *gated communities* – wird dies im Roman invertiert: Der wohlhabende Täter dringt in die Gefilde der ärmsten Bewohner*innen Bogotás vor, für die der Schutzwall jedoch nicht erdacht wurde und der sich dementsprechend als wirkungslos erweist.

Die Metapher der Kreuzung – auf Spanisch *intersección*, auf Englisch *intersection* –, die schon Crenshaw genutzt hatte, um in das Konzept der Intersektionalität einzuführen,³⁵ fungiert hier in zweierlei Hinsicht als Sinnbild der intersektionalen Topographie: einerseits als Ort, an dem Bewegungen und Begegnungen stattfinden, die ein hohes Konfliktpotential mit sich bringen; andererseits als Ort, an dem Ungleichheiten und Diskriminierungsmechanismen besonders sichtbar werden:

De esos umbrales hay pocos y suelen pasar desapercibidos, pese a que vibran como vórtices de alarmante intensidad. Existen como puntos de penetración de un reino al otro, en una matemática difícil donde se traslapan los extremos sociales: el estrato seis y el estrato cero. Los ricos del estrato seis todo lo tienen, todo. Salvo un tesoro.

Los del estrato cero, paupérrimos invasores de los cerros, carecen de agua o alcantarillado, de bata y pantuflas, de piscina infinita, de escuelas o calles asfaltadas, de Hendrick's Fever-Tree con tajada de pepino. Pero tienen una cosa que los del seis envidian: un inmenso panorámico. Son los dueños absolutos de la vista. Los pobladores del cero monopolizan una panorámica aérea que solo se contempla desde sus encaramados arrabales de montaña,

35 Kimberlé Crenshaw: *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*, S. 149: «Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination.»

como quien va en avión y de repente ve abrirse sobre su cabeza un cielo majestuoso en full despliegue de alboradas y atardeceres, adornado con rayos, tormentas, colores de dramatismo subido y triunfales arcoíris, más nubes a ratos mansas y a ratos agoreras. (LD 107–108)

[Von diesen Schwellen gibt es wenige und meistens bleiben sie unbemerkt, obwohl sie wie Wirbel von alarmierender Intensität vibrieren. Sie fungieren als Penetrationspunkte von einem Königreich ins andere, und inmitten dieser schwierigen Formel überlappen die sozialen Extreme: die Schicht Nummer sechs und die Schicht null.

Die Reichen aus der sechsten Schicht haben alles, alles. Bis auf einen Schatz.

Denen aus der nullten Schicht, den bettelarmen Invasoren der Hügel, fehlt es an Wasser und Kanalisation, an Bademänteln und Pantoffeln, an Infinity Pools, an Schulen oder asphaltierten Straßen, an Hendrick's Fever-Tree mit Gurkenscheibe. Doch sie haben eine Sache, um die die aus der sechs sie beneiden: ein immenses Panoptikum. Sie sind die absoluten Herrscher des Ausblicks. Die Bewohner der null haben das Monopol über das Panorama der Lüfte, das nur aus den Höhen ihrer Randbezirke in den Bergen begutachtet werden kann, wie wenn man im Flugzeug sitzt und sich plötzlich ein majestätischer Himmel aus Tagesanbrüchen und Sonnenuntergängen entfaltet, geschmückt mit Blitzen, Gewittern, steigend dramatischen Farben und triumphierenden Regenbögen, und Wolken, manchmal still, manchmal düster.]

In seiner Unterteilung in die Schichten null bis sechs referiert der Erzähler auf ein Klassifikationssystem, das bis heute in Bogotá besteht und ursprünglich nur eins bis fünf Schichten umfasste. Die Stratifizierung sollte es dem Nationalen Institut für Statistik ermöglichen, die Stadt in fünf Bevölkerungsgruppen einzuteilen, die ähnliche soziale und ökonomische Charakteristika aufweisen. Diese Gruppen können innerhalb eines Bezirks dabei variieren, was sich auch im Roman widerspiegelt. Tatsächlich wurde der Mechanismus einst eingeführt, um einkommensschwache Haushalte zu entlasten: Nebenkosten in Bezug auf Infrastruktur werden für Haushalte zu unterschiedlichen Sätzen nach ihren jeweiligen Schichten berechnet; den Haushalten in den unteren Bereichen werden hierbei Subventionen zugewiesen. Auf diese Weise zahlen diejenigen mit größerer Wirtschaftskraft mehr für Leistungen der Infrastruktur und tragen so dazu bei, dass auch Haushalte in niedrigeren Schichten ihren ermäßigten Beitrag leisten können.³⁶ Der Roman evoziert hingegen eine Realität, in der die Unterteilung der Bevölkerung in solche Schichten spätestens dann ein stigmatisierendes Moment erreicht, wenn ganze Bevölkerungsgruppen komplett aus dem Raster fallen. Der Stratus «null» steht stellvertretend für

³⁶ Die Stratifizierung der Kommunen ist in der *Ley 505* von 1999 verankert. Congreso de Colombia: *Ley 505 de 1999 Por medio de la cual se fijan términos y competencias para la realización, adopción y aplicación de la estratificación a que se refieren las Leyes 142 y 177 de 1994, 188 de 1995 y 383 de 1997 y los Decretos Presidenciales 1538 y 2034 de 1996*. Gesetz vom 29. Juni 1999.

eine intersektional marginalisierte Gruppe von Personen, die nicht von dem Stratifizierungssystem profitieren kann, da ihre Existenz dort nicht vorgesehen ist.

Aufgrund dieser absoluten Recht- und Schutzlosigkeit der «nullten Schicht» sieht sich die Oberschicht Bogotás in ihrem Vorhaben, sich auch das Panorama anzueignen, bestärkt und in keiner Weise behördlichen Hindernissen ausgesetzt. Die damit einhergehenden räumlichen Konflikte beschreibt der Erzähler, um schließlich seine Rundumschau mit der Darstellung des Wohnorts des Täters abzuschließen:

Los del estrato seis, que todo lo poseen, anhelan para sí ese único tesoro de los pobres. Quieren echarle mano a la vista panorámica, y poco a poco la van conquistando. Y ahí es. El dedo en la llaga. Ahí es donde cuajan esos umbrales de incertidumbre, esos improbables puntos intermedios donde los barrios ricos se tocan con las aglomeraciones de la pobresía, en la medida en que los edificios elegantes colonizan la cordillera, avanzando implacables y estratégicos como la torre en el ajedrez: tumbando bosque, desecando ojos de agua, demoliendo chabolas, desalojando arrabales y empujando a los desposeídos hacia las zonas más altas y gélidas donde sólo sobreviven los burros más peludos o los frailejones más morados. En esos nudos de confluencia se produce el umbral o punto crítico donde quedan anuladas las barreras sociales. Ahí saltan chispas.

Y justamente ahí está enclavado el mirador del Dolly-boy, su feudillo de soltero, su compacto castillete en modalidad estudio, pequeño pero estupendo, lo que se dice a todo timbal, esquinado en un piso dieciséis, con cocina high-tech, chimenea de bioetanol, spa-jacuzzi y sobra decir: full terraza con vista acojonante de ciento ochenta grados. Y bien custodiado por rejas electrizadas y muros robustos, alarmas, cámaras de video y equipo de guachimanes, eso desde luego, nadie es ingenuo ni se lanza desarmado a la conquista de los cerros. Muñeco vanguardista, generación intrépida, no quiso sentar nido en el barrio burgués de sus padres por encontrarlo convencional y chato; prefirió entronizarse allá arriba, marcando pauta, pionero, jugando de avanzada o bastión de penetración en la diluida frontera con territorio comanche.

En la terraza hay un telescopio. (LD 109–110)

[Die aus der sechsten Schicht, die alles besitzen, gieren nach diesem einzigen Schatz der Armen. Sie wollen das Panorama in ihre Hände bekommen und erobern es Stück für Stück. Und dort ist er. Der Finger in der Wunde. Dort gerinnen diese Schwellen der Ungewissheit, diese unwahrscheinlichen Zwischenorte, wo die Reichenviertel die Agglomerationen der Armut berühren, insofern als die eleganten Gebäude die Kordillere kolonisieren, in schonungslosem und strategischem Fortschritt, wie der Turm beim Schach: Sie fällen Bäume, trocknen Quellen aus, reißen Baracken ab, verdrängen die Randbezirke und schubsen die Enteigneten immer weiter in die höheren und eisigen Zonen, wo nur die haarigsten Esel und die violettsten Sträucher überleben.

An diesen Verzweigungen tritt die Schwelle oder der kritische Punkt auf, an dem die sozialen Barrieren annulliert werden. Dort fliegen die Funken.

Und genau dort ist Dolly-boys Aussichtspunkt in den Boden genagelt, sein Junggesellen-Anwesen, sein kompaktes Schlösschen in Form eines Studios, klein aber fein, voller Schwung, wie man sagt, in der Ecke eines sechzehnten Stocks, mit Hightech-Küche, Bioethanol-Kamin, Whirlpool und selbstverständlich: Terrasse mit einem beeindruckenden hundertachtzig Grad

Rundumblick. Und geschützt durch elektrische Zäune und robuste Mauern, Alarmanlagen, Videoüberwachung und ein Team aus Wachleuten, natürlich, niemand ist so naiv, sich unbewaffnet auf die Eroberung der Hügel zu stürzen. Der Avantgardist Muñeco, unerschrockene Generation, wollte sich nicht im bürgerlichen Viertel seiner Eltern einnisten, weil es ihm zu konventionell und platt erschien; er bevorzugte es, seinen Thron dort oben aufzubauen, den Ton angehend, Pionier, auf der Sturmposition spielend, oder Bollwerk der Penetration, auf der verschwommenen Grenze zu feindlichem Gebiet.
Auf der Terrasse steht ein Teleskop.]

In Hobbits Beschreibung der Vorgehensweise bestimmter Teile des «estrato seis» wird deutlich, dass diese sich die prekäre Existenz sowie das Herausfallen aus dem Raster des Sozialstaats des «estrato cero» zunutze machen. Mit Isotopien der Eroberung wie «echarle mano» [Hand anlegen], «colonizar» [kolonisieren], «avanzar estratégico» [strategisches Voranschreiten], «tumar» [fällen], «desecar» [austrocknen], «demoler» [abreißen], «desalojar» [verdrängen] und «empujar» [schubsen] wird ein neokoloniales Projekt evoziert, in dessen Zuge keine Rücksicht auf die Bewohner*innen der sogenannten *asentamientos irregulares* [irregulären Siedlungen] genommen wird, die von den Behörden der Stadt nicht anerkannt werden und somit nicht in ihren Schutzbereich fallen, obwohl sie teilweise seit Jahrzehnten als solche bestehen. Muñeco wird in diesem Kontext von Hobbit gar als Pionier bezeichnet, der sein neu erobertes Territorium stolz zur Schau stellt. Dass Muñecos Drang, dieses Territorium für sich zu beanspruchen, über das Materielle hinausgeht, kann Hobbit zu diesem Zeitpunkt der Erzählung nur ahnen, was sich in dem Nachschub «en la terraza hay un telescopio» [auf der Terrasse steht ein Teleskop] manifestiert, der bereits die Zentralität jenes Objekts bei der Durchführung der Tat impliziert.

Die Repräsentation Bogotás im Roman bildet eine Stadt ab, in der soziale Ungleichheiten schon topographisch fest ins Stadtbild eingeschrieben sind. Sowohl auf der Ebene der Bezirke als auch im semi-privaten Rahmen, in der Funktionsweise der Haushalte. So sind in *Los divinos* alle Haushaltsangestellten weiblich, *mujeres de color* und stets aus den Bezirken, die der Erzähler als dem «estrato cero» zugehörig bezeichnet. Diese als «sirvientas» [Dienerinnen] bezeichneten Frauen sind nicht nur für den Haushalt zuständig, sondern permanenter sexualisierter Gewalt durch die männlichen Familienangehörigen ausgesetzt:

En casa de Tarabeo había una sirvienta flaquita que se llamaba Aminca, y hasta yo me reforcía al ver cómo la trataban él y sus hermanos; una vaina medio sádica, la amenazaban con las raquetas de tenis cuando no se les obedecía en el acto. Sólo que eso tampoco se salía demasiado de los parámetros. (LD 24)

[In Tarabeos Haus gab es eine sehr dünne Dienerin, die Aminca hieß, und sogar in mir zog sich alles zusammen, wenn ich mit ansah, wie er und seine Brüder sie behandelten; eine ziemlich sadistische Angelegenheit, sie bedrohten sie mit den Tennisschlägern, wenn sie

ihnen nicht unverzüglich gehorchte. Nur hat auch das nicht den Rahmen des Normalen gesprengt.]

Hobbit beschreibt an dieser Stelle die regelmäßigen Vergewaltigungen, die Aminca als Angestellte im Haus der Familie Tarabeos zu erleiden hatte. Die absolute Normalisierung von sexualisierter Gewalt im Mikrokosmos des Haushalts, im Verbund mit der vielschichtig vulnerablen Position der Haushälterin, manifestiert sich hier über die Tatsache, dass nicht einmal diese Art ritualisierter Gewalt den Rahmen des als normal Betrachteten sprengt. Die soziale Entfernung beider Bevölkerungsgruppen – trotz der Koexistenz auf engem Raum – geht mit einer absoluten Empathielosigkeit seitens der Arbeitgeber einher, was auch durch die Bezeichnung «sirvienta» verdeutlicht wird.

Für das Mädchen hingegen, so stellt Hobbit es sich vor, muss die Lebenswelt der «Reichen» wie ein Traum wirken: «Niña-niña pone atención y cree que le están contando historias de marcianos. Sabe que en algún lugar existen y viven sus vidas doradas; tal vez sus tías, o su abuela, trabajen como sirvientas en casa de alguno y le hayan venido con el chismorro» (LD 153) [Niña-niña wird aufmerksam und glaubt, man erzähle ihr Geschichten von Marsmenschen. Sie weiß, dass sie irgendwo existieren und ihre goldenen Leben leben; vielleicht arbeiten ihre Tanten oder ihre Großmutter als Dienerinnen im Hause eines solchen und haben ihr Gerüchte erzählt]. Die Lebenswelt des Mädchens wird dementsprechend als der krasse Gegensatz zu einem goldenen Leben dargestellt: «Esta nena huele a recuerdo, y también a pobreza y a humo: en su casa deben cocinar con leña. Imagino a su madre y a sus tías, borrosas mujeres de la montaña que lavan la ropa en palanganas de peltre» (LD 132) [Dieses Mädchen riecht nach Erinnerung und auch nach Armut und Rauch: In ihrem Haus wird wohl mit Brennholz gekocht. Ich stelle mir ihre Mutter und ihre Tanten vor, verschwommene Frauen der Berge, die die Kleidung in Zinnschüsseln waschen].

Im Rahmen dieser intersektionalen Topographie verweist der Erzähler immer wieder auf die weiteren Mechanismen der Ausgrenzung, die neben dem ökonomischen Status für die unterschiedlichen Lebenswelten konstitutiv sind. Als Hobbit noch im selben Kapitel vom Verbrechen seines Freundes erfährt, fragt er seine Schwester Eugenia in einem Telefonat, ob dieser auch ihr oder ihrer Tochter Lorena jemals etwas angetan habe. Bevor er Muñecos Laptop der Familie des Mädchens übergeben soll – wozu Eugenia ihn überredet –, will er sich dessen versichern. Eugencias Antwort offenbart ein Verständnis intersektionaler Diskriminierung, über das ihr Bruder nicht verfügt:

—Júrame que nunca te hizo nada. Júramelo por Dios.
—No creo en Dios.

—Sólo júramelo.
 —Te lo juro.
 —¿Y a Lorena tampoco?
 —Calma, Hobbo, qué te pasa. Claro que no, a Lorena tampoco, a Lorena casi ni la conoce.
 —Pero a la niña del barrio ...
 —Quiera el cielo que a esa niña no le haya pasado nada, ve corriendo y entregas eso, a lo mejor sirve de algo. A nosotras no, Hobbo, serénate, a nosotras el Muñeco no nos hizo nada. El vampiro pálido no ataca a los de su raza. (LD 145)

[—Schwör mir, dass er dir nie etwas angetan hat. Schwör es bei Gott.
 —Ich glaube nicht an Gott.
 —Schwör es mir einfach.
 —Ich schwöre es dir.
 —Und Lorena auch nicht?
 —Beruhig dich, Hobbo, was ist los mit dir. Natürlich nicht, Lorena auch nicht, Lorena kennt er kaum.
 —Aber das kleine Mädchen aus dem Armenviertel ...
 —So Gott will, ist diesem kleinen Mädchen nichts passiert, lauf schon los und händige das Ding aus, vielleicht bringt es etwas. Uns nicht, Hobbo, beruhige dich, uns hat Muñeco nichts getan. Der blasse Vampir attackiert nicht die seiner Art.]³⁷

In einem der wenigen Dialoge des Romans wird hier dezidiert auf einen Aspekt hingewiesen, der eine der Grundlagen des Intersektionalitätskonzepts bildet, exemplifiziert durch einen Täter aus der *weißen* Wohlstandsgesellschaft – was anhand der Vampir-Metapher verdeutlicht wird –, der sich gezielt ein Opfer aussucht, das aufgrund seiner sozialen, ökonomischen und herkunftsbedingten Benachteiligung und ihrer Situation als Vertriebene für minderwertig befunden wird. Bezeichnend ist, dass Hobbit selbst zu jenem Zeitpunkt noch nicht über die Reflexionskraft verfügt, die er sich im Anschluss an sein Telefonat mit Eugenia nach und nach aneignet. Die signifikante Aussage «El vampiro pálido no ataca a los de su raza» [Der blasse Vampir attackiert nicht die seiner Art] trifft Eugenia in direkter Form der Rede, sie wird nicht indirekt durch den Erzähler vermittelt, sondern stellt einen der wenigen Momente des Romans dar, an dem Hobbit sich selbst als Erzähler nicht die Möglichkeit einräumt, das Gesagte zu kommentieren oder zu modifizieren.

Auch im Urteilstext zum faktischen Fall selbst finden sich in Bezug auf diesen Aspekt zahlreiche Verweise. Die Lebensumstände, denen Yuliana ausgesetzt war,

³⁷ Der spanische Begriff *raza* kann nicht mit dem deutschen «Rasse» übersetzt werden. Die rassistische Konnotation ist im spanischen Gebrauch weniger präsent, da sie durch die implizite Reflexion des Rassismus selbst in der Verwendung des Begriffs abgeschwächt wird und, ähnlich der Begriffsgeschichte und Funktionsweise des englischen Begriffs *race*, verdeutlicht, dass die Unterteilung von Menschen in Hautfarben oder sonstige biologische Merkmale ein rassistisches Konstrukt ist.

ermöglichten nach Ansicht der Richterin erst die spezifische Ausführung des Verbrechens:

Recuérdese, que la niña hacía parte de una familia de origen indígena, sin formación académica, agobiada por la escasez de recursos económicos, desarraigada de su lugar de origen y puesta por la fuerza de las circunstancias en un medio económico, social y laboral que siempre le fue hostil. YA era el reflejo de todo ello: con solo 7 años de edad ya estaba desarraigada, desescolarizada, hacinada, ingenua y atenta a cualquier dádiva que pudiera mejorar su situación y la de su núcleo familiar. Mujer, niña y pobre, era el ser más débil entre los débiles y el mejor escenario para ejercer un brutal acto de dominación. Todas esas circunstancias las anticipó RUN.³⁸ No en vano dentro del universo que tenía a su alcance, escogió a su víctima en el sector más vulnerable que tuvo a la vista y bajo circunstancias de las que pudo anticipar, sería casi nula la oposición a su victimización: un sector marginal, desprovisto de seguridad, ausente de institucionalidad, habitado por personas con escaso nivel de empoderamiento, adultos y figuras de protección ausentes, niños(as) atentos(as) a la novedad de un extraño. De allí la apropiada confluencia en la acusación de la causal de agravación del literal d del artículo 104 B inc 2 del C.P. (SYS, 27–28, Hervorhebungen im Original)

[Es sei daran erinnert, dass das Mädchen zu einer Familie indigener Herkunft gehörte, ohne akademische Ausbildung, durch die Knappheit der wirtschaftlichen Ressourcen belastet, von ihrem Herkunftsort entwurzelt, die durch äußere Umstände in ein ihr stets feindlich gesinntes wirtschaftliches, soziales und berufliches Umfeld gezwungen wurde. YA war ein Spiegelbild all dessen: Mit nur 7 Jahren war sie bereits entwurzelt, aus dem Schulsystem gefallen, auf engem Raum lebend, naiv und aufmerksam gegenüber jeder Gabe, die ihre Situation und die ihrer Kernfamilie verbessern könnte. Eine Frau, ein Mädchen und arm; sie war die Schwächste der Schwachen und lieferte die beste Voraussetzung für einen brutalen Herrschaftsakt. All diese Umstände antizipierte RUN. Es war kein Zufall, dass er innerhalb des Universums, das ihm zur Verfügung stand, sein Opfer in dem verletzlichsten Sektor auswählte, den er im Blick hatte, und unter den Umständen, die er voraussehen konnte, würde es fast keinen Widerstand gegen diese Viktimisierung geben: ein marginaler Sektor, dem es an Sicherheit fehlte, der von Institutionen verlassen war, in dem Menschen mit einem geringen Maß an Selbstermächtigung lebten, in dem Erwachsene und Schutzfiguren fehlten, Kinder, die auf die Neuartigkeit eines Fremden achteten. Daher die angemessene Übereinstimmung mit der Anklage in Bezug auf die Verschärfung von Artikel 104 B, Absatz d des StGB]

Nicht nur verweist Richterin Bernal hier noch einmal explizit auf den Absatz d des Artikels 104 B CPC, in dem intersektionale Diskriminierung als strafverschärfender Umstand aufgeführt wird, sondern sie spricht auch von einem «brutal acto de dominación» [brutalen Herrschaftsakt], den sie dezidiert auf die gesellschaftlich diametralen Positionen von Täter und Opfer bezieht.

³⁸ Der Name des Täters wird in der Urteilschrift an dieser Stelle vollständig genannt, in dieser Studie jedoch abgekürzt (siehe Erläuterungen in Fußnote 1 dieses Kapitels).

Zahlreiche Ausdrücke wie «vulnerable» [verletzlich], «ausente de institucionalidad» [von Institutionen verlassen] – was sich in einen direkten Zusammenhang mit der intersektionalen Topographie des nullten Sektors im Roman setzen lässt – oder «más débil entre los débiles» [Schwächste der Schwachen] finden sich nahezu wortgleich auch im Roman wieder. Ihre Konfiguration ist dort jedoch eine andere: Während der Urteilstext stets auf der objektiven, sachlichen Ebene verharren muss und konkrete Belege für Argumente anzuführen hat, kann der Roman sich noch einmal anders mit der Gedankenwelt eines Täters und seinem sozialen Umfeld auseinandersetzen, wie bereits im zuvor genannten Ausschnitt verdeutlicht wurde.

Noch manifester wird dieser Aspekt, als Hobbit sich in den Kopf seines ehemaligen Freundes versetzt und dessen vermeintliche Gedanken in direkter Form der Rede mitteilt: «Porque al fin y al cabo quién era esa niña. No era nadie, alguien invisible, casi inexistente. [...] A qué tanto escándalo, qué importancia tiene, dónde estuvo el error, si una niña no es nada y menos si es pobre, una niña pobre no es nadie, no existe (LD 174)» [Denn wer war dieses Mädchen letzten Endes schon. Sie war niemand, jemand unsichtbares, fast nicht existent. [...] Warum das ganze Geschrei, welche Bedeutung hat es schon, wo war der Fehler, wenn doch ein Mädchen nichts ist, vor allem, wenn es arm ist, ein armes Mädchen ist niemand, existiert nicht]. Das Opfer wird in der Logik des Täters ganz im Sinne der extremsten, letalen Form intersektionaler Diskriminierung unsichtbar gemacht, jeglicher Wert ihres Lebens wird ihr performativ abgesprochen, indem sogar ihre bloße Existenz in Frage gestellt wird und ihr Verschwinden somit keinerlei Unterschied für ihn darstellt. Das semantische Feld des Unsichtbaren verweist hierbei auf die Bevölkerungsgruppe derjenigen, die im Rahmen der «Schichtung» Bogotás vergessen und verdrängt werden und nicht einmal auf dem Stadtplan existieren.

Die Unsichtbarkeitssemantik zieht sich dabei durch den gesamten Roman. An anderer Stelle kommentiert Hobbit, dass es nicht einmal nötig sei, Muñeco zu kennen, um zu mutmaßen, dass er sich seiner eigenen Straflosigkeit sicher gewesen sein muss: «No hace falta conocer al Muñeco para darse cuenta que debía confiar en que bastaría un poco de suerte para que sus actos no tuvieran consecuencias. Su familia es influyente, el dinero todo lo puede y al fin de cuentas la víctima es apenas una niña anónima, invisible» (LD 164) [Man muss Muñeco nicht kennen um zu merken, dass er sich sicher gewesen sein muss, dass ihm ein wenig Glück ausreichen würde, um keine Konsequenzen für seine Taten befürchten zu müssen. Seine Familie ist einflussreich, das Geld kann alles und im Endeffekt ist das Opfer nur ein anonymes Mädchen, unsichtbar]. Hobbits Aussage, dass der Täter kein Bekannter sein müsse, um dies über ihn zu wissen, steht sinnbildlich für die gesellschaftlichen Strukturen, in denen die privilegierten Bevölkerungsteile von diesen Ungleichheiten profitieren, welche de facto oftmals auch

rechtliche Konsequenzen haben, was durch Aussagen wie «el dinero todo lo puede» [das Geld kann alles] manifest wird. Dass für den Roman ein faktischer Fall literarisch bearbeitet wurde, in dem der Täter nicht straflos blieb, zeugt nicht von der prinzipiellen Falschheit dieser Annahme. Ganz im Gegenteil: Die Verfahren des Romans verdeutlichen, dass dieser Fall eine Ausnahme darstellt, in dem sie im Rahmen der Täterperspektiven eben solche gesellschaftlichen Annahmen und deren Konsequenzen für das Leben – und Sterben – der Betroffenen intersektionaler Diskriminierung in den Vordergrund stellen. Dafür, dass diese Verurteilung eine Ausnahme darstellt, spricht auch das unvorsichtige Vorgehen des Täters im Roman, der sich auf seine Unantastbarkeit und das Ausbleiben von Ermittlungen verlässt.

Im Verlauf des Romans wird so immer wieder auf die vielschichtigen Gegensätze zwischen dem Täter und seiner Lebenswelt und dem Opfer und seiner Lebenswelt verwiesen. Während es im Urteilstext zum Mord an Yuliana Samboní heißt, dass die soziale Position des Opfers zwar eine Rolle gespielt habe, die des Täters aber nicht ausschlaggebend gewesen sei,³⁹ denkt der Roman hingegen beides immer gemeinsam und einander bedingend. So reflektiert der Erzähler über seinen Freund Muñeco:

Imposible más clara indefensión de la víctima y más prerrogativas para el victimario. Tienen razón estas gentes, la pregunta quema. Por qué ella.

Por qué Dolly-boy, el gran matón, el megatleta, el más fuerte y musculoso, el protomacho, por qué escoge como víctima a la criatura más vulnerable, más indefensa. [...] La única respuesta posible viene compacta, en una palabra: precisamente.

La escoge a ella, a la Niña-niña, *precisamente* por ser la criatura más indefensa del universo. La más vulnerable. Precisamente por eso.

Él es hombre, ella, mujer.

Él, adulto, ella, una niña.

Él, blanco, ella, de piel oscura.

Él es rico, ella, paupérrima.

Él es el más fuerte, ella, la más débil.

Él, amo y señor. Ella, criatura del extrarradio.

En contraposición a ella, el venido a menos Muñeco, últimamente desmejorado y tirando a perdedor, vuelve a ser un gigante. De nuevo un titán con todos sus atributos intactos. Otra vez el espléndido y todopoderoso, como cuando era el bello y rubio jefe de la banda de guerra.

En contraposición a ella, él vuelve a ser Dios. (LD 150–151)

39 Dieser Aspekt wird im Abschnitt 3.2.5 ausgeführt.

[Die Wehrlosigkeit des Opfers und die Privilegien des Täters könnten unmöglich größer sein. Diese Leute haben Recht, die Frage brennt. Warum sie.

Warum Dolly-boy, der große Tyrann, der Megasportler, der stärkste und muskulöseste, der Protomacho, warum wählt er das verletzlichste, wehrloseste Wesen als Opfer? [...] Die einzig mögliche Antwort ist kompakt, mit einem Wort: deswegen.

Er wählt sie, Niña Niña, *gerade weil* sie das wehrloseste Geschöpf des Universums ist. Die Verletzlichste. Genau deswegen.

Er ist Mann, sie ist Frau.

Er ist ein Erwachsener, sie ist ein Kind.

Er ist weiß, sie hat dunkle Haut.

Er ist reich, sie ist arm.

Er ist der Stärkste, sie ist die Schwächste.

Er, Herr und Gebieter. Sie, ein Kind aus den Slums.

Im Gegensatz zu ihr wird der kleingewordene Muñeco, in letzter Zeit auf dem Weg zum Verlierer, wieder zu einem Riesen. Wieder ein Titan mit all seinen Eigenschaften intakt.

Wieder der Prachtvolle und Allmächtige, wie damals, als er der schöne blonde Chef der Kriegskapelle war.

Im Vergleich zu ihr ist er wieder Gott.]

Sein sozialer Status als erfolgreicher, wohlhabender weißer Mann hat ihm sein Leben lang Macht und Kontrolle garantiert, doch sein schleichender sozialer Niedergang durch Drogen- und Alkoholexzesse führt zu einem Beliebtheitsverlust und schließlich zu dem Bedürfnis, die Kontrolle wiederzuerlangen, in dem er sich ein wehrloses Opfer sucht, das sich ihm aus den verschiedensten Gründen nicht widersetzen kann und das ihm, so glaubt er zumindest, Straffreiheit garantiert. Dies ist ein Aspekt, der – trotz der bereits zitierten Ausführungen der Richterin in Bezug auf die Schutzlosigkeit und verletzliche Position des Opfers – unmöglich im Rahmen eines Gerichtsverfahrens nachgewiesen werden kann. Der Roman hingegen ist dezidiert so aufgebaut, um diese Machtverhältnisse offenzulegen und nachzuweisen, dass der soziale Status des Opfers nicht ohne den sozialen Status des Täters gedacht werden kann, dass beide sich gegenseitig bedingen.

Die antithetische Struktur unterstreicht dies, indem sie die Gegensätze zwischen den beiden explizit macht und dabei einerseits auf die multiplen Diskriminierungsmechanismen aufmerksam macht, denen das Mädchen ausgesetzt ist, und andererseits auf die zahlreichen Privilegien, die Muñeco genießt. Jedes der Gegensatzpaare – Mann/Frau, erwachsen/minderjährig, *weiß/person of colour*, reich/arm, stark/schwach – steht hier für eine Verzweigung im Gewebe der intersektionalen Topographie. Die Metapher der Kreuzung fungiert so in einer zusätzlichen Weise als Ort, der Entfernungen angibt und an dem die physische Begegnung zwischen beiden Extremen gleichermaßen die soziale Entfernung nur noch größer erscheinen lässt. Zugleich ist es die Summe der dargelegten Faktoren, die die Entfernung wachsen und den Täter in vermeintlicher Sicherheit wiegen lässt. In diesem Sinne

manifestiert sich das Kalkül, das der Täter bei der Wahl seines Opfers an den Tag legt, was der Erzähler in einem Wort zusammenfasst: «precisamente» [genau deswegen]. Die Aneinanderreihung von Gegensatzpaaren wirft somit zwar Dualismen auf, aber die Aufzählung verdeutlicht gleichzeitig, dass all diese Aspekte miteinander verwoben sind und sich gegenseitig potenzieren. Dargestellt werden die Folgen eines sozialen Gewebes, das auf Ungleichheit beruht und das die bis heute unerschütterliche Grundlage der nachkolonialen Gesellschaft bildet. Der Effekt dieser Aufzählung, verstärkt durch die vielen Anaphern, Parallelismen und die graphische Absetzung des Ausschnitts vom Rest des Textes, ist somit keiner, der binäres Denken verstärkt, sondern einer, der auf die Komplexität und Verflechtung von historisch gewachsenen Diskriminierungsstrukturen hinweist.

In ähnlicher Weise fungiert der strafverschärfende Umstand d des CPC Art. 104 B als legal bindendes Eingeständnis intersektionaler Diskriminierung. Die Tatsache, dass hier innerhalb eines Absatzes auf die verschiedenen Merkmale aufmerksam gemacht wird, zeugt von einem Bewusstsein für das Ineinandergreifen und die historische Verwobenheit der Diskriminierungsstrukturen. Aspekte wie *gender*, *race* und *class* werden somit auch strafrechtlich nicht als isoliert voneinander betrachtet sondern, genau wie im Roman, gemeinsam und interdependent gedacht. Die intersektionale Topographie bietet hierbei eine literarische Möglichkeit des Sichtbarmachens: der Diskriminierungsstrukturen einerseits, der von ihnen Betroffenen andererseits.

3.2.3 Hiobsbotschaften

Die Figur des Erzählers, dessen Spitzname Job die spanische Entsprechung der biblischen Figur des Hiobs ist, tritt insbesondere in den Romankapiteln «La niña» (Kapitel 4) und «Hobbit» (Kapitel 6) als zweifelnde Gestalt auf, die schließlich an der eigenen Erzählung und der Rolle in dieser zerbricht. Der Begriff der Hiobsbotschaft ist demnach sowohl auf der Ebene des Senders als auch des Empfängers virulent und erhält zudem auf der Ebene der Botschaft selbst, die zentraler Gegenstand des Erzählberichts ist, eine weitere Dimension. In seiner Rolle als Erzähler überbringt Job die Botschaft des Feminizids, während er gleichzeitig als dem Täter nahestehende Figur die Botschaft seines Verbrechens empfängt. Die Wahl einer homodiegetischen Erzählinstanz und die damit einhergehende interne Fokalisierung sind bewusste narratologische Entscheidungen, die dazu dienen, das Verfahren der Mittäterperspektivierung zu stärken.

Die im deutschen Sprachgebrauch geläufige Redewendung der Hiobsbotschaft existiert im Spanischen nicht, und doch eignet sich der Begriff, um die Verfahren der Erzählinstanz als Erzähler und beteiligte Figur darzustellen. Die Botschaft, die

Hobbit empfängt und überbringt, ist keine der Hoffnung, sondern eine der Gewalt und des Hasses. Die Figur des homodiegetischen Erzählers, der tief in die Handlung verwickelt ist und gleichzeitig versucht, sich von ihr zu distanzieren, übernimmt dabei zahlreiche Funktionen: Hobbit ist neben Erzählinstanz und Bote auch Mittäter, Zeuge, Übersetzer, ist selbst misogyn und zeigt sich zugleich betroffen. Die Ambivalenz seiner Figur ist zentral für die Erzählstruktur und verweist auf die strukturelle gesellschaftliche Dimension der Misogynie, die sich nicht ausschließlich in physischer Gewalt manifestiert, sondern ebenso in psychischer Gewalt und internalisierten Vorurteilen, die Strukturen für die Entstehung feminizidaler Gewalt schafft. Hobbit ist als Figur und Erzählinstanz nicht zuletzt deswegen so wesentlich, weil er sich als friedlicher, im Vergleich zu seinen Freunden weniger «machohaft» Charakter präsentiert, der über ein Maß an Empathiefähigkeit verfügt, das seinen Freunden – mit Ausnahme Píldoras – abgeht, und dennoch selber Gewaltstrukturen mitträgt.

Hobbit ist Literaturliebhaber, von Beruf Übersetzer und ein Einzelgänger, der unter einer latenten Haptophobie leidet. Einzig zu der Verlobten seines Freundes Duque, Alicia, in die er insgeheim verliebt ist, sucht er den physischen Kontakt und ihre Umarmungen sind die einzigen, die er erträgt. Seine eigenen neurotischen Züge reflektiert er im Rahmen seiner Erzählung, Spekulationen über andere Figuren werden stets als solche markiert. Als Erzählinstanz ist er demnach zumeist zuverlässig, lediglich an den Stellen der flexiblen Fokalisierung nimmt diese Zuverlässigkeit ab, insbesondere im Kapitel «La niña». Während er seine Erzählung nach dem Tod des Mädchens und der Festnahme seines ehemaligen Freundes fortführt, wird seine eigene Unsicherheit immer größer und seine Fähigkeit, eine kohärente Struktur für seine Erzählung zu finden, nimmt sukzessive ab. Die Unsicherheit seines Charakters drückt sich zwar auch in erzählerischer Unsicherheit aus, diese macht Hobbit selbst jedoch stets transparent. Er bezeichnet sich selbst als zaudernd, zurückhaltend und feige und ist sich auch seiner Mittäterschaft bewusst. So hinterfragt er beispielsweise stets seine eigene Misogynie, ohne diese jedoch überwinden zu können, oder reflektiert über die Falschheit des Handelns seiner Freunde, allen voran Muñecos, wobei es ihm erst viel zu spät gelingt, sich von dem freundschaftlichen Band zum Täter endgültig lösen zu können.

Während seine Schwester Eugenia stets Vertrauen in das Gute in ihrem Bruder setzt, reflektiert er seine eigene Rolle, ohne diese zu beschönigen. Da er sich der Gewissheit über die Falschheit seines Verhaltens und dem seines Umfelds nicht entziehen kann, hadert er permanent mit seinem Gewissen, während er nach außen hin den Schein des loyalen Freundes aufrechterhält. Als Tarabeo ihn beauftragt, belastendes Material von Muñecos Computer zu löschen, gibt Hobbit sich zwar ahnungslos und zaghaft, willigt jedoch schließlich ein. Tarabeo, der

sich am Zögern seines Freundes stört, führt dies auf dessen Faulheit und eigenbrütlerisches Dasein zurück. Seine tatsächlichen Gedanken teil Hobbit hingegen nur mit der Leserin: «Si supieran que debajo de mi supuesta fresca polar bulle el espanto en forma de incendio» (LD 115) [Wenn sie wüssten, dass unter meiner vermeintlichen polaren Coolness das Grauen in Form einer Feuersbrunst wallt]. Als stets ehrliche Erzählinstanz verbirgt Hobbit nichts, während er zwischen sich und seinen Kindheitsfreunden immer mehr Distanz schafft. Doch erst als Eugenia ihn mehrfach aus Melbourne anruft, lässt er sich zum Handeln überzeugen. Statt den Laptop, wie von Tarabeo befohlen, zu «bereinigen», übergibt er ihn auf Anraten Eugenias hin schließlich den Angehörigen des Mädchens, die protestierend durch Bogotá ziehen. Die Entscheidung, sich gegen seine Freunde zu stellen und dem Wunsch seiner Schwester zu entsprechen, markiert einen Wendepunkt in der Erzählung. Die kurz darauf eintretende Gewissheit des Todes des Mädchens vertieft diesen Bruch mit den Freunden.

Sein Beruf als Übersetzer ist auch für seine Erzählfunktion relevant, und zwar auf unterschiedlichen Ebenen: Einerseits übersetzt er die Figur des Täters in eine Sprache, die auf die strukturelle Verankerung seiner Tat verweist. Andererseits übersetzt er die vom Täter ausgehende Gewalt in eine intersubjektiv nachvollziehbare Sprache, ohne dabei diese Gewalt zu ästhetisieren. In dieser Funktion als «übersetzender Erzähler» ist er gleichzeitig auch Zeuge und derjenige, der eine Botschaft überbringen muss. Der «leidende Gerechte» der Hebräischen Bibel, Hiob, ist in *Los divinos* in eine widersprüchliche Figur transformiert, die gleichzeitig Mittäter und bisweilen kritische Stimme ist, die ihren eigenen Frauenhass zur Schau stellt, während sie zugleich hervorhebt, dass die wenigen weiblichen Figuren des Romans, allen voran die geliebte Schwester Eugenia und die Freundin Alicia, die einzigen sind, die Mut beweisen und sich von Beginn an gegen Muñeco stellen. In der Erzählinstanz vergegenständlichen sich einerseits alltäglicher Hass und normalisierte Gewalt, während diese zugleich versucht, sich dem Leben des Opfers anzunähern. Seine verzweifelt wirkenden Versuche, sich dem biblischen Hiob durch ethisches und verantwortungsbewusstes Verhalten anzugleichen, scheitern nur dann nicht, wenn seine Schwester ihn zum Handeln zwingt.

Trotz der wachsenden Distanz zwischen Hobbit und den anderen *divinos* und trotz seines wachsenden kritischen Verständnisses ist er nicht in der Lage, seine eigene Misogynie zu überwinden. Dies manifestiert sich insbesondere an seinem Verhältnis zu Alicia. Bereits ihre erste Erwähnung durch den Erzähler ist eine implizite Prolepse, die auf den späteren Handlungsverlauf verweist. Als Hobbit im ersten Romankapitel im Rahmen seiner Reflexion über die nächtlichen Anrufe

Muñecos eine homodiegetisch-intradiegetische Ebene eröffnet, fällt erstmalig der Spitzname Malicia [Heimtücke] – bevor ihr tatsächlicher Name überhaupt erwähnt wird:

Los monicongos son dos. La frase no dice nada, pero perturba. Suena a rima infantil, y eso acentúa la desazón que me causa. Se lo pregunté el otro día a Malicia. Quise ponerla al tanto del sonsonete de las madrugadas. No hizo falta, ella ya lo conocía. ¿Acaso el Muñeco la llama también, se toma esas confianzas? Me aguijonean los celos.

—Quiénes son los monicongos esos –le dije a Malicia.

Ella tiene sus teorías. Para todo las tiene, y para esto también.

—Son los heraldos de nuestra desgracia –dijo.

Ella habla así, esta Malicia se cree bruja, y no le falta fundamento. Sabe predecir vainas, o será más bien que las precipita con sus palabras.

—Se está cocinando algo espeso –me advierte, afeando con una mueca su bonita cara morena.

Luego me consuela pasándome la mano por el pelo sin que yo me espante, cosa rara en mí, que le tengo fobia al contacto. (LD 16)

[Die Monicongos sind zwei. Der Satz sagt nichts aus, aber er verstört. Er klingt wie ein Kinderreim, was mein Unbehagen verstärkt. Letztens habe ich Malicia danach gefragt. Ich wollte sie über den nächtlichen Wirbel auf dem Laufenden halten. Das war nicht nötig, sie wusste bereits Bescheid. Ruft Muñeco sie etwa auch an, traut er sich das? Die Eifersucht stichelt.

–Wer sind diese Monicongos? –sagte ich zu Malicia.

Sie hat ihre Theorien. Immer hat sie welche, und hierfür auch.

–Die Verkündiger unseres Unglücks – sagte sie.

Sie spricht so, diese Malicia glaubt, sie sei eine Hexe, und zurecht. Sie kann Dinge voraussagen oder vielleicht eher durch ihre Worte beschleunigen.

–Da braut sich etwas zusammen –warnt sie mich, und ihr schönes dunkles Gesicht verzieht sich zu einer Grimasse.

Dann tröstet sie mich, indem sie mir mit der Hand durchs Haar fährt, ohne dass ich mich erschrecke, ungewöhnlich für mich, der ich Angst vor Berührungen habe.]

Bereits aus dieser ersten Erwähnung geht Alicias zentrale und komplexe Rolle im weiteren Handlungsverlauf hervor: Für Hobbit ist sie zugleich Vertraute und «Objekt der Begierde» – tatsächlich bezeichnet er sie nur wenig später als «bien ajeno» (LD 19) [fremdes Eigentum], da sie seinem Freund Duque «gehöre». Sie ist für Hobbit Hexe und Wahrsagerin, die zudem in der Lage sei, Prophezeiungen zu verlauten. Der Erzähler arbeitet sich an Alicias Figur regelrecht ab, alle seine Wünsche und Ängste projiziert er auf sie, und wie bereits an dieser frühen Stelle des Romans angedeutet, macht er sie bis zu einem gewissen Grad für die späteren Geschehnisse verantwortlich. Der von ihm für sie auserwählte Name steht dabei für die als Liebe getarnte Misogynie, nicht nur des Erzählers, sondern des gesamten Mikrokosmos, in dem er sich bewegt und der wiederum auf die übergeordneten patriarchalen Strukturen verweist, in denen die Romanhandlung fest verankert ist.

Der Wendepunkt in Bezug auf die freundschaftliche Beziehung der beiden tritt ein, als Hobbit am Ende des sechsten und letzten Kapitels von Alicias Liebschaft mit Tarabeo erfährt. Der völlig aufgelöste Hobbit bedient sich seines Kosenamens Job, der spanischen Entsprechung Hiobs, um endgültig über Alicia zu richten:

Ay, Alicia, Malicia, me rompiste el corazón. Píntamelo en el pecho, muchacha, pero píntamelo roto. Cómo me engañabas, mala, *cabecita mentirosa, boquita que miente*. Yo celándote con Duque, y tú poniéndonos cuernos a ambos. Este golpe, te juro, este golpe me partió en dos. Vaya traición tan amarga, muchacha, me supo a hiel. Y no logro quitarme la aspereza de la boca. Traicionar a un novio, vaya y pase, ¿sabes? ¿Pero traicionar a un amigo como yo? ¿A un buen amigo? Eso no tiene perdón. ¡Y con Tarabeo, niña! Deja que me ría, ja, ja, ja. Tú, la chica de la polvera, la moza clandestina de ese cafre, y para colmo a espaldas mías. Tanta confianza entre tú y yo, tanto consejo, tanto detalle, pero el secreto te lo guardabas bien guardado. ¡Novia de Tarabeo, el playboy, el seductor de pacotilla, el maniobrero! ¿Se puede caer más bajo, Alicia? Dime, ¿se puede? ¿Es que no queda en el mundo nada que valga la pena, nadie en quien confiar? *El Señor me la dio y el Señor me la quitó, bendito sea el nombre del Señor*. O acaso no puedo clamar al cielo, si al fin de cuentas soy Job. ¿Acaso no? Hobbit, Hobbo, Bobo, Idiota, Ingenuo, Job. Ay, Alicia, mi Malicia, qué buen apodo te puse, te viene como anillo al dedo. (LD 226–227)

[Ach, Alicia, Malicia, du Heimtückische, du hast mir das Herz gebrochen. Mal es mir auf die Brust, Mädchen, aber mal es mir entzweit. Wie du mich betrogen hast, du Bösertige, *lügnerisches Köpfchen, lügnerisches Mündlein*. Und ich war eifersüchtig auf Duque, während du uns beiden Hörner aufgesetzt hast. Dieser Schlag, das schwör ich dir, hat mich zerrissen. Was für ein bitterer Verrat, Mädchen, nach Galle hat er geschmeckt. Und ich schaffe es nicht, den herben Geschmack aus dem Mund zu kriegen. Einen Verlobten zu betrügen, meinerwegen, weißt du? Aber einen Freund wie mich? Einen guten Freund? Das wird nicht vergeben. Und dann auch noch mit Tarabeo, Mädchen! Dass ich nicht lache, ha, ha, ha. Du, das Mädchen aus dem Liebesnest, die Affäre dieses Trottel, und obendrein hinter meinem Rücken. So viel Vertrauen zwischen dir und mir, so viele Ratschläge, so viele Aufmerksamkeiten, aber das Geheimnis hast du schön geheim gehalten. Liebhaberin von Tarabeo, dem Playboy, dem Möchtegern-Verführer, dem Manipulator! Kann man tiefer sinken, Alicia? Sag's mir, kann man? Gibt es denn auf dieser Welt nichts Lohnenswerteres mehr, niemanden, dem man vertrauen kann? *Der Herr hat sie mir gegeben und der Herr hat sie mir genommen, gesegnet sei der Name des Herren*. Oder kann ich etwa nicht zum Himmel schreien, wenn ich doch Hiob bin. Oder etwa nicht? Hobbit, Hobbo, Dussel, Idiot, Naivling, Hiob. Ach, Alicia, meine Malicia, was für einen treffenden Spitznamen habe ich dir gegeben, er passt wie angegossen.]

Das nahezu direkte Zitat aus der ersten Prüfung Hiobs,⁴⁰ «El Señor me la dio y el Señor me la quitó, bendito sea el nombre del Señor» [Der Herr hat sie mir gegeben

⁴⁰ «Jehová dio, y Jehová quitó; sea el nombre de Jehová bendito», Job 1:21. La Santa Biblia. Antigua Versión de Casidoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602). Revisión de 1960. Asunción; Bogotá; Buenos Aires [u. a.]: Soc. Bíblicas Unidas 1960. Im Folgenden RVR1960 [Der HERR hat's gegeben, der HERR hat's genommen; der Name des HERRN sei ge-

und der Herr hat sie mir genommen, gesegnet sei der Name des Herren], deutet hier auf Hobbits Bestreben hin, seinem biblischen Vorbild nachzueifern und sein «Schicksal» zu akzeptieren. Allerdings gelingt dies keineswegs: Seine selbstgerechte Anklage gleicht zwar in der Struktur der biblischen Anklage Hiobs an Gott, insbesondere durch die vielen rhetorischen Fragen, die seine eigene vermeintliche Unschuld hervorheben sollen, doch verliert sich Hobbit dabei zunehmend in seiner eigenen Frauenfeindlichkeit. Die den Erzähler entlarvende Misogynie entfaltet sich hier in besonderer Weise. Der sich auf «Alicia» reimende Spitzname «Malicia» [Heimtücke], den Hobbit von Beginn der Erzählung an verwendet, wird hier erstmals metasprachlich thematisiert und in seiner Bedeutung hervorgehoben. Der Kosename, der von Hobbit zunächst als humorvolle Anspielung auf Alicias vermeintliche hellseherischen Fähigkeiten eingeführt wird, steht von Beginn an sinnbildlich für das Spannungsverhältnis zwischen der Zuneigung, die Hobbit für sie empfindet, und der Vorahnung auf die spätere Schlüsselrolle Alicias bei der Überführung des Täters Muñeco, die ihr durch ihr Verhältnis mit Tarabeo zuteilwurde, welches wiederum Hobbits Wut auslöst.

Ähnlich wie im deutschen Sprachgebrauch eröffnet der Begriff «malicia» auch im Spanischen zahlreiche, regional variierende juristische sowie biblische Assoziationen. Im deutschen Strafrecht ist «Heimtücke» eines der Mordmerkmale, das häufig in Zusammenhang mit Partnerschaftsgewalt und Feminiziden in Verbindung gebracht wird. Eine Situation der Wehrlosigkeit wird dabei seitens des Täters gezielt hergestellt und ausgenutzt.⁴¹ Umgekehrt hält sich eine historisch verankerte,

lobt!, Hiob 1, 21]. Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1984. Im Folgenden LU84.

41 In einem Policy Paper vom November 2020 zum strafrechtlichen Umgang mit (tödlicher) Partnerschaftsgewalt bezieht sich der Deutsche Juristinnenbund auf das Mordmerkmal «Heimtücke» in Bezug auf Feminizide, die im Rahmen von Partnerschaften oder früheren Partnerschaften begangen werden: «Das Mordmerkmal der ›Heimtücke‹ kann vorliegen, wenn es sich bei Tötungen von (Ex-)Partnerinnen um von den Tätern geplante Attacken handelt, die sich zwar vor dem Hintergrund einer konfliktreichen Beziehung oder einer Auseinandersetzung ereignen, in der die Partnerin aber dennoch aktuell keinen erheblichen Angriff auf ihre körperliche Unversehrtheit oder gar auf ihr Leben erwartet. Es kommt vor, dass der Mann der Frau, die sich von ihm getrennt hat, nachstellt und ihr schließlich an ihrer Wohnung, ihrem Arbeitsplatz oder der Kindertagesstätte auflauert, um sie zu töten, oder sie unter einem Vorwand, etwa mit der Bitte um eine letzte Aussprache, in eine ungeschützte Situation lockt. Dann kann als Mordmerkmal ›Heimtücke‹ gegeben sein, die eine bewusste Ausnutzung der zum Zeitpunkt des mit Tötungsvorsatz geführten Angriffs bestehenden Arg- und Wehrlosigkeit des Opfers voraussetzt.» Deutscher Juristinnenbund: *Strafrechtlicher Umgang mit (tödlicher) Partnerschaftsgewalt*, S. 4. Abrufbar unter https://www.djb.de/fileadmin/user_upload/st20-28_Partnerschaftsgewalt.pdf (letzter Zugriff: 28.03.2023). Vgl. auch Hartmut Schneider: *Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch*, 1. Aufl. 2003, StGB § 211 Rn, S. 122–123.

stereotype Konnotation der «heimtückischen Giftmörderin», die bewusst eine Situation der Ahnungslosigkeit des Opfers ausnutze, um ihre physische Unterlegenheit zu kompensieren, nicht nur im deutschsprachigen Raum.⁴²

Dem spanischen Äquivalent «malicia» kommt ebenfalls eine vielschichtige Bedeutung zu, wenn auch unter anderen Vorzeichen. «Malicia» wird sowohl für Straftaten selbst als Kriterium zur Festsetzung des Tatbestands und des Strafmaßes angeführt als auch in Bezug auf prozessuale Strategien von Strafverteidiger*innen («malicia procesal»)⁴³ In verschiedenen spanischen Übersetzungen der Bibel taucht der Begriff immer wieder als zentrales Konzept in beiden Testamenten auf.⁴⁴ Allein im Hiobbuch finden sich zahlreiche Erwähnungen in diversen Kontexten und unterschiedlichen Übersetzungen. Auf die Zuschreibung weiblicher Charaktermerkmale bezogen ist nicht zuletzt das Sirachbuch (sp. *Eclesiástico*), das im katholischen Christentum als integraler Bestandteil der Bibel gilt, als einschlägig zu erwähnen. Im *Eclesiástico* 25 tragen die Verse 13–28 den Titel «La mala mujer» [Die schlechte Frau]. Vers 18 wird dabei in der Übersetzung der *Biblia de Jerusalén* besonders explizit: «Toda malicia es poca junto a la malicia de la mujer»⁴⁵ [Jede Heimtücke ist klein im Vergleich zur Heimtücke der Frau]. Eine explizite intertextuelle Referenz auf diese Bibelstellen ist für den Begriff der «malicia» nicht gegeben, die Tatsache jedoch, dass Hobbit diesen Namen für Alicia gewählt hat, ist als Ausdruck seiner Misogynie zu verstehen.

Hobbit, der sich zwar gegen seinen Freund Muñeco stellt, der ein Mädchen «con malicia» ermordet hat, bezieht sich dennoch immer wieder auf das Stereotyp der heimtückischen Frau, die Männern Schaden zufügen will. Er sieht sich selbst als Opfer von Alicias Heimtücke, fühlt sich verraten und im Recht, obwohl er mit Alicia nie über seine Gefühle für sie gesprochen hat.

Das Asyndeton «Hobbit, Hobbo, Bobo, Idiota, Ingenuo, Job», das gleichzeitig eine spezifische Form der Klimax ist, konkretisiert auf formaler Ebene den vermeintlichen Kontrast zwischen dem Erzähler und Alicia: Während für Alicia nur ein Kosenamen, Malicia, existiert, der ihre Figur auf die implizierte Zuschreibung der heimtückischen und verräterischen Frau reduziert, macht Hobbit seinen Sta-

42 Vgl. beispielsweise Alejandra Vela Martínez: *Historias de confesiones y barbaries: las mujeres asesinas y su justificación en el imaginario colectivo*. In: Mónica Quijano/Héctor Fernando Vizcarra (Hg.): *Crímen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: Bonilla Artigas/UNAM 2015, S. 135–157.

43 Vgl. Jorge Isaac Torres Manrique: *Temeridad y malicia procesales al banquillo: crónica de dos lacras jurídicas que retenden consolidarse*. In: *Revista Electrónica de Derecho de la Universidad de La Rioja (REDUR)*, Nr. 9 (2011), S. 375–402.

44 So beispielsweise in Samuel 17:28, Mateo 22:18 und in Colosenses 3:8 der RVR1960 Übersetzung.

45 *Eclo* 25:19 in *Biblia de Jerusalén: Nueva ed. totalmente revisada y aumentada*. Bilbao: Desclee de Brouwer 1979.

tus als ihr vermeintliches Opfer anhand verschiedenster Namen fest, die auf seine vermeintliche Naivität und Unschuld verweisen. Der Name Job steht hierbei an letzter Stelle der Aufzählung und ist der mit der bedeutsamsten Implikation: Job steht für einen unschuldig Verurteilten, der Gott für die als unrecht empfundene Härte seines Schicksals anklagt. Hobbit klammert sich an diesen Namen, um sich nicht mit der eigenen Täterschaft auseinander setzen zu müssen und stattdessen Alicia anklagen zu können.

Die Vielzahl an Kosenamen aller männlichen Figuren reichen jedoch nicht aus, um die Leerstellen zu füllen, die durch das Auslassen von Klarnamen erzeugt wird. Diese Anonymisierung, das Mysterium, das die wahren Identitäten der Protagonisten umgibt, steht im Kontrast zu den beiden weiblichen Figuren, Alicia und Eugenia, die ihrerseits mit ihren tatsächlichen Vornamen erwähnt werden. Die Figur Alicias erhält zwar über den lediglich von Hobbit genutzten Spitznamen eine zusätzliche Dimension, diese ist jedoch Ausdruck geschlechtsspezifischer Fremdzuschreibung und kann demnach nicht mit den zahlreichen, bisweilen popkulturell konnotierten Kosenamen der fünf *divinos* verglichen werden.

Die Leerstelle, die das Fehlen der Namen der männlichen Figuren hinterlässt, verweist neben der Anonymisierung auch auf die Straflosigkeit der Mittäter und die relative Austauschbarkeit ihrer Charaktere. Einer Singularität der Verhaltensweisen der Freunde und der damit verbundenen Gewalt wird durch die strukturelle Anlage der Figuren eine Absage erteilt: Ihr Mikrokosmos, der sich aus der Zelebration von Bruderschaft, toxischer Maskulinität⁴⁶ und normalisierter Gewalt speist, ist bei genauer Betrachtung mehr als ein Mikrokosmos. Die zahlreichen Verweise auf historische und biblische Figuren sowie Filmcharaktere, die in den Kosenamen enthalten sind, deuten auf ein viel umfangreicheres Bedeutungsnetz hin, dessen Ausdruck die selbsternannten Tutti Frutti sind. Die Leerstelle der fehlenden Klarnamen kann somit mit vielseitigen Bedeutungen versehen werden, die auf die strukturelle Formung der von den Protagonisten verkörperten Männlichkeit verweisen. Dies impliziert eine Entindividualisierung patriarchaler Denk-

⁴⁶ Für eine Kritik an der Verwendung des Begriffs der «toxischen Maskulinität» siehe Andrea Waling: Problematising «Toxic» and «Healthy» Masculinity for Addressing Gender Inequalities. In: *Australian Feminist Studies* Vol. 34, Nr. 101 (2019), S. 362–375. Waling betont, dass die Verwendung des Konzepts Männer weiterhin als Opfer positioniere, anstatt ihre Handlungsmacht im Rahmen der Reproduktion von Männlichkeit zu betonen. Das Antonym der «gesunden Männlichkeit» stelle Männlichkeit weiterhin als die einzige Form der Geschlechtsidentität dar, mit der Männer sich legitimerweise identifizierten. Auf diese Weise reproduzierten «toxische» und «gesunde Männlichkeit» weiterhin geschlechtsspezifische Ungleichheiten, anstatt ein Aufbrechen des binären Denkens zu verfolgen. An dieser Stelle verwende ich den Begriff, um die Intensität der mit toxischer Männlichkeit assoziierten Verhaltensweisen zu betonen, die im Roman tödliche Gewalt implizieren.

und Verhaltensweisen, die – und dies wird immer wieder durch die Spezifik des dargestellten Feminizids bekräftigt – keineswegs mit einem apologetischen Blick auf Tat und (Mit-)Täter einhergeht, auch wenn die Erzählinstanz selbst immer wieder in diese Richtung driftet.

Das bereits hervorgehobene Asyndeton beinhaltet somit noch eine weitere Komponente, welche die Anlage der Erzählerfigur betrifft. Der Unsicherheit des Erzählers in Bezug auf seine eigene Rolle im Rahmen der Romanhandlung wird durch dieses rhetorische Stilmittel pointiert Ausdruck verliehen. Hobbit avanciert nicht, wie seine Namensgeber aus J.R.R. Tolkiens Romanen, zum Helden, noch verfügt er über die Strahlkraft eines Hiobs, und doch strebt er nach derartigen Vergleichen. Angespornt durch seine Schwester, die er bewundert und aufrichtig liebt, sucht er nach Wegen, sich seiner eigenen Verantwortung in Bezug auf das Verbrechen zu entziehen. Die Krise, in die ihn die Erkenntnis über seine eigene Rolle stürzt, ist jedoch nachhaltig. Auf der Suche nach der eigenen Subjektposition stellt Hobbit immer wieder zahlreiche rhetorische Fragen, die ihn mit der eigenen Täterschaft konfrontieren. So auch, nachdem er sich von Eugenia überzeugen lässt, den Laptop des Täters den Angehörigen des Opfers zu übergeben:

Huelen a humo. Son ellas. Ellas, las mujeres de la montaña, las que cocinan con leña y lavan la ropa en platos de peltre. Y yo, ¿quién soy? Ni más ni menos que el enemigo: uno de los cinco Tutti Fruttis, el quinto de los Divinos, el cuasihermano del sátiro. Las veo repartir de mano en mano volantes con la foto de él sobre un letrero que reza *se busca*. Y me entra un palpito: debo parecerles idéntico. Él es lindo y yo no tanto, pero hijos de papi los dos, aunque él sí tenga un papi, y yo como si no tuviera. ¿Y si estas gentes nos confunden, creyendo que yo soy él y él es yo? ¿Y si en el fondo tienen razón? Hundo mi desvergonzada cara en el anonimato de la capucha, escondo las manos culpables en los mitones de invierno. Pero esta gente me acoge. Me toman del brazo, agradecen mi solidaridad y mi presencia, me ven cara de aliado, de punto de apoyo, quieren que los ayude a encontrar a la niña que les han robado. (LD 149)

[Sie riechen nach Rauch. Sie sind es. Sie, die Bergfrauen, die mit Holz kochen und die Wäsche in Zinnbehältern waschen. Und ich, wer bin ich? Nicht mehr und nicht weniger als der Feind: einer der fünf Tutti Fruttis, der fünfte der Göttlichen, praktisch der Bruder des Satyrs. Ich sehe, wie sie Flugblätter mit seinem Foto und der Aufschrift *Gesucht* von Hand zu Hand weitergeben. Und ich zucke zusammen: Ich muss für sie genauso aussehen. Er hübsch, ich nicht so sehr, aber Papasöhnchen beide, obwohl er sehr wohl einen Vater hat und bei mir ist es eher, als hätte ich keinen. Und wenn diese Leute uns verwechseln und glauben, ich sei er und er sei ich? Und wenn sie im Grunde Recht haben? Ich versenke mein dreistes Gesicht in der Anonymität der Kapuze und verstecke die schuldigen Hände in den Pulswärmern.

Doch diese Leute empfangen mich. Sie nehmen mich beim Arm, erweisen sich dankbar für meine Solidarität und meine Präsenz, sie sehen in mir einen Verbündeten, einen Unterstützer, sie wollen, dass ich ihnen helfe, das geraubte Mädchen zu finden.]

Die Suche nach seinem eigenen Platz in der Erzählung führt Hobbit somit in die Arme derer, für dessen Leid er sich mitverantwortlich sieht. Die eigene Reflexion über die Ähnlichkeit zwischen Muñeco und ihm selbst ist hier mehr als nur eine irrationale Angst, als Freund des Täters erkannt zu werden. Das Bewusstsein über Muñecos Austauschbarkeit kulminiert hier in der chiasmatischen Feststellung der Ähnlichkeit zwischen Täter und Erzähler. Einzig die Tatsache, dass diese von Hobbit als unverkennbar empfundene Ähnlichkeit von den Angehörigen nicht als solche erkannt wird, lässt ihn ihm noch Hoffnung auf eine «Unschuld seiner Hände» aufkeimen – die semantische Ähnlichkeit zum berühmten Diktum des Pilatus ist dabei alles andere als Zufall.

Eine weitere Dimension seiner eigenen Funktion im Rahmen des Handlungsverlaufs wird ihm erst bei einem Gespräch mit Pildora bewusst, das sie nach dem Fund der Leiche des Mädchens nachts auf dem Hof ihrer alten Schule führen. Pildora ist der einzig übriggebliebene Vertraute aus den Reihen der *divinos*. Er hatte von Tarabeo den Auftrag bekommen, die Leiche des Mädchens verschwinden zu lassen, aber den Eid der Tutti Frutti ebenfalls gebrochen und sich über Tarabeos Anweisungen hinweggesetzt. Statt sich des Körpers zu entledigen, bahrte er ihn ausgerechnet im Swimmingpool der Finca Duques auf. Da auch ihn die eigene Mitschuld schwer belastete, so Pildora zu Hobbit, habe er in Erwägung gezogen, sich über die Veranda der Finca in den Tod zu stürzen. Pildora fragt Hobbit schließlich, warum er denke, dass er beschlossen habe, dies nicht zu tun:

Ahí está: lo siento latir. Vivito y coleando, el destino presentido. La movida buscada, el gran anhelo. Se va acercando la hora: que a nadie lo coja desprevenido.

—¿Sabe por qué no lo hice? –me pregunta y no sé qué responderle.

—Qué cosa.

—Usted sabe qué.

Qué me estará preguntando este Pildo, ¿por qué no se arrojó? Vaya, vaya, ésa sí es la pregunta del millón. Yo tendría que saberlo, al menos aproximativamente, para poder recíprocarlo con una hipótesis coherente, o una réplica vivificante. Si lo hubiera hecho, si el Pildo se hubiera inmolado, yo habría sabido explicármelo, incluso explicárselo a él mismo en este momento. ¿Pero por qué no lo hizo? Ahí la cosa se pone difícil. En realidad, ni idea. Después de todo lo que pasó, otro cualquiera se lanza a la jaula de los leones⁴⁷ o las ruedas del tren. De una vez, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo: ¡cataplún!

Sin pensarlo dos veces.

Pero el Pildo lo pensó demasiado, y ahora pretende que yo sepa por qué.

—Por venir a verlo a usted –él mismo responde su propia pregunta y yo me rasco la cabeza, este gorro de invierno pica como un demonio–. Por eso, Hobbo. Por venir a verlo. Porque hay cosas que nadie debe olvidar, y cosas que alguien tiene que saber. Y ese alguien es usted. (LD 202–203)

47 Vgl. Daniel 6, RVR1960 und Daniel 6, LU84.

[Da ist es. Ich spüre das Pochen. Quicklebendig drängelt sich das bereits erahnte Schicksal herein. Die ersehnte Szene, das große Begehren. Langsam wird es Zeit: mögen sich alle gefasst machen.

—Weißt du, warum ich es nicht gemacht hab? –fragt er mich, und ich weiß nicht, was ich ihm antworten soll.

—Was denn.

—Du weißt, was.

Was wird dieser Pildo mich wohl fragen, warum er sich nicht hinuntergestürzt hat? Na so was! Das ist wohl die Millionenfrage. Ich müsste es wissen, zumindest ungefähr, um ihm eine kohärente Hypothese oder eine belebende Erwiderung zu liefern. Wenn er es getan hätte, wenn Pildo sich geopfert hätte, dann hätte ich es mir und ihm erklären können. Aber warum hat er es nicht getan? Da wird es dann schwierig. Um ehrlich zu sein, keine Ahnung. Nach allem, was passiert ist, würde jeder in die Höhle des Löwen springen, oder vor den Zug. Ein für allemal, im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geist: Rumms!

Ohne zweimal zu überlegen.

Aber Pildo hat zu viel überlegt, und nun tut er so, als müsse ich wissen, warum.

—Um dich hier zu treffen –beantwortet er seine eigene Frage, und ich kratze mich am Kopf, diese Wintermütze juckt höllisch–. Deswegen, Hobbo, um dich hier zu treffen. Denn es gibt Dinge, die niemand vergessen darf, und Dinge, die jemand wissen muss. Und dieser jemand bist du.]

In dieser metapoetischen Schlüsselszene des Romans erhält Hobbit mitten in der fortgeschrittenen Erzählung erst den Erzählauftrag, den er, wieder einmal überumpelt von seiner eigenen Ahnungslosigkeit, nach bestem Wissen und Gewissen ausführen soll. Somit bekommt der Erzähler im vorletzten Romankapitel den Erzählauftrag von einer der anderen Figuren, und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem die Erzählung größtenteils beendet ist. Diese Achronie leitet eine Wendung in der narrativen Darstellung ein: Hobbit beginnt, seine eigene Stimme auf ein kollektives Gewissen zu projizieren und tritt als Erzählinstanz bisweilen aus seiner eigenen, in sich gekehrten, von sich selbst vereinnahmten und scheuen Figur heraus, um über die Geschichte Kolumbiens und die kollektive Wirkung des Verbrechens zu reflektieren:

En este país nuestro ha sido tanta la guerra, tanta, soportada por demasiado tiempo, que los vivos ya estamos acostumbrados y los muertos olvidados y no hay quien registre el catálogo. La violencia pesa y pasa, así sin más, pasa y arrasa, y la muerte se ha ido volviendo vida cotidiana. Y a pesar del sopor nacional, la memoria de la Niña cala tan hondo que rompe la inercia, y la infamia de Muñeco mantiene al rojo la ira y el asco. Nadie olvida ni perdona, y al mismo tiempo nadie puede tirar la primera piedra. (LD 246)

[In diesem, unserem Land hat es so viel Krieg gegeben, so viel, den wir zu lange ertragen haben, so dass die Lebenden ihn gewohnt sind und die Toten vergessen und es niemanden gibt, der ihren Katalog führt. Die Gewalt wiegt schwer und besteht, besteht und zerstört, und der Tod wurde zum Alltag. Und trotz der nationalen Schlaflosigkeit sitzt die Erinnerung an das Mädchen so tief, dass sie die Trägheit aufbricht, und Muñecos Schande lässt Wut und

Ekel weiterhin aufglühen. Niemand vergisst oder vergibt und gleichzeitig kann niemand den ersten Stein werfen.]

Die erneute biblische Referenz fungiert hier erstmalig nicht als Reflektor der Subjektposition des Erzählers. Jesus' Worte im Johannesevangelium⁴⁸ werden hier aufgegriffen, um ein Eingeständnis kollektiver historischer und gesellschaftlicher Verantwortung zu artikulieren: Trotz der Wut auf den Täter könne niemand den ersten Stein werfen, da niemand frei von Sünde sei.

Bisweilen ist wiederum eindeutig Hobbit als Erzählinstanz zu erkennen, der wiederholt nach seiner eigenen Rolle in der Erzählung fragt: «¿Y yo? ¿Qué velas llevé yo en ese entierro? Yo fui convidado de piedra, petrificado en mi propia indolencia. Yo hice las veces del que presencia sin participar, el testigo, del latín testiculus, es decir una hueva»⁴⁹ (LD 227–228) [Und ich? Welche Kerzen trug ich bei dieser Beerdigung? Ich war der steinerne Gast, versteinert in meiner eigenen Trägheit. Ich war der, der dabei ist, ohne teilzunehmen, der Zeuge, aus dem Lateinischen testiculus, also ein Eiertänzer]. Er sieht sich dabei als «convidado de piedra» und vergleicht seine Situation implizit auf intertextueller Ebene mit der des steinernen Gastes in Tirso de Molinas bekanntem Stück *El burlador de Sevilla* von 1630, der ersten Ausarbeitung des Don-Juan-Stoffes. Dass Hobbit sich selbst jedoch nicht wie die Statue im *Burlador de Sevilla*, Don Gonzalo, am Ende als Rächer versteht, wird im zweiten Teil des Satzes deutlich: Während Don Gonzalo von Don Juan, dem *burlador*, in einem Duell getötet wird und seinen Mörder schließlich zum ewigen Leben in der Hölle verdammt,⁵⁰ geschieht Hobbits Transformation zur Statue ganz aus ihm selbst heraus, nämlich aufgrund seiner eigenen Untätigkeit, seiner Zurückhaltung und seines Bedürfnisses, sich aus allen heiklen Situationen herauszuwinden und sich unsichtbar zu machen. Bei dem darauffolgenden Wortspiel eröffnet der Erzähler eine paronomatische Verbindung zwischen «testigo» [Zeuge] und dem lateinischen Begriff «testiculus» [sp. *testículo*, Hoden] und assoziiert dieses wie-

48 «El que de vosotros esté sin pecado sea el primero en arrojar la piedra contra ella.» Juan 8:7, RVR1969 [Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie, Joh 8,7, LU84].

49 Tatsächlich stellt die Phrase eine teils wortwörtliche Wiederholung einer Aussage Hobbits dar, die er trifft, als er Muñecos Laptop im Auftrag Tarabeos «bereinigen» soll. Dort heißt es: «Voy a sumergirme de cabeza en esta orgía virtual en la que seré convidado de piedra, alguien que presencia sin participar, apenas un testigo, del latín testiculus, es decir una hueva» (LD 121) [Ich werde mich kopfüber in diese virtuelle Orgie stürzen, bei der ich der steinerne Gast sein werde, jemand, der dabei ist, ohne teilzunehmen, gerade mal ein Zeuge, aus dem Lateinischen testiculus, also ein Eiertänzer]. Das nur leicht abgewandelte Selbstzitat des Erzählers deutet somit darauf hin, dass die Unsicherheit in Bezug auf die eigene Rolle im Rahmen des Geschehens schon latent war, bevor er von der Tat seines Freundes erfuhr.

50 Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla*. Madrid: Taurus 1978.

derum mit «una hueva», das umgangssprachlich fehlende Produktivität und Faulheit beschreibt und sich gleichzeitig etymologisch wiederum aus «huevo» [ugs. für Hoden] speist. Diese Stilfiguren unterstreichen die Tatenlosigkeit des Erzählers, der sich immer wieder intertextuell zu Figuren der Weltliteratur wie dem «convidado de piedra» oder dem biblischen Hiob in Bezug setzt, wobei er sich jedoch bewusst ist, keine dieser Rollen tatsächlich ausfüllen zu können.

Stattdessen resigniert er über weite Teile der Erzählung angesichts der Last seines Gewissens und seiner Zeugenschaft. So scheint es zunächst, als finde er keinerlei Worte für das Verbrechen: «Quién soy yo para mencionar esto, con qué atrevimiento, con cuáles palabras. Yo, Hobbo el cobarde, Hobbit el ausente, Job el resignado; yo, que prefiero refugiarme en Angry Birds, con tal de adormecer los ecos de la memoria» (LD 165) [Wer bin ich schon, dies zu erwähnen, mit welchem Mut, mit welchen Worten. Ich, Hobbo, der Feigling, Hobbit, der Abwesende, Hiob, der Resignierte; ich, der sich am liebsten mit Angry Birds verkriecht, um das Echo der Erinnerung zu betäuben]. Erst nachdem Hobbits Zeugenschaft von Píldora im vorletzten Romanabschnitt explizit als solche formuliert wird, ringt Hobbit sich dazu durch, diese Rolle aktiv auszufüllen und beginnt kurz darauf, die Geschichte, an deren Ende wir uns hier auf der Ebene der Rahmenhandlung bereits befinden, zu erzählen. Gleichzeitig reflektiert Hobbit an dieser Stelle über die scheinbare Unmöglichkeit, adäquate Worte für ein schier unbegreifliches Verbrechen zu finden. Neben der Resignation und der Verzweiflung im Angesicht des eigenen Schicksals ist es das Ringen um Worte, das Hobbit tatsächlich in die Nähe seines biblischen Vorbilds rückt. Eine Nähe, die oftmals nicht mehr als eine Konstruktion seitens des Erzählers selbst ist, wird an dieser Stelle real: Während Hiob um Worte ringt, Gottes Entscheidung, ihn durch zahlreiche Heimsuchungen auf den Prüfstand zu stellen, etwas entgegensetzen,⁵¹ verstummt Hobbit angesichts der Grausamkeit des Verbrechens seines Freundes und der eigenen Mitverantwortung. Ähnlich wie Hiob, der sich wünscht, niemals geboren worden zu sein,⁵² hardert Hobbit bis zum Romanende mit seiner eigenen Existenz: «Y yo, Hobbo, Hobbit, Job, enclaustrado en esta alergia interna que me intoxica y me paraliza» (LD 246) [Und ich, Hobbo, Hobbit, Hiob, eingeschlossen in dieser inneren Allergie, die mich vergiftet und paralyisiert].

51 «¿Cuánto menos le responderé yo, / Y hablaré con él palabras escogidas?» Job 9:14, RVR1960 [Wie sollte dann ich ihm antworten und Worte finden vor ihm. Hiob 9,14, LU84].

52 «¿Por qué no morí yo en la matriz, / O expiré al salir del vientre?» Job 3:11, RVR1960 [Warum bin ich nicht gestorben bei meiner Geburt? Warum bin ich nicht umgekommen, als ich aus dem Mutterleib kam? Hiob 3,11, LU84].

Im Gegensatz zu Hiob hat Hobbit dabei keine Möglichkeit, seiner Verzweiflung durch Gebete Ausdruck zu verleihen: «Nunca aprendí a rezar, no logro comprender, no hallo qué más decir» (LD 247) [Ich habe nie gelernt, zu beten, ich schaffe es nicht, zu verstehen, ich kann nichts mehr sagen]. Die aus der Unmöglichkeit der Darstellung resultierende Erschöpfung des Erzählers manifestiert sich in der asyndetischen Satzstruktur und in der Negation der Möglichkeit, das Geschehene zu verarbeiten.

Obwohl auf der Ebene der Handlung ganz offensichtlich eine Form der Äußerung gefunden wurde, reflektiert der Erzähler in einer metasprachlichen Analepse über die Authentizität seiner eigenen Erzählung: «Tal vez toda esta historia ha sucedido tal como ahora la recuerdo. Aunque mejor será no seguir dándole manivela al rollo, que de repente me suena inventado, o ajustado a posteriori debido a la angustia de no haber sabido a tiempo lo que sólo supimos demasiado tarde» (LD 244) [Vielleicht ist diese Geschichte genau so geschehen, wie ich sie jetzt erinnere. Obwohl es besser wäre, die ganze Sache nicht noch mehr anzukurbeln, die mir zwischendurch erfunden scheint, oder im Nachhinein angepasst aufgrund der Qual, nicht rechtzeitig gewusst zu haben, was wir erst zu spät wussten]. Die eigene Verantwortung sieht Hobbit somit im fehlenden Eingriff, im Widerwillen, die Vorzeichen in Muñecos Verhalten angemessen zu deuten und zu handeln. Tatsächlich schließt diese späte Analepse an eine ähnlich formulierte Prolepse, die bereits das Ende des ersten Kapitels markiert, und somit an einem Punkt der Erzählung an, an dem das Verbrechen noch nicht begangen wurde:

Aquí voy como puedo. Toda la confusa serie de episodios agoreros, escasa en certezas y cargada de ansiedad, ¿la sueño o la recuerdo? ¿La vivo como premonición? O más bien recapitulo, tiñendo los hechos sucedidos con los tintes de lo que aún no ha pasado y está por pasar. De un fondo borroso rescato frases sueltas, preguntas sin respuesta, respuestas sin pregunta. Imágenes de un mosaico que por momentos se integra y enseguida se dispersa. Persigo antecedentes como quien pretende atrapar peces con la mano. (LD 48–49)

[Ich mache weiter so gut ich kann. Diese ganze Abfolge düsterer Episoden, spärlich an Gewissheit und beladen mit Angst, träume oder erinnere ich sie? Lebe ich sie als Vorahnung? Oder rekapituliere ich vielmehr, indem ich die Ereignisse, die stattgefunden haben, mit den Tönen dessen färbe, was noch nicht geschehen ist und bald geschehen wird. Aus einem verschwommenen Hintergrund entnehme ich lose Phrasen, Fragen ohne Antwort, Antworten ohne Frage. Bilder eines Mosaiks, das sich hin und wieder zusammensetzt und dann wieder auflöst. Ich jage Vorzeichen wie jemand, der mit der Hand Fische fangen will.]

Und dennoch, trotz alles Widerstrebens, trotz der eigenen Gewissheit, dass er nicht der Richtige sein könne, um eine solche Geschichte zu erzählen, führt er den Erzählauftrag aus, genau wie er zuvor die Anweisungen seiner Schwester be-

folgt hatte. Der Akt des Erzählens selbst scheint für Hobbit schlussendlich auch ein Akt des Überlebens zu sein, und so wirkt es, als würde Hobbit im letzten Kapitel beginnen, die Erzählung, die er gerade beendet hat, erst zu Papier zu bringen. Diese spezifische temporale Deixis könnte darauf verweisen, dass hier ein andauerndes Verbrechen erzählt wird, das keinen Anfang und kein Ende hat. Hierfür spricht einerseits die komplexe Darstellung der Zeit in Phrasen wie «lo que aún no ha pasado y está por pasar» [was noch nicht geschehen ist und bald geschehen wird], andererseits die metasprachliche Thematisierung des Erzählaktes. Denn das Notizbuch, das er zunächst führt, um seinen Alltag zu strukturieren, wird schnell zu einer Art Tagebuch, in dem er auch Erinnerungen festhält:

Para aplicarme a la reconstrucción de mí mismo con la disciplina necesaria, empecé a anotar la lista de tareas en una libreta a la que le puse el título: *Volver a vivir*. Un nombre inconcesable, de acuerdo: nombre de telenovela o de manual de autoayuda. Pero en mi estado terminal, eso es justamente lo que necesito, volver a la vida. Tal como están las cosas, no puedo aspirar más. Las páginas de esa libreta se han ido llenando con mi letra psicótica. A la enumeración escueta de tareas, le añado comentarios, recuerdos, balance de logros y retrocesos, y casi sin darme cuenta ya estoy escribiendo a buen ritmo. Sólo que no escribo un gran libro, como hubiera sido deseable; lo que me ocupa es apenas esa libreta con instrucciones de salvataje. (LD 230)

[Um mich der Rekonstruktion meines Selbst mit der notwendigen Disziplin zu widmen, habe ich begonnen, eine Liste mit Aufgaben in einem Notizbuch zu führen, dem ich den Titel *Zurück ins Leben* gegeben habe. Ein schändlicher Name, zugegeben: Ein Name für eine Telenovela oder ein Selbsthilfebuch. Aber in meinem Endstadium ist es genau das, was ich brauche, zum Leben zurückkehren. So wie die Dinge sind, kann ich nicht nach mehr streben. Die Seiten dieses Notizbuches füllen sich seit einiger Zeit mit meiner psychotischen Schrift. Der knappen Auflistung von Aufgaben füge ich Kommentare, Erinnerungen, Balancen mit Erfolgen und Rückschritten hinzu, und nahezu unbemerkt schreibe ich bereits in einem guten Tempo. Nur, dass ich kein großes Buch schreibe, wie es wünschenswert gewesen wäre; was mich beschäftigt ist nur dieses Notizbuch mit Anweisungen zur Rettung.]

Die plötzliche Verwendung des Gerundiums in «ya estoy escribiendo» unterstreicht an dieser Stelle die These einer Erzählung, die, obwohl sie bereits erzählt wurde, gerade erst im unmittelbaren Prozess ist, schriftlich festgehalten zu werden. Wie auch für Hiob ist das Niederschreiben des Erlebten für Hobbit keine plötzliche Erlösung, sondern ein Mittel, sich selbst verständlich zu machen. So wünscht sich Hiob: «¡Quién diese ahora que mis palabras fuesen escritas! / ¡Quién diese que se escribiesen en un libro».⁵³ [Ach dass meine Reden aufgeschrieben

53 Job 19:23, RVR1960.

würden! Ach dass sie aufgezeichnet würden als Inschrift].⁵⁴ Beide Wünsche erfüllen sich hier performativ in der geschriebenen Erzählung, ohne dabei den Konflikt aufzulösen. Durch das Verfahren der *mise en abyme* wird die Erzählung des Feminizids in *Los divinos* als eine nicht geschlossene markiert, als eine, die sich stetig wiederholt und gleichzeitig über eine eigene Spezifik verfügt, die anhand der konkreten Darstellung des Feminizids an dem siebenjährigen Mädchen hervorgehoben wird.

3.2.4 Muñeco

Es ist bezeichnend für das Erzählverfahren der Mittäterperspektiven, dass der Erzähler ausgerechnet im ersten Romankapitel eine detailreiche Beschreibung des Täters liefert. Ohne zu diesem Zeitpunkt klare Hinweise auf das Verbrechen einzustreuen, vermittelt Hobbit alleine mittels der Charakterisierung Muñecos den Eindruck, dass es sich hierbei um den späteren Täter handeln wird. Die Komposition von *Los divinos* ist somit nicht mit der klassischen Struktur eines Kriminalromans zu vergleichen, sondern baut sich schrittweise durch die Informationen und Anekdoten aus Muñecos Leben auf, die Hobbit mit offensichtlicher Freude und Nostalgie teilt.

Das erste Kapitel bildet den Grundstein für die Figur des Täters und ist dementsprechend nach ihm benannt, doch auch im weiteren Verlauf des Romans ist Muñeco der zentrale Charakter, dessen sozialer Status zusammen mit seinem Verlangen nach Macht und seinem Klassendenken, seiner Frauenfeindlichkeit und seinem Rassismus immer wieder zum Vorschein kommt.

Hobbit, der homodiegetische Erzähler, ist mit exklusivem Wissen über die sozialen Konstellationen rund um den Täter ausgestattet. Dieser narratologische Umstand erlaubt es, tief in die sozialen Strukturen einzudringen, die zu den verschiedenen Ausdrucksformen geschlechtsspezifischer Gewalt führen. Diese sind ein so integraler Bestand des Alltags des Freundeskreises, dass sie als vollständig normalisiert bezeichnet werden können. Muñeco sticht diesbezüglich in der Erzählung Hobbits von Beginn an heraus. Sein Hang zum Extremen wird mit fortschreitendem Alter als immer ungezügelter beschrieben. So gibt Hobbit bereits am Anfang des Kapitels einen unvermittelten Einblick in Muñecos nächtliche Streifzüge. Der Roman beginnt mit einer knappen wörtlichen Rede Muñecos:

—Los monicongos son dos y el más chiquitico se parece a vos —me despierta el Muñeco con un telefonazo a las tres o cuatro de la madrugada. Dice sólo eso, y cuelga.

⁵⁴ Hiob 19,23, LU84.

El sobresalto me deja sentado en la cama con el corazón a mil. La voz del Muñeco, juguetona y entrapada en alcohol, cae como rayo a estas recónditas horas y me arranca del sueño, partiendo en dos mi noche hasta este instante plácida. Yo, que estaba tan bien, atravesando suavemente las planicies de mi ser profundo, ahora hechas tizas por culpa del Dolly-boy, a quien también llamamos Muñeco. Sus palabras provienen muy de afuera y se cuelan con patanería en el silencio de mi cuarto, enturbiando la quietud de aquí adentro. Y ahí quedo yo, en blanco, con los sueños espantados y sin manera de recuperarlos, y con el retintín de su voz en el tímpano: los monicongos son dos, son tres, son cuatro, son cinco. Qué plaga, este Muñeco. Qué manera de joder. Si se le antoja alargar la parranda, o despilfarrar mariachis en murgas y serenatas, o romperse la trompa con la canalla, allá él. Su bendito problema. Que haga lo que le dé la gana. ¿No puede acaso respetar el descanso ajeno?

Yo acá, en el refugio de mi cama, y él al otro lado de la señal, dándose su baño de abismo. Andará de travesía noctámbula. Detrás de su voz me llegan ruidos oscuros, ráfagas de viento, presencias borrosas. Puta la gracia que me hace. Jodido Muñeco, por qué no escoge otro marranito de confianza, ¿no se atreve a despertar a Duque? Ni se diga a Tarabeo. Si acaso al Píldora, y desde luego a mí. Está demente el Muñeco, y su vaina va en aumento. Desde la protección de mi cuarto puedo verlo como si estuviera viéndolo, a ese man lo conozco de memoria, hasta soy capaz de imitarle el caminado, lujuriantes y sinuosos como el de Elvis Presley. Me sé su refulgencia y su trompita burlona o besucona. Me sé el taconeo con el que va marcando un agitado ritmo interno. La pelvis arrojada hacia delante, el culito apretado, la suficiencia con que alardea de su absoluta ignorancia. Su actitud toda: me la tengo bien calada. Lo que no puedo plagiar, por más que intente, es la energía que emana de su persona.

Aunque no lo vea, puedo verlo en este instante: va con la camisa abierta en la madrugada gélida, regalado él y repartiendo chumbimba, dando y tomando papaya y expuesto a la noche bogotana, que puede llegar a ser sórdida. (LD 13–14)

[–Die Monicongos sind zwei, und der kleinste sieht aus wie du –weckt mich Muñeco mit einem Telefonanruf um drei oder vier Uhr morgens. Er sagt nur das und legt auf.

Der Schreck lässt mich mit klopfendem Herzen aufrecht im Bett sitzen. Muñecos Stimme, verspielt und in Alkohol getränkt, schlägt wie ein Blitz in diese entlegenen Stunden ein, reißt mich aus dem Schlaf und entzweit meine bis zu diesem Moment ruhige Nacht. Mir ging es gut, ich durchquerte sanft die Tiefebenen meines Unterbewusstseins, jetzt zertrümmert durch Dolly-boy, den wir auch Muñeco nennen. Seine Worte kommen von sehr weit außerhalb, sie schlüpfen ungeschliffen in die Stille meines Zimmers und trüben dessen innere Ruhe. Und hier bin ich nun, der Kopf leergefegt, mit verschreckten Träumen und ohne die Möglichkeit, sie wieder abzurufen, und mit dem Hall seiner Stimme in meinem Trommelfell: Die Monicongos sind zwei, sind drei, sind vier, sind fünf.

Was für eine Plage, dieser Muñeco. Was für eine Art zu nerven. Wenn er Lust hat, die Party zu verlängern oder Mariachis für seine lärmenden Serenaden zu verschleiern oder sich mit dem Gesindel den Rüssel zu zerbrechen, soll er das machen. Sein gesegnetes Problem. Soll er machen, was er will. Aber warum kann er die Ruhe anderer Menschen nicht respektieren?

Ich hier, im Schutz meines Bettes, und er auf der anderen Seite der Leitung, im Abgrund badend. Er muss wohl auf nächtlicher Reise sein. Im Hintergrund seiner Stimme höre ich dunkle Geräusche, Windböen, verschwommene Präsenzen. Verdammte komisch. Verdamm-

ter Dummkopf, warum sucht er sich nicht ein anderes zuverlässiges Ferkel aus. Wagt er es nicht, den Duque zu wecken? Erst recht nicht Tarabeo. Wenn dann Píldora, und eben mich. Muñeco ist geistesgestört und er wird immer unsinniger.

Aus dem Schutz meines Zimmers sehe ich ihn vor mir, als würde ich ihn gerade sehen, ich kenne diesen Kerl auswendig, ich bin sogar in der Lage, seinen Gang nachzuahmen, üppig und gewunden wie der von Elvis Presley. Ich kenne seinen Glanz und sein spöttisches oder küssendes Rüsselchen. Ich kenne sein Stampfen, Ausdruck eines hektischen inneren Rhythmus. Das nach vorn geschmissene Becken, den strammen Hintern, den Hochmut, mit dem er sich seiner absoluten Ignoranz rühmt. Seine ganze Attitüde: die habe ich zur Genüge ergründet. Was ich nicht nachahmen kann, so sehr ich mich auch bemühe, ist die Energie, die von seiner Person ausgeht.

Auch wenn ich ihn nicht sehe, kann ich ihn doch in diesem Moment sehen: Er läuft in der eiskalten Morgendämmerung mit offenem Hemd herum, verschenkt sich selbst und verschießt sein Pulver, lässt sich ausnutzen, nutzt andere aus, und ist der Nacht Bogotás ausgesetzt, die ziemlich zwielichtig sein kann.]

Diese ersten eineinhalb, vollständig im Präsenz verfassten Seiten des Romans dienen der kompakten Zeichnung des Charakters der Figur Muñecos durch die Erzählinstanz und markieren die Gegenwart der Erzählung. Hier wird bereits ein Verfahren angewandt, das sich durch den gesamten Roman zieht: Muñeco selbst sagt nur einen einzigen Satz, doch dieser reicht Hobbit aus, die Situation, in der sich sein Freund gerade befindet, vollständig zu durchschauen. Muñeco selbst kommt dementsprechend auch im Verlauf des Romans selten zu Wort, doch der Erzähler hat immer eine sehr genaue Vorstellung davon, was jener denkt, tut und vorhaben könnte, wobei seine Darstellungen durchaus überzeugend wirken. Das durch Hobbit imaginierte Szenario wird an dieser frühen Stelle im Roman mit zahlreichen regionalen Redewendungen («repartiando chumbimba», «dando y tomando papaya») ausgestattet, die eine erhöhte Glaubwürdigkeit der Imagination des Erzählers durch die Nähe zu Muñecos eigenem soziolektischen Register produziert, welches im ersten Satz bereits durchscheint («monicongo», «chiquitico»). Die synästhetischen Beschreibungen unterstreichen die Glaubwürdigkeit des Erzählers, indem sie das lebendige Bild eines nächtlichen, durchaus nicht ungefährlichen Streifzugs evozieren. «Ruidos oscuros», «ráfagas de viento» und «presencias borrosas» erreichen Hobbit noch während des Anrufs durch die Leitung des Telefons und sprechen sein Gehör, seinen Sehsinn und seinen Tastsinn an, wobei die «dunklen Geräusche» allein schon von der Empfänglichkeit des Erzählers für die Imagination anregende, faktisch unmögliche sensitive Kombinationen zeugen. Diese Vorliebe für synästhetische Schilderungen setzt sich sodann in der imaginierten Straßenszene fort, wobei die «madrugada gélida» sowohl für die tatsächliche Kälte der Nächte Bogotás als auch für die beklemmende Umgebung steht, in der Muñeco sich mutmaßlich aufhält. «Repartiando chumbimba» spricht schließlich mit dem Geruchsinn noch einen weiteren Sinn an: So bedeutet «repartir chumbimba» nichts

anderes als «disparar» [schießen], wodurch der Geruch von Schmauchspuren evoziert wird. Es ist nicht anzunehmen, dass Hobbit einen tatsächlich um sich schießenden Muñeco imaginiert, denn im Verlauf des Romans wird keine Affinität Muñecos zum Gebrauch von Schusswaffen suggeriert. In der weiteren Beschreibung der Szene wird jedoch auf «pandillas sicariales» (LD 14) [Banden von Auftragskillern] und «porteros armados» (LD 14) [bewaffnete Pförtner] in der «noche de los asesinos» (LD 14) [Nacht der Mörder] hingewiesen. Der «Geruch von Gewalt» wird zudem auch an einer weiteren Stelle im vorliegenden Kapitel eine Rolle spielen.

Hobbit zeigt sich bei aller Detailfülle innerhalb der imaginierten Szene stets transparent in Bezug auf seine Rolle als Erzähler, der jedoch kein Zeuge ist. Die Formulierungen «puedo verlo como si estuviera viéndolo» und «aunque no lo vea, puedo verlo en este instante» verdeutlichen, dass Hobbit zwar keine Garantie für den Wahrheitsgehalt seiner eigenen Fiktion ausstellen kann, jedoch mit voller Überzeugung hinter dieser steht. Der Roman eröffnet somit von Beginn an Metaebenen, die immer dann ins Spiel kommen, wenn der Erzähler nicht selbst im Geschehen steht, aber dennoch über die Handlung informieren möchte. Solange er sich dabei auf seinen Freund Muñeco bezieht, den er seit seiner Kindheit kennt, sind diese imaginierten Szenen zumeist glaubwürdig. Erst im vierten Romankapitel, *La niña*, verliert er sich zeitweise in seiner Fantasie.⁵⁵ Das Mädchen selbst spricht nicht und liefert Hobbit keinen konkreten Anhaltspunkt für sein Vorstellungsvermögen. Bei Muñeco hingegen kann der Erzähler neben dem gedanklichen Repertoire seiner persönlichen Erinnerungen zudem auf die sich wiederholenden nächtlichen Anrufe zurückgreifen. Der kurzen, wörtlichen Rede Muñecos, die den Roman eröffnet, kommt dementsprechend eine vielschichtige Bedeutung zu.

Doch auch auf linguistischer Ebene ist der erste Satz entscheidend für das weitere Geschehen. Der rätselhafte Reim, «los monicongos son dos y el más chiquitico se parece a vos», soll Hobbit im Verlauf des Romans noch vielfach in verschiedenen, leicht modifizierten Varianten begleiten. Als *monicongos* werden einerseits nach menschlichem Vorbild angefertigte, puppenähnliche Figuren bezeichnet, andererseits ist der Begriff heute in den unterschiedlichen Regionen Kolumbiens jedoch mit ganz verschiedenen Bedeutungen verknüpft. Er ist in nahezu allen Küstenregionen verbreitet und geht etymologisch vermutlich auf die linguistisch mit den Bantusprachen verknüpfte Geschichte der Versklavung an der kolumbianischen Karibikküste zurück, wobei *-congo* möglicherweise als Toponym zu verstehen ist. Insbesondere in San Basilio de Palenque, einer im 17. Jahrhundert von aus

⁵⁵ Siehe Abschnitt 3.2.5 der vorliegenden Arbeit.

der Gefangenschaft geflohenen Versklavten gegründeten Stadt, in der noch heute die spanisch- und kikongobasierte Kreolsprache Palenquero gesprochen wird, findet der Begriff Verwendung. In San Basilio de Palenque sowie anderen Küstenregionen wird *monicongo* auch unter den Sprecher*innen des Palenquero stets negativ assoziiert und kann neben ‚muñeco‘ [Puppe] unter anderem auch ‚mamarracho‘ [Idiot, Witzfigur] oder ‚demonio‘ [Dämon] bedeuten.⁵⁶

Die Verwendung dieses Begriffs durch den *weißen* Hauptstädter Muñeco kann durchaus mit seinem eigenen Rassismus, zumindest aber mit seiner Ignoranz und Selbstherrlichkeit assoziiert werden: Er übernimmt völlig unreflektiert ein Konzept, das seitens der afrokolumbianischen Bevölkerung im Rahmen eines semantischen Wandels offensichtlich von der negativ assoziierten, rassistischen Fremdzuschreibung losgelöst wurde und im zeitgenössischen Gebrauch stattdessen beispielsweise für «Dummheit fördernde Fernsehprogramme»⁵⁷ verwendet wird, und eignet sich dieses an. Das Puppenhafte der *monicongos* verweist jedoch

56 Armin Schwegler: Notas etimológicas palenqueras: «Casariambe», «Túnganana», «Agüe», «Monicongo», «Maricongo» y otras voces africanas y pseudo-africanas. In: *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Jg. XLIV, Nr. 1 (1989), S. 1–28. Schwegler führt die negative Konnotation von *monicongo* auf die Umstände der Versklavung und die damit verbundene schwache ökonomische Position der auf diese Weise pejorativ bezeichneten Personen zurück: «Resumamos: tanto *monicongo* como *maricongo* tienen el significado primario de ‘persona congolese’; como resultado de una extensión semántica, *maricongo* debe haberse aplicado luego a cualquier cosa originalmente asociada con el área congolese, adquiriendo así la más amplia denotación ([sic!] cosa) congolés(a); por referirse a personas socio-económicamente desvalorizadas en aquel entonces, el gentilicio *monicongo* habrá asumido carácter despreciativo, así dando lugar primero a las denotaciones negativas ‘mamarracho’, ‘mozo poco experimentado’, ‘demonio’, ‘cosa sin valor’, ‘(hombre) sucio, descuidado’, ‘tipo ridículo’, ‘espantapájaros’, ‘muñeco (= infantil)’, y luego a la voz derivada *monicongada* ‘acción ridícula» [Fassen wir zusammen: Sowohl *monicongo* als auch *maricongo* haben die ursprüngliche Bedeutung der ‘kongolesischen Person’; infolge einer semantischen Erweiterung muss *maricongo* später auf alles angewendet worden sein, was ursprünglich mit dem kongolesischen Gebiet in Verbindung gebracht wurde, wodurch es die umfassendere Bezeichnung ‘kongolesisch(e) [sic!] Sache’ erhielt; die Volksbezeichnung *monicongo* wird durch die Bezugnahme auf sozioökonomisch abgewertete Menschen in dieser Zeit einen verächtlichen Charakter angenommen haben, wodurch zunächst die negativen Bezeichnungen ‘Witzfigur’, ‘unerfahrener Bursche’, ‘Dämon’, ‘wertloses Ding’, ‘schmutzig(er), ungepflegt(er) (Mann)’, ‘lächerlicher Typ’, ‘Vogelscheuche’, ‘(Kinder-)puppe’, und im Anschluss die abgeleitete Stimme *monicongada* (‘lächerliche Handlung’) entstanden sind]. S. 21. In einer Fußnote auf derselben Seite fügt Schwegler hinzu: «La historia semántica de *monicongo* (i. e., ‘congolés’ [sic!] → ‘persona/cosa despreciada’) es otra prueba de la actitud discriminatoria que debía reinar hacia el negro congolés entre las sociedades caribeñas» [Die semantische Geschichte von *monicongo* (d. h. ‘Kongolese’ [sic!] → ‘verachtete Person/Ding’) ist ein weiterer Beleg für die diskriminierende Haltung, die in den karibischen Gesellschaften gegenüber den Schwarzen Kongolesen geherrscht haben muss].

57 Ebda., S. 19.

nicht zuletzt auf den Spitznamen des Täters – Muñeco, Puppe – und suggeriert, dass dieser selbst sich als eine Art *monicongo* begreift, sich also seines eigenen «demonios» bewusst ist, was an anderer Stelle noch ausgeführt werden soll. Muñeco deutet allerdings an, dass er nicht der einzige dieser Art in seinem Umfeld sei, und lässt die *monicongos* immer mindestens in Paaren, im Verlauf des Romans jedoch auch in größeren Gruppen auftreten. Zu Beginn vergleicht er zunächst nur Hobbit mit einem *monicongo* – «el más chiquitico se parece a vos». Hobbit, der unter anderem wegen seiner Körpergröße so genannt wird, ähnelt Muñecos Aussage zufolge dem kleineren der beiden *monicongos*. Der Erzähler selbst baut den Gedanken im Anschluss an das kurze Telefonat aus («los monicongos son dos, son tres, son cuatro, son cinco») und wählt dabei nicht zufällig die endgültige Zahl fünf, die der Anzahl der Mitglieder der Gruppe der Tutti Frutti entspricht. Der Terminus *monicongo* erhält im Roman somit eine mehrfache semantische Funktion: Zum einen steht die Nutzung des Begriffs durch die Gruppe der *weißen* Tutti Frutti für deren rassistische und klassistische Denkweisen, zum anderen für das Puppenartige des Täters und seiner Freunde, was automatisch auch die Realität eines Gesellschaftssystems mit einschließt, das die Ansichten seiner einzelnen Bestandteile prägt: eine Gesellschaft, die omnipräsente, normalisierte Gewalt und strukturelle Ungleichheit internalisiert hat. Die persönliche Verantwortung Muñecos wird dabei jedoch nie infrage gestellt, sondern lediglich in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext verortet, in dem Figuren wie die seine keine Einzelfälle sind und die Komplexität intersektionaler Gewalt weder auf sein individuelles Verhalten reduziert noch gänzlich auf die gesellschaftlichen Umstände zurückgeführt wird. Die Bezeichnung *monicongos* für die Gruppe der Tutti Frutti fungiert so im umfassenderen Sinne als Allegorie des Patriarchats: Sie alle sind Täter und der Erzähler ist sich dessen bewusst; sie alle profitieren vom und sind der Inbegriff des Patriarchats.

Das ambivalente Verhältnis des Erzählers zu Muñeco wird auf diesen ersten Seiten bereits deutlich. Einerseits legt Hobbit nahe, wie eng die Verbindung zwischen den beiden und den Tutti Frutti insgesamt ist, andererseits werden gleich zu Beginn kurze, aber aussagekräftige proleptische Erzählerkommentare eingefügt, die auf einen anstehenden Bruch verweisen:

El Muñeco, mi amigo, mi casi hermano: anda por allá, de solitario en territorio comanche, obedeciendo vaya a saber qué pulsión o qué deseo. Cada vez más así, más retorcidas sus apetencias y más apremiante su afán por satisfacerlas. Demoledor, el balancín de su mece-mece: del placer a la desolación, ida y vuelta y otra vez ida. Hombre de loco apetito, la pérdida del gusto lleva al Muñeco a buscar pasiones cada vez más sápidas. Que luego no se diga que no lo sabíamos. [...] Por allá y más allá, en todo caso lejos, el Muñeco busca, escarba, rebusca, va detrás de algo. El Muñeco no se calma. Esa avidéz suya por encallanarse,

o por no encallarse, debe ser necesidad de desaparecer. Ser otro, abrirse, sacudirse, convertirse por fin en sí mismo. Se ahoga y necesita salir a flote. (LD 15–16)

[Muñeco, mein Freund, mein Beinahe-Bruder: Er ist da draußen, ganz allein auf feindlichem Territorium, gehorcht irgendeinem Impuls oder Begehren. Immer heftiger, immer verquerrer sein Verlangen, und immer dringlicher der Wunsch, es zu befriedigen. Verheerend, das Schaukeln seines Stuhls: vom Vergnügen zur Trostlosigkeit, hin und her und wieder zurück. Als Mann mit wahnsinnigem Appetit führt der Verlust seines Geschmacks dazu, dass Muñeco nach immer schrofferen Leidenschaften sucht. Dass später keiner sagt, wir hätten es nicht gewusst. [...] Dort draußen und weiter draußen, auf jeden Fall weit weg, sucht, gräbt, stöbert Muñeco, ist hinter etwas her. Muñeco beruhigt sich nicht. Sein Eifer, sich zu befreien oder nicht stecken zu bleiben, muss das Bedürfnis sein, zu verschwinden. Jemand anders zu sein, sich zu öffnen, etwas abzuschütteln, endlich er selbst zu werden. Er ertrinkt und muss wieder Oberwasser bekommen.]

Der proleptische Anklang dieser Erweiterung der zu Beginn imaginierten Straßenszene in eine allgemeine Beschreibung von Muñecos sich verschärfenden Verhaltensweisen geht über die Aussage «que luego no se diga que no lo sabíamos» hinaus. Markierungen auf der Ebene des Vokabulars wie «territorio» [Territorium], «pulsión» [Trieb] «deseo» [Begehren], «apetencia» [Verlangen] und «apetito» [Appetit] verweisen hier bereits auf die gesellschaftlich inhärenten Machtverhältnisse zwischen den beiden Personen, die sich zu einem späteren Zeitpunkt als Täter und Opfer herausstellen werden. Wie die feministische Theoretikerin Rita Segato betont, ist die Kategorie des Feminizids existentiell, um zum einen hervorzuheben, dass das patriarchale System auf der Kontrolle des Körpers und der Strafgewalt über Frauen und Menschen beruht, die in ihrer Sexualität oder Geschlechtszugehörigkeit von dem abweichen, was als Norm angesehen wird, und zum anderen, um die politische Dimension aller Morde an Personen aus geschlechtsspezifischen Gründen zu akzentuieren, die sich aus dieser systemisch verankerten Strafgewalt ergeben.⁵⁸

Die wiederkehrenden asyndetischen Strukturen («busca, escarba, rebusca, va detrás de algo», «ser otro, abrirse, sacudirse, convertirse por fin en sí mismo») verleihen dieser Dimension besonderen Nachdruck, indem sie sowohl die bereits zu Beginn erwähnte Rastlosigkeit Muñecos betonen als auch die Selbstverständlichkeit seines Handelns, das sich in einem Kreislauf – «ida y vuelta y otra vez ida» – entwickelt und weder Grenzen noch Ende kennt, was parallel zur sich aufbauenden Handlung des Romans immer stärker hervorgehoben wird. So mutmaßt Hobbit zu einem späteren Zeitpunkt, dass Muñeco sich während der Entführung des Mädchens seiner Allmacht bewusst gewesen sein muss: «Se sabe todopoderoso e im-

⁵⁸ Siehe hierzu u. a. Rita Segato: *La guerra contra las mujeres*.

pune, al fin y al cabo aquel barrio es *su patio trasero*, su coto privado de caza» (LD 139) [Er weiß, dass er allmächtig ist und unbestraft bleiben wird, schließlich ist diese Nachbarschaft *sein Hinterhof*, sein privates Jagdrevier].

Muñecos Spitznamen, die bereits in der Kapitelüberschrift genannt werden, tauchen in *Hobbits* Erzählung immer wieder auf. So reflektiert er: «Mi rey el Muñeco con su doble cara: por un lado, es Kent con todos sus encantos, y por el otro, Chucky el tenebroso. Pero acaso quién no, nadie es perfecto» (LD19) [Mein König Muñeco mit seinem doppelten Gesicht: Auf der einen Seite ist er Kent mit all seinen Reizen, auf der anderen Seite Chucky, der zum Fürchten ist. Aber wer ist das schon nicht, niemand ist perfekt]. Während der Spitzname Muñeco auf dessen Mutter zurückgeht, die ihren jüngsten Sohn als Kind so nannte (LD 234), verweist Kent auf Supermans Alter Ego, Clark Kent, – ein Figur, die positiv konnotiert ist oder zumindest keine böartigen Absichten hat. Der Spitzname Chucky hingegen stellt eine Verbindung zu der berüchtigten Mörderpuppe her, welche in der gleichnamigen Filmreihe die Seele eines verstorbenen Serienmörders in sich trägt. Während seine Spitznamen also allesamt auf Spielfiguren bzw. Puppen zurückzuführen sind, könnte die Diskrepanz zwischen diesen Namen nicht größer sein. Muñeco deckt ein umfangreiches Spektrum an Charakterzügen ab und kann somit nicht auf einen einzigen festgelegt werden. Hobbit ist sich dessen zwar bewusst, kann sich jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht eingestehen, dass sein Freund tatsächlich in der Lage ist, sich dem von Chucky repräsentierten Extrem des Spektrums vollständig hinzugeben, und betont, dass niemand perfekt sei. In einem weiteren, proleptisch anklingenden Kommentar verweist Hobbit dennoch auf mögliche Überraschungen, die Muñeco für seine Freunde bereithalten könnte, bleibt dabei jedoch zuversichtlich:

En el fondo el Muñeco es pan comido: un tipo difícil pero predecible. Las sorpresas con que pueda fulminarnos no serán nada radicalmente nuevo, nada del todo ajeno a él mismo, más bien una compactación de su ser anterior. O sea: el idéntico Muñeco de siempre, igualito, pero elevado a la enésima potencia.

[...] Aunque en el fondo nunca sabemos nada. Yo creía que Muñeco, siempre en plan social y compulsión amigüera, era incapaz de aislarse porque debía aburrirse soberanamente en la soledad de su cabecita hueca, insustancial como un globo de helio.

Error de percepción el mío.

Sí que tiene Muñeco su propia y profunda psique, y es pavorosa. (LD 21)

[Im Grunde genommen ist Muñeco ein Kinderspiel: ein schwieriger, aber berechenbarer Typ. Die Überraschungen, mit denen er uns konfrontieren kann, werden nichts radikal Neues sein, nichts ihm völlig Fremdes, sondern eher eine Verdichtung seines früheren Selbst. Mit anderen Worten: derselbe Muñeco wie immer, exakt gleich, aber ums Ziffache verstärkt.

[...] Obwohl wir im Grunde genommen nichts wissen. Ich dachte, dass Muñeco, der immer gesellig war und für den seine Freundschaften existentiell waren, unfähig wäre, sich zu isolieren, weil er sich in der Einsamkeit seines hohlen Köpfeins, substanzlos wie ein Heliumballon, äußerst langweilen würde.

Fehleinschätzung meinerseits.

Muñeco hat sehr wohl seine eigene, tiefe Psyche, und die ist grauerregend.]

Der Erzähler deutet hier bereits an, was sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman ziehen wird: Er weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht – oder will nicht wahrhaben –, wozu Muñeco fähig ist. Er ist sich sicher, dass etwas passieren wird, doch ist sich des tatsächlichen Ausmaßes des zukünftigen Geschehens nicht bewusst. Die offenkundige Naivität, die Hobbit in Bezug auf seinen Freund an den Tag legt, verweist jedoch auch in diesem ersten Kapitel des Romans bereits auf die gesellschaftliche Systematik: Das auf allen Ebenen diskriminierende, narzisstische Verhalten Muñecos ist für Hobbit schlicht Normalität und der Gesellschaft, in der er lebt, inhärent. Genau daher rührt seine Überzeugung, dass ihn nichts an Muñeco wirklich überraschen kann. Die immer weiter zunehmende Unsicherheit des Erzählers drückt sich allerdings schon zu diesem frühen Zeitpunkt im Roman in Widersprüchen und Selbstkorrekturen aus, wenn er innerhalb kürzester Zeit von «en el fondo el Muñeco es pan comido» zu «en el fondo nunca sabemos nada» gelangt. Was Hobbit in seinem naiven Blick auf seinen Freund zu dem Zeitpunkt der Erzählung noch nicht weiß, ist, dass die Verdichtung dessen Selbst zwangsläufig dazu führen wird, dass er völlig entgrenzt agieren, alle Hemmung verlieren und ein siebenjähriges Mädchen entführen, foltern, vergewaltigen und ermorden wird.

Die von Hobbit beschriebene Veränderung von Muñeco ist gleichzeitig auch eine Verdichtung auf Ebene der Sprache, die mit Fortschreiten der Handlung immer stärker zu Tage tritt. Hinweise auf diese Verdichtung finden sich jedoch von Beginn an. So sind es hier Marker wie die formelhafte Darstellung («enésima potencia»), die gehäufte Verwendung des Diminutivs (hier: «igualito»), die bereits erwähnten popkulturellen und literarischen Referenzen und die insgesamt durch zahlreiche regionale Modismen und Kolloquialismen gekennzeichnete Sprache, welche die einzelnen Sätze verdichten, den Lesefluss einerseits hemmen, der Erzählung jedoch Tiefe verleihen. Diese kolloquiale Sprache des Erzählers und seines Umfelds enthält zudem zahlreiche Ellipsen, die auf der Ebene der Grammatik (hier beispielsweise «[serán] más bien una compactación de su ser anterior»), aber auch im Kontext der Handlung – schließlich ist Hobbit kein auktorialer Erzähler, sondern kann an vielen Stellen nur mutmaßen – die Erzählung verdichten.

Die verlangsamte und sehr detaillierte Beschreibung in der Nacherzählung des Verbrechens⁵⁹ stellt hierbei den Höhepunkt der Verdichtung auf der Ebene der *histoire* wie auch des *discours* dar. Und schließlich verdichtet sich anhand der exemplarischen Figur Muñecos selbst die übergreifende gesellschaftliche Problematik, die *Los divinos* offenlegt.

An einigen Stellen sind es scheinbar unauffällige Details wie Silbentrennungen⁶⁰ und Kursivsetzungen, die sowohl auf eine graphische als auch phonologische Verdichtung einzelner sprachlicher Bestandteile der Gesamterzählung verweisen:

Hasta hace un año o dos, Tarabeo lo acompañaba de fufurufas y le hacía cuarto, lo sé porque ellos mismos lo pregonaban. ¿Qué iban a buscar entre las mujeres de pago? Ellos dos, los Divinos, que podían conquistar a la que quisieran sin necesidad de mover un dedo. Ellos, a quienes tantas bellezas se les entregaban gratis. Qué coños –y nunca mejor dicho– iban a buscar entre las putas, eso es algo que sólo los dos sabían: qué placeres en la degradación, qué regusto en el arroyo. –A las furcias les pagas para que se dejen hacer duro –decía el Muñeco, vanagloriándose.

Qué tan duro sería ese *durito* del que se preciaba? Mejor ni preguntar. Allá él con sus lances de Colombian psycho. (LD 20–21)

[Noch bis vor einem oder zwei Jahren begleitete Tarabeo ihn und hofierte ihm auf der Suche nach Prostituierten, das weiß ich, weil die beiden selbst es herumposaunten. Was suchten sie zwischen den Bezahl-Frauen? Diese zwei, die Göttlichen, die jede erobern konnten, ohne dafür einen Finger bewegen zu müssen. Sie, denen sich so viel Schönheit gratis darbot. Was zur Hölle⁶¹ sie zwischen den Nutten suchten, war etwas, das nur die beiden beantworten konnten: was für eine Lust an der Erniedrigung, was für eine Freude am Abgrund. –Die Flittchen bezahlst du, damit du sie schön hart rannehmen kannst –sagte Muñeco, sich selbst rühmend.

Wie hart wohl dieses *schön hart* war, mit dem er sich brüstete? Lieber nicht nachfragen. Seine Colombian Psycho Anwendungen sind sein Problem.]

Die hier als völlig enthemmt dargestellte Frauenfeindlichkeit Muñecos und Tarabeos ist für Hobbit zumindest Grund, sich im Stillen die Frage zu stellen, was genau «durito» meinen könnte. Die Kursivsetzung in der eigenen Wiedergabe des Wortes markiert für den Erzähler die semantische Besonderheit, hinter der sich – das ist ihm klar – mehr verbirgt, als er zu diesem Zeitpunkt weiß. Er rudert je-

59 Siehe Abschnitt 3.2.5 der vorliegenden Studie.

60 Siehe ebenfalls Abschnitt 3.2.5.

61 Die Bedeutung des spanischen Originals, «Qué coños –y nunca mejor dicho», kann an dieser Stelle nicht eins zu eins ins Deutsche übertragen werden. «Coño» ist ein vulgärer Ausdruck für das weibliche Geschlechtsorgan, während «Qué coño» ein daraus abgeleiteter Ausdruck der Verwunderung oder des Ärgers ist. Der Einschub «y nunca mejor dicho» [nie besser gesagt] bezieht sich somit auf die eigentliche Bedeutung des Wortes «coño» in Bezug auf die in diesem Abschnitt evozierte Misogynie.

doch schon im nächsten Satz zurück und stellt seinen eigenen Widerwillen, sich mit den tatsächlichen Ausmaßen des Chauvinismus und der Gewalttätigkeit seiner Freunde zu beschäftigen, zur Schau. Hobbit verpackt seine nur halbherzig formulierten rhetorischen Fragen in anaphorische Strukturen – «qué coños –y nunca mejor dicho– iban a buscar entre las putas», «qué placeres en la degradación, qué regusto en el arroyo» –, die einerseits sein Unverständnis ausdrücken, andererseits auf die Kohärenz der Verhaltensweisen Muñecos und Tarabeos im Rahmen ihrer privilegierten Stellung verweisen, die diese Privilegien konsequent ausleben. Dabei stellt der Zusatz «qué placeres en la degradación, qué regusto en el arroyo» keine tatsächliche Frage dar, sondern eine nahezu erstaunte Aussage in Bezug auf den durch den Erzähler selbst doch bereits belegten, völlig entgrenzten Chauvinismus der beiden Freunde.

An dieser Stelle wird erstmals explizit auf die ökonomische und soziale Benachteiligung der Tutti Fruttis hingewiesen. Sie werden hier in Wiederholung des Romantitels als «los Divinos» bezeichnet, die für ihr eigenes Wohlbefinden keine Bemühungen anstellen müssen. Dieser frühe Verweis auf das, was im Urteilstext zum Fall Yuliana Samboní völlig außen vor gelassen wurde, markiert den Beginn eines der zentralen Argumentationsstränge des Romans. Die Fahrlässigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der Muñeco seinen Egozentrismus auslebt, erläutert Hobbit anhand von Verweisen auf die gemeinsame Schulzeit:

Muñeco podía llegar tarde a clase, a las diez y media, o incluso a las once, y hacer su aparición desparpajadamente y escondiendo algún guardado que lo hacía más importante, como si durante la noche se hubiera engrandecido y ganado en edad. Llegaba tarde no más porque sí, porque se había quedado dormido o más bien lo contrario, porque de noche no había vuelto a casa. Aun así, llegaba fresco y despercudido de sueño, mientras nosotros no terminábamos de despertar. En vez de quitarle méritos, sus exabruptos lo endiosaban. No daba explicaciones. No respondía si le preguntábamos. O mentía: eso le gustaba. Nos engañaba o nos ignoraba, y sobre todo a los profesores. Había empezado a montar una vida en paralelo, aunque sólo después fuimos atando cabos. (LD 22)

[Muñeco konnte zu spät zum Unterricht kommen, um halb elf oder sogar um elf, und sein Erscheinen lauthals verkünden und gleichzeitig irgendetwas verstecken, was ihn wichtiger machte, als wäre er in der Nacht größer und älter geworden. Er kam allein deshalb zu spät, weil er es sich leisten konnte, weil er verschlafen hatte, oder vielmehr im Gegenteil, weil er nachts nicht nach Hause zurückgekehrt war. Trotzdem kam er frisch und frei von Müdigkeit an, während wir noch immer nicht richtig wach waren. Anstatt sein Ansehen zu verschlechtern, ließen ihn seine Ausbrüche zum Gott aufsteigen.

Er gab keine Erklärungen. Er antwortete nicht, wenn wir ihn fragten. Oder er log: Das gefiel ihm. Er täuschte oder ignorierte uns, vor allem die Lehrer. Er hatte begonnen, ein paralleles Leben aufzubauen, obwohl wir uns erst später einen Reim darauf machen konnten.

Muñeco war es offenbar von Kindheit an gewohnt, seine Ziele mit möglichst wenig Aufwand zu erreichen, und er erhielt dabei tatkräftige Unterstützung seitens seiner Lehrer, die ihn trotz schlechter Leistungen und seiner Unzuverlässigkeit strukturell bevorzugten. Hobbit beschreibt ihn als außergewöhnlich selbstbewusst und zugleich akademisch antriebslos, was aber für ihn nie ein Problem gewesen sei, weil er sich diese Antriebslosigkeit schlicht sozial und ökonomisch leisten konnte. Seine Neigung, sich alle Wünsche einfach selbst zu erfüllen und dabei keine Rücksicht auf Verluste zu nehmen, betrachtet Hobbit zugleich mit Bewunderung und Abscheu. Gleichzeitig stellt Hobbit klar, dass Muñeco keinen Einzelfall darstellt, was wiederum auf die gesellschaftliche Systematik verweist, die im faktischen Urteilstext nicht in der gleichen Deutlichkeit herausgestellt werden konnte:

¿Le pega duro a la droga? Cada vez más, aunque nada excepcional; es lo común entre ejecutivos de nueva generación. A Muñeco se le vuela la piedra y tiene accesos de cólera: así funciona su manera malcriada de ser un patán. No puede soportar que le lleven la contraria: se sulfura y sobreactúa una patalata.

¿Beodo? Desde luego, pero eso no es su exclusividad. Las borracheras escandalosas eran bien vistas desde nuestros tiempos de Liceo, y hasta requisito para no pasar por freak. Todos éramos pichones de alcohólicos, aunque lo de Muñeco fuera más radical.

Coincidíamos en un código básico y lo asumíamos con devoción: culto al trago, prepotencia con las hembras, alevosía con la mamá, desprecio por los débiles y relaciones mierdosas con la vida en general. (LD 23)

[Konsumiert er massig Drogen? Immer mehr, aber nichts Außergewöhnliches; das ist unter Führungskräften der neuen Generation weit verbreitet. Muñeco verliert die Kontrolle und bekommt Wutanfälle: So funktioniert seine verwöhnte Art, ein Lümmel zu sein. Er kann es nicht ertragen, wenn man ihm Gegenwind gibt: Er erzürnt sich und reagiert mit einem übertriebenen Wutanfall.

Trinker? Natürlich, aber damit ist er nicht allein. Ungeheuerliche Trinkgelage waren seit unserer Gymnasialzeit gern gesehen und sogar eine Voraussetzung dafür, nicht als Freak abgestempelt zu werden. Wir waren alle alkoholisierte Grünschnäbel, auch wenn Muñeco radikaler war.

Wir stimmten überein, was den grundlegenden Kodex betraf, und übernahmen ihn mit Hingabe: Verehrung des Alkohols, Selbstherrlichkeit gegenüber den Weibchen, Hinterlist gegenüber der Mutter, Verachtung für die Schwachen und beschissene Beziehungen zum Leben im Allgemeinen.]

Der Fokus auf dem Habitus der «ejecutivos de nueva generación» und dem Kodex der Tutti Fruttis unterstreicht, dass Muñeco den dargestellten Lebensentwurf zwar am konsequentesten umsetzt, dabei jedoch nicht nennenswert aus der Reihe fällt («nada excepcional», «no es su exclusividad»). Dieser Kodex der Gewalt, der durch systematisierte und kollektive Frauenfeindlichkeit gekennzeichnet ist, wird durch eine asyndetische Aufzählung von Attributen präsentiert, die dessen patriarchalen Kern hervorheben. Durch die realistische Darstellung des Täters, seiner Persönlich-

keit, seines exzessiven Lebensstils und seiner sozialen Stellung wird die Konkretheit des späteren Verbrechens und seine extrem gewalttätige Dimension versprochen. Der Erzähler widmet sich dabei der detailreichen Beschreibung des sozialen Milieus, in dem er und seine Freunde sich bewegen. Der Roman legt somit einen dezidierten Fokus auf die sozialen Konditionen des Täters, ohne ihn dabei als Ausreißer darzustellen, sondern lediglich als Repräsentant des äußersten Spektrums eines die Gewalt begünstigenden Systems.

Dass Muñeco selbst trotz allem über eine gewisse Fähigkeit zu autoreflexivem Denken verfügt – was jedoch von seinen Freunden wiederum nicht als solche erkannt wird – belegt Hobbys Darstellung der Twitter-Aktivitäten Muñecos:

Todos para todo y cinco por cinco, así es y así será nuestro vínculo, hasta tanto no nos caiga encima una virulencia impredecible. Y si es impredecible, nadie podrá preverla ni sustraerse, ni siquiera Alicia, por muy bruja que se sienta. Nadie. O tal vez el propio Muñeco. Él mismo el único que sí, en esos tuits que viene colgando de vez en cuando.

Alguien más atento que nosotros podría leer ahí una voz de alerta, el anuncio de un horror, el aleteo de un pánico, como cuando difundió: *Me la vuela mi falta de autocontrol*.

Desde luego Muñeco es descontrolado, pero justamente el descontrol venía siendo su atributo admirable: sus excesos en las fiestas, su queridura tan propensa al abrazo, y esa bellaquería suya, tan espontánea, que le permitía brillar sin empeñarse a fondo. Pero está claro que todo proceso de egolatría crece y se infla hasta que revienta. *Me la vuela mi falta de autocontrol*: el Muñeco admite que no logra desobedecer el mandato de su propio ego.

Aunque en el fondo no creo en su maldad. Yo por él meto la mano en el fuego, o casi. La metería, lo juro, yo por el Muñeco me la juego. O me la jugaría, si no fuera por esos tuits que él mismo anda colgando. Y aun así.

No es posible que a la larga Muñeco resulte siendo un monstruo, dado que es uno de nosotros. Un Tutti Frutti más, ni mejor ni peor, un exalumno del Liceo Quevedo. Con sus rarezas y sus despropósitos, pero acaso quién no. En el fondo un chino queridísimo, un pelao chévere y chirriao, igual o mejor que cualquiera.

[...] Tendríamos tal vez que habernos alarmado ante ese otro tuit que colgó poco después, *Se me sale el demonio que llevo adentro*. (LD 46–47)

[Alle für alles und fünf für fünf, so ist es und so wird unser Band sein, bis eine unvorhersehbare Bösartigkeit über uns hereinbricht. Und wenn diese unvorhersehbar ist, wird niemand in der Lage sein, sie vorauszusagen oder ihr zu entkommen, nicht einmal Alicia, so sehr sie sich auch als Hexe fühlt. Niemand. Außer vielleicht Muñeco selbst. Er ist der einzige, in diesen Tweets, die er von Zeit zu Zeit abwirft.

Jemand aufmerksameres als wir könnte dort eine warnende Stimme lesen, die Ankündigung eines Schreckens, einen Anflug von Panik, wie als er bekannt gab: *Mich killt mein Mangel an Selbstbeherrschung*.

Natürlich ist Muñeco außer Kontrolle, aber genau dieser Mangel an Kontrolle war seine bewundernswerte Eigenschaft: seine Exzesse auf Partys, seine liebevolle Art, die so anfällig für Umarmungen war, und seine Schelmerei, die so spontan war, die es ihm ermöglichte, ohne große Anstrengungen zu glänzen. Aber es ist klar, dass jeder Prozess fortschreitender

Egozentrik sich aufbläht, bis er platzt. *Mich killt mein Mangel an Selbstbeherrschung:* Muñeco gibt zu, dass er sich dem Befehl seines eigenen Egos nicht widersetzen kann.

Obwohl ich tief im Inneren nicht an seine Bösartigkeit glaube. Für ihn lege ich meine Hand ins Feuer, oder fast. Ich würde sie reinlegen, ich schwöre es, ich würde für Muñeco alles aufs Spiel setzen. Oder ich würde es tun, wenn es diese Tweets nicht gäbe, die er ablässt. Und sogar dann.

Auf keinen Fall wird sich Muñeco auf lange Sicht als Monster entpuppen, denn er ist einer von uns. Nur ein weiterer Tutti Frutti, nicht besser, nicht schlechter, ein ehemaliger Schüler des Liceo Quevedo. Mit seinen Seltsamkeiten und seinem Unsinn, aber wer nicht? Im Herzen ein geliebter Junge, ein super Kerl, elegant, genauso gut oder besser als jeder andere.

[...] Vielleicht hätten wir durch den anderen Tweet, den er kurz darauf abgelaassen hat, alarmiert werden sollen, *Mein innerer Dämon entwischt mir.*]

Die Tatsache, dass Muñeco seine unmittelbar bevorstehende Tat auf der öffentlichen Plattform Twitter ankündigt, ist ein weiteres Indiz für die Unbeschwertheit, mit der er seinen Selbstdarstellungsdrang auslebt. Die Tweets markieren den Beginn und die grundlegende Herangehensweise an seine Tat.⁶² Er ist sich sicher, dass er aufgrund seines gesellschaftlichen Status für sein Handeln nicht bestraft werden wird, während er, wie an späterer Stelle erläutert werden soll, die Grausamkeit seines Tuns nicht als solche anerkennt, da er sein Opfer nicht als seinesgleichen betrachtet.

Hobbit hingegen wirkt in seiner Verteidigung Muñecos immer unsicherer. Das Spiel mit den grammatikalischen Zeiten, das Schwanken zwischen einem affirmativen «yo por él meto la mano en el fuego» und den darauffolgenden Konditionalsätzen – wobei in den ersten dieser auch wieder ein affirmatives «yo por el Muñeco me la juego» eingeschoben ist – reflektiert seine Verunsicherung. Mit dem bereits zum zweiten Mal eingeschobenen Zusatz «pero acaso quién no» und dem nun mehrfach wiederholten «en el fondo», gepaart mit liebevollen Zuschreibungen wie «chino queridísimo» und «pelao chévere y chirriao», unternimmt er einen erneuten Relativierungsversuch, nur um kurz darauf wieder in einen zweifelnden Konditional zu verfallen und zuzugeben, dass eine alarmiertere Reaktion auf die Tweets angebracht gewesen wäre.

All dies ist für ihn jedoch noch immer kein Anlass zum Handeln. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers ist dabei eng mit seiner homodiegetischen Kontur verknüpft: Seine aktive und emotionale Involviertheit in den Plot führt dazu, dass er

⁶² Ein mutmaßlicher Tweet des faktischen Täters aus dem Jahr 2012 soll exakt denselben Wortlaut gehabt haben; das Twitter-Konto existiert nicht mehr, Screenshots auf verschiedenen Medienplattformen legen Zeugnis der Ankündigung ab: Vgl. bspw. Las2orillas: Rafael Uribe Noguera, el señalado asesino de la niña, reconoció que perdía el control. *Las2orillas*: 5. Dezember 2016. Abrufbar unter: <https://www.las2orillas.co/rafael-uribe-noguera-el-senalado-asesino-de-la-nina-reconocio-que-perdia-el-control/> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

als vermittelnde Instanz immer wankender auftritt. Paradoxerweise führt dies auf der Ebene der *histoire* dazu, dass die Erzählung umso glaubwürdiger erscheint. Die Komplexität des Textgegenstands wird nicht durch die Stimme einer artifiziell und konstruiert wirkenden, unbeteiligten Erzählinstanz reduziert, sondern als nur schwer zu durchdringendes Gewebe präsentiert, das ebenso komplex ist wie das gesellschaftliche System, auf das der Gegenstand selbst verweist.

Auf seiner Suche nach einer möglichst akkuraten Einschätzung des Charakters seines Freundes greift der Erzähler auch auf Anekdoten aus zweiter Hand zurück. So erinnert er sich an eine Erzählung seines Freundes Pildora, der einige Jahre zuvor gemeinsam mit Muñeco unfreiwilliger Zuschauer eines klandestinen Katzenkampfes gewesen war. In der über verschiedene narrative Ebenen präsentierten Analepse heißt es:

La pregunta que se impone sería entonces: qué tormenta se avecina.

El Pildora quizá tenga una respuesta aproximada; al menos me ha contado cosas que arrojan ciertas luces.

El otro día, por ejemplo, me estuvo hablando de una noche, hace poco más de un año, en que acompañó al Muñeco a una incursión rara. Un lugar desconocido para el Pildo, de cuya existencia ni siquiera sospechaba. Caminaron juntos hasta lo que parecía un parking en desuso con un galpón ruinoso al centro, apenas cubierto por un techo de zinc oxidado que chirriaba con el viento como si llorara. Un lugar despedidor, en opinión del Pildo. Poco menos que un mulador, merodeado por figuras furtivas que se desplazaban como sombras. Pildora había sentido fuerte el mal fario y le había preguntado al Muñeco qué diablos había ahí dentro.

—Emociones fuertes —había sido la respuesta.

Varios automóviles suntuarios que esperaban estacionados afuera le indicaron al Pildo que a ese desastrado lugar también concurría gente de mucho billete.

Me dijo que lo primero que detectó, desde antes de entrar, fue el hedor a violencia.

—A qué huele la violencia —le pregunté.

—Es un tufo viril de amoníaco y adrenalina —dijo.

[...] Ya instaladísimo en la primera fila, lamiendo una paleta roja que se iba derritiendo y le pintaba la cara: ahí nuestro Muñeco, transfigurado por la excitación, la mirada incendiada, los brazos en remolino, todo él fuera de sí, gritándole vivas al más cruel de los gatos y abucheando al contendor vencido, que salía del palenque hecho un amasijo de pelo empegotado.

El Pildo se fue de allí; no quiso saber más. Ya había visto suficiente. En ese ruedo sucio de desgarrones y tarascazos, había sido testigo de algo: un pacto del Muñeco con su propio destino.

Éxtasis inducido por el sufrimiento ajeno. (LD 86–88)

[Es stellt sich also die Frage: Welcher Sturm braut sich zusammen?

Pildora hat vielleicht eine ungefähre Antwort; zumindest hat er mir Dinge erzählt, die einigermaßen erhellend scheinen.

Neulich zum Beispiel erzählte er mir von einer Nacht vor etwas mehr als einem Jahr, in der er Muñeco auf einen seltsamen Ausflug begleitete. An einen Ort, den Pildo nicht kannte und von dessen Existenz er nicht einmal etwas ahnte. Sie liefen gemeinsam zu einer Art stillgelegtem Parkplatz mit einem baufälligen Schuppen in der Mitte, der kaum von einem rosti-

gen Blechdach bedeckt war, das im Wind knarrte, als würde es weinen. Nach Pildos Meinung ein entbehrlicher Ort. Nicht viel weniger als ein Misthaufen, auf dem Gestalten klammheimlich herumschlichen, die sich wie Schatten bewegten.

Pildora hatte ein mulmiges Gefühl gehabt und Muñeco gefragt, was zum Teufel dort drinnen war.

—Intensive Gefühle— war die Antwort gewesen.

Draußen parkten mehrere luxuriöse Autos, woraus Pildo schloss, dass sich an diesem schmutzigen Ort auch Leute mit viel Geld versammelten.

Er sagte mir, dass das erste, was er wahrnahm, noch bevor er hineingegangen war, der Gestank nach Gewalt war.

—Wonach riecht Gewalt?— fragte ich ihn.

—Es ist ein maskuliner Mief aus Ammoniak und Adrenalin.

[...] Und bereits in der ersten Reihe eingenistet, ein rotes Eis am Stiel schleckend, das am Schmelzen war und sein Gesicht bekleckerte: unser Muñeco, verwandelt vor Erregung, den Blick glühend, mit wirbelnden Armen, vollständig außer sich, die grausamste aller Katzen anfeuernd und die besiegte ausbuhend, die als völlig zerstörte Fellmasse das Feld räumte.

Pildo verließ den Ort; mehr wollte er nicht wissen. Er hatte schon genug gesehen. In dieser schmutzigen Arena aus Fetzen und Bisswunden wurde er Zeuge von etwas: ein Pakt Muñecos mit seinem eigenen Schicksal.

Ekstase verursacht durch fremdes Leiden.]

Der rasante Wechsel zwischen den narrativen Ebenen – von der extradiegetischen («*La pregunta que se impone sería entonces*») bis hin zur meta-metadiegetischen Ebene («*–Emociones fuertes –había sido la respuesta*») – verdeutlicht an dieser Stelle auf formaler Ebene die sukzessive emotionale Entfremdung des Erzählers von seinem Freund, wobei Hobbit jedoch immer wieder versucht, sich anzunähern. Das Fragment endet wieder auf der intradiegetischen Ebene: «*–A qué huele la violencia –le pregunté*». Die zirkuläre Bewegung der eröffneten narrativen Ebenen schafft so im Wechsel Distanz und Nähe zu der geschilderten Episode und ihrem Protagonisten Muñeco.

Neben der offensichtlichen Verbindung zwischen «*gente de mucho billete*», dem «*hedor a violencia*» und der erneuten synästhetischen Evokation des Geruchs von Gewalt – hier sind es nicht die Schmauchspuren, sondern Ammoniak und Adrenalin, welche die Metapher des Geruchs von Gewalt komplementieren – findet sich an dieser Stelle zudem eine intertextuelle Referenz auf den Urteilstext im Fall Yuliana Samboní. Zwar fand die beschriebene Szene lange vor der Gegenwart der Erzählung und der Ausübung des Verbrechens statt, doch die narratologische Entscheidung, diese Versatzstücke von Erinnerungen aus zweiter Hand kurz vor dem Höhepunkt des Geschehens aufzurufen, dient als Ausblick in die unmittelbare Zukunft Muñecos. Während Hobbit von einer durch fremdes Leiden verursachten Ekstase Muñecos spricht, von einer erregten Transfiguration der Figur des Täters beim Anblick von ungezügelter Gewalt, negiert der Urteilstext, dass der extremen Gewalt, die der faktische Täter bei der Ausübung des Verbre-

chens an den Tag legte, ähnliche Motivationen zugrunde lagen, wie es bei Muñeco im Rahmen des beschriebenen Katzenkampfes der Fall war. So heißt es im Urteil:

Dígase de la causal 8 del artículo 58 del C.P que no se demostró dentro de las diligencias. Si bien es cierto, y así lo viene sosteniendo el Juzgado, que las circunstancias de hecho a las que fue sometida YASM fueron execrables y que lo fueron también las consecuencias que de ellas se reflejaron en su cuerpo, no hay información dentro de las diligencias que indique que **deliberadamente** y por el procesado, se hubiere infligido violencia sobre el cuerpo de la menor con el único objeto de **augmentar para provecho suyo**, el dolor y el sufrimiento de su víctima. (SYS 31, Hervorhebungen im Original enthalten)

[In Bezug auf Grund 8 des Artikels 58 des Strafgesetzbuches sei gesagt, dass dieser im Rahmen der Ermittlungen nicht nachgewiesen werden konnte. Obwohl feststeht, und dies wird durch das Gericht bestätigt, dass die Umstände, denen YASM ausgesetzt wurde, verdammenswert waren, genau wie die daraus resultierenden Konsequenzen, von denen ihr Körper zeugt, liegen im Zuge der Ermittlungen keine Informationen vor, dass der Angeklagte **mutwillig** und mit dem einzigen Ziel, das Leid und den Schmerz seines Opfers **zu seinem eigenen Nutzen zu erhöhen**, Gewalt auf den Körper der Minderjährigen ausgeübt hätte.]

Während es zunächst einmal nicht nur unverständlich erscheint, den erwähnten Absatz im Rahmen des Urteils nicht anzuwenden – der ebenfalls in der Urteilschrift zitierte forensische Bericht belegt das Gegenteil (vgl. Kapitel 2.2.5 der vorliegenden Studie) – scheint zudem ein Interpretationsfehler des entsprechenden Gesetzestextes vorzuliegen. Dort heißt es lediglich: «Son circunstancias de mayor punibilidad, siempre que no hayan sido previstas de otra manera: [...] 5. Aumentar deliberada e inhumanamente el sufrimiento de la víctima, causando a ésta padecimientos innecesarios para la ejecución del delito»⁶³ [Es handelt sich um strafverschärfende Umstände, sofern nichts anderes vorgesehen ist, wenn: [...] 5. Bewusst und auf unmenschliche Weise die Qual des Opfers gesteigert und ihm Leid zugefügt wird, das für die Ausführung des Delikts nicht notwendig wäre]. Von einer Steigerung des Leidens des Opfers zum Vorteil des Täters als «único objeto» [einziges Ziel] der ausgeübten Gewalt, wie im Urteil angeführt, ist im Gesetz selbst nicht die Rede, sondern lediglich von einer für die «erfolgreiche» Ausübung des Verbrechens nicht «notwendigen» Intensität der Gewalt.

Eine Lektüre des Urteils im Literalsinn ist somit nicht ausreichend. Strafrechtliche Entscheidungen beziehen sich stets auf historisch gewachsene und sich immer im Wandel befindende Konventionen der Rechtsprechung, die in Urteilen nicht zwangsläufig explizit gemacht werden. Mögliche redaktionelle und logische Fehler in der dem Prozess zugrundeliegenden Anklageschrift können ein weiterer

⁶³ Código Penal Colombiano: Kapitel II, De los criterios y reglas para la determinación de la punibilidad, Artikel 58, Circunstancias de mayor punibilidad.

Grund dafür sein, dass der Absatz 8, Artikel 58 des kolumbianischen Strafgesetzbuches nicht angewandt wurde. Der RichterIn kann an dieser Stelle deswegen nicht unterstellt werden, dass sie einen strafverschärfenden Umstand leichtfertig aus dem Urteil entfernt hat, da sie ihr Urteil in Bezug auf andere Gerichtsentscheidungen und die juristische Praxis im allgemeinen legitimationsfähig gestalten muss. Stattdessen bleibt zu betonen, dass der Roman und das Urteil sich an dieser Stelle ergänzen, in dem ersterer die Autonomie von Literatur nutzen kann, um den begrenzten juristischen Spielraum diskursiv zu erweitern.

Ein weiteres Beispiel dafür ist die im Urteilstext wahrnehmbare Zurückhaltung in Bezug auf das Profil des Täters, während der Roman im Gegensatz dazu dieses schon im Titel exponiert. Dies ist ebenfalls auf das kolumbianische Strafrechtssystem zurückzuführen, das sich in Anlehnung an europäische Strafrechtstraditionen auf Tatbestände selbst konzentriert, während die Angeklagten selbst, ihre Zugehörigkeiten, beruflichen Tätigkeiten, ihr soziales Umfeld oder ihre Verhaltensweisen und charakteristischen Züge eine möglichst nebensächliche Rolle spielen sollen. Begründet ist diese Vorsicht insbesondere in der historischen Gefahr positivistischer Auslegungen von Täterschaft: Während in der positivistischen Kriminologie der soziale Status des Täters deterministisch angesehen wurde – bestimmten sozialen Gruppen wurde eine Prädisposition zu kriminellen Handlungen unterstellt – wird im zeitgenössischen Strafrecht durchaus ein spezieller Fokus auf die Vulnerabilität von Opfern gelegt. Diese Entwicklungen im Strafrecht, die für das Juristische durchaus als positiv anzusehen sind, spiegeln sich dementsprechend auch in der Urteilschrift wider:

[...] la posición privilegiada económica, social y académica del procesado no mostró ser determinante para la ejecución de los hechos, ni imprimió una particular circunstancia a la forma de consumación de los mismos, ni mostró ser un detonante de la gravedad de sus consecuencias.

La muerte de YA fue producto de atávicas relaciones de dominación y poder que están presentes en la sociedad y que se transmiten sutilmente en la familia, la escuela y la relación de la mujer con la institucionalidad; agravadas sí por la condición social y económica de la víctima, pero sin que para ello interese de forma importante idénticas condiciones en el perpetrador. (SYS 31)

[...] die privilegierte wirtschaftliche, soziale und akademische Stellung des Angeklagten erwies sich weder als ausschlaggebender Faktor bei der Ausführung der Taten noch führte sie zu besonderen Umständen hinsichtlich der Art und Weise, in der sie ausgeführt wurden, noch erwies sie sich als Auslöser für die Schwere der Folgen.

Der Tod von YA war das Produkt uralter anhaltender Herrschafts- und Machtverhältnisse, die in der Gesellschaft präsent sind und die sich subtil in der Familie, in der Schule und in der Beziehung der Frauen zu den Institutionen übertragen; verschlimmert, ja, durch die soziale und wirtschaftliche Lage des Opfers, aber ohne dass die Konditionen des Täters diesbezüglich von gleichem Interesse wären.]

So versucht das Urteil zwar, hierarchische Konstellationen zu berücksichtigen, ohne dabei jedoch die privilegierte Stellung des Täters als ausschlaggebend zu betrachten. Im Roman hingegen werden die Privilegien des Täters explizit zu einem zentralen Gegenstand gemacht: «Cientos de niñas desaparecen cada semana de los barrios populares sin que nadie tome nota ni se inmute, y sin embargo esta vez todo es excepcional y distinto: el raptor es uno de los Divinos. Suculento el chismón, jugosa página sensacionalista» (LD 142) [Hunderte Mädchen verschwinden jede Woche aus den Armenvierteln, ohne dass sich jemand dafür interessieren oder darüber aufregen würde, und trotzdem ist dieses Mal alles außergewöhnlich und anders: Der Entführer ist einer der Göttlichen. Saftig, der Klatsch, überquellende Boulevardpresse]. In *Los divinos* geht der soziale Status Muñecos jedoch dennoch keineswegs mit einer Prädisposition für Menschenrechtsverbrechen einher, wie es eine biologistische, deterministisch-positivistische Auffassung suggerieren würde. Im Gegenteil rekurrieren die erzählerischen Verfahren doch auf eine patriarchale Gesamtgesellschaft, in der all diejenigen, die aufgrund ihres Geschlechts strukturell bevorteilt werden, die Möglichkeit haben, oftmals ungestraft Gewalt an Frauen zu üben.

Aber die Frage nach Macht steht in *Los divinos* auch über die Kategorie Geschlecht hinaus im Vordergrund: Muñecos soziale Macht ermöglicht es ihm, in dem (letztendlich falschen) Bewusstsein zu handeln, er habe für seine Taten keinerlei Konsequenzen zu befürchten, und sie erlaubt es ihm, Personen, die nicht über dieselbe Macht verfügen, als Menschen zu betrachten, die er folgenlos unterwerfen und misshandeln kann. Dies suggeriert der Erzähler nicht nur anhand von Anekdoten aus der Kindheit, der Jugend und der unmittelbaren Vergangenheit, sondern auch im Dialog mit seinem Freund Píldora, dem einzig anderen der Tutti Fruttis, der an einem gewissen Punkt aufgehört hat, Muñeco zu schützen. Kurz bevor beide erfahren, dass Muñeco festgenommen wurde, malen sie sich aus, wie er nach einer erfolgreichen Flucht nach Miami im Komfort seines luxuriösen Verstecks über sein Handeln reflektiert:

—Dirá que en algo tuvo que equivocarse.

Se dirá en sus adentros: por algún lado me fallaron los cálculos. Porque al fin de cuentas qué fue lo que hice, yo, Muñeco, Chucky, el encantador Dolly-boy, si yo no hice nada, o al menos no tanto. Porque al fin y al cabo quién era esa niña. No era nadie, alguien invisible, casi inexistente. ¿Desapareció? Pues sí, como por arte de birlibirloque. A qué tanto escándalo, qué importancia tiene, dónde estuvo el error, si una niña no es nada y menos si es pobre, una niña pobre no es nadie, no existe. Cuántas como ella no se esfuman a diario por esos arrabales del buen Dios, sin que la ciudad entre en histerias, ni se conmueva, ni siquiera se entere. Cuántas. Esa niña: una más. Y sin embargo, esta vez ... Ya pasará, se me fue la mano y ya está, pensamos el Pildo y yo que debe estar pensando Muñeco, allá estirado en un sofá blanco. (LD 174)

[–Er wird sagen, dass er sich irgendwie geirrt haben muss.

Tief im Innern wird er sich sagen: Irgendwo haben meine Berechnungen versagt. Denn was habe ich denn schlussendlich gemacht, ich, Muñeco, Chucky, der liebenswerte Dolly-boy, ich habe doch nichts gemacht, oder zumindest nicht wirklich. Denn wer war dieses Mädchen am Ende. Sie war niemand, jemand unsichtbares, fast nicht existent. Sie ist verschwunden? Naja, auf magische Weise eben. Warum das ganze Geschrei, welche Bedeutung hat es schon, wo war der Fehler, wenn doch ein Mädchen nichts ist, vor allem, wenn es arm ist, ein armes Mädchen ist niemand, existiert nicht. Wie viele ihrer Art verschwinden täglich in diesen gottverlassenen Randbezirken, ohne dass die Stadt in Hysterie verfällt, ohne sich zu empören, ohne überhaupt etwas davon mitzubekommen. Wie viele. Dieses Mädchen: eine mehr. Und trotzdem, dieses Mal ... Es wird schon vorbeigehen, ich hab's übertrieben und nun ist es so, denken Pildo und ich, was Muñeco gerade denken wird, dort, ausgestreckt auf einem weißen Sofa.]

In der Vorstellung *Hobbits* und *Píldoras* ist Muñeco vor der Justiz in Sicherheit und seine – ohnehin nur vorrübergehend angedachte – Flucht aus Bogotá für ihn nicht mehr als ein Ärgernis, während er selbst sein Verbrechen nicht einmal als ein solches ansieht. Für die beiden steht fest, dass Muñeco keinerlei Reue empfindet. Der kurzfristig eingeschobene, fingierte Wechsel der Erzählperspektive hin zur internen Fokalisierung des Täters ist zwar eine narratologische Illusion, wirkt allerdings im höchsten Maße überzeugend. Die Sprachwahl des imaginierten Muñecos zeugt von Arroganz, Misogynie und Hass auf Arme und wehrt sich explizit gegen das rechtstaatliche Prinzip der Gleichwertigkeit allen menschlichen Lebens. Die ins Gegenteil verkehrte Referenz zur *NiUnaMenos*-Bewegung – «esta niña, una más» – weist darauf hin, dass dem Erzähler und *Píldora* ein gewisses Bewusstsein für die Dynamiken und den Diskurs über feminizidale Gewalt unterstellt werden kann. Sie sind es schließlich, die diese Referenz mit Muñecos imaginerter Stimme ausstatten. Dieser selbst verfügt jedoch über keinerlei Bewusstsein in Bezug auf das eigene menschen- und speziell frauenverachtende Verhalten. Die feministische Anti-Feminizid-Bewegung, die unter dem Namen *NiUnaMenos* ihre ersten Protestaktionen 2015 in Argentinien organisierte und sich in den nächsten Jahren über den gesamten lateinamerikanischen Kontinent und darüber hinaus ausbreitete, beruft sich auf einen aus dem Jahr 1995 stammenden Slogan der mexikanischen Dichterin und Aktivistin Susana Chávez, die 2011 in ihrer Heimatstadt Ciudad Juárez selbst Opfer von Feminizid wurde: «Ni una mujer menos, ni una muerta más» [Nicht eine weniger, nicht eine Tote mehr].⁶⁴ Anspruch der Bewegung ist es, Feminizide proaktiv zu verhindern, wobei aus dem Satz selbst schon hervorgeht, dass jedes einzelne Leben schützenswert ist. Der imaginierte Gedankengang Muñecos verweist hinge-

⁶⁴ Vgl. Isabell Lorey: Vorwort: 8 M – Der große feministische Streik. In: Verónica Gago/Raquel Gutiérrez Aguilar u. a. (Hg.). *8 M. Der große feministische Streik. Konstellationen des 8. März*. Wien: transversal 2018, S. 9–22. Hier S. 9.

gen auf das genaue Gegenteil: eine mehr, eine weniger, für ihn macht es keinen Unterschied. Seine durch Hobbit in Sprache umgesetzte Ächtung derjenigen, deren Existenzen er für unwürdig befindet, bündelt all die gesellschaftlichen Ungleichheiten und Diskriminierungsmechanismen, für die Muñeco – stellvertretend für große Teile der Gesamtgesellschaft – steht. Auch deswegen ist bezeichnend, dass an dieser Stelle, wie so oft, nicht er selbst, sondern seine ehemaligen Freunde für ihn sprechen und seine Auffassungen resümieren: Sie geben das wieder, was sie selbst ihr Leben lang gelernt haben, und dies ist eben nicht die als isoliert zu betrachtende, kriminelle Abweichung eines Einzelnen, sondern historisch und gesellschaftlich tief verankerte Diskriminierungsstrukturen.

Feminizidaler Gewalt geht häufig ein – gefühlter oder tatsächlicher – Machtverlust der Täter voraus. Muñeco ist exemplarischer Ausdruck einer strukturell und patriarchal bedingten Form von Täterschaft, die sich in einer auf ein Ohnmachtsgefühl folgenden «Rückeroberung» von Macht niederschlägt: «Qué sentirá él, al ver que sus antiguos gestos de poder son recibidos ahora con displicencia y cara de ¡ay, no, qué coñazo este Muñeco! ¿Caerá en cuenta de que ya no domina nada ni a nadie, con excepción de su juguete de madera?» (LD 91) [Was fühlt er wohl, wenn er sieht, dass seine ehemaligen Gesten der Macht jetzt mit Missmut und einem Ausdruck von «ach nein, was für eine Nervensäge, dieser Muñeco» aufgefasst werden. Wird er merken, dass er nichts und niemanden mehr dominiert, mit Ausnahme seines Holzspielzeugs?]. An dieser Stelle spekuliert Hobbit nicht in Bezug auf Muñecos mögliche Antwort auf seine eigene rhetorische Frage. Es ist offensichtlich, dass seine Vermutung stimmt. Der Balero, das Holzspielzeug, mit dem Muñeco sich auf dem jährlichen Pokerausflug der Tutti Fruttis nach Atolaima zurückzieht, scheint das einzige zu sein, was er noch beherrschen kann. Muñeco, der sein Leben lang vergöttert wurde und seine einflussreiche soziale Position und seine mit dieser einhergehenden *weißen*, geschlechtlichen und ökonomischen Privilegien dabei schamlos ausnutzte, befällt im Verlauf seines schleichenden sozialen Niedergangs aufgrund von Drogen- und Alkoholexzesen und seinem notorischen Egozentrismus eine Angst vor Machtverlust. Diese Angst mündet in dem Drang, die Kontrolle wieder zu erlangen. Hierfür sucht er sich ein Opfer aus, das sich ihm aus den verschiedensten Gründen nicht widersetzen kann und dessen Leben ihm aufgrund seiner sozialen Kondition und der intersektionalen Vulnerabilität als wertlos erscheint. Als die fünf Freunde während des Pokerausflugs im Alkoholrausch zahlreiche Gegenstände über die Veranda der Finca werfen, wird Hobbit sich bewusst, dass dabei auch das letzte von Muñeco kontrollierte Objekt, seine «coca» aus Holz, seinen Weg in den Abgrund gefunden hat:

—Anoche no hemos debido tirar por la baranda esa coca –le digo de pronto al Pildo.

—¿Qué cosa?

—La coca del Muñeco. No debimos tirarla.

—Qué importa, hombre, si tiramos cosas peores, toda la ropa, mis Ray-Ban nuevecitas y hasta el celular del Duque ... La coca es lo de menos.

La coca es lo de más: tiene poderes mágicos, como todo lo que gira sobre sí mismo. Portentoso es lo que se enrosca y se muerde la cola. Por eso la única garantía era el balero del Muñeco; por eso es impredecible lo que pueda suceder de aquí en adelante. (LD 106)

[–Gestern Abend hätten wir diesen Balero nicht über die Brüstung werfen sollen –sage ich plötzlich zu Pildo.

—Was?

—Muñecos Balero. Wir hätten ihn nicht runterwerfen sollen.

—Ist doch egal, Mann, wir haben doch schlimmere Sachen runtergeworfen, die ganzen Klamotten, meine superneue Ray-Ban und sogar Duques Handy ... Der Balero ist am unwichtigsten.

Der Balero ist am wichtigsten: Er hat magische Kräfte, so wie alles, was sich um sich selbst dreht. Auffällig ist, was sich windet und sich in den Schwanz beißt. Deswegen war Muñecos Balero die einzige Garantie; deswegen ist unvorhersehbar, was ab jetzt passieren mag.]

Während Pildora noch nicht in der Lage ist, den Machtverlust Muñecos als Gefahr zu erkennen, ist Hobbit an dieser Stelle, die im Übrigen das Ende des dritten Kapitels markiert, dem sich das Kapitel *La niña* anschließt, bereits überzeugt, dass dieser Kontrollverlust schwerwiegende Folgen haben wird. Das Holzspielzeug fungiert hierbei als Metapher für all diejenigen Objekte und Personen – Muñeco inklusive –, die sich lediglich um sich selbst drehen. Der Verlust dieses mit Bedeutung aufgeladenen Objekts geht mit dem endgültigen Verlust von Macht und Selbstkontrolle einher, der auf gewaltsamer Weise ausgeglichen wird. Auch dieser Aspekt kann in der Urteilschrift aufgrund der Fokussierung auf die Tat selbst nicht berücksichtigt werden. Doch der Roman bietet – wie schon zuvor – Möglichkeiten der diskursiven Erweiterung. Die individuelle Darstellung dieses konkreten Täters samt seiner Ängste entlarvt sich als Ausdruck eines umfassenderen Problems, ohne dabei in essentialisierende Zuschreibungen zu verfallen.

Insbesondere im direkten Vergleich zur Urteilschrift im Fall Yuliana Samboní wird deutlich, dass diejenigen Aspekte, die dort aufgrund der strafrechtlichen Normen nicht zum Ausdruck gebracht werden können oder aus nicht weiter erläuterten Gründen aus der Anklage entfernt wurden, in der fiktionalen Bearbeitung des Falls dezidiert hervorgehoben werden: Der Tatbestand Folter wurde im Urteilstext nicht weiter verfolgt, während er im Roman eine zentrale Rolle spielt (siehe Kapitel II.2.5 der vorliegenden Studie). Der soziale Status des Täters wurde in der Urteilschrift explizit nicht berücksichtigt, während er durch die Erzählinstanz im Roman immer wieder hervorgehoben und als zentrale Kategorie für die Möglichkeit der Realisierung des Verbrechens ausgestellt wird. Auch der Anklagepunkt, der Täter habe Leid zugefügt, um seine eigene Erregung zu steigern, wurde im Urteil nicht

miteinbezogen, während auch dieser Aspekt im Roman immer wieder anhand des dargestellten Sadismus Muñecos zum Vorschein kommt. Roman und Urteilstext ergänzen sich, doch anders als der juristische Text kann der Roman die gesellschaftliche Dimension herausstellen: Durch die Beschreibung des Täters wird deutlich, dass er kein «Monster» ist, sondern ein ganz alltäglicher Mann, dass sein Handeln stellvertretend für eine patriarchale Kultur der Gewalt steht, in der das Leben eines indigenen Mädchens aus einer ökonomisch schwach aufgestellten Familie, die aus ihrer ländlichen Heimat wegen des bewaffneten Konflikts vertrieben wurde, keinen Wert hat, und dass Gesetze nicht ausreichen, um dies zu verhindern. Der Roman übernimmt durch das Ausfüllen der Leerstellen auch eine juristische Funktion, die im Strafrecht oftmals zu kurz kommt: die der Prävention durch Aufklärung und Bildung.

3.2.5 Zwischen Fokalisierungen

Die Darstellung des Verbrechens selbst erfolgt durch die Erzählinstanz Hobbit, der das Geschehen im Detail schildert, ohne selbst anwesend gewesen zu sein. Die Fokalisierung, die bisweilen den Täter in den Mittelpunkt rückt, erweckt dabei insbesondere im Kapitel «La niña» die Illusion einer unmittelbaren Zeugenschaft des Erzählers. Dass diese tatsächlich nur eine erzählerische Illusion ist, betont der Erzähler indes immer wieder durch rhetorische Fragen, die Unklarheiten über den Tathergang transparent machen.

Das Kapitel «La niña» erhält seinen Sonderstatus somit nicht allein durch die Tatsache, dass keiner der männlichen Protagonisten im Vordergrund steht, sondern auch durch die spezifische Form der internen Fokalisierung. Anhand der Fotos des Mädchens, die Hobbit auf Muñecos Festplatte findet, zeichnet er den Tathergang nach, der nur an sehr wenigen Stellen von der faktischen Vorlage abweicht.

Die Erzählinstanz verfügt im Rahmen der Nacherzählung des Verbrechens über ein Wissen, das Hobbit zu dem Zeitpunkt nicht haben konnte. Dies unterstreicht zum einen die bereits kommentierte Achronie des Erzählverlaufs. Darauf weisen auch die Prolepsen hin, die bereits in den ersten Kapiteln auf das im Kapitel «La niña» Dargestellte anspielen. Zum anderen ist der Detailreichtum, mit dem Hobbit das Geschehen schildert, nur über den Begriff der Fokalisierung zu erfassen. Ein Erzählerwechsel erfolgt nicht, doch die Perspektive ist teils die des Täters, teils zumindest angelehnt an die des Mädchens, ohne dass Hobbit selbst jemals ganz in den Hintergrund geraten würde.

Die Tatsache, dass ein Ich-Erzähler eine Fokalisierung in den Blick nimmt, die nicht seine eigene ist, scheint zunächst widersprüchlich. In *Los divinos* wird der Widerspruch keineswegs aufgelöst, sondern durch diverse rhetorische Mittel

explizit zum Textgegenstand erhoben. Diese Reflexion der erzählerischen Verfahren im Text, die Dialektik zwischen Erzählsituation und Fokalisierung, verweist nicht zuletzt auf die Loslösung der Feminizid-Thematik von einzelnen Figuren: Die Entgrenzung der narratologischen Kategorien erfolgt, da der Textgegenstand keine einseitigen Darstellungen zulässt und zwangsläufig auf die soziale Dimension dieser Art von Verbrechen hinzuweisen hat. Das Verschmelzen von Kategorien stellt hier eine Voraussetzung für eine angemessene Form der Darstellung dar, die auf ein Verständnis der gesellschaftlichen Systematik feminizidaler Gewalt zielt.

Das vierte Kapitel, «La niña» beginnt mit der Charakterisierung der verschiedenen sozialen Sphären Bogotás.⁶⁵ Die dargestellten Räume bilden die Grundlage für die Ausführung des Verbrechens, das Hobbit in der Folge vor allem aus der Perspektive des Täters heraus beschreiben wird. Zum Tatzeitpunkt an einem Samstagmorgen ist Hobbit jedoch nach eigenen Angaben zunächst «ciego a los signos» (LD 111) [blind gegenüber den Vorzeichen]. Die Charakterisierung der «Sphären sechs bis null» in Form eines Panoramas endet, wie in Kapitel III.2.2 dargelegt, mit der Fokussierung der Dachgeschosswohnung Muñecos. An dieser Stelle deutet sich der Wechsel der internen Fokalisierung hin zu einer spezifischen Form der Nullfokalisierung, die jedoch nicht mit einem Wechsel zu einer auktorialen Erzählinstanz einhergeht, bereits an:

Es posible que en este momento Dolly-boy se encuentre en pijama, o sea, muy en su propio estilo a la hora de levantarse. Descalzo y sin camisa, sólo debe llevar unos boxers con estampado de Mickey Mouses. En la mano, un tinto bien cargado y envenenado con un chorrito de vodka. En la boca, un Marlboro encendido. Puedo verlo como si estuviera viéndolo. Apuesto a que ahora mismo él sale a la terraza, se despereza como un felino y luego mira hacia abajo por el telescopio. Contempla un rato la ciudad toda, que espabila más tarde de lo habitual porque hoy es sábado. Luego el Muñeco hace girar el telescopio, apunta el lente hacia arriba, enfoca un cierto callejón del arrabal colindante, y observa. Si es cierto que las rutas del deseo le abren paso al destino, entonces quiere decir que unas horas después el nuestro estará sellado. (LD 110)

[Es ist möglich, dass Dolly-boy in diesem Moment noch im Pyjama ist, so, wie er es nach dem Aufstehen zu tun pflegt. Barfuß und ohne Hemd, er wird nur Boxershorts mit Mickey-Mouse-Aufdruck tragen. In der Hand einen starken, schwarzen Kaffee, der mit ein wenig Wodka vergiftet ist. Im Mund eine angezündete Marlboro. Ich sehe ihn vor mir, als würde ich ihn gerade sehen.

Ich wette, dass er jetzt gerade seine Terrasse betritt, sich raubkatzenartig räkelnd und dann durch das Teleskop nach unten schaut. Eine Weile lang betrachtet er die ganze Stadt, die später erwacht als gewöhnlich, da heute Samstag ist. Schließlich dreht Muñeco das Teleskop, richtet die Linse weiter nach oben, fokussiert eine gewisse Gasse und observiert.

65 Siehe Abschnitt 3.2.2 der vorliegenden Studie.

Wenn es wahr ist, dass die Pfade des Verlangens dem Schicksal den Weg bahnen, so wird unseres in einigen Stunden besiegelt sein.]

Die Phrase «es posible que» [es ist möglich, dass] mit dem darauffolgenden Subjuntivo und dem den zweiten Absatz eröffnenden Verb «apuesto» [ich wette] macht hier eine imaginierte Realität kenntlich. Solche Markierungen auf Adjektiv- und Verbebene leiten in diesem Kapitel viele der Absätze ein und verdeutlichen das Spannungsverhältnis zwischen Imagination und Realität. Nach diesem einleitenden Verb folgen sodann auch Ausführungen, die so formuliert sind, als hätte die Erzählinstanz den Geschehnissen selbst beigewohnt. Die bereits zu Beginn des Romans verwendete Aussage «puedo verlo como si estuviera viéndolo» [Ich sehe ihn vor mir, als würde ich ihn gerade sehen] unterstreicht auch hier die Vertrautheit zwischen Erzähler und Täter, ohne die Distanz zwischen beiden vollends zu überbrücken. Die fehlende Auflösung dieser Spannung ist ebenso Ausdruck der changierenden, begrifflich nicht eindeutig zu umreißenen Fokalisierung wie der Komplexität einer adäquaten Form der Darstellung feminizidaler Gewalt.

Durch die grammatikalische Gegenwartsform wird eine Illusion der Gleichzeitigkeit zwischen dem Zeitpunkt der Handlung und dem Zeitpunkt des Erzählens erweckt. Die Nachträglichkeit des Erzählens wird durch die Tatsache kenntlich gemacht, dass der Erzähler über Informationen verfügt, die er an jenem Punkt der Handlung nicht haben kann. Gleichzeitig wird über die durch die neue Fokalisierung entstandene Unmittelbarkeit des Dargestellten auch auf der Ebene des Modus auf die Nähe des Erzählers zum Täter verwiesen, der einen Samstagmorgen im Leben seines Freundes detailreich imaginieren kann. Die abschließende Prolepse des Abschnitts verdeutlicht die Komplexität der zeitlichen Darstellung. Der Roman kann das Geschehen so auf eine Weise repräsentieren, die im Gerichtsverfahren zum faktischen Fall nicht möglich war. Die Chronologie des Romans folgt zwar der Darstellung der Tatsachen im Urteilstext, erhält durch die narratologischen Ressourcen eines literarischen Erzähltexts, wie der Fokalisierung und den unterschiedlichen Zeitkonstellationen innerhalb dieser Chronologie, jedoch eine spezifische Qualität.

Die Unruhe des Erzählers an jenem Samstagmorgen verdichtet sich auf den kommenden Seiten, die seinen geplanten Tagesablauf – das erneute Anschauen der dritten Staffel der Fernsehserie *Game of Thrones* – beschreiben, dessen Planung auf der narrativen Ebene jedoch immer wieder von Aussagen unterbrochen wird, die auf die unmittelbar bevorstehende Tat seines Freundes verweisen: «¿No hay vibraciones en el aire que anuncien una rara excitación de los monicongos? Si acaso las hay, no las registro. Yo voy a lo mío y ahí me planto, y en cambio el horror se cuela por todos lados, es más listo que yo» (LD 111) [Liegen da nicht Vibrationen in der Luft, die eine seltsame Aufregung der Monicongos verkünden?

Wenn es sie gibt, bemerke ich sie nicht. Ich widme mich meinen Plänen, während der Horror sich überall ausbreitet, er ist schlauer als ich]. Die Dimension der Zeit gewinnt durch Einschübe dieser Art, die in der unmittelbaren Gegenwart der Erzählung auf ein dem Erzähler noch nicht bekanntes, paralleles Geschehen hinweisen, zusätzlich an Komplexität. So changiert das Kapitel «La niña» zunächst zwischen Vorahnungen und Ahnungslosigkeit des Erzählers, bis seine Routine durch das Auftauchen Tarabeos vor seiner Haustür abrupt unterbrochen wird. Für den dargestellten Zeitraum zwischen dem Treffen mit Tarabeo und dem Beginn der Darstellung der Tat ist die Fokalisierung wieder eindeutig intern.

Tarabeo erteilt Hobbit den Auftrag, inkriminierendes Material von Muñecos Laptop zu löschen, ohne näher zu erläutern, warum dies in seinen Augen nötig sei. Hobbit zeigt sich zwar wenig begeistert, stimmt letztendlich jedoch zu: «Ahora no hay escapatoria, ciertamente no quiero que al Chucky lo vayan a reventar por culpa mía» (LD 119) [Jetzt führt kein Weg dran vorbei, ich will natürlich nicht, dass Chucky wegen mir hochgenommen wird]. Die Bande zwischen den Tutti Fruttis sind zu diesem Zeitpunkt der Erzählung noch intakt, so dass Hobbit sich gezwungen sieht, Tarabeos Auftrag nicht zu hinterfragen und sofort auszuführen. Die Fülle an pornographischem Material auf Muñecos Laptop lässt Hobbit zwar erschauern, doch wirklich überrascht ist er nicht. Er löscht hunderte von Dateien, ohne genau hinzusehen, bis er Fotos zahlreicher Mädchen entdeckt, die er nicht zuordnen kann:

Esto se debió colar aquí por equivocación o descuido. Son las fotografías de varias niñas, o sea, niñas-niñas, nada que ver con la densidad de lo porno, ni con profesionales del sexo, ni con putaferías de estudiantes necesitadas que prestan sus servicios a nenes de familia acomodada.

Éstas son apenas niñas. Niñitas que escampan de la lluvia bajo aleros de zinc. Criaturas del montón, captadas en su hora y en su día por una lente de aficionado. Ya he encontrado varias y siguen apareciendo, con sus vestiditos y su pelo larguito, arriba en el monte, en un barrio pobre de la montaña. Como la Alicia de Carroll, estas pequeñas parecen haber caído por un hueco para ir a parar a otra dimensión de la realidad, una zona inclemente donde ellas no pertenecen. Desplazamiento fortuito, rechinante incongruencia. (LD 124–125)

[Das hier muss aus Versehen hier gelandet sein. Es sind Fotos mehrerer Mädchen, also, Mädchen-Mädchen, die nichts mit der Dichte des Pornographischen zu tun haben, noch mit Sexarbeiterinnen, noch mit der Prostitution mittelloser Studentinnen, die ihre Dienste den Kleinen aus gutsituierten Familien anbieten.

Das hier sind gerade so Mädchen. Kleine Mädchen, die sich unter Vordächern aus Zink vor dem Regen schützen. Geschöpfe aus der Menge, in ihrem Alltag von einer Amateurlinse eingefangen. Ich habe schon einige gefunden und es erscheinen immer mehr, mit ihren Kleidchen und langen Haaren, dort oben in der Höhe, in einem armen Viertel in den Bergen. Genau wie Carrolls Alice scheinen diese Kleinen durch eine Lücke in eine andere Dimension der Realität

gefallen zu sein, eine unbarmherzige Zone, in die sie nicht hineingehören. Zufällige Versetzung, knirschende Unstimmigkeit.]

Während Hobbit zunächst an ein Versehen glauben möchte, bahnt sich jedoch bereits an dieser Stelle die Vorahnung an, dass die Fotografien der Mädchen ein eindeutiger Hinweis auf das Verbrechen sind. Die Beschreibung der Fotografien seitens des Erzählers vermittelt eine Diskrepanz zwischen der fotografischen Dimension, der «zona inclemente» [unbarmherzigen Zone] und der tatsächlichen Umgebung der Mädchen, aus der sie mittels des Aktes des Fotografierens gewissermaßen gewaltsam herausgerissen werden. Die ohne das Wissen oder die Zustimmung der Fotografierten gemachten Aufnahmen stellen somit bereits den ersten Schritt in einer Reihe von Gewalttaten dar. Die dargestellten Lebensverhältnisse der gewaltsam fotografierten Mädchen verweisen auf die in Abschnitt III.2.2 untersuchte intersektionale Dimension, welche die mehrfache Vulnerabilität der Betroffenen hervorhebt. Die Tatsache, dass Hobbit Fotografien unzähliger dieser Mädchen auf Muñecos Laptop findet, wirft eine zentrale Frage auf, die im Verlauf des Romans jedoch nicht wieder aufgegriffen wird: Die Möglichkeit weiterer Opfer wird zwar nicht explizit benannt, drängt sich an dieser Stelle jedoch geradezu auf.

Die Vorahnung bezüglich eines unmittelbar bevorstehenden Verbrechens wird durch einen Anruf von Hobbits Schwester Eugenia bestätigt, die ihn darüber informiert, dass Muñeco von der Polizei wegen Kindesentführung gesucht wird. Als er schließlich in einem Video, das Eugenia ihm schickt, auf Schilder geklebte Fotografien des entführten Mädchens sieht, wird ihm trotz aller Resignation und Schreckhaftigkeit klar, dass er versuchen muss, sie in der Masse an Fotografien auf Muñecos Laptop ausfindig zu machen.

Una a una surgen las niñas, espantadizas como ciervos, ilusorias. Y sin embargo, asombra la grave dignidad que pesa sobre sus hombros frágiles; la inesperada majestad de estas pequeñas reinas de un mundo secreto y remoto. ¿Cómo llegaron a sentar los pies en las antipodas, qué tienen que ver con entornos tan ajenos y pringosos?

Trato de compararlas para saber si alguna de ellas es la pequeña que andan izando en pancartas. Pero se parecen las unas a las otras como gotas de agua, como una lágrima a otra; así, a primer golpe de ojo, las fotos imprecisas y tomadas de lejos no me permiten detectar particularidades. Medio que sí y medio que no; nada en concreto. Perplejidad de la visión, que registra al mismo tiempo lo que es diferente y lo que es idéntico.

Aunque un momento: aquí, ésta.

Ésta es.

La de los zapatos blancos. Tienen trabilla y dos centímetros de tacón, parecen de muñeca, a cualquier pequeña de siete años le encantaría lucir un par como este. Con zapatos así sólo hay una niña. Ésta.

¿Puede ser ella? Tiene que ser. La niña que andan buscando. ¿Es ella? Ella es. (LD 130)

[Nach und nach tauchen die Mädchen auf, scheu wie Rehe, illusorisch. Und trotzdem erstaunt die schwere Würde, die auf ihren fragilen Schultern liegt; die unerwartete Hoheit dieser kleinen Königinnen einer geheimen und fernen Welt. Wie sind ihre Füße zu den Antipoden gelangt, was haben sie mit so fremden und schmierigen Umgebungen zu tun?

Ich versuche, sie zu vergleichen, um herauszufinden ob eine von ihnen die Kleine ist, die sie auf den Schildern hochhalten. Aber sie gleichen einander wie Tropfen Wasser, wie eine Träne der anderen; so, auf den ersten Blick, erlauben die ungenauen und aus der Ferne geschossenen Fotos es mir nicht, Besonderheiten auszumachen. Mal ja, mal nein; nichts Konkretes. Ratlosigkeit des Blicks, der gleichzeitig registriert, was unterschiedlich und was identisch ist.

Doch einen Moment: hier, diese.

Diese ist es.

Die mit den weißen Schuhen. Mit Riemen und zwei Zentimetern Absatz, sie ähneln denen einer Puppe, jede Siebenjährige würde solche Schuhe mit Begeisterung zur Schau tragen. Mit solchen Schuhen gibt es nur ein Mädchen. Dieses hier. Kann sie es sein? Sie muss es sein. Das Mädchen, das sie suchen. Ist sie es? Sie ist es.]

Dass der Erzähler an dieser Stelle auf den Topos der Antipoden rekurriert, unterstreicht, was im Abschnitt III.2.4 der vorliegenden Studie ausgeführt wurde: Die enorme Diskrepanz zwischen Tätern und Opfern, das Machtgefälle, das größer nicht sein könnte, wird hier durch einen Begriff vergegenständlicht, der insbesondere über seine räumliche Komponente funktioniert. So ist es, den Thesen im Abschnitt III.2.2 folgend, auch die geographische Trennung, die mit diesem Machtgefälle einhergeht, die Täter und Opfer zu Antipoden macht. Die «*perplejidad de la visión, que registra al mismo tiempo lo que es diferente y lo que es idéntico*» [Ratlosigkeit des Blicks, der gleichzeitig registriert, was unterschiedlich und was identisch ist] verweist einmal mehr auf das zentrale Argument, das durch das Verfahren der Mittäterperspektive hervorgebracht wird: Sowohl Betroffene als auch (Mit-)Täter werden stets in ihren individuellen Subjektpositionen dargestellt und gleichzeitig in gesellschaftliche Strukturen eingebettet, die wiederum die Marginalisierung ganzer Bevölkerungsgruppen begünstigen. Der teilweise in chiasmischer Form verfasste, fragende und zugleich antwortende Dialog des Erzählers mit sich selbst ist insofern auffällig, als dass er auf formaler Ebene die Weigerung Hobbits unterstreicht, zu erkennen, dass sein Freund tatsächlich der Täter ist. Das Fragen und Antworten zugleich verdeutlicht bereits den inneren Zwiespalt des Erzählers, der zwischen Unglauben und Gewissheit schwankt und der sich von diesem Zeitpunkt der Erzählung an immer mehr intensivieren wird.

Der erste Moment der Erkenntnis des Erzählers manifestiert sich in der Folge anhand zahlreicher Aussagen, die Alleinstellungsmerkmale des Mädchens, aber auch die sich auf den Fotografien bereits androhende Gefahr betonen, in der es sich, das weiß auch Hobbit, befindet:

«Ella, la marcada. Ella, la que es distinta a los demás mortales; ella, más proclive a un trance de muerte; ella, más próxima a un peligro quizá irreparable» (LD 131) [Sie, die markierte. Sie, die anders ist als die anderen Sterblichen; sie, anfälliger für die Trance des Todes; sie, einer möglicherweise irreparablen Gefahr näher]. Die anaphorische Struktur der Sätze betont hier ganz markant die Position des Mädchens in Abgrenzung zu den anderen, in deren Privatsphäre der Täter durch das Medium der Fotografie ebenso gewaltsam eingedrungen war. Die Tatsache, dass offenbar sie allein der Entführung durch Muñeco zum Opfer gefallen ist, akzentuiert der Erzähler anhand der Isotopien des Todes und evoziert so eine vermeintliche Unvermeidbarkeit, die die Tat Muñecos einem Schicksalsschlag gleichsetzt. Dies erweckt einerseits den Eindruck einer Fügung, die sowohl Muñeco als auch den Erzähler selbst bis zu einem gewissen Grad aus der Verantwortung nehmen. So spricht Hobbit von einem «golpe de dados» (LD 130) [Schlag der Würfel], ganz so, als sei der Feminizid das Ergebnis eines makabren Spiels ohne Spielleiter. Andererseits ist der Fokus auf ihre «Andersartigkeit» im Vergleich zu den anderen «Sterblichen» eine widersprüchliche Form, ihr Leid anzuerkennen und ihre Figur gleichzeitig auf dieses zu reduzieren.

Durch die wortwörtliche «Markierung» als Opfer spricht der Erzähler ihr an dieser Stelle jede darüberhinausgehende Subjektposition ab. Allerdings – und auch dies spricht für die unaufgelöste Widersprüchlichkeit der Erzählerfigur – revidiert er diese Markierung kurz darauf. Anhand der Fotografien des Mädchens versucht er, ihr Leben nachzuzeichnen:

Hay varias fotos suyas. A juzgar por la fecha en que fueron colgadas, todas más o menos recientes. En una se agacha junto a una quebrada y tiene la ropa mojada. El problema es que aquí va sin zapatos, se los ha quitado y mete los pies en el agua. Pero es ella, voy aprendiendo a reconocerla, es inconfundible esa sonrisa tímida que parece pedir permiso para asomar. Y esos ojos tristes *que quieren mirar alegres*, y la camiseta Pokémon, la faldita a cuadros, el estremecimiento del frío en su piel, los chamizos y los matorrales que la rodean, el abrazo de ramas de eucaliptus.

Es brutal el contraste entre ella y el mar de porno. Hay que sacarla ya, ese sitio espanta. Esta niñita llega hasta mi como una aparición, como un soplo de aire puro. ¿Cuántos años tendrá? Siete, ocho. A lo mejor nueve, pero es tan menuda que parece de siete.

Bien morena, la pequeña, y muy flaquita. (LD 131)

[Es gibt mehrere Fotos von ihr. Dem Speicherdatum nach zu urteilen, alle mehr oder weniger aktuell. Auf einem bückt sie sich neben einem Bach und ihre Kleidung ist nass. Das Problem ist, dass sie hier keine Schuhe trägt, sie hat sie sich ausgezogen und streckt die Füße ins Wasser. Aber sie ist es, ich lerne, sie zu erkennen, ihr schüchternes Lächeln, das um Erlaubnis sich zu zeigen zu bitten scheint, ist unverwechselbar. Und diese traurigen Augen, *die fröhlich blicken wollen*, und das Pokémon-Unterhemd, das Karoröckchen, die Gänsehaut, die versengten Bäume und das Dickicht, die sie umgeben, die Umarmung von Eukalyptuszweigen.

Der Kontrast zwischen ihr und dem Meer aus Pornos ist brutal. Jemand muss sie da rausholen, dieser Ort ist entsetzlich. Dieses kleine Mädchen ist wie eine Erscheinung für mich, wie ein Hauch reiner Luft. Wie alt wird sie sein? Sieben, acht. Vielleicht neun, aber sie ist so winzig, dass sie wie sieben wirkt.

Ziemlich dunkel die Kleine, und sehr dünn.]

Hervorzuheben ist hier zunächst die synästhetische Beschreibung des auf der Fotografie einsehbaren Umfelds des Mädchens. Die visuelle Schilderung ihres Lächelns, ihrer Kleidung und der sie umgebenden Natur ergänzt der Erzähler durch haptische Merkmale, wie der Erwähnung des Fröstelns, der Füße im Wasser und der Umarmung eines Eukalyptuszweiges, der zudem allein durch seine Erwähnung auf den intensiven Duft der Pflanze verweist. Solch synästhetische Darstellungen finden sich in nahezu allen Beschreibungen der Fotografien des Mädchens: «Me sale ahora al encuentro una foto en la que ella se está riendo. No escucho su risa, pero adivino cómo cascabelea; es una risita fina y suavemente escalonada, como gorjeo de pichón en el nido, y me hace descubrir que los pájaros no pían, sino que ríen» (LD 135–136) [Jetzt stoße ich auf ein Foto, auf dem sie lacht. Ich höre ihr Lachen nicht, doch ich ahne, wie es klingt; es ist ein feines, leicht anschwellendes Lachen, wie das Zwitschern einer jungen Taube im Nest, und auf diese Weise erfahre ich, dass Vögel nicht piepsen, sondern lachen]. Der Versuch des Erzählers, sich durch die Sinne aktivierende Ausführungen in ihre Realität einzufühlen, akzentuiert zwar seinen Willen, ihre Existenz zu würdigen, betont jedoch gleichzeitig die Unmöglichkeit einer tatsächlichen Fokalisierung der Erfahrungen des Mädchens, solange kein Wechsel der Erzählinstanz vorgenommen wird. Dementsprechend bleibt Hobbit nichts anderes übrig, als sich in stets synästhetischen Spekulationen über ihr Leben an den bergigen Rändern Bogotás zu verlieren. Während die topographischen Gegebenheiten ihres Lebensraumes bereits in Abschnitt III.2.2 analysiert wurden, ist Hobbit im vierten Kapitel nun gewillt, sich ihren Charakter und ihren Alltag konkret vorzustellen. Er beginnt hier mit Mutmaßungen über den Namen des Mädchens, um kurz darauf festzustellen, dass er ihn bereits kennt, nur um schlussendlich zu entscheiden, dass er ihn nicht nennen wird:

Quisiera saber cuál es el nombre de ella. ¿Violeta, tal vez? No. Manuela tampoco. ¿Jenny Johanna? Menos. Le encuentro en cambio un parecido a alguien que leí una vez, creo que tiene un aire a Monelle, otra chiquita también muy pobre que figura en las páginas de Marcel Schwob. Le viene bien ese nombre, que tomo prestado: si la de Schwob se llama Monelle, ésta también podría llamarse así, aunque en los videos se oye que los familiares que claman por ella le dicen de otra manera. La llaman ... Por amor y por respeto a ella ocultaré su nombre; no diré como se llama.

Para mí, ella es la Niña-niña. Eso es. La Niña-niña. Alguien tiene que encontrarla antes de que el sátiro le haga daño. (LD 132–133)

[Ich würde gerne ihren Namen kennen. Vielleicht Violeta? Nein. Auch nicht Manuela. Jenny Johanna? Auf keinen Fall. Ich finde dagegen, sie ähnelt einer Person, von der ich mal gelesen habe, ich glaube, sie hat einen Hauch von Monelle, ein anderes sehr armes Mädchen, das auf den Seiten von Marcel Schwob erscheint. Dieser Name passt zu ihr, ich werde ihn ausleihen: Wenn die von Schwob Monelle heißt, kann diese hier auch Monelle heißen, obwohl in den Videos zu hören ist, wie die Angehörigen sie anders nennen. Sie nennen sie ... Aus Liebe und Respekt zu ihr werde ich ihren Namen verbergen, ich werde nicht sagen, wie sie heißt.

Für mich ist sie das Mädchen-Mädchen. Das ist es. Niña-niña. Jemand muss sie finden, bevor der Satyr ihr wehtut.]

Die Namensspekulation seitens des Erzählers wird somit umgehend ad absurdum geführt. Hobbits Erkenntnisprozess wird hier dezidiert in Form eines Gedanken-zitats wiedergegeben, erfährt jedoch am Ende einen Bruch: Den ihm offenbar bekannten Namen des Mädchens verheimlicht er vor der Leserin. Dieses bleibt, genau wie die männlichen Protagonisten, namenlos, allerdings unter anderen Vorzeichen. Während die männlichen Figuren gleich über mehrere Spitznamen verfügen, entscheidet Hobbit sich, sie lediglich «Niña-niña» zu nennen. Dies verweist zum einen auf die ihr zugeschriebene Einzigartigkeit, die sie durch den Opferstatus erhält. Sie ist das eine Mädchen unter den Mädchen, dessen Fotografien Hobbit auf Muñecos Computer findet. Zum anderen wird ihre Reduktion auf die Zugehörigkeit zu einer besonders marginalisierten und vulnerablen Gruppe – weiblich, minderjährig, arm, rassifiziert – durch das Fehlen eines aussagekräftigen Namens noch potenziert. Zwar vergleicht er sie in der Folge noch mehrfach mit der literarischen Figur der Monelle,⁶⁶ mit der mythologischen Figur einer Nymphe⁶⁷ und mit seiner eigenen Nichte Lorena, doch die Namenlosigkeit bleibt bestehen. Hobbit zufolge entscheidet er sich aus Respekt vor dem Mädchen dazu, ihren Namen zu verbergen, seine erzählerische Glaubwürdigkeit ist jedoch durch seine eigene Tatenlosigkeit durchaus eingeschränkt. So zieht er es weiterhin vor, sich in seine eigene Gedankenwelt zurückzuziehen, die durch das Auftauchen des Mädchens in ihr erschüttert, aber nicht aufgebrochen wird:

Yo sé identificar la huella de la tristeza en una cara, soy experto en eso. Lorena no la tiene y la Niña-niña tampoco, criaturas, ambas dos, que han crecido arrulladas por alguien, una madre, una abuela, o al menos por el viento. Dirán que nada sé de la pequeña del monte y

⁶⁶ So finden sich mehrere intertextuelle Referenzen (LD 132–133) auf Marcel Schwobs Figur der Monelle, die wie Niña-niña ein marginalisiertes Mädchen ist. Marcel Schwob: *Le livre de Monelle*. Fasano: Schena 2000.

⁶⁷ «Parece salida de la bruma del páramo, como si fuera una ninfa del bosque; se sabe que las ninfas buscan la penumbra en lugares así, húmedos y boscosos» (LD 132) [Sie scheint aus dem Nebel des Sumpfes gekommen zu sein, wie eine Nymphe aus dem Wald; es ist bekannt, dass die Nymphen an solchen Orten, feucht und bewaldet, den Schatten suchen]. Befremdlich erscheint

que aun así voy de araña desquiciada, tejiendo mi red de especulaciones en torno a ella. No la conozco, es cierto, pero me invade una urgencia, la de protegerla. No la conozco, es cierto, pero entre sueños la recuerdo; su silueta pasa ante mis ojos cerrados como espectro surgido de mi paramnesia. (LD 134)

[Ich kann die Spur der Traurigkeit in einem Gesicht erkennen, darin bin ich Experte. Lorena hat sie nicht und Niña-niña auch nicht, beide sind Geschöpfe, die von irgendwem in den Schlaf gelullt wurden, von einer Mutter, einer Großmutter oder zumindest vom Wind. Man wird von mir sagen, dass ich nichts über die Kleine aus den Bergen weiß und ich trotzdem wie eine völlig aufgelöste Spinne ihr Netz aus Spekulationen um sie webe. Ich kenne sie nicht, das stimmt, aber mich befällt eine Dringlichkeit, die, sie zu beschützen. Ich kenne sie nicht, das stimmt, aber zwischen Träumen erinnere ich mich an sie; ihre Silhouette zieht an meinen geschlossenen Augen vorbei wie ein Gespenst, das meiner Paramnesie entsprungen ist.]

Der Versuch, eine emotionale Verbindung zu dem Mädchen herzustellen, gelingt dem Erzähler nur über ein Netz aus Spekulationen und die eigene Paramnesie, also die Erinnerung an etwas, das nicht stattgefunden hat. Dieser Schlüsselbegriff, der die Erzählung *Hobbits* über große Teile des Kapitels «La niña» kennzeichnet, unterstreicht das Streben des Erzählers, die eigene Imagination zugunsten einer guten Wendung des Geschehens einzusetzen, die ihm zu diesem Zeitpunkt noch möglich scheint. Die plötzliche direkte Ansprache einer möglicherweise außerhalb der diegetischen Welt existierenden Gruppe von Rezipient*innen kann gleichzeitig auch eine eigensinnige Bemerkung über ein nicht definiertes, jedoch innerhalb der diegetischen Welt existierendes Kollektiv ausdrücken: «Dirán» [Ihr werdet sagen/Sie werden sagen] kann im kolumbianischen Spanisch sowohl für die zweite als auch die dritte Person Plural stehen und eröffnet somit einen breiten Interpretationsspielraum. Die erneute anaphorische Struktur, die Sätze wiederholt mit «no la conozco, es cierto, pero» [ich kenne sie nicht, das stimmt, aber] einleitet und einen Parallelismus im weiteren Verlauf der Sätze darstellt, fungiert auch hier als Hinweis auf die Dringlichkeit, mit der Hobbit ihr eine Subjektposition gemäß seiner eigenen Vorstellungen zuschreiben möchte, ohne dabei jedoch handlungsfähig zu werden. Seine Imagination, die an dieser Stelle die Erzählung vollständig be-

hier die sexualisierende Komponente. Ausführlich zur mythologischen Figur der Nymphe vgl. Anke Kramer: Nymphen. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.). *Der Neue Pauly Supplemente I Online – Band 5: Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung/Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2008. https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/nymphen-COM_0092#d29445408e824 (letzter Zugriff: 30.11.2023).

herrscht, fungiert hier als ein Raum, der ein widerständisches Handeln im Sinne der Widmung des Romans blockiert.

3.2.6 Reflexionen im Spiegel

Beide Paratexte von *Los divinos* bilden einen programmatischen Rahmen, aus dem sich die Verfahren des Romans speisen. Neben dem in Kapitel III.2.1 erwähnten ersten Paratext, der eine Widmung eines in der Zukunft liegenden Tages enthält, an dem die Gegenwehr im Angesicht feminizidaler Gewalt gemeinschaftlich über Geschlechtergrenzen hinweg Überhand gewinnen soll, sei an dieser Stelle abschließend auf den zweiten Paratext verwiesen. Dieser ist Michel Tourniers: Roman *Le Roi des Aulnes* entnommen.⁶⁸ Tourniers Roman nutzt die literarische Folie von Goethes Erlkönig, um die Geschichte eines französischen Kriegsgefangenen zu entfalten, der mit vermeintlicher Freude für die SS arbeitet und Kinder für den Nationalsozialismus rekrutiert. *Le Roi des Aulnes* beginnt mit einer Reflexion über die Etymologie des Wortes «Monster». In der spanischen Übersetzung, die bei Restrepo zitiert wird, heißt es: «*Para empezar, ¿qué es un monstruo? Ya la etimología nos reserva una sorpresa un tanto pavorosa: monstruo viene de most-rar.*» [Zunächst einmal, was ist ein Monster? Die Etymologie birgt bereits eine etwas beängstigende Überraschung: Monster kommt von zeigen.] Somit wird schon in diesem zweiten Paratext verdeutlicht, dass die Demaskierung genau dieses Monsters und im weiteren Sinne auch des Patriarchats im Zentrum der Erzählung stehen wird. Die sozialen Strukturen, die ein vermeintliches «Monster» erzeugen, sollen aufgezeigt werden. Für die literarische Bearbeitung des Themas Feminizid bietet der Roman aktiv eine Alternative zur reinen Gewaltrepräsentation und dadurch auch -reproduktion, wobei nicht die Gewalt selbst im Fokus steht, sondern die patriarchalen Strukturen, die diese fördern. Auch auf diesen Paratext wird anhand des Monster-Begriffes im Verlauf des Romans mehrmals intertextuell Bezug genommen, denn in Restrepos Text findet eben genau eine Entmythologisierung des Monsters statt. So mutmaßt der Erzähler noch vor der Tat gleich im ersten Kapitel:

Me asalta la sospecha de que en el fondo Muñeco sólo sea la suma potenciada de todos nosotros. Los monicongos son dos, y el más chiquitico se parece a vos. Se parece a ti, y a ti, y a ti, y en el fondo es idéntico a mí. En Muñeco podríamos mirarnos como en un espejo, uno de esos de feria, que te distorsionan hasta la monstruosidad, sin que dejes de ser tú mismo el que asoma. (LD 48)

68 Michel Tournier: *Le Roi des Aulnes*. Paris: Gallimard 1970.

[Der Verdacht überfällt mich, dass Muñeco im Grunde nur die potenzierte Summe von uns allen ist. Die Monicongos sind zwei und der kleinste sieht aus wie du. Er sieht aus wie du und wie du und wie du und im Grunde ist er mit mir identisch. In Muñeco könnten wir uns wie in einem Spiegel betrachten, einem jener Jahrmarktspiegel, die einen bis zur Monstrosität verzerren, ohne dass man aufhört, derjenige zu sein, der im Spiegel erscheint].

Die Erzählinstanz entblößt so die strukturelle Mittäterschaft der Gesellschaft, ohne dabei die Spezifik des einzelnen Feminizids aus den Augen zu verlieren, während das Gerichtsurteil explizit auf historisch gewachsene Strukturen der Diskriminierung verweist. Literarischer Text und Rechtstext ergänzen sich somit insofern, als dass sie keinen Feminizid als Einzelfall verstehen und trotzdem gleichzeitig die Spezifik jedes einzelnen Falls berücksichtigen. Der Spiegel ist das Objekt, anhand dessen sich die Strukturen feminizidaler Gewalt in *Los divinos* vergegenständlichen: «Este crimen se impone como un espejo, y el monstruo que allí se refleja tiene la cara del país entero (LD 246)» [Dieses Verbrechen zwingt sich uns wie ein Spiegel auf und das Monster, das sich dort reflektiert, trägt das Gesicht des ganzen Landes]. Die Metapher des Spiegels fungiert in *Los divinos* nicht lediglich als mimetische Metapher, sondern als eine fiktional reflektierte Abbildung einer faktischen Realität, in der systematische Geschlechtergewalt so fest verankert ist, wie die soziale Ungleichheit, die Misogynie, der Rassismus und der Klassismus, die sie hervorbringen.

4 *Temporada de huracanes* | Polyphonie der Gewalt

Als *década de feminicidios* bezeichnet die Anthropologin Estela Casados González das zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts im mexikanischen Veracruz.¹ Diese Entwicklungen, die in diesen Jahren im ganzen Land auszumachen waren, galten in besonderem Maße für den Bundesstaat an der südlichen Ostküste Mexikos. Im Rahmen eines allgemeinen Anstiegs von Gewaltverbrechen prägte die Berichterstattung über Feminizide die regionale Presse in dieser Zeit wie sonst wenig andere Themen. Der auf Korruptionsvorwürfen gründende Haftbefehl gegen den damaligen Gouverneur von Veracruz, Javier Duarte, und seine anschließende Flucht im Jahr 2016 markierten den Höhepunkt dieser Entwicklung, die den Bundesstaat zu einem der gefährlichsten Orte ganz Lateinamerikas machte – insbesondere für Frauen und Journalist*innen.²

Die Journalistin und Autorin Fernanda Melchor setzt sich in ihrem 2017 erschienenen Roman *Temporada de huracanes*³ mit eben diesem Jahrzehnt der Fe-

1 Estela Casados González: Impunidad e invisibilización de los feminicidios en Veracruz. In: *Cli-vajes. Revista de Ciencias Sociales* Vol. 6 (2016), S. 58–78. Hier S. 63.

2 *Reporter ohne Grenzen* zufolge war Veracruz 2015 der gefährlichste Ort für Journalist*innen in ganz Lateinamerika. *Reporteros sin Fronteras: Veracruz: Los periodistas frente al estado de miedo*, 2017. Bezeichnend ist auch, dass die beiden Journalist*innen, deren Artikel Fernanda Melchor als Romanvorlage für *Temporada de huracanes* dienten, ihrerseits getötet wurden, so die Autorin im Interview: «Las fotos de la nota real las tomó El Mariachi [Gabriel Hüge Córdoba] que ya está muerto, es uno de los periodistas que mataron del *Notiver*; y la nota de seguimiento la hizo Yolanda Ordaz, que fue a la que le botaron su cabeza ahí en las oficinas de *Imagen* [en Boca del Río, Ver., 2011]. Entonces, la novela nace en el contexto de los periodistas asesinados en Veracruz» [Die Fotos der wahren Geschichte wurden von El Mariachi [Gabriel Hüge Córdoba] aufgenommen, der jetzt tot ist, er ist einer der Journalisten vom *Notiver*, die ermordet wurden; und die Fortsetzung wurde von Yolanda Ordaz verfasst, die diejenige war, deren Kopf in den Büros von *Imagen* [in Boca del Río, Veracruz, 2011] abgelegt wurde. Der Roman entstand also im Zusammenhang mit den in Veracruz ermordeten Journalisten]. Fernanda Melchor/Gloria Luz Godínez u. a.: En el corazón del crimen siempre hay un silencio: Entrevista con Fernanda Melchor. In: *Revell* Vol. 3, Nr. 20 (2018), S. 188–195.

3 Fernanda Melchor: *Temporada de huracanes*. Barcelona: Random House 2017. Die Zitate aus der deutschen Ausgabe stammen aus der Übersetzung von Angelica Ammar, die im Frühjahr 2019 erschienen ist: Fernanda Melchor: *Saison der Wirbelstürme*. Übers. von Angelica Ammar. Berlin: Wagenbach 2019. Im Folgenden wird das Kürzel «TH» für Zitate aus dem Original verwendet, das Kürzel «SW» für Zitate aus der deutschen Übersetzung. Da dieser Roman der einzige der in der vorliegenden Studie behandelten Texte ist, der in deutscher Übersetzung publiziert wurde, nimmt die Analyse an einigen Stellen Bezug auf Aspekte des Originals, die in der Übersetzung verlorengegangen sind. Dies ist nicht als kritische oder gar translationswissenschaftliche

minizide in ihrem heimischen Bundesstaat auseinander. Im Gegensatz zu der in *Racimo* und *Los divinos* offensichtlichen Bezugnahme auf konkrete faktische Fälle, die vor Gericht verhandelt wurden, ist *Temporada de huracanes* eher eine literarische Bearbeitung der strukturellen geschlechtsspezifischen Gewalt im zeitgenössischen Veracruz. Dies wird im Roman durch die Verflechtung einer Fiktionalisierung von Frauen- und Queerfeindlichkeit mit sich fortschreibenden, lokal spezifisch konfigurierten modernen Varianten der Hexenverfolgung erzielt, die hier ein zentrales Element der Misogynie darstellen und sich tief in die in *Temporada de huracanes* literarisierten gesellschaftlichen wie auch staatlichen Strukturen eingeschrieben haben.⁴

Die Analysen im vorliegenden Kapitel folgen der erkenntnisleitenden These, dass der Roman polyphone Darstellungsverfahren extremer Gewalt einsetzt, um eine Wirklichkeitserfahrung zu erzeugen, in der Gewalt als omnipräsent dargestellt, aber an keiner Stelle ästhetisiert wird. Melchor nutzt dabei die Verfahren des realistischen Erzählens, wie sie im Roman des 19. Jahrhunderts ausgearbeitet worden sind, erweitert diese aber zugleich: Der *effet de réel*⁵ entsteht in ihrem Roman aus minutiösen Bestandsaufnahmen der Details von Gewalt. Dadurch wird diese selbst zum Gegenstand, ja nahezu zur Protagonistin des Romans. Die juristischen Konsequenzen für die Täter spielen im Text kaum eine Rolle. Der Rechtsstaat fällt hier entweder durch Abwesenheit oder durch seine Willkür, durch den Missbrauch seiner Macht und seines Gewaltmonopols auf. Der Staat duldet Menschenrechtsverletzungen und wird zum Teil selbst zum Täter.

Seit Beginn der Arbeit an der vorliegenden Studie im Herbst 2018 ist Fernanda Melchor, geboren 1982 in Veracruz, zu einer der international bekanntesten lateinamerikanischen Schriftstellerinnen avanciert: Für *Temporada de huracanes*, das mittlerweile in fünfzehn Sprachen übersetzt wurde, wurde Melchor 2019 in Deutschland mit dem Anna-Seghers-Preis ausgezeichnet. Gemeinsam mit ihrer Übersetzerin ins Deutsche, Angelica Ammar, erhielt sie im selben Jahr den Internationalen Litera-

Auseinandersetzung mit der Übersetzung Ammars zu verstehen, sondern dient lediglich dazu, die formalen Besonderheiten des Originals hervorzuheben, die auf diese Weise nicht ins Deutsche übertragen worden sind.

⁴ Es soll durch die Verwendung des Begriffs der Hexenverfolgung keineswegs eine Analogie zum systematischen Terror der zeitgenössischen Hexenverfolgung in anderen Gemeinschaften der Welt gezogen werden. Vielmehr geht es um eine in Veracruz historisch tief verwurzelte Tradition der *brujería*, die in Teilen der Gesellschaft bis heute hohes Ansehen genießt, von anderen verhasst und gefürchtet wird. In diesem Spannungsverhältnis ist der Roman situiert.

⁵ Als *effet de réel* bezeichnet Roland Barthes das Ergebnis eines wesentlichen ästhetischen Verfahrens moderner narrativer Texte, das durch eine gezielt eingesetzte detailreiche Beschreibung eine *illusion référentielle* hervorruft. Roland Barthes: *L'effet de réel*. In: *Communications* Jg. 11 (1968), S. 84–89.

turpreis des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin. 2020 stand sie mit ihrem Roman und der Übersetzung ins Englische durch Sophie Hughes auf der Shortlist des International Man Booker Prize und war 2021/2022 Stipendiatin des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Auf *Temporada de huracanes* folgte 2021 ein weiterer Roman, *Páradais*, der die Thematik der geschlechtsspezifischen Gewalt in einem ganz anderen Kontext situiert, nämlich in einer *gated community* der privilegierten Oberschicht Mexikos.⁶

Mit dem Renommee der Autorin stieg auch die Anzahl der wissenschaftlichen Arbeiten über *Temporada de huracanes*, die sich in vielen Fällen auch der porträtierten geschlechtsspezifischen Gewalt widmen. So wurde 2021 an der Stanford University die erste Dissertationsschrift abgeschlossen, die sich unter anderem mit der Frage nach der literarischen Darstellung von Gewalt gegen Frauen in *Temporada de huracanes* beschäftigt.⁷ Eine weitere einschlägige Studie wurde 2022 an der University of California Los Angeles vorgelegt. Diese geht zwar auf die Polyphonie des Romans ein, ohne diese jedoch dezidiert in Bezug zu juristischen Rahmenbedingungen zu setzen.⁸

Vor dem Horizont der journalistischen Tätigkeit der Autorin ist *Temporada de huracanes* bislang vor allem dokumentarisch gelesen worden und nicht als ein Roman, der traditionelle Erzählverfahren erweitert, um auf entfesselte Ausmaße von Gewalt Bezug nehmen und diese mit den legalen Leerstellen engführen zu können.⁹ Im Unterschied zu der dokumentarischen Lesart wird der Roman im

6 Fernanda Melchor: *Páradais*. Barcelona: Random House 2021.

7 Alexis Pearce: *Framing Systemic Gender Violence: Representation and Resistance in Contemporary Peruvian and Mexican Literature*. Dissertationsschrift an der Stanford University 2021.

8 Adelmár Alvin Ramírez: *Ficciones especulares: representación y exégesis de la violencia en la literatura contemporánea mexicana y argentina*. Dissertationsschrift an der University of California Los Angeles 2022.

9 Die große Mehrheit der Studien zu *Temporada de huracanes* geht nicht auf die literarischen Verfahren des Romans ein, sondern konzentriert sich auf die deskriptive Einbettung der Erzählung in die Strukturen der geschlechtsspezifischen Gewalt und der einschlägigen Forschung hierzu, siehe beispielsweise Marco Islas Arévalo: *Violencia de género en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica*. In: *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades Universidad de Guadalajara* Jg. XXV, Nr. 79 (2021), S. 261–281. Einige der Studien gehen auf die Verbindung zwischen Hexenverfolgung und Kapitalismus und deren Repräsentation im Roman ein, siehe beispielsweise Francesco Di Bernardo: *Capitalismo global y petroficción en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*. In: *Valenciana*, Nr. 29 (2022), S. 81–101 oder Fernanda Bustamante Escalona: *«Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar»: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales*. In: *Revista Letral*, Nr. 30 (2023), S. 215–243. Ein dritter Fokus der Sekundärliteratur zu *Temporada de huracanes* liegt auf der Einbettung des Charakters der Bruja in queere Diskurse, siehe beispielsweise Gloria Luz Godínez Rivas/Luis Román Nieto:

Folgendes auf seine literarischen Verfahren befragt, die, so die These, zwar auf realistische und naturalistische¹⁰ Praktiken des Erzählens zurückgreifen, diese jedoch insofern erweitern, als dass sie den Gegenstand der detailreichen Beschreibung – die Gewalttat – in den Mittelpunkt der Erzählung rücken. *Temporada de huracanes* kann damit weder als Neuauflage des naturalistischen noch des realistischen Romans bezeichnet werden. Vielmehr werden aus beiden Strömungen des 19. Jahrhunderts zentrale Darstellungsverfahren entnommen, rekonfiguriert und lokal in neuer Weise situiert. So wird beispielsweise der für das europäische naturalistische Schreiben charakteristische Sekundenstil bei Melchor so sehr auf die Spitze getrieben, dass Erzählzeit und erzählte Zeit nicht mehr deckungsgleich sind, sondern die Erzählzeit die erzählte Zeit bei weitem überschreitet. Dabei geht es der vorliegenden Studie weniger darum, Vergleiche zwischen Melchors Schreiben und dem Schreiben des europäischen 19. Jahrhunderts anzustellen, sondern um eine Einbettung dieser rekonfigurierten Verfahren des Romans in den lokalen und zeitgenössischen Kontext von Veracruz.

Dabei wird gezielt auf die Zeitgeschichte des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts Bezug genommen. Im Kontext von mehr als sieben Morden an Frauen pro Tag in Mexiko im Jahre 2016¹¹ und der insgesamt prekären Sicherheitslage, vor allem für Journalist*innen und insbesondere an ihrem Arbeitsstandort Vera-

De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. In: *Anclajes* Vol. XXIII, Nr. 3 (2019), S. 59–70. Auch diese Studien beziehen die literarischen Verfahren des Romans nicht in ihre Analysen ein.

10 Zwar grenzen sich beide Schreibweisen in ihrer epochalen Einbettung dezidiert voneinander ab – dem Realismus geht es insbesondere um die ästhetische Wirkung der Darstellung von Realität, dem Naturalismus gerade darum, die Rohheit der Realität unbeschönigt darzustellen. Eine klare Grenzziehung zwischen den Stilen ist dennoch nicht möglich, da beide in einem so engen Kommunikationszusammenhang stehen, dass sich die Grenzen im Text selbst immer wieder aufheben. Vgl. Klaus-Dieter Ertler: Naturalismus und Gegennaturalismus in Frankreich. Das literarische System und seine Schwellen. In: *Romanische Forschungen* Jg. 117, Band H. 2 (2005), S. 194–204. Bei Melchor finden wir Elemente beider Strömungen in jeweils eigener Prägung. Die naturalistischen Praktiken beziehen sich in Melchors Schreiben jedoch lediglich auf eine Intensivierung der detaillierten und rohen Darstellung sozialer Realitäten und nicht auf die positivistische Ausrichtung des Naturalismus auf Aspekte wie die biologische Erbidee, das darwinistische Bild des Menschen als ein weiteres dem Tier gleichgestelltes Lebewesen, die von Freud abgeleitete Triebhaftigkeit oder den Determinismus durch Erbe und Milieu. Zwar ist auch in *Temporada de huracanes* insofern ein gewisses deterministisches Moment auszumachen, als dass die Figuren in ihren sozialen Strukturen gefangen zu sein scheinen. Die Gründe hierfür sind bei Melchor jedoch nicht in biologischen Vorstellungen zu suchen, sondern eben in der Systematik der Gewalt, der das Dorf La Matosa ausgesetzt ist.

11 Secretaría de Gobernación de México/Instituto Nacional de las Mujeres u. a.: *La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985–2015*. Ciudad de México 2017.

cruz, sah sich Melchor nicht in der Lage, Recherchen für Reportagen vor Ort durchzuführen. Die Autorin entschied sich, den Weg der Fiktion einzuschlagen, um eine Zeitungsnotiz literarisch aufzuarbeiten, auf die sie zuvor im Ressort ›Verbrechen‹ der Boulevardpresse – in Mexiko als *nota roja*¹² bekannt – gestoßen war: Dort hieß es, dass «der Hexer» eines Dorfes im Bundesstaat Veracruz ermordet aufgefunden worden sei und dass ein Jugendlicher, angeblich sein Liebhaber, ihn umgebracht habe, weil der Hexer ihn nach einem Streit aus Rache mit einem Fluch belegt habe. Melchor hat nach eigener Aussage insbesondere die Art und Weise beeindruckt, in der der Autor des Artikels dies als Tatsache präsentiert habe. Um sowohl Homo- und Transphobie als auch Misogynie und Gewalt gegen Frauen thematisieren zu können, verwandelte sie in ihrem Roman den «Brujo» aus der *Nota Roja* in eine «Bruja», die jedoch von unterschiedlichen Figuren des Romans immer wieder auch als homosexueller Mann gelesen wird. Die Figur der Bruja funktioniert in *Temporada de huracanes* so als queere Persönlichkeit, die sich heteronormativen Vorstellungen von Geschlecht entzieht und auf die der Hass, die Ängste und die Verzweiflung der Männer des fiktiven Dorfes La Matosa projiziert werden.¹³

12 Zur *nota roja* merkt die Autorin selbst in einem Essay von 2012 an: «Formalmente, la nota roja se caracteriza por presentar encabezados impactantes, con tintes de exageración y melodrama, y un diseño simple con colores llamativos. Esta última característica, eminentemente sensorial, está ligada al origen del término» [Formal zeichnet sich die *nota roja* durch aufsehenerregende Überschriften mit einem Hauch von Übertreibung und Melodramatik sowie durch eine einfache Gestaltung in grellen Farben aus. Dieses letzte Merkmal steht durch seine die Sinne anregende Funktion im Zusammenhang mit dem Ursprung des Begriffs]. Melchor führt die Ursprünge der *nota roja* in Mexiko, die möglicherweise auf die *tecpíyutl*, aztekische Ausrufer, und die rot eingefärbten Edikte der Inquisition im Vizekönigreich Nueva España zurückgehen, mit dem «giro de la prensa mexicana hacia el sensacionalismo» [Wendung der mexikanischen Presse hin zum Sensationalismus] eng, den sie wiederum mit dem Einfluss der industrialisierten US-Presse assoziiert. Fernanda Melchor: La experiencia estética de la nota roja: los orígenes del periodismo sensacionalista en México. In: *Replicante*, 10. Dezember 2012. Online abrufbar unter <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

13 Im Interview mit der Verfasserin am 25. Juni 2019 erläuterte die Autorin ihren Ansatz in Bezug auf die Figur der Bruja und die Entstehungsgeschichte des Romans: «Un día leí una nota, era la noticia de una persona que habían encontrado muerta, en la noticia era un hombre, habían encontrado muerto el brujo del pueblo y acusaban a un chico del pueblo que según lo había matado porque habían sido amantes, pero el chico estaba casado y el brujo quería que volviera con él y le hizo brujería. [...] La cuestión de la bruja toma mucho de las culturas mesoamericanas, osea de las religiones indígenas, y esa es la diferencia: Cuando en Alemania dices bruja, piensas en la quema de bruja y piensas en la bruja de Hänsel y Gretel, piensas en algo muy específico. Y en México una bruja puede ser una mujer que es muy desagradable y muy mala, o una persona que sabe curar con hierbas, o una mujer que sabe tirar las cartas, entonces el concepto es un poco más amplio. Y hay algo en las brujas latinoamericanas: que cambian de sexo. Las brujas

Die Fallstudie zu *Temporada de huracanes* ist so auch deswegen die letzte der drei in dieser Arbeit unternommenen Analysen, weil sie feminizidale Gewalt und ihre literarische Darstellung noch einmal in anderer Weise konfiguriert als die anderen beiden Texte: Unter den Vorzeichen eines Hassverbrechens steht nicht, wie in *Racimo* und *Los divinos*, die Gewalt an minderjährigen Mädchen im Vordergrund, sondern der Mord an einer über vierzigjährigen, als Hexe verachteten trans Frau. Im Gegensatz zu den Analysen der beiden anderen Romane können die hier präsentierten Überlegungen keine konkreten Bezugspunkte zu Gerichtsverfahren herstellen, da auf ein solches nicht einmal implizit referiert wird. Zwar deuten einzelne Verweise im Text selbst auch auf die ubiquitäre Straflosigkeit hin, doch dass der in den ersten beiden Analysekapiteln konstruierte Rahmen einer Engführung von Roman, Gesetz und Urteilstext für *Temporada de huracanes* nicht angewendet werden kann, ist auf eine bewusste erzählerische Entscheidung zurückzuführen, welche die auch in der außerliterarischen Realität extremen Ausmaße der Straflosigkeit vergegenständlicht.

Dennoch soll auch an dieser Stelle ein kurzer Einblick in die Gesetzeslage und die allgemeine Situation in Bezug auf geschlechtsspezifische Gewalt in Mexiko erfolgen, insbesondere für die Zusammenhänge im Bundesstaat Veracruz. Auf diese Weise soll auf die Diskrepanz zwischen den juristischen Rahmenbedin-

latinoamericanas a veces son hombres y a veces son mujeres. Entonces dije: ahí está la respuesta. Necesito jugar con ese personaje. Al principio parece ser una relación de una mujer mayor con un joven, después te das cuenta que puede ser la relación de un hombre maduro con un joven. Me permitió hablar tanto de feminicidio como de homofobia» [Eines Tages las ich eine Nachricht, es war die Nachricht von einer Person, die tot aufgefunden worden war, in den Nachrichten war es ein Mann, der Hexer des Dorfes war tot aufgefunden worden und sie beschuldigten einen jungen Typen aus dem Dorf, von dem sie sagten, dass er ihn getötet hatte, weil sie ein Liebespaar gewesen waren, aber der Typ war verheiratet und der Hexer wollte, dass er zu ihm zurückkehrte und verhexte ihn. [...] Die Frage der Hexe hat viel mit mesoamerikanischen Kulturen zu tun, also mit den indigenen Religionen, und das ist der Unterschied: Wenn man in Deutschland «Hexe» sagt, denkt man an die Hexenverbrennung und man denkt an die Hexe in Hänsel und Gretel, man denkt an etwas ganz bestimmtes. In Mexiko kann eine Hexe eine Frau sein, die sehr böse und sehr schlecht ist, oder eine Person, die weiß, wie man mit Kräutern heilt, oder eine Frau, die weiß, wie man Karten legt, der Begriff ist also etwas weiter gefasst. Und es gibt eine Besonderheit bei lateinamerikanischen Hexen: Sie wechseln das Geschlecht. Lateinamerikanische Hexen sind manchmal Männer und manchmal Frauen. Also sagte ich mir: Das ist die Antwort. Ich muss mit dieser Figur spielen. Zuerst scheint es eine Beziehung zwischen einer älteren Frau und einem jungen Mann zu sein, aber dann merkt man, dass es auch die Beziehung zwischen einem älteren Mann und einem jungen Mann sein könnte. So konnte ich sowohl über Feminizide als auch über Homophobie sprechen]. Fernanda Melchor/Elena von Ohlen, Interview am 25. Juni 2019. Teile des hier zitierten Interviews sind in ein Autorinnenporträt mit eingeflossen, siehe Elena von Ohlen: Unerträglich, unverzichtbar. Die mexikanische Autorin Fernanda Melchor erzählt von Gewalt, um sie zu ergründen. In: *Lateinamerika Nachrichten*, Nr. 541/542 (2019), S. 60–61.

gungen und der Rechtsrealität hingewiesen werden. Denn Melchors narrative Verfahren sind der Dringlichkeit dieser Fragen in der mexikanischen Erfahrung gewidmet.

4.1 Feminizide im mexikanischen Kontext

Zahlen des *Instituto Nacional de Estadística y Geografía* (INEGI) zufolge haben in Mexiko mehr als 70% der Frauen ab fünfzehn Jahren Diskriminierung und Gewalt erfahren.¹⁴ Das INEGI spielt bei der Erfassung von geschlechtsspezifischer Gewalt eine zentrale Rolle. So wurde 2018 eine neue Methodologie zur statistischen Aufbereitung von Verbrechen erarbeitet, die den Zugriff auf Daten und Statistiken auf diese Form von Gewalt in Mexiko erleichtert.¹⁵ Trotz dieser insbesondere im Vergleich zu Kolumbien niedrigschwelligeren Form des statistischen Zugriffs sind die tatsächlichen Zahlen in Bezug auf Feminizid nur zu erahnen. Auch hier ist der Hauptgrund die hohe Straflosigkeit, gepaart mit der Tatsache, dass viele Feminizide nicht als solche eingeordnet und geahndet werden.¹⁶

In Mexiko begann die juristische Verwendung des Begriffs *feminicidio* im Jahr 2007 mit der Implementierung der *Ley General de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia* [Allgemeines Gesetz über den Zugang von Frauen zu einem Leben frei von Gewalt]. Dieses Gesetz, das zuletzt 2015 überarbeitet wurde, definiert neben körperlicher – insbesondere sexualisierter – Gewalt auch psychische und ökonomische Gewalt als Teil der *violencia de género* und benennt erstmalig in der mexikanischen Gesetzgebung den Feminizid als deren extremste Ausprägung.¹⁷

14 INEGI: *Estadísticas a propósito del día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres (25 de Noviembre)*. Comunicado de Prensa Núm 700/22, 23. November 2022, S. 2.

15 Conferencia Nacional de Procuración de Justicia de México: *Lineamientos para el registro y clasificación de los presuntos delitos de feminicidio para fines estadísticos*, 2018.

16 Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio de México: *La impunidad mata a las mujeres*, Comunicado vom 7. März 2023.

17 Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión de México: *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*. Diario Oficial de la Federación 2007. In Artikel 21 wird eine Definition des Feminizids vorgelegt: «Es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres» [Es handelt sich um die extreme Form der geschlechtsspezifischen Gewalt gegen Frauen, ein Produkt der Verletzung ihrer Menschenrechte im öffentlichen und privaten Bereich, das aus einer Reihe misogyner Verhaltensweisen besteht, die zu gesellschaftlicher und juristischer Straffreiheit führen und in Mord und anderen Formen des gewaltsamen Todes von Frauen gipfeln können].

Infolge der Verpflichtungen aus der Konvention von Belém do Pará und dem *Campo Algodonero*-Urteil, die im einleitenden Kapitel dieser Studie bereits ausführlich dargelegt worden sind, wurde 2012 auch in Mexiko auf massiven Druck von und in Zusammenarbeit mit feministischen Organisationen ein eigenes Gesetz für das Verbrechen des Feminizids entwickelt, das in das Bundesstrafgesetzbuch integriert und von den einzelnen Bundesstaaten aufgegriffen wurde.

Im Kontext von *Temporada de huracanes* ist es wesentlich, auch auf die Ausmaße des Transfeminizids einzugehen. Das Forschungsprojekt *Transrespect versus Transphobia Worldwide* platziert Mexiko nur hinter Brasilien auf dem zweiten Platz der Länder weltweit mit den meisten Morden an trans Personen.¹⁸ Juristisch

18 Zwischen Januar 2008 und September 2022 wurden in Mexiko 649 trans Personen ermordet, was sowohl in absoluten als auch in relativen Zahlen dem zweiten Rang im globalen Vergleich entspricht. *Transrespect versus Transphobia Worldwide: Trans Murder Monitoring*, 2022. Abrufbar unter <https://transrespect.org/en/map/trans-murder-monitoring/> (letzter Zugriff: 30.11.2023). Für einen Überblick zu Transfeminiziden in Mexiko siehe auch Kenya Cuevas/Sarah Weis: «Glücklich zu sein ist unsere Rache». Die Aktivistin Kenya Cuevas über den Kampf gegen die Straflosigkeit von Transfeminiziden in Mexiko. In: *Dossier ¡Vivas nos queremos! Perspektiven auf und gegen patriarchale Gewalt. Lateinamerika Nachrichten*, Dossier Nr. 18 (2020), S. 12–14. Die vorliegende Studie bezeichnet Morde an trans Frauen als Feminizide, unter bestimmten Vorzeichen auch als Transfeminizide, wenn sie sich auf die Spezifik des Verbrechens im Hinblick auf transphobe Gewalt bezieht. Auch der Mord an der Bruja in *Temporada de huracanes* wird dementsprechend mit einem der beiden Begriffe benannt. Die flexible Verwendung erlaubt es mir, je nach Schwerpunktsetzung unterschiedliche Aspekte des Verbrechens – und des Romans – in den Blick zu nehmen. Mir ist jedoch bewusst, dass ebenso valide Argumente für eine gänzlich eigene Begriffskategorie existieren, um Morde an trans Personen insgesamt losgelöst von Gewalt an Frauen zu betrachten. Die vorliegende Studie orientiert sich an einer Auffassung von Gewalt gegen trans Frauen, welche die Gewalt an der Intersektion zwischen Misogynie und Transfeindlichkeit ansiedelt und die nicht lediglich durch die eine oder andere Kategorie zu erklären ist. In den Worten von Fabrizio Guerrero Mc Manus und Leah Muñoz Contreras handelt es sich um zwei Formen der Gewalt, die miteinander konfluieren, «[...] se conjuntan en una violencia que no es solo transfóbica, que no es sólo misógina, sino que es *transmisógina*; una violencia que no sólo se ejerce desde un cis-hetero-patriarcado que posiciona a las mujeres en una subalternidad estructural sino que, además, no admite que los roles, expresiones e identidades de género se distancien de la norma asignada al nacer, de la expectativa impuesta. Allí donde está el ojo vigilante del cis-hetero-patriarcado, un ojo que son muchos ojos en muchas cotidianidades, hay también un ojo disciplinario, una voz acusadora y, muchas veces, un puño dispuesto a hacer valer la norma» [[Diese beiden Formen der Gewalt] verbinden sich zu einer Gewalt, die nicht nur transphob, nicht nur misogyn, sondern auch transmisogyn ist; eine Gewalt, die nicht nur von einem Cis-Hetero-Patriarchat ausgeübt wird, das Frauen in einer strukturellen Subalternität positioniert, sondern die auch nicht zulässt, dass sich Geschlechterrollen, -ausdrücke und -identitäten von der bei der Geburt zugewiesenen Norm von der auferlegten Erwartung entfernen. Wo das wachsame Auge des Cis-Hetero-Patriarchats existiert, ein Auge, das in vielen alltäglichen Situationen aus vielen Augen besteht, existiert auch ein disziplinierendes Auge, eine anklagende Stimme

werden Morde an trans Frauen in Mexiko als Feminizide gewertet, allerdings sind oftmals falsche Einträge im Personenstandsregister dafür verantwortlich, dass viele von ihnen nicht als Feminizide erkannt werden.¹⁹ Vor diesem Hintergrund dürfen Nuancen und Intersektionen geschlechtsspezifischer Gewalt nicht außen vor gelassen werden. Auf diese soll im Folgenden zunächst aus juristischer, im Anschluss aus literaturwissenschaftlicher Perspektive eingegangen werden.

4.1.1 Art. 325 des mexikanischen Bundesstrafgesetzbuchs (CPM)

In Artikel 325 des mexikanischen Bundesstrafgesetzbuchs heißt es seit 2012: «Comete el delito de feminicidio quien prive de la vida a una mujer por razones de género». [Den Straftatbestand des Feminizids erfüllt, wer eine Frau aus geschlechtsspezifischen Gründen ihres Lebens beraubt]. Es folgt eine Auflistung von Kontexten, die auf eine geschlechtsspezifische Motivation des Mordes hinweisen:

Se considera que existen razones de género cuando concurra alguna de las siguientes circunstancias:

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

A quien cometa el delito de feminicidio se le impondrán de cuarenta a sesenta años de prisión y de quinientos a mil días multa.²⁰

und oft auch eine Faust, die bereit ist, die Norm durchzusetzen]. Fabrizio Guerrero Mc Manus/ Leah Muñoz Contreras: *Transfeminicidios: una violencia estructural*. In: *Democracia Joven* (2016). Abrufbar unter <http://www.democracajoven.mx/transfeminicidios-una-violencia-estructural/> (letzter Zugriff: 30.11.2023). Siehe auch Merle Dyroff/Marlene Pardeller u. a.: *Keine mehr. Femizide in Deutschland*. Berlin: Rosa Luxemburg Stiftung, 2020, S. 11–12.

¹⁹ Vgl. ebda., S. 11.

²⁰ Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión de México: *Código Penal Federal Mexicano, Nuevo Código Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 14 de agosto de 1931. Capítulo V, Feminicidio, Artículo 325*. Im Folgenden wird das Kürzel «CPM» verwendet.

[Ein geschlechtsspezifischer Grund liegt vor, wenn einer der folgenden Umstände gegeben ist:

- I. Das Opfer zeigt Anzeichen von sexualisierter Gewalt jeglicher Art;
 - II. Dem Opfer wurden schändliche oder entwürdigende Verletzungen oder Verstümmelungen zugefügt, und zwar vor oder nach dem Entzug des Lebens, oder an ihm wurden nekrophile Handlungen durchgeführt;
 - III. Es gibt eine Vorgeschichte oder Informationen über jegliche Art von Gewalt in der Familie, am Arbeitsplatz oder in der Schule durch den Täter gegenüber dem Opfer;
 - IV. Es bestand eine emotionale, affektive oder vertrauensvolle Beziehung zwischen Täter und Opfer;
 - V. Es liegen Beweise vor, die belegen, dass der Täter das Opfer im Zusammenhang mit der Straftat bedroht, belästigt oder verletzt hat;
 - VI. Das Opfer wurde vor dem Entzug des Lebens über einen unbestimmten Zeitraum in isolierter Gefangenschaft gehalten;
 - VII. Die Leiche des Opfers wurde an einem öffentlichen Ort zur Schau gestellt.
- Wer sich des Verbrechens des Feminizids schuldig macht, wird mit vierzig bis sechzig Jahren Haft und einer Geldstrafe von fünfhundert bis eintausend Tagessätzen bestraft.]

Das Gesetz listet verschiedene Anhaltspunkte auf, die erlauben, das Vorliegen eines Feminizids juristisch festzustellen. Dazu gehören sexualisierte Gewalt, Verstümmelung, dokumentierte frühere Gewalt gegen das Opfer oder Freiheitsberaubung, eine vertrauensvolle Beziehung zwischen Täter und Opfer, aber auch die öffentliche Zurschaustellung des Leichnams. Das mexikanische Feminizidgesetz gehört wie auch die *Ley Gabriela* und die *Ley Rosa Elvira Cely* zu den umfangreichsten Gesetzen dieser Art weltweit. Es fehlen aber dennoch einige der Punkte, die wenige Jahre später im Interamerikanischen Modellgesetz vorgeschlagen wurden – so sind beispielsweise Morde im Kontext von Sexarbeit nicht automatisch als Feminizide zu werten, Fragen der geschlechtlichen Identität spielen keine Rolle und auch das Vorliegen ungleicher Machtverhältnisse ist nicht Bestandteil des Gesetzes. Intersektionale Perspektiven, wie sie bei der *Ley Rosa Elvira Cely* eine Rolle spielen, werden ebenfalls nicht berücksichtigt.

Dennoch entschied der Oberste Gerichtshof im Jahr 2015, dass jeder Fall eines gewaltsamen Todes einer Frau unbedingt unter geschlechtsspezifischen Gesichtspunkten zu untersuchen sei. Laut der *Dirección General de Derechos Humanos* des Gerichts könne nur so das Gebot der Sorgfaltspflicht gewährleistet werden, um einen Feminizid sicher ausschließen zu können. Richter*innen sind seither verpflichtet, ein Protokoll zu befolgen, das im November 2020 von der Direktion für Menschenrechte des Obersten Gerichtshofs in Mexiko aktualisiert und erweitert wurde. Dieser mehr als 300 Seiten umfassende Leitfaden zielt darauf ab, eine Methode zu entwickeln, um die Kategorie des Geschlechts in die Analyse der

Streitsache einbeziehen zu können.²¹ In Mexiko existieren somit über das Gesetz im CPM hinaus offizielle Handreichungen, die den juristischen Bildungsauftrag in Bezug auf geschlechtsspezifische Gewalt ernst nehmen – dies ist in Ländern wie Kolumbien nicht der Fall.

Die progressiven Rechtstexte lassen die Diskrepanz zwischen geltendem Recht und legaler Praxis noch drastischer erscheinen. Trotz dieser im Vergleich fortschrittlichen Gesetzgebung, des Protokolls und einiger paradigmatischer Urteile²² wird die überwiegende Mehrheit der Fälle überhaupt nicht bearbeitet, wie aus einer Grafik des *Instituto Nacional de las Mujeres* hervorgeht.²³ Zudem steigt die Zahl der Feminizide auch nach 2015 weiter an: 2022 wurden mehr als zehn Frauen pro Tag in Mexiko ermordet. Nicht alle dieser Morde sind als Feminizide einzustufen, doch gemessen an der geringen Anzahl von Gerichtsverhandlungen und Verurteilungen ist davon auszugehen, dass die Zahlen dieses Deliktes sehr viel höher sind als die offiziell bestätigten angegebenen 968 Feminizide von insgesamt 3.755 getöteten Frauen im Jahr 2022.²⁴

Angesichts dieser Gemengelage sind auf nationaler Ebene zwei große Probleme festzuhalten: Dies sind zunächst die Grenzen des Feminizidgesetzes selbst – insbesondere im Vergleich zur chilenischen *Ley Gabriela* und zur kolumbianischen *Ley Rosa Elvira Cely* – sowie drastische Versäumnisse bei der Strafverfol-

21 Dirección General de Derechos Humanos de la Suprema Corte de Justicia de la Nación Mexicana: *Protocolo para juzgar con perspectiva de género*. Ciudad de México: Sistema Bibliotecario de la Suprema Corte de Justicia de la Nación 2020.

22 Das wohl einschlägigste Urteil ist bis heute dasjenige, das die Implementierung des *Protocolo para juzgar con perspectiva de género* angestoßen hat. Es handelt sich um den Fall der 2010 ermordeten Mariana Lima Buendía, der erste Feminizid, der vor dem Obersten Gerichtshof verhandelt wurde. Das Urteil des Obersten Gerichtshofes vom 25. März 2015 ordnete an, den Fall – der als Suizid eingestuft worden war – wieder aufzunehmen und als Feminizid zu untersuchen. Diese Untersuchung ermittelte Mariana Limas Ehemann als Täter, der seit 2016 in Haft ist. Der Oberste Gerichtshof erkannte in diesem Fall an, dass der Zugang zur Justiz des Opfers seitens der Ermittlungsbehörden massiv blockiert wurde und urteilte, dass alle gewaltsamen Todesfälle von Frauen unter Berücksichtigung internationaler Standards aus der Geschlechterperspektive zu untersuchen seien, dass in all diesen Fällen Beweise zu sichern seien, um festzustellen zu können, ob das Opfer sexualisierte Gewalt erlitten hat oder in einem allgemein gewaltdtätigen Umfeld lebte, und dass staatliche Untätigkeit und Gleichgültigkeit zu Reviktimisierung und Diskriminierung führten, die es zu bestrafen gelte. Ausführlich zum Urteil des Obersten Gerichtshofes siehe Karla I Quintana Osuna: El caso de Mariana Lima Buendía: una radiografía sobre la violencia y discriminación contra la mujer. In: *Cuestiones constitucionales (Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas)* Vol.1, Nr. 38 (2018), S. 143–168.

23 Instituto Nacional de las Mujeres/Sistema de Indicadores de Género: *Estadísticas de violencia contra las mujeres en México*, 2014.

24 Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio: *La impunidad mata a las mujeres*.

gung und der infolgedessen grassierenden Straflosigkeit. Der Text *Temporada de huracanes* vergegenständlicht die Grenzen der Gesetzgebung durch die Fluidität der Hauptfigur, die unter anderem aufgrund ihrer vielfältigen Geschlechtsidentität ermordet wird. Der Aspekt der Straflosigkeit ist im Roman der wesentliche Horizont, vor dem feminizidale Gewalt repräsentiert wird.

4.1.2 Die *década de los feminicidios* in Veracruz

Bereits im Jahre 2012 implementierte die Regierung des Bundesstaats Veracruz ein Protokoll zur Feststellung feminizidaler Gewalt, das im Kern dieselben Maßstäbe ansetzt wie das im selben Jahr auf Bundesebene verabschiedete Gesetz. So gelten jede Art von Beziehung zwischen Täter und Opfer, dem Verbrechen vorangegangene Drohungen, Anzeichen sexualisierter Gewalt oder Verstümmelung sowie das Zurschaustellen der Leiche dem Protokoll als Indikatoren für Feminizid.²⁵ Zahlen des *Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública* belegen, dass Veracruz im Jahr 2019 der Bundesstaat mit den meisten registrierten Feminiziden war.²⁶ Auch in den darauffolgenden Jahren belegte Veracruz einen der ersten Plätze dieser Statistik.²⁷

Gewalt gegen Frauen ist in Veracruz vor dem historischen Hintergrund der Region noch einmal anders zu kontextualisieren als im übrigen Mexiko. Ihre Geschichte ist aufs Engste mit der Geschichte der Versklavung und der transatlantischen Prostitution in den Häfen des spanischen Kolonialreiches verknüpft. Veracruz, die sogenannte «Puerta de América», war der Ort, der als erster des Kontinents kolonisiert wurde. Zehntausende versklavte Afrikaner*innen wurden im Kontext der ersten Kolonialperiode im 16. und 17. Jahrhundert über den Hafen von Veracruz ins Vizekönigreich «Nueva España» verschleppt.²⁸ Die Frauen unter ihnen waren nur selten im öffentlichen Raum sichtbar; ihre Misshandlung war insbesondere im privaten Raum Privileg der Kolonialherren. Hohe Sichtbarkeit im öffentlichen Raum hatten hinge-

25 Gobierno del Estado de Veracruz: *Gaceta oficial*, tomo CLXXXVI (228), 11. Juli 2012.

26 Instituto Nacional de las Mujeres: *Desigualdad en cifras. La violencia feminicida*. Jahrgang 5, Boletín N° 10, Oktober 2019.

27 Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana de México: *Información sobre violencia contra las mujeres. Información con corte al 30 de septiembre de 2022*, S. 10.

28 Nicolás Ngou–Mve: *El Africa bantú en la colonización de México (1595–1640)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Agencia Española de Cooperación Internacional 1994, S. 152. Vgl. auch Ders.: *Historia de la población negra en México: necesidad de un enfoque triangular*. In: Velásquez, María Elisa/Ethel Correa (Hg.): *Poblaciones y culturas de origen africano en México. Colección Africanía*. Ciudad de México: Conaculta-INAH 2005, S. 39–64. Für eine dezidierte Analyse der Situation versklavter Frauen im kolonialen Veracruz und den miteinander

gen Sexarbeiterinnen, die meist autochthoner Herkunft waren, oder solche, die als *criollas* oder *mestizas* bezeichnet wurden. Hervorzuheben ist dabei die Verbindung zwischen «Liebesmagie», Hexerei und Prostitution in der kollektiven Vorstellungskraft, die seitens der Inquisition als Gefahr für die öffentliche Ordnung angesehen wurde. Auf der Grundlage dieser Fiktion mussten sich unzählige Frauen vor dem *Tribunal del Santo Oficio* rechtfertigen.²⁹

Die geschlechtsspezifische Gewalt ist in Veracruz demnach weder ohne die historischen Mechanismen der intersektionalen Ausgrenzung und Unterdrückung von

verschränkten Diskriminierungsmechanismen, denen diese unterworfen waren, siehe Silvia María Méndez Maín/Luis J. Abejz: *Esclavizadas y «cosificadas»*. Las mujeres angolas en Xalapa, Veracruz, siglo XVII. In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* Vol. 14, Nr. 29 (2022), S. 17–45.

29 Antonio García de León Griego: *Comercio, amor y buena fortuna: vínculos mercantiles y amorosos entre las Canarias y la Nueva España*. In: Elena Acosta Guerrero (Hg.). *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana (2016). Las ciudades del mundo Atlántico. Pasado, presente y futuro*, 2017, S. 1–12. Der Historiker führt aus: «Y en esta vertiente se despliegan muchos de los detalles cotidianos abordados por los inquisidores, en una realidad extrajurídica en donde todo era permitido y permisible siempre y cuando generara ganancias. Así, la mayor parte de las acusaciones llevadas ante los tribunales de la fe son entonces una manera diferida de conocer el fenómeno atlántico de la prostitución y, cuando estas relaciones aparecen, tienen que ver casi siempre con la magia amorosa ligada a este tipo de tratos, con una «hechicería» muy codificada por los inquisidores –lo cual limita el uso de estos procesos como una fuente fiable; y que es en su mayor parte, desde el punto de vista misógino de la iglesia, un oficio femenino ligado siempre a las argucias del Maligno o que sólo se explica en pleno pacto explícito con el demonio. Se trata entonces de saberes que van más allá del puro comercio sexual, y que involucran habilidades en la magia amorosa, relacionada siempre con la marginalidad de las clases bajas y las «castas», a quienes se les atribuían peligrosos poderes ocultos y una natural proclividad al pecado. Son procesos en donde las acusadas por ejemplo, en las ciudades novohispanas de Veracruz, Campeche, Puebla y México, a los que particularmente nos hemos acercado, eran a veces mujeres nativas criollas, mestizas e indias, o –en otros casos– blancas, negras y mulatas venidas directa o indirectamente de las islas Canarias (algo común también en La Habana, Cartagena de Indias, Sevilla, Cádiz y Lisboa), las que se hallaban por lo general dispuestas a «servir en lo que se ofrece», como suele decirse en los documentos del siglo XVII. Destaca el hecho de que sólo una ínfima minoría de quienes ejercían el oficio fueran negras libres o esclavas, ya que para ellas estaban reservados los abusos domésticos de sus amos y patrones» (S. 5) [Und so entfalten sich viele der alltäglichen Details, mit denen sich die Inquisitoren befassten, in einer außergesetzlichen Realität, in der alles erlaubt und zulässig war, solange es Profit abwarf. So stellen viele der Anschuldigungen, die vor Glaubensgerichten erhoben wurden, eine alternative Möglichkeit dar, das atlantische Phänomen der Prostitution zu verstehen. Diese Konstellationen hatten fast immer mit der Liebesmagie zu tun, die mit dieser Art von Geschäft verbunden war, mit einer «Hexerei», die von den Inquisitoren kodifiziert war – was die Verwendung dieser Vorgänge als zuverlässige Quelle einschränkt – und die aus der frauenfeindlichen Sicht der Kirche größtenteils ein weibliches Handwerk war, das immer mit den Mächtschaften des Bösen in Verbindung gebracht wurde oder das nur durch einen ausdrücklichen Pakt mit dem Teufel erklärt werden konnte. Es handelt sich

nicht-weißen, ökonomisch marginalisierten oder gar versklavten Frauen zu verstehen, noch ohne die eng mit diesen Mechanismen verbundene Hexenverfolgung in der Frühen Neuzeit, die massiv auch in den kolonisierten Gebieten betrieben wurde.³⁰ Vor diesem Hintergrund betrifft die der Kolonialgeschichte inhärente ökonomische Gewalt Frauen in Veracruz bis heute in besonderem Maße. Extraktivismus, Zwangsumsiedelung und die Einführung von *Zonas Económicas Especiales* (ZEE) im gesamten südlichen Bereich des Bundesstaates führen zu einer Verschärfung der prekären Situation.³¹

Temporada de huracanes führt diese historischen Realitäten, moderne Variationen von Hexenverfolgung eingeschlossen, mit der Zeitgeschichte von Veracruz eng. Der Roman nimmt dabei entschieden Bezug auf das *sexenio* des mittlerweile inhaftierten ehemaligen Gouverneurs Javier Duarte. Sein Regierungsantritt im Jahr 2010 sollte den Beginn des Jahrzehnts der Feminizide in Veracruz markieren.

um ein Wissen, das über den rein sexuellen Handel hinausging und Fähigkeiten in der Liebesmagie beinhaltete, die immer mit der Marginalität der unteren Klassen in Verbindung gebracht wurden, denen gefährliche okkulte Kräfte und eine natürliche Neigung zur Sünde zugeschrieben wurden. Es handelt sich um Prozesse, bei denen die Angeklagten – zum Beispiel in den neuspanischen Städten Veracruz, Campeche, Puebla und Mexiko, auf die wir uns besonders konzentriert haben – mal einheimische Kreolinnen, Mestizinnen und Indigene oder – in anderen Fällen – Weiße waren, Schwarze und Mulattinnen, die direkt oder indirekt von den Kanarischen Inseln stammten (was auch in Havanna, Cartagena de Indias, Sevilla, Cádiz und Lissabon üblich war), die im Allgemeinen bereit waren, «dort zu dienen, wo Bedarf bestand», wie es in den Dokumenten des 17. Jahrhunderts oft heißt. Es ist bemerkenswert, dass nur eine winzige Minderheit der Handelsleute freie Schwarze oder Versklavte waren, da diese für die häuslichen Misshandlungen ihrer Herren und Arbeitgeber reserviert waren].

30 Vgl. Silvia Federici: *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Übers. von Max Henninger. Hg. Martin Birkner. Wien: Mandelbaum 2020, S. 269–296. Federici geht davon aus, dass «[...] die Hexenjagd auch in der Neuen Welt eine bewusst gewählte Strategie war, die von den Autoritäten eingesetzt wurde, um Angst und Schrecken zu verbreiten, kollektiven Widerstand zu brechen, ganze Gemeinschaften zum Schweigen zu bringen und die Mitglieder dieser Gemeinschaften gegeneinander aufzuhetzen. Sie war auch eine Strategie der Einhegung, die, je nach Kontext, auf Land, Körper oder soziale Beziehungen angewandt wurde. Vor allem war die Hexenjagd, wie in Europa, eine Strategie der Entmenschlichung und damit die paradigmatische Repressionsform, durch die Versklavung und Genozid gerechtfertigt wurden.» (S. 270). Einerseits verweist der Roman so auf die Geschichte der Hexenverfolgung und deren spezifische lokale Einschreibungen in Veracruz, andererseits auf die Figur der Hexe als Symbol rebellischer Weiblichkeit.

31 Hierzu Francesco Di Bernardo: «Las premisas de la imposición de ZEE se basan en lógicas coloniales según las cuales los espacios indígenas y campesinos son calificados como subdesarrollados, espacios vacíos en juego» [Die Voraussetzungen für die Einführung von ZEE beruhen auf einer kolonialen Logik, nach der indigene und bäuerliche Gebiete als unterentwickelte, leere Räume betrachtet werden, die zum Spielball werden]. Francesco Di Bernardo: *Capitalismo global y petroficción en Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, S. 86.

Während Duartes sechsjähriger Amtszeit eskalierte im Zuge eines rapiden Anstiegs der allgemeinen Gewalt im Bundesstaat insbesondere die geschlechtsspezifische Gewalt: Zahlen aus dem Jahr 2016 gehen von acht Feminiziden pro Monat allein in den ersten drei Jahren seiner Regierung aus.³²

Einer der paradigmatischsten Fälle ist der Feminizid an der im September 2012 ermordeten Pilar Agüello Trujillo, deren Eltern den Fall mithilfe der Nichtregierungsorganisation *Equifonía – Colectivo por la Ciudadanía, Autonomía y Libertad de las Mujeres* dem *Committee on the Elimination of Discrimination against Women* (CEDAW) präsentierten. Das Komitee erkannte den Fall am 21. Juli 2017 als Feminizid an und sprach in der Folge Empfehlungen an den mexikanischen Staat aus. Zu diesen gehörte die strafrechtliche Wiederaufnahme des Falls – der Täter war wegen vermeintlich mangelnder Beweise freigelassen worden – wie auch Verpflichtungen in Bezug auf die strukturellen Bedingungen, die den Zugang zur Justiz für die Opfer feminizidaler Gewalt und deren Angehörigen in Veracruz einschränken oder gar verhindern.³³ Fünf Jahre später ist der mexikanische Staat den Verpflichtungen der CEDAW im Fall Pilar Agüello Trujillo noch immer nicht nachgegangen und ihr Feminizid ist straffrei geblieben.³⁴ Dieser Fall ist als symptomatisch für die Nachlässigkeit der Behörden sowohl auf nationaler Ebene als auch im Bundesstaat Veracruz anzusehen: Die Straflosigkeit – internationaler Verpflichtungen und Ermahnungen zum Trotz – ist ungebrochen ubiquitär. Auf diesen Umstand weist *Temporada de huracanes* hin, indem der Roman aus der Realität des zeitgenössischen Veracruz einen polyphonen Text kreiert, dessen Zentrum auf den Staat als Leerstelle verweist.

4.2 Polyphonie als Strukturprinzip der Gewaltdarstellung

Die Makrostruktur von *Temporada de huracanes* verknüpft die vielseitigen und miteinander verwobenen Versatzstücke historischer Gewaltkontinuitäten und

³² Anaís Zamora: Yo decido Veracruz. In: *Luchadoras*, 7. August 2017. Abrufbar unter <https://luchadoras.mx/yo-decido-veracruz/> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

³³ Cencos. Centro Nacional de Comunicación Social: ONU emite recomendaciones al Estado mexicano por caso de feminicidio en Veracruz, 17. August 2017. Abrufbar unter <https://cencos.com.mx/2017/08/mediante-la-cedaw-la-onu-emite-recomendaciones-al-estado-mexicano-por-caso-de-feminicidio/> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

³⁴ Diana Hernández Gómez: Caso Pilar Argüello: una radiografía de la impunidad feminicida en México. In: *Cimacnoticias – Periodismo con perspectiva de género*, 26. Juli 2022. Abrufbar unter <https://cimacnoticias.com.mx/2022/07/26/caso-pilar-arguello-una-radiografia-de-la-impunidad-en-mexico#gsc.tab=0> (letzter Zugriff: 30.11.2023).

deren Legitimierung aufs Engste mit der Polyphonie³⁵ des Romans. So ist die Vielstimmigkeit als Strukturprinzip des Romans zu verstehen, in dem die Stimme und die Sichtweise jeder einzelnen Figur zusammengeführt werden, ohne dass eine zentrale Erzählinstanz diese bündelt oder kommentiert. Die Polyphonie macht sich sowohl innerhalb der einzelnen Kapitel als auch an der Gesamtheit der Abschnitte bemerkbar. In jedem Kapitel wird eine in eigener Weise konturierte Sprache verwendet, die denjenigen Figuren zugeordnet wird, die in dem jeweiligen Abschnitt im Mittelpunkt des *récit* stehen. Gleichzeitig sind die Romankapitel in eine entsprechend komplexe Gesamtstruktur eingefügt, die im Folgenden kapitelweise nachvollzogen wird, bevor diese Teilergebnisse in einem letzten Abschnitt mit der Gesamtheit des Textes in Bezug gesetzt werden.

Jedes Romankapitel folgt der Perspektive einer oder mehrerer unterschiedlicher Figuren, die jeweils intern fokalisiert sind. Die Struktur des vorliegenden vierten Kapitels weicht aus diesem Grund von den beiden anderen Analysekapiteln dieser Studie ab: Um die Polyphonie als Strukturprinzip entschlüsseln zu können, orientiert sich dieser Abschnitt in seinen Ausführungen an der Struktur des Romans, um alle unterschiedlichen Stimmen einzufangen und ihre jeweiligen Spezifika herausarbeiten zu können. Die Vielseitigkeit der Erzählstimmen, die sich teils gegenseitig, aber auch selbst wiederholt widersprechen und doch miteinander koexistieren,³⁶ lassen zahlreiche Deutungen in Bezug auf den Feminizid zu. Wie eine nur scheinbar disparate Ansammlung von Zeug*innenaussagen werden die Stimmen der einzelnen Kapitel eingefangen und dem titelgebenden Wirbelsturm nachempfunden arrangiert. Dass die vielfältigen Positionen und Sprechweisen in ihrer Oralität³⁷ eine Testimonialfunktion- im durchaus juristisch relevanten Sinne übernehmen, wird durch die Komposition des Textes deutlich: Die polyphone Struktur eröffnet ambivalente Deutungen, die im Rahmen einer strafrechtlichen Untersu-

35 Das Konzept der Polyphonie geht in der Literaturwissenschaft insbesondere auf Michail Bachtin zurück, dem zufolge menschlichen Äußerungen prinzipiell ein dialogisches Wesen inhärent sei und der dem polyphonen Roman eine Vielstimmigkeit zuschreibt, im Zuge derer die Autorinstanz in den Hintergrund tritt. Michail M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Adelheid Schramm. München: Hanser 1971.

36 Zur Vielseitigkeit der narratologischen Kategorie der Stimme vgl. auch Andreas Blödorn/Daniela Langer u. a. (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter 2006.

37 *Temporada de huracanes* ist in eine lateinamerikanische Literaturtradition des oralen Schreibens eingebettet, die sich schon in den Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute. Vgl. dazu, Marília Jöhnk: *Poetik des Kolibris*. Bielefeld: transcript 2021, S. 100 und Jorge Schwartz: *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP 1995, S. 63, 74.

chung nicht möglich sind, wenn eine Verurteilung vorgenommen werden soll. Der Roman stellt durch seine Testimonialfunktion, durch die Pluralität von Stimmen, die Zeugnis ablegen, eine literarische Verhandlung eines Mordes dar, die es so vor einem faktischen Gericht im Jahrzehnt der Feminizide in Veracruz nicht gegeben hat – und auch nicht geben wird.

4.2.1 Zu Inhalt und Form

Im Zentrum der Romanhandlung steht der Mord an der Figur, die lediglich unter dem Namen La Bruja vorgestellt wird. In La Matosa, einem fiktiven Ort im mexikanischen Bundesstaat Veracruz an einer Durchfahrtstraße, die Mexiko-Stadt mit der Hafenstadt Veracruz verbindet, entfaltet sich die fragmentarische, aus verschiedenen Perspektiven dargestellte Geschichte eines Feminizids, der die Gemeinschaft der Frauen im Dorf erschüttert und einen Anlass darstellt, um auch andere Gewalterfahrungen zu thematisieren. Die unterschiedlichen Versionen des Tathergangs werden in einzelnen Kapiteln von den Figuren Yesenia, der Cousine des Täters Luismi und Zeugin des Verbrechens, Munra, dem Stiefvater des Täters und ebenfalls Zeugen, und dem Mittäter Brando präsentiert. Auch der erst dreizehnjährigen Norma ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem allerdings nicht der Tathergang, sondern Ausschnitte ihrer Biographie und ihre Beziehung zu Luismi thematisiert werden.

Dieser Plot wird in erzählerische Verfahren gefasst, die das Dargestellte aufs Engste mit der empirischen Realität des heutigen Mexikos verbinden. Das eingangs beschriebene Verfahren einer Erweiterung der realistischen Erzählverfahren vollzieht sich dabei auf der Ebene des Textgegenstands: Detailreiche Darstellungen beziehen sich bei Melchor ausschließlich auf Gewalt. Der Gegenstand gibt das literarische Verfahren des Textes vor. Während im Sinne von Barthes der *effet de réel* des europäischen realistischen Romans des 19. Jahrhunderts sich insbesondere dadurch auszeichnete, dass das Signifikat selbst eine untergeordnete Rolle spielt, gar banale Alltagserscheinungen hervorgehoben werden, findet hier eine Art Umkehrung statt: Der Realitätseffekt ist hier nicht Ziel, sondern vielmehr scheinen die hyperrealistischen Verfahren das einzig mögliche Mittel zu sein, auf die Dringlichkeit der Problematik von extremer Gewalt hinweisen und sie so detailgetreu wie möglich darstellen zu können. Hyperrealismus, ein zum Zwecke der Studie aus der Kunstwissenschaft entliehener Begriff, dient in Bezug auf Melchors literarische Verfahren dazu, die Spezifik der ausgewählten Details in den Vorder-

grund zu rücken.³⁸ Melchors hyperrealistisches Schreiben ist ganz im Sinne der Kunstrichtung durch eine narrative Überspitzung der Realität der Gewalt gekennzeichnet, die nicht eine umfassende literarische Realität als solche beschreibt, sondern ausschließlich in den Momenten Anwendung findet, in denen die Gewaltausübung selbst beschrieben wird. Die Detailgenauigkeit dieser Verfahren dient dazu, die Ästhetisierung der Gewalt zu verhindern und auf ihre tief im gesellschaftlichen Kontext verankerten Strukturen hinzuweisen.

Diese Verfahren sind nicht nur in den Abschnitten zu beobachten, in denen die Täter und Zeug*innen des Feminizids vor den staatlichen Autoritäten ihre Version des Verbrechens darstellen, sondern auch in den ersten und letzten Kapiteln des Romans, in denen die Erzählinstanz mehr als nur eine Figur in den Fokus nimmt. Dabei evoziert die erzählerische Darstellung juristisch relevante Begriffe wie Zeugenaussage oder Geständnis.

Die Anordnung des Sujets folgt, wie bereits erwähnt, dem titelgebenden Wirbelsturm. Die zyklische Temporalität des Naturphänomens wird in der Struktur des Romans aufgegriffen. Eine organische Geschlossenheit des Textes ist somit nicht mehr gegeben. Die Verselbstständigung der Gewalt und die Pluralität ihrer Ausdrucksformen finden sich in der Form und Anordnung der Kapitel repräsentiert, die jeweils an unterschiedlichen Momenten des Wirbelsturms anzusiedeln sind.

Die Handlung des Romans ist in acht Abschnitte unterteilt. Die Abschnitte eins, zwei, sieben und acht umfassen jeweils nur wenige Seiten, während die Kapitel drei bis sechs eine Länge von jeweils dreißig bis sechzig Seiten aufweisen, wobei der Seitenumfang der Abschnitte dieses Mittelteils von Kapitel zu Kapitel sukzessive steigt. Sowohl das erste wie auch das letzte Kapitel sind gesondert vom Rest der Handlung zu betrachten, da sie Figuren präsentieren, die im Text sonst nicht noch einmal vorkommen. Gemeinsam mit dem zweiten und dem vorletzten Kapitel, die beide die Stimmen der Dorfbewohner*innen einfangen, bilden sie den Rahmen der vier Mittelteile, die jeweils die Perspektive einer einzelnen Figur in den Blick nehmen.

38 Zum Hyperrealismus als Kunstströmung siehe Susie Hodge: *Hyperrealismus: 1990er Jahre bis frühes 21. Jahrhundert*. In: Dies.: *50 Schlüsselideen Kunst*. Berlin/Heidelberg: Springer Spektrum, S. 196–199. «Mit akribischer Detailgenauigkeit wird eine Illusion von Realität erzeugt, die noch schärfer und deutlicher ist als bei einem Foto oder sogar der realen Umgebung. Es geht nicht um den Abklatsch eines Fotos oder der Wirklichkeit, sondern um eine Verschärfung oder Überspitzung bestimmter Aspekte der Realität, auf die der Künstler das Augenmerk richten will. Texturen, Oberflächen, Lichteffekte, Schatten und Farben erscheinen schärfer und deutlicher als auf den Fotovorlagen oder beim realen Gegenstand selbst» (S. 197).

Im ersten und kürzesten Kapitel wird die Gegenwart der Erzählung durch den Fund einer Leiche in einem Bewässerungskanal durch eine Gruppe Jugendlicher markiert. Dieses Kapitel eröffnet den Roman, das Geschilderte ist jedoch gänzlich nach dem Höhepunkt der Gewalt und gleichzeitig vor der sich im Mai anbahnenden tatsächlichen Saison der Wirbelstürme in Veracruz anzusiedeln. Der Mord, auf den in den anderen Kapiteln genauer Bezug genommen wird, ist hier bereits geschehen und hat in La Matosa Chaos hinterlassen, gleichzeitig stehen weitere Wirbelstürme bevor. Im zweiten Kapitel nimmt das Dorf als Kollektiv retrospektiv die Charakterisierung des Mordopfers und seines Umfelds vor. Das Verhältnis des Dorfes zu der Bruja wird dabei als ein widersprüchliches dargestellt. Das Halbwissen der Dorfbewohner*innen in Bezug auf das Leben des Opfers und den Tathergang wird um eine Charakterisierung der Region ergänzt, die als ein Ort der Hoffnungslosigkeit beschrieben wird. Nach dem szenischen Einstieg erfolgt nun ein längerer vielstimmiger Abschnitt, der die Strukturen der Gewalt offenlegt, sich stückweise bis in die Gegenwart der Erzählung vorarbeitet und somit den gesamten Zyklus einmal durchläuft, gleichzeitig jedoch punktuell auf extreme Gewalt aufmerksam macht. In den folgenden vier Kapiteln nähert sich die Erzählung immer weiter dem Auge des Wirbelsturms an. Im dritten Kapitel charakterisiert Yesenia, eine Zeugin des Verbrechens, einen der beiden Täter namens Luismi. Sie verurteilt den Lebensstil Luismis, der sich als ihr Cousin herausstellt, und beschreibt ihre Sichtweise auf den Tathergang. Yesenias Erzählung ist in ihrer Perspektivierung relativ weit von der Tat selbst entfernt situiert. Im vierten Kapitel gesteht Munra, der Fahrer des Fluchtwagens, seine Beteiligung am Geschehen vor den Autoritäten ein. Munra ist Luismis Stiefvater und beschreibt, wie er beide Täter zum Haus des Opfers und schließlich zum Tatort, dem Bewässerungskanal, gefahren habe, beteuert aber, nichts gesehen und von nichts gewusst zu haben. Das fünfte Kapitel fällt auf den ersten Blick aus dem Rahmen der Gesamthandlung, ist jedoch für das Verständnis des Romans wesentlich. Die Romanfigur Norma, die erst dreizehnjährige Freundin Luismis, schildert nach einem illegalen, unter prekären Bedingungen mit der Hilfe der Bruja durchgeführten Schwangerschaftsabbruch, wie sie monatelang von ihrem Stiefvater missbraucht wurde und sich, nachdem sie ihre Schwangerschaft bemerkte hatte, entschloss, aus dem Haus der Mutter zu fliehen und ihren Suizid zu planen. Norma selbst ist keine Zeugin des Verbrechens, jedoch eng mit einem der Täter und auch dem Opfer verbunden. Ihre Figur steht exemplarisch für ein Subjekt, das alle Phasen des Sturms erleidet, diesen allerdings – wenn überhaupt – nur schwer verletzt überleben kann. Im sechsten Kapitel wird gewissermaßen das Auge des Wirbelsturms selbst erreicht: Brando, ein Freund Luismis, berichtet aus einer Sammelzelle im Gefängnis heraus, wie beide bei der Planung des Überfalls auf das Haus der Bruja vorgegangen sind. Schließlich wird auch der Moment des

Mordes aus der Sicht Brandos geschildert. Im siebten Kapitel nimmt noch einmal das Kollektiv aus Dorfbewohner*innen Bezug auf den Feminizid an der Bruja, wobei ein Bogen zu anderen Fällen von Menschenrechtsverletzungen in der Region geschlagen und der Beginn der tatsächlichen, meteorologischen Saison der Wirbelstürme angekündigt wird.³⁹ Gleichzeitig wird die Erzählung an der Stelle wieder aufgenommen, an der das zweite Kapitel geendet hatte. Im achten und letzten Kapitel hebt ein Totengräber aus einem benachbarten Dorf Massengräber aus und leitet den ermordeten Namenlosen den Weg ins Jenseits, das er als den einzigen Ausweg aus der Gewaltspirale bezeichnet. Dieses Kapitel beschreibt einen kurzen Moment des Innehaltens, bevor der Zyklus der Zerstörung der Wirbelstürme wieder von vorne beginnt. Sowohl das zweite als auch das letzte Kapitel evozieren also gleichzeitig die Ruhe vor und nach dem Sturm. Die zyklische Beschaffenheit immer wieder verübter Gewalt wird in der Form des Textes vergegenständlicht, aber durchaus auch gebrochen. Keines der beiden Kapitel kann schematisch einer einzelnen Stelle im Kreislauf der Wirbelstürme zugeordnet werden. Auf diese Weise wird die Spezifik von Gewalt hervorgehoben, während gleichzeitig ihre strukturelle Verankerung sowie ihre ständige Wiederholung betont werden.

4.2.2 Paratexte

Auffällig sind zunächst die dem Roman vorangestellten Paratexte, die an dieser Stelle der Struktur des Romans folgend separat betrachtet werden sollen: Als Motti dienen zwei Zitate: Das erste stammt aus dem Gedicht «Easter, 1916» von William Butler Yeats, das zweite aus dem Roman *Las Muertas* von Jorge Ibargüengoitia. «Easter, 1916», das den bewaffneten Aufstand irischer Unabhängigkeitskämpfer*innen zu Ostern des Jahres 1916 behandelt, sind folgende Verse entnommen:

He, too, has resigned his part
 In the casual comedy;
 He, too, has been changed in his turn
 Transformed utterly:
 A terrible beauty is born.

³⁹ Zur Verbindung von meteorologischen Elementen und Literatur siehe auch Urs Büttner/Michael Gamper (Hg.): *Verfahren literarischer Wetterdarstellung. Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie*. Berlin: De Gruyter 2021.

Auffällig sind an der Auswahl des Ausschnitts aus «Easter, 1916» insbesondere die Bezeichnung «casual comedy»⁴⁰ und der letzte Vers, «A terrible beauty is born». Während «casual comedy» sich bei Yeats auf das Scheitern des Aufstands und die scheinbare Vergeblichkeit des Kampfes bezieht, kann die Wahl des Mottos bei Melchor als Vorwarnung für das Scheitern der Romanfiguren, möglicherweise aber auch des gesamten literarischen Raumes in *Temporada de huracanes* gelesen werden. Das englische Adjektiv «casual» nimmt Bezug auf etwas Beiläufiges und Zufälliges, das – ähnlich wie die Bezeichnung «comedy» – mit Leichtigkeit konnotiert wird (was im Gedicht von Yeats als bitterer Sarkasmus komponiert ist, da der Aufstand viele Todesopfer forderte). Das entsprechende Substantiv, «casualty», hat jedoch eine völlig andere Bedeutung: Es kann sowohl auf Verletzte als auch auf Todesopfer referieren. Die Verbindung dieser beiden semantischen Horizonte erhält in Bezug auf Melchors Roman eine besondere Qualität. Es wird bereits im ersten Motto deutlich, dass der Tod (in Form einer «casualty») in dem in der Folge erschaffenen literarischen Raum etwas Beiläufiges («casual») haben wird. Die zu beobachtende Normalisierung von Gewalt wird hier schon angedeutet, bevor der eigentliche Roman beginnt. Der Vers «A terrible beauty is born» kann in Bezug auf *Temporada de huracanes* ebenfalls als Vorahnung interpretiert werden, die sich allerdings nicht vollständig erfüllen wird. Die beschriebenen Ereignisse verweisen auf den Schrecken der Gewalt, ohne diese jedoch literarisch zu ästhetisieren. «Beauty» ist hier also einerseits als ironischer Verweis auf die literarische Sprache des Romans zu verstehen, die, wie in der Folge deutlich werden wird, extrem gewaltvoll ist, spannt andererseits aber auf inhaltlicher Ebene einen Bogen zum letzten Kapitel, in dem ein wenn auch sehr begrenzter Raum für Hoffnung eröffnet wird. In einem größeren Zusammenhang kann «A terrible beauty is born» an dieser Stelle aber auch als Verweis auf das Potential von Literatur gelesen werden: die Fähigkeit, mittels der Wortkunst einen Ort zu schaffen, an dem Menschenrechtsverbrechen auf spezifische Weise reflektiert werden, und so der Verdrängung der Opfer im öffentlichen Diskurs entgegenwirken zu können. Die Herausforderungen, mit der die literarische Repräsentation von Gewalt einhergeht, sind dabei in dieser Lesart durch das vermeintliche Oxymoron «terrible beauty» miteingeschlossen.

Das zweite Motto ist dem Roman *Las muertas* von Jorge Ibarguengoitia entnommen, das dort ebenfalls den Roman einleitet und in dem es heißt: «Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios» [Einige der hier erzählten Begebenheiten sind real. Alle Figuren sind fiktiv]. *Las muertas* greift die Problematik der Zwangsprostitution im Mexiko

40 Alle Ausschnitte der Paratexte sind nach TH zitiert, o.S.

der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts auf. Ibarregüen goitia bezieht sich dabei auf eine Mordserie, die die mexikanische Öffentlichkeit jahrelang beschäftigt hat. Die Herangehensweise ist somit eine ähnliche wie bei Melchor: Ausgehend von realen Ereignissen wird eine Fiktion erschaffen, die auf die kritische Funktion von Literatur verweist. Hier wird bereits deutlich, dass Melchor sich auf eine (europäische) Tradition des Realismus bezieht, während mit der Auswahl eines Mottos aus der mexikanischen Literaturgeschichte gleichzeitig auf lateinamerikanische Variationen realistischen Schreibens verwiesen wird.

4.2.3 Der Leichenfund

Der Roman beginnt mit dem kürzesten aller Kapitel. Auf gut einer Seite wird geschildert, wie eine Gruppe Jugendlicher im Schilf des Bewässerungskanal der Zuckerrohrfelder einen bereits halb verwesenen Leichnam findet, dessen zur grin-senden Maske erstarrtes Gesicht aus dem gelben Schaum des Wassers ragt. Der Kopf ist von schwarzen Schlangen umrankt. Die Erzählinstanz ist in diesem ersten Kapitel neutral, es ist keine Personenrede vorhanden. Die Fokalisierung ist intern, jedoch nicht auf einen einzelnen der fünf Jugendlichen beschränkt und scheint im Vergleich zu allen anderen Kapiteln relativ weit von den Figuren entfernt angesiedelt zu sein, da diese nicht im Mittelpunkt stehen und an späterer Stelle im Roman auch nicht mehr explizit auftauchen. Bis auf die Handgeste des Anführers, mit der er seine Begleiter auf den Fundort des Leichnams aufmerksam macht, besteht zwischen ihnen keine Interaktion. Der Fokus in diesem Kapitel liegt stattdessen auf der eindrucklichen Schilderung der Szenerie. Die olfaktorischen Beschreibungen evozieren den Verwesungsgeruch, der den Jungen, verstärkt durch die tropische Mittagshitze, Übelkeit verursacht: «[...] la brisa caliente, cargada de zopilotes etéreos contra el cielo casi blanco y de una peste que era peor que un puño de arena en la cara, un hedor que daban ganas de escupir para que no bajara a las tripas, que quitaba las ganas de seguir avanzando» (TH 11) [...] die warme Brise, in der die Geier am fast weißen Himmel kreisten und die von einem Gestank erfüllt war, der schlimmer war als eine Handvoll Sand im Gesicht, einer Ausdünstung, die einen ausspucken ließ, um sie nicht zu schlucken, die einem jede Lust raubte, weiterzugehen (SW 9)]. Dieser kurze, szenische Einstieg, der mit nur wenigen, dafür sehr langen und durch unzählige Kommata fragmentierten Sätzen auskommt, endet mit der Beschreibung des entstellten Gesichts der Leiche: «[...] el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía» (TH 12) [...] das halb verwesene Gesicht eines Leichnams zwischen Schilf-

gras und Plastiktüten, die der Wind von der Straße herüberwehte, eine schwärzliche Maske, lächelnd in einem brodelnden Gewusel schwarzer Schlangen (SW 10)].

Der Moment des Leichenfunds wird beschrieben, ohne jedoch die Gewalt und die Verstümmelungen zu beschreiben, die dem Körper der später als Hexe bekannten Figur zugefügt wurden. Gleichzeitig wird schon zu Beginn des Romans ein mythologisch aufgeladenes Bild verwendet: Evoziert wird die Figur der Medusa aus der griechischen Mythologie, deren Haar aus Schlangen besteht. Obwohl zu diesem Zeitpunkt der Erzählung noch unklar ist, um wessen Leichnam es sich handelt, wird das Opfer auf diese Weise von Anfang an mit Bedeutung aufgeladen. In kulturellen Transformationen des Mythos wurde die Figur der Medusa vornehmlich auf die todbringende, schreckenerregende, aber auch die erotische Bedeutung reduziert.⁴¹ Auch wenn es in der Beschreibung im ersten Kapitel den Anschein erweckt, als würde diese Interpretationslinie fortgesetzt werden, wird sich zeigen, dass die Adaption des Medusa-Stoffes in *Temporada de huracanes* durchaus komplex ist. Das Lächeln auf dem sich im Verwesungsprozess befindenden Gesicht, mit dem das erste Kapitel endet, wirft Fragen auf, wird jedoch zunächst nicht weiter kontextualisiert.

Nach den Paratexten handelt es sich bei der den Roman eröffnenden lächelnden Medusa um einen weiteren impliziteren intertextuellen Verweis, und zwar auf Hélène Cixous' Essay *Le rire de la Méduse*, in dem sie die Möglichkeit einer *Écriture féminine* reflektiert. Als Strömung des dekonstruktivistischen Feminismus beruht auch das weibliche Schreiben nach Cixous auf der Annahme, dass Geschlecht eine soziale Konstruktion sei und die (Fremd-)Zuschreibung zu einem Geschlecht ein Verfahren der Essentialisierung, das Differenzen zwischen den Geschlechtern erst hervorbringt, statt die Menschen selbst in ihren individuellen Vorstellungen von Geschlecht in den Blick zu nehmen. Der *Écriture féminine* geht es um die vielseitige Repräsentation historisch unterdrückter, einseitig und stereotyp repräsentierter Weiblichkeit in den herrschenden Diskursen. Genauer: Cixous versteht *Écriture féminine* als Versuch, unterschiedliche Erfahrungen der Unterdrückung in Bezug auf Geschlecht und Sexualität zu versprachlichen. Ihr Ziel ist es, konstruierte Oppositionen zwischen männlich und weiblich aufzuheben und stattdessen die Be-

41 Zu den Transformationen des Medusa Stoffes weg von einer erotisierenden und dämonisierenden Interpretation und hin zu Relektüren der Medusa aus feministischer Perspektive siehe Fabien Bièvre-Perrin: ¿La venganza de la Gorgona? Una relectura política actual de la figura de Medusa. In: Luis Unceta Gómez/Helena González-Vaquerizo (Hg.): *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata 2022, S. 21–35.

fragung der Sprache selbst ins Zentrum zu rücken.⁴² So ist das schlangenumrankte, lächelnde Gesicht der zum Ende des ersten Kapitels aufgerufenen toten Medusa als erster Hinweis auf die genderfluide Konturierung der Figur der Bruja zu verstehen. Dieser frühe Hinweis spricht für die Bedeutung, die dem fluiden Element der Figur im Laufe des Romans zugeteilt wird.⁴³ Ihr sich in Auflösung befindender Körper wird im Wasser gefunden – selbst im Tod ist sie noch fluid. Vor dem Hintergrund der magischen Kräfte, die der Bruja zugeschrieben werden, ist ihr Lächeln im Tode zudem als Warnung an die Täter zu verstehen.

42 Cixous bezieht sich in *Le rire de la Méduse* auf Jacques Derridas Konzept der *différance* im Rahmen seiner Theorie der Dekonstruktion: *Différance* – bewusst mit a geschrieben – bedeutet, kurz gesagt, die Kritik an der Annahme, dass die Bedeutung von Wörtern in einer hierarchischen Anordnung über dem Zeichen selbst stünde und Text somit der Logik einer festgelegten Bedeutung folgen würde. Die Vorstellung, ein Diskurs organisiere sich um bestimmte privilegierte Begriffe herum, die mit einer Wahrheit identifiziert werden, wird dabei negiert. Texte haben nach Derrida keine ihnen inhärente Bedeutung, die Kombinationsmöglichkeiten von Signifikanten sind unendlich. Weibliches Schreiben ist somit ein Schreiben, das nicht die Differenz zwischen Geschlechtern berücksichtigt, sondern die zugrundeliegende patriarchale *Annahme* solcher Differenzen zur Sprache bringt. Diese Flexibilität ist es, die Cixous betont, wenn sie die Offenheit und Heterogenität des Weiblichen Schreibens zur Sprache bringt. Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa. In: Dies.: *Das Lachen der Medusa: Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übers. von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2017, S. 39–61 und Jacques Derrida: Die *Différance*. Übers. von Eva Pfaffenberger-Brückner. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 76–113. Ohne Melchors Schreiben als Weibliches Schreiben charakterisieren zu wollen, gilt es festzuhalten, dass auf der Figurenebene zahlreiche antiessentialistische Elemente angesiedelt sind, die im Einklang mit Cixous' Thesen stehen. In Bezug auf die Figur der Bruja, die hier selbstredend noch nicht als diese bekannt ist, wird auf diese Weise schon früh auf ihre sich der Heteronorm entziehende Charakterisierung Bezug genommen.

43 Im Interview mit der Verfasserin betont Melchor die Fluidität der Figur der Bruja, deren Mord eben mehr als «nur» ein Feminizid ist: «Die Sache mit den Feminiziden war etwas, das *Saison der Wirbelstürme* zugeschrieben wurde, aber nichts, was ich mir vorgenommen hatte. Der Roman wurde jedoch mit der Zeit als derjenige bekannt, der von Feminiziden in Mexiko handelt. Manchmal wurde nicht berücksichtigt, dass die Hauptfigur, die Hexe, eine trans Frau ist, dass sie manchmal auch genderfluid zu sein scheint. Das ist etwas, das ich auf undurchsichtige Weise behandeln wollte, weil ich mit der Mehrdeutigkeit der Figur spielen wollte. Ich wollte, dass sie eine vielschichtige, komplizierte Figur ist, die mehrere Aspekte thematisieren kann. Und mehr noch als eine direkte Problematisierung der Transphobie zu erreichen, wollte ich darstellen, wie eine bestimmte Person das Symbol für alle Ängste sein kann, die Männer eines Dorfes gegenüber Frauen im Allgemeinen empfinden.» Fernanda Melchor/Elena von Ohlen. Wir waren Schimmelpilze. Die mexikanische Autorin Fernanda Melchor über feministischen Aktivismus in der Literatur und ihren neuen Roman *Paradais*. In: *Lateinamerika Nachrichten*, Nr. 568 (2021), S. 31–33.

Auch die verschachtelte, bisweilen agrammatische Syntax gibt bereits einen ersten Vorgesmack auf die folgenden Kapitel, in denen sich einzelne Sätze über mehrere Seiten ziehen können. So lässt sich die Cixous'sche Befragung der Sprache selbst im Zusammenhang mit der ersten Charakterisierung der Figur der Bruja auch auf syntaktischer Ebene durchführen: Das Anakoluth, welches das Kapitel beendet – «la máscara prieta que bullía en una miriada de culebras negras, y sonreía»⁴⁴ gibt einen ersten Ausblick auf die Erzählstruktur. Die Erzählinstanz ist im ersten Kapitel noch auktorial, die Syntax markiert jedoch schon hier die Fragmentiertheit und Gebrochenheit der Erzählung, die sich in der Folge insbesondere in der Polyphonie manifestiert.

Dieses kurze erste Kapitel dient als Basis der Erzählung, in der bereits die erzählerische Gegenwart markiert wird. Ähnlich dem Beginn eines Kriminalromans wird hier anhand der Beschreibung des Fundes eines Leichnams in den Konflikt eingeführt. Im weiteren Verlauf steht allerdings nicht die Ermittlung des oder der Täter seitens der Kriminalpolizei im Vordergrund – diese spielt schlicht keine Rolle. In den darauffolgenden Kapiteln werden zumeist ausgedehnte Analepsen die Erzählung bestimmen, wobei gegen Ende der jeweiligen Kapitel immer wieder zurück zum Zeitpunkt der Basiserzählung übergeleitet wird. Die Abschnitte, die in der Gegenwart der Erzählung angesiedelt sind, machen somit nur einen sehr kleinen Anteil des Gesamtumfangs des Romans aus. Auch dies ist ein Verweis auf die Notwendigkeit, die der Gewalt zugrundeliegenden Strukturen zu ergründen und diese aus unterschiedlichen Perspektiven, mithilfe unterschiedlicher Stimmen zu betrachten.

4.2.4 Kollektive Anklage

Das zweite Kapitel präsentiert einige, sehr subjektiv vermittelte, biographische Aspekte aus dem Leben des Mordopfers. Wie gleich im ersten Satz des Abschnitts berichtet wird, ist dieses lediglich unter dem Spitznamen la Bruja bekannt – auch wenn zunächst nicht explizit gemacht wird, dass jene Beschreibung sich auf das Mordopfer bezieht:

Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maléficós, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año del deslave. Si acaso tuvo otro nombre, inscrito en un papel ajado por el paso del tiempo y los

⁴⁴ In der deutschen Übersetzung von Ammar ist das Anakoluth nicht enthalten. Um dieses aufzunehmen, müsste der Satzteil mit «die schwärzliche Maske, die in einem Gewusel schwarzer Schlangen brodelte, und sie lächelte» übersetzt werden.

gusanos, oculto tal vez en uno de esos armarios que la vieja atiborraba de bolsas y trapos mugrientos y mechones de cabello arrancado y huesos y restos de comida, si alguna vez llegó a tener un nombre de pila y apellidos como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie supo nunca, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que la llamara de otra manera. Era siempre tú, zonza, o tú, pinche hija del diablo cuando quería que la Chica fuera a su lado, o que se callara, o simplemente para que se estuviera quieta debajo de la mesa y la dejara escuchar las quejas de las mujeres [...]. (TH 13)

[Man nannte sie die Hexe, wie ihre Mutter, Hexenmädchen, als die Alte ihr Geschäft mit dem Heilen und den Zaubersprüchen anfang, und einfach nur Hexe, als sie allein zurückblieb, damals, im Jahr des Erdbebens. Sollte sie einmal einen anderen Namen gehabt haben, vielleicht festgehalten auf einem zerknitterten, wurmstichigen Zettel, von der Alten in einen der Schränke, zwischen Tüten, schmutzstarrende Lumpen, ausgerissene Haarbüschel, Knochen und Essensreste gestopft; sollte sie einmal Vor- und Nachnamen besessen haben wie die übrigen Dorfbewohner, so hat niemand jemals davon erfahren, nicht einmal die Frauen, die freitags ins Haus kamen, hatten je gehört, dass die Alte sie anders gerufen hätte. Immer nur du dumme Gans oder du Drecksgöre oder verdammte Teufelsbrut, wenn die Alte wollte, dass das Mädchen zu ihr kommen oder den Mund halten oder einfach nur still unter dem Tisch sitzen sollte, damit sie den Klagen der Frauen lauschen konnte [...]. (SW 11)]

Aus einer Vielzahl von Stimmen, die den Bewohner*innen des Dorfes, das in der Folge unter dem Namen La Matosa präsentiert wird, zuzuordnen sind und die hier zu einer einzigen, sich selbst überschlagenden Stimme verschmelzen, wird in diesem Kapitel die Erzählung geformt. Wie in den meisten Abschnitten des Romans ist hier nun eine personale Erzählinstanz auszumachen, die, da sie an dieser Stelle mehrere, nicht genau umrissene Figuren in den Fokus nimmt, zwar bisweilen auktorial anmutet. In die Gedankenwelt der beiden in diesem Kapitel wichtigsten Figuren hat die in sich polyphone Erzählinstanz jedoch keinen ungefilterten Einblick. Es handelt sich dabei um Bruja Chica, die an späterer Stelle nur noch Bruja genannt wird, und ihre Mutter, Bruja Vieja, die bisweilen im Rahmen der sich überschlagenden stimmlichen Struktur kaum auseinander zu halten sind.

Die symbolträchtigen Figuren einer «Hexe» und eines «Hexenmädchens» stehen in *Temporada de huracanes* im Vordergrund und sind mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen. Als Hexen stigmatisierte Figuren – zumeist als diffamierende Fremdzuschreibung – waren (auch in der Literaturgeschichte) besonderer Verfolgung und Marginalisierung ausgesetzt.⁴⁵ Auch in der lateinamerikanischen Literatur ist der Hexenstoff für seine Ambivalenz und Komplexität bekannt.⁴⁶ Für

⁴⁵ Die wohl bekanntesten Beispiele hierfür sind die Figur der Medea in Ovids *Metamorphosen* und die Figur der Hexe Sycorax in William Shakespeares *Der Sturm*.

⁴⁶ Dabei lässt sich in der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literatur, gerade auch derjenigen, die sich mit feminizidaler Gewalt beschäftigt, durchaus eine Aufwertung der Figur der Hexe

die Figuren der beiden Brujas in *Temporada de huracanes* gilt dies in besonderem Maße: Nicht nur sind Hexen bis heute in vielen synkretistischen Religionen Lateinamerikas dafür bekannt, dass sie ihr Geschlecht beliebig wechseln können, ihre Fähigkeiten umfassen auch Gesundheitsleistungen, die der Staat nicht übernehmen will – wie beispielsweise Schwangerschaftsabbrüche,⁴⁷ die auch in *Temporada de huracanes* eine zentrale Rolle spielen.⁴⁸

und mit ihr verwandter Symbole wie der Wahrsagerin oder Heilerin feststellen. Diese Aufwertung ist vor dem Hintergrund des feministischen Slogans «Somos las nietas de las brujas que no pudiste quemar» [Wir sind die Enkelinnen der Hexen, die du nicht verbrennen konntest] als diskursive Praktik der Gegenwehr zu verstehen, die sich in zahlreichen literarischen Werken entfaltet. Zu nennen seien hier paradigmatisch *Cometierra* von Dolores Reyes (2019) oder *Chicas muertas* von Selva Almada (2014).

47 Dies ist indes kein ausschließliches Charakteristikum der «lateinamerikanischen Hexen». So stellt Federici fest: «Im 17. Jahrhundert wurde den Hexen vorgeworfen, sie hätten sich verschworen, die Zeugungsfähigkeit der Menschen und Tiere zu vernichten und Abtreibungen vorzunehmen; außerdem würden sie einer Sekte angehören, die es sich zur Aufgabe gesetzt habe, Kinder zu töten oder dem Teufel zu opfern.» Silvia Federici: *Caliban und die Hexe*, S. 225. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass das Recht auf sichere Schwangerschaftsabbrüche eine der zentralen Forderungen der zeitgenössischen feministischen Bewegungen der Region ist, erhält diese Fähigkeit der Brujas im Roman eine spezifische Qualität der Aneignung einer in der Realität der Hexenverfolgung der Frühen Neuzeit potentiell tödlichen (falschen) Verdächtigung.

48 Zum Synkretismus in Veracruz stellt die Autorin im Interview mit der Verfasserin fest: «Me llamó mucho la atención que en pleno siglo xxi estuviéramos hablando todavía de brujería o que a alguien pudieran matarlo por hacer brujería. Entonces me interesó muchísimo hablar no solo de la violencia contra las mujeres, y el caso de Veracruz en particular, sino también contra las personas transexuales, o contra las personas homosexuales, y me interesó también hablar de ese rasgo cultural veracruzano que tiene que ver con esas creencias espirituales que mezclan catolicismo con religiones indígenas, caribeñas y mexicanas, y una importante presencia de la raíz africana que también está presente en el puerto de Veracruz y en el estado de Veracruz.» [Ich war sehr beeindruckt von der Tatsache, dass wir im 21. Jahrhundert immer noch über Hexerei sprechen oder dass jemand wegen Hexerei getötet werden kann. Daher war ich sehr daran interessiert, nicht nur über die Gewalt gegen Frauen und insbesondere den Fall Veracruz zu sprechen, sondern auch über die Gewalt gegen trans Personen und Homosexuelle. Außerdem wollte ich über die kulturelle Besonderheit von Veracruz sprechen, die mit den spirituellen Überzeugungen zu tun hat, die den Katholizismus mit indigenen, karibischen und mexikanischen Religionen vermischen, sowie mit den afrikanischen Wurzeln, die auch im Hafen von Veracruz und im Bundesstaat Veracruz präsent sind.] Fernanda Melchor/Elena von Ohlen: *Fernanda Melchor im Gespräch mit Elena von Ohlen. Videopodcast des Formats Hispanistik im digitalen öffentlichen Raum des Deutschen Hispanistikverbands*. Abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=ddqPQrMrI08> (letzter Zugriff: 30.11.2023). Vgl. auch das Interview von Gloria Luz Godínez und Luis Alfredo Román mit der Autorin: «[...] una vez leí, en *Las raíces históricas del cuento popular* de Vladimir Propp, que uno de los atributos de las brujas es la capacidad de transformarse en varón; además, el poder de una bruja la masculiniza ante la sociedad. La bruja en una comunidad es la que tiene el poder, por lo tanto, se parece a un hombre.» Gloria Luz Godínez/Luis Al-

Die biographische Skizze des Mordopfers und ihrer Mutter besteht, im Einklang mit der Fragmentiertheit der Chronologie der Erzählung und der stimmlichen Vielfalt, zum Großteil aus Gerüchten, die von der Dorfgemeinschaft von La Matosa und der nächstgrößeren Kleinstadt Villa, insbesondere von den Frauen, die zu den «Kundinnen» der Bruja Vieja gehörten, präsentiert werden und teilweise widersprüchliche Informationen enthalten. Der etwa zwanzig Seiten lange Abschnitt spiegelt somit einerseits das (Halb-)Wissen, die verschiedenen biographischen Varianten und die Erfahrungen der Dorfgemeinschaft in Bezug auf das Leben der beiden Brujas mittels erlebter Rede wider, andererseits wird eine Charakterisierung des Raumes vorgenommen, in dem sich die Handlung entfaltet.

Im Rahmen dieser Skizzierung der Lokalität des fiktiven La Matosas wird so gleich die Hoffnungslosigkeit thematisiert, von der das gesamte Dorf befallen ist und welche die Basis für die Gewaltstrukturen schafft. In diesem Kapitel findet sich gleich zu Beginn auch die einzige explizite Referenz zur Kolonialzeit, die noch immer präsent zu sein scheint:

[...] entre las viejas ruinas, que según los del gobierno eran las tumbas de los antiguos, los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa' la sierra y lo perdieron todo, hasta las piedras de sus templos, que terminaron enterradas debajo del cerro cuando lo del huracán del setenta y ocho, cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa y a las ruinas esas donde se decía que crecían esas yerbas que la Bruja cocinó para convertirlas en un veneno [...] (TH 15)

[...] zwischen den Ruinen, die, wie die von der Regierung sagten, Gräber der Vorfahren waren, die früher diese Gegenden bewohnt hatten, die zuerst hier gewesen waren, noch vor den Gapuchines von Spaniern, aber die hatten das alles hier von ihren Schiffen aus gesehen, und im Handumdrehen gehörte das Land der Krone von Kastilien!, und die paar Vorfahren, die noch übrig waren, mussten in den Bergen Zuflucht suchen und alles hinter sich lassen, sogar die Steine ihrer Tempel, die beim Wirbelsturm achtundsiebzig schließlich vom Berg bedeckt wurden, als der Erdbeben über hundert Einwohner von La Matosa im Schlamm begrub und auch die Ruinen, zwischen denen dieses Kraut wuchs, aus dem die Hexe, sagte man, ein Gift braute [...]. (SW 14)

Die erste ausführliche und historisch konturierte Raumbeschreibung ist demnach eine, die die Gewalttätigkeit der spanischen Eroberer betrifft. Der Ausdruck «ma-

fredo Román: En el corazón del crimen siempre hay un silencio, S. 190. [Ich habe einmal in Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* gelesen, dass eine der Eigenschaften von Hexen die Fähigkeit ist, sich in einen Mann zu verwandeln; außerdem vermännlicht die Kraft einer Hexe sie in den Augen der Gesellschaft. Die Hexe in einer Gemeinschaft ist diejenige, die die Macht hat, daher ähnelt sie einem Mann.]

tanga» bezieht sich dem *Diccionario de Americanismos* der *Asociación de Academias de la Lengua Española* zufolge auf ein Spiel für Kinder, dessen Ziel darin besteht, den Mitspieler*innen einen Gegenstand aus der Hand zu schlagen («*Mx.* Juego infantil consistente en arrebatar de un golpe lo que otro niño tenga en la mano»).⁴⁹ Der Begriff soll einen kolonial-rassistischen Ursprung haben und erstmals in der Region des heutigen Veracruz, der ersten durch die spanische Krone eroberten Region des heutigen Mexikos, aufgetaucht sein, da die Kolonisatoren (hier «gachupines» genannt, eine kolloquiale Bezeichnung für die Spanier*innen in Mexiko⁵⁰) ihn pejorativ für die Religionen der autochthonen und der versklavten afrikanischen Bevölkerung genutzt haben sollen.⁵¹ Die vielschichtige Bedeutung von «matanga» verweist somit einerseits auf den Prozess des «An-sich-Reißens» eines Gegenstandes, andererseits aber möglicherweise auch auf die koloniale Vergangenheit.

Zwischen der Beschreibung der Kolonialzeit und der erwähnten Naturkatastrophe von 1978, bei der ein Großteil der Bewohner*innen La Matosas ums Leben kam, wird in der Erzählung kein Schnitt gemacht: Die mehrere Jahrhunderte umfassende Ellipse wird in keiner Weise markiert. Die große Distanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit verdeutlicht so an dieser Stelle die kolonialen Kontinuitäten, die sich in der intersektionalen Marginalisierung der Bewohnerinnen La Matosas fortschreiben –⁵² ganz im Unterschied zur späteren Darstellung der konkreten, gegenwärtigen Gewalt, in der das Zeitverhältnis umgekehrt wird. Obwohl es sich um die einzige, nur sehr kurze explizite Erwähnung der kolonia-

49 Asociación de Academias de la Lengua Española: Matanga. Online: <https://www.asale.org/damer/matanga> (30.11.2023).

50 Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española: Gachupín. Online: <https://dle.rae.es/gachup%C3%ADn> (30.11.2023).

51 Sergio Pérez Gavilán: «Matanga dijo la changa»: el oscuro origen de esta frase mexicana ¿Un juego infantil o racismo colonial? In: *Vice México* (10. September 2018). Abrufbar unter <https://www.vice.com/es/article/vbn4nj/matanga-dijo-la-changa-el-oscuro-pasado-de-esta-frase-mexicana> (letzter Zugriff: 30.11.2023). Pérez Gavilán kann die Frage nach dem im Begriff implizierten kolonialen Rassismus selbst nicht endgültig klären und bezieht sich lediglich auf mündliche Quellen.

52 Zu den Verknüpfungen zwischen kolonialer Gewalt an der autochthonen Bevölkerung und dem zeitgleichen Anstieg der Gewalt an Frauen siehe Silvia Federici: *Caliban und die Hexe*, S. 269: «Die Annahme lautet, dass eine Kontinuität besteht zwischen zwei im Übergang zum Kapitalismus vollzogenen Unterwerfungen: derjenigen der Bevölkerung der Neuen Welt und derjenigen der Menschen in Europa, insbesondere der Frauen. In beiden Fällen haben wir es mit der gewaltsamen Vertreibung ganzer Gemeinschaften von ihrem Land zu tun, mit großmaßstäblicher Verarmung und dem Beginn von «Christianisierungs»-Kampagnen, die die Autonomie und die gemeinschaftlichen Beziehungen der Menschen zerstören. Wir haben es auch mit einer ständigen Wechselwirkung zu tun, durch die in der Alten Welt entwickelte Repressionsformen in die Neue Welt übertragen und dann nach Europa reimportiert werden.»

len Vergangenheit handelt, wird hier ein möglicher Beginn der Gewaltspirale markiert, aus der La Matosa sich niemals befreien konnte.

Die Hoffnungslosigkeit macht sich sowohl in der Raumbeschreibung als auch anhand der Charakterisierung der Dorfbevölkerung bemerkbar. Die geographische Abgeschiedenheit, die wirtschaftliche Schwäche und die Abhängigkeit vom sogenannten informellen Gewerbe machen La Matosa zu einem Ort, der als trostlos in Erscheinung tritt:

[...] los gimoteos con los que salpimentaban sus cuitas, achaques y desvelos, los sueños de parientes muertos, las broncas con aquellos aún vivos y el dinero, casi siempre era el dinero, pero también el marido, y las putas esas de la carretera, y que yo no sé por qué me abandonan justo cuando más ilusionada me siento, le lloraban, y todo para qué, gemían, mejor era morirse ya, de una vez, que nadie nunca sepa que existieron, y con la esquina del rebozo se limpiaban la cara que de todos modos se cubrían al salir de la cocina de la Bruja, [...] porque no faltaba la que inventaba falsos cuando una inocentemente lo que nomás andaba buscando era un remedio para el empacho deste pinche chamaco atascado que se zampó solito un kilo de papas, o un té que sirviera para espantarse el cansancio o una pomada para los desarreglos del vientre, pues, o nomás sentarse ahí un rato en la cocina a desahogar el pecho, liberar la pena, el dolor que aleteaba sin esperanza en sus gañotes. (TH 13–14)

[[...] dem Stöhnen, mit dem sie ihre Sorgen, Beschwerden und schlaflosen Nächte würzten, den Träumen von verstorbenen Angehörigen und dem Streit mit denen, die noch lebten, und fast immer ging es um Geld oder den Ehemann oder dieses Hurenpack von der Landstraße und ich weiß nicht, warum sie mich immer verlassen, wenn ich am glücklichsten bin, sie heulten, wozu das alles, sie schluchzten, lieber sterbe ich gleich, und mit dem Zipfel ihres Kopftuchs wischten sie sich das Gesicht ab, das sie verhüllten, sobald sie die Küche der Hexe verließen, [...] denn an Intrigantinnen fehlte es nie, wo man sich doch einfach nur ein Mittel gegen die Magenverstimmung seines idiotischen Sohns holte, der ganz allein ein Kilo Kartoffeln verdrückt hatte, oder einen Tee gegen die Müdigkeit oder eine Salbe für die Unpässlichkeiten des Unterleibs oder sich bloß eine Weile in der Küche etwas von der Seele reden, den Kummer loswerden wollte, den Schmerz, der ihnen hoffnungslos in der Kehle zappelte. (SW 11–12)]

Insbesondere für die Frauen von La Matosa, markiert hier durch die weiblichen Endungen, haben die regelmäßigen Besuche bei den beiden Brujas – mit der Bezeichnung «Bruja» ist zu Beginn des Kapitels und so auch in diesem Ausschnitt noch die Mutter gemeint – eine Ventilfunktion inne und stellen eine Erleichterung dar, mithilfe derer sie Schmerz und Verzweiflung für kurze Zeit verdrängen können. Während der Großteil des Abschnitts in der dritten Person verfasst ist, sind immer wieder Fragmente wörtlicher Rede in der ersten Person eingefügt. Es ist jedoch nicht vollständig auszumachen, an welcher Stelle die Rede in der ersten Person aufhört: Während der Teilsatz «y que yo no sé por qué me abandonan justo cuando más ilusionada me siento» eindeutig aus der Ich-Perspektive ver-

fasst ist und die anschließenden Erläuterungen «le lloraban», «gemían» und «que nadie nunca sepa que existieron» aus personaler Erzählinstanz in der dritten Person, sind die Fragmente «y todo para qué» und «mejor era morir ya, de una vez» nicht eindeutig einer grammatikalischen Erzählposition zuzuordnen, was den oralen Charakter der polyphonen Erzählstruktur unterstreicht. Diejenigen Fragmente, die aus der Ich-Perspektive verfasst sind beziehungsweise verfasst sein könnten, verdeutlichen die Hoffnungslosigkeit der Frauen von La Matosa in ihrer Vielstimmigkeit auf besonders nachdrückliche Art. Der einzige Lichtblick scheinen die regelmäßigen Besuche im Hause der Bruja Vieja zu sein, die sodann auch eine wichtige Grundlage für die Charakterisierung der Mutter und im Anschluss auch ihrer Tochter darstellen.

Die Erzählinstanz ist sich dem Gerüchtecharakter der gesammelten Informationen über das Leben der beiden Figuren durchaus bewusst. Beispielsweise wird, so die Stimmen in diesem Kapitel, vielerorts behauptet, dass die Bruja Vieja ihren Mann Don Manolo umgebracht haben soll, was von den Frauen mit einer Mischung aus Faszination und Bewunderung ob der scheinbaren Furchtlosigkeit bei gleichzeitiger Skepsis in Bezug auf den Wahrheitsgehalt des Gerüchts aufgenommen wird:

Porque la Bruja⁵³ escuchaba, y la Bruja no se espantaba al parecer de nada, si hasta decían que había matado a su marido, ni más ni menos que el cabrón de Manolo Conde, y por dinero, el dinero y la casa y las tierras del viejo, un centenar de hectáreas de siembra y de ordeña que le dejó su padre, lo que quedaba después de haber ido vendiéndolo todo por cachos al líder del Sindicato del Ingenio para no tener que trabajar nunca, para vivir de sus rentas y dizque de los negocios que siempre se le malograban, y era tan grande aquel latifundio que cuando don Manolo murió todavía quedaba un buen trozo que daba una renta interesante. (TH 14)

[Denn die Hexe hörte zu, und die Hexe konnte offenbar nichts erschüttern, ja, es hieß sogar, dass sie ihren Mann umgebracht habe, keinen Geringeren als das Schlitzohr Manolo Conde, jaja, und zwar des Geldes wegen, um an seine Kohle, sein Haus und seine Ländereien zu kommen, an die hundert Hektar Feld- und Weideland, die ihm sein Vater vererbt hatte, also das, was noch davon übrig war, nachdem er fast alles stückchenweise an den Gewerkschaftsführer der Zuckerrohrfabrik verkauft hatte, um bloß nie arbeiten zu müssen, um von seinen Kapitalerträgen und seinen sogenannten Geschäften zu leben, die immer schiefgingen, aber das Anwesen war so groß, dass, als Don Manolo starb, immer noch ein guter Teil da war und auch noch einiges abwarf [...]. (SW 12)]

53 An dieser Stelle ist mit der Bezeichnung «Bruja» noch immer die Mutter, in der Folge jedoch zumeist die Tochter gemeint.

Anhand dieses Abschnitts lassen sich einige der Charakteristika des Kapitels veranschaulichen. Die Aneinanderreihung von Gerüchten wird durch Signalwörter wie «al parecer», «hasta decían que» oder «dizque» verdeutlicht. Die Erzählstimme ist sich des «Chisme»-Charakters ihrer Aussagen jedoch durchaus bewusst, was durch Einschübe wie die oben genannten und an anderer Stelle auch die Erwähnung von Gegenpositionen und alternativen Wahrheiten explizit gemacht wird.

Diese Aneinanderreihung von Gerüchten geschieht nur auf den ersten Blick willkürlich. Zwar ist das gesamte Kapitel eine ausgedehnte Analepse im Kontext der Rahmenhandlung des Feminizids, ihre einzelnen Bestandteile sind jedoch nicht zwangsläufig chronologisch angeordnet, sondern folgen dem Bewusstseinsstrom der Dorfbewohner*innen. Die Einschübe zeigen durchaus eine argumentative Logik auf, diese ist allerdings gekennzeichnet durch zahlreiche Widersprüche und Brüche, die darauf abzielen, die beiden Brujas im Rahmen der begrenzten Möglichkeiten so detailliert wie möglich zu charakterisieren. Die Fokalisierung ist auch in diesem Kapitel intern und folgt dem prekären Wissensstand der Dorfgemeinschaft. Die Erzählinstanz erweckt dabei jedoch keineswegs Misstrauen, da sie die Unsicherheit des Wissensstands durch die oben genannten Signalwörter transparent macht. Dass die Erzählinstanz selber jedoch unentschlossen ist und teilweise widersprüchliche Informationen wiedergibt, führt dazu, dass die Auswahlentscheidung für eine der möglichen Realitäten bei den Lesenden liegt. Die Wahrheit ist hier etwas Subjektives und ergibt sich erst im Rezeptionsprozess.⁵⁴ Im Text selbst werden mehrere Optionen aufgezeigt und nicht in einer einzelnen Wahrheit aufgelöst. Gleichzeitig verweist dieses Verfahren der parallel existierenden Realitäten – ganz im Sinne der *différance* Derridas – auf einen Kernaspekt, der sich durch den gan-

54 Zur Diskussion um die Möglichkeit des unzuverlässigen Erzählens seitens zuverlässiger Erzählinstanzen siehe Robert Vogt: Kann ein Zuverlässiger Erzähler Unzuverlässig Erzählen? Zum Begriff der Unzuverlässigkeit in Literatur- und Filmwissenschaft. In: Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies u. a.: *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik*. Bielefeld: transcript 2015, S. 35–56. Ohne vertieft in eine Diskussion um die Zuverlässigkeit der verschiedenen Erzählinstanzen in *Temporada de huracanes* einzusteigen, kann diesbezüglich festgestellt werden, dass eine in den Worten Vogts «Diskrepanz zwischen der Version, die der Erzähler darbietet, und jener, die sich der Leser aus den gegebenen Informationen konstruiert» (S. 40), bei Melchor zwar bis zu einem gewissen Grad vorhanden ist – immerhin deutet die Erzählinstanz hier an, dass die Bruja Vieja ihren Mann aus Habgier umgebracht haben könnte, während sowohl sie als auch ihre Tochter im Verlauf des Romans als selbstlos und genügsam dargestellt werden. Dennoch scheint die kollektive Natur der Erzählinstanz selbst ihre eigene Zuverlässigkeit zu garantieren, da sie die Fragwürdigkeit ihrer eigenen Aussagen durch die Erzählverfahren selbst transparent macht. Die Frage nach der Zuverlässigkeit soll aus genau diesem Grund an dieser Stelle nicht im Vordergrund stehen.

zen Roman zieht und die Komplexität der Erzählung betrifft: *Temporada de huracanes* bietet keine einfachen Lösungen an, weder in Bezug auf die Handlung noch auf die Figuren oder die Form des Romans.

Zahlreiche «Interpretationshinweise» werden durch die Erzählinstanz dennoch immer wieder eingestreut, so dass einige der möglichen Realitäten plausibler erscheinen als andere. Während es zu Beginn des Kapitels beispielsweise noch so scheint, als würden auch die Frauen La Matosas der Bruja Vieja die Schuld am Tod Manolos geben, distanzieren sie sich in der Folge immer wieder davon. Die Ältere wird zunächst von der Dorfgemeinschaft nicht nur beschuldigt, ihren Ehemann umgebracht zu haben, sondern im Anschluss auch, dessen Söhne beseitigt zu haben – was umgehend kollektiv wieder in Frage gestellt wird:

[...] hasta el médico de Villa dijo que don Manolo había muerto de un infarto, pero los hijos necios con que había sido un veneno, y la gente luego culpó también a la Bruja de la muerte de los hijos de don Manolo, pues el mismo día del entierro se los llevó pifas en la carretera, cuando iban de camino al cementerio de Villa, encabezando el cortejo; los dos murieron aplastados por una carga de varillas de fierro que se le soltó a un camión que iba delante de ellos, puro fierro ensangrentado se veía en las fotografías que el periódico publicó al día siguiente [...], y no faltó el que se agarró de ahí para decir que la Bruja tenía la culpa, que la Bruja les había hecho un maleficio, que con tal de no perder la casa ni las tierras la mala mujer aquella se le había entregado al diablo a cambio de poderes, y más o menos fue en esa misma época que la Bruja se encerró en la casa y ya no volvió a salir nunca, ni de día ni de noche, tal vez por miedo a la venganza de los Conde, o tal vez porque algo ocultaba, un secreto del que no quería apartarse, algo en aquella casa que no quería dejar desprotegido, y se puso flaca y pálida y daba miedo verla a los ojos porque parecía que se había vuelto loca, y eran las mujeres de La Matosa las que le llevaban cosas de comer a cambio de que las ayudara [...] (TH 16)

[[...] sogar der Arzt von Villa erklärte, dass Don Manolo an einem Herzinfarkt gestorben sei, doch die beiden dämlichen Söhne beharrten darauf, dass man ihn vergiftet hatte, und die Leute gaben der Hexe später auch die Schuld am Tod von Don Manolos Söhnen, weil die noch am Tag der Beerdigung auf der Landstraße umkamen, als sie mit ihrem Auto den Leichenzug zum Friedhof von Villa anführten und sich von einem vor ihnen fahrenden Lastwagen eine Ladung Eisenstangen löste und beide erschlug; auf den Fotos in der Zeitung war nur blutverschmiertes Eisen zu sehen [...] und mehr als einer nahm es zum Anlass, um die Hexe zu beschuldigen, die Hexe hat ihnen einen Fluch angehängt, um Haus und Ländereien zu behalten, das verdorbene Weib hat sich dem Teufel im Tausch gegen dunkle Mächte hingegeben, und etwa zu dieser Zeit sperrte sich die Hexe in ihrem Haus ein und kam nicht mehr heraus, weder tagsüber noch nachts, vielleicht aus Angst vor der Rache der Condes oder vielleicht, weil sie etwas zu verbergen hatte, ein Geheimnis, das sie hüten musste, irgendetwas in jenem Haus, das ihres Schutzes bedurfte, und sie wurde mager und blass, ihr Blick allein war angsteinflößend und verwirrt, und es waren die Frauen von La Matosa, die ihr Essen brachten und dafür ihre Hilfe in Anspruch nahmen [...]. (SW 14–15)]

Hier wird eine zweite Ebene von Gerüchten innerhalb der ersten eröffnet, die durch einen noch höheren Gehalt an Umgangssprachlichkeit markiert ist und in der teilweise sogar Verben fehlen, was die Oralität dieser *chismes* im *chisme* unterstreicht («los hijos necios con que había sido un veneno»)⁵⁵ Trotz dieser Gerüchte, die sich um die ältere der beiden Brujas ranken, verhalten sich die Frauen aus La Matosa ihr gegenüber solidarisch. Diese Solidarität wird indes nicht mehr durch die oben erwähnten Gerüchte signalisierenden Begriffe vermittelt, sondern durch eine eindeutige Geste, die auch auf formaler Ebene nicht angezweifelt wird («y eran las mujeres de La Matosa las que le llevaban cosas de comer»).

Schließlich wird retrospektiv erzählt, wie genau zu dieser Zeit, scheinbar aus dem Nichts, la Bruja Chica auftaucht:

[...] las pupilas inmensas y el cabello enmarañado de la criatura que un día descubrieron escondida bajo la mesa de la cocina, agarrada a la falda de la Bruja, tan muda y enteca que, en silencio, muchas mujeres rezaron para que no durara viva mucho tiempo, para que no sufriera; la misma criatura que tiempo después sorprendieron sentada al pie de las escaleras, con un libro abierto sobre las piernas cruzadas, sus labios chasqueando en silencio las palabras que sus ojazos negros iban leyendo, y la noticia corrió en cuestión de horas porque ese día hasta en Villa supieron que la hija de la Bruja seguía viva, cosa rara porque hasta los engendros que de vez en cuando parían los animales, los chivos de cinco patas o los pollos de dos cabezas, se morían a los pocos días de abrir los ojos, y en cambio la hija de la Bruja, la Chica, como empezaron a llamarla desde entonces, aquella criatura parida en el secreto y la vergüenza, se hacía más grande y más fuerte con cada día que pasaba [...] (TH 17–18)

[...] die riesigen Pupillen und das verfilzte Haar des Kindes, das sie eines Tages unter dem Küchentisch entdeckten, an die Rockzipfel der Hexe geklammert, so stumm und mickrig, dass viele Frauen insgeheim beteten, es möge nicht lange am Leben bleiben, um nicht unnötig zu leiden; dasselbe Kind, das sie einige Zeit später am Fuß der Treppe überraschten, ein offenes Buch auf den übereinandergeschlagenen Beinen, mit den Lippen leise die Worte nachwispernd, die seine großen schwarzen Augen lasen, und wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht, binnen weniger Stunden wusste man bis Villa, dass die Tochter der Hexe am Leben war, kaum zu glauben, wo doch sogar die Missgeburten, die Tiere manchmal zur Welt bringen, fünfbeinige Ziegen oder zweiköpfige Hühner, nach ein paar Tagen verenden, aber die Tochter der Hexe, das Hexenmädchen, wie sie von da an genannt wurde, dieses heimlich und in Schande geborene Geschöpf, wurde jeden Tag größer und kräftiger [...]. (SW 16)]

⁵⁵ Die Satzkonstruktion ohne Verb ist an dieser Stelle in der Übersetzung von Ammar nicht übernommen worden. Der noch höhere Grad an Mündlichkeit ist in der deutschen Version so nicht mehr vorhanden.

Dass die zuvor geschilderte Veränderung im Verhalten der Bruja Vieja mit einer möglichen Schwangerschaft zu tun haben könnte, wird an dieser Stelle erst einmal nicht angedeutet. Stattdessen wird die Hoffnung beschrieben, dass das Kind nicht überleben möge, da es «im Geheimen und in Schande» geboren worden sei und ohnehin nur leiden würde. Die im Anschluss beschriebene Fähigkeit der Tochter, die Hexereigeschäfte der Mutter zu steuern und zu systematisieren, ihre physische Stärke, ihre vermeintlich männlichen Attribute («tan alta y tan desgarbada, briosa como un muchacho y más inteligente que cualquiera», TH 18 [kräftig wie ein Junge und schlauer als sonstwer, (SW 17)]) stellen bald Anlass für noch mehr Gerüchte dar, die stets aus der Perspektive der kollektiv anmutenden Erzählinstanz weitergegeben werden:

[...] todos en el pueblo decían que esas mañas eran del diablo, que cuándo se había visto que una chamaca fuera tan astuta, que de dónde lo habría sacado, y no faltaba el que decía en la cantina que eso de los intereses era un robo, que había que echarle encima a esa pinche vieja a las autoridades correspondientes, a la policía, que la metieran presa por agiotista y abusadora, qué se creía de andar explotando a la gente de La Matosa y demás rancherías, pero a la mera hora nadie hacía nada porque quién más iba a prestarles dinero a cambio de posesiones tan miserables, y además nadie quería echarse encima a las Brujas de enemigos porque la verdad les tenían harto miedo. (TH 20)

[...] alle im Dorf waren sich einig, dass das die List des Teufels war, denn wo hätte man je ein so gerissenes Ding gesehen, wer sonst hätte ihr das beibringen sollen, und natürlich fand sich in der Kneipe einer, der erklärte, dass das mit den Zinsen Diebstahl war, dass man dieser verfluchten Alten die Behörden auf den Hals jagen musste, die Polizei, damit die sie als Spekulantin und Betrügerin festnehmen konnte, für wen hielt sie sich eigentlich, die Leute von La Matosa und den umliegenden Weilern derart zu plündern, aber letzten Endes tat keiner irgendwas, denn wer sonst würde ihnen Geld leihen im Tausch gegen ihre elenden Habseligkeiten, und außerdem wollte sich keiner die Hexe zum Feind machen, offen gestanden hatten sie alle ziemliche Angst vor ihr. (SW 19)]

Hier wird bereits angedeutet, was für eine Vorstellung von Recht im evozierten Raum herrscht: Zwei Frauen, die ihr eigenes Geschäft betreiben und unabhängig leben, werden im wahrsten Sinne des Wortes «verteufelt». Es bestehen Forderungen, sie wegen ihres «spekulativen» und «missbräuchlichen» Geschäftsverhaltens den «autoridades correspondientes» auszuliefern. Durch das «no faltaba el que decía» wird zudem explizit markiert, dass hier männliche Sprecher gemeint sind (an anderer Stelle heißt es im Gegenzug «no faltaba la que» (14), womit eine explizit weibliche Sprecherin markiert wird), die das Geschäft der beiden Brujas zu unterbinden suchen und eine Strafe fordern, während die Frauen aus La Matosa, wie aus den vorherigen Zitaten hervorgeht, regelmäßig Dienstleistungen in Anspruch nehmen und zudem das Haus der beiden Brujas als sozialen Versammlungsort ansehen. Es wird somit schon früh im Roman eine starke Dichotomie

der Geschlechter markiert, die zwar von der Dorfgemeinschaft aufrechterhalten, aber gleichzeitig von einigen der Figuren aufgebrochen wird, wie zu einem späteren Zeitpunkt gezeigt werden soll. Formal wird diese Dichotomie jedoch nicht gekennzeichnet: Innerhalb des Kapitels vollzieht sich kein expliziter Wechsel der Erzählinstanz, auch die gegensätzlichen Stimmen verschmelzen miteinander. Die Polyphonie dient hier genau der Vermittlung unterschiedlicher Perspektiven innerhalb derselben Gemeinschaft. Diese produziert ein fragmentarisches Gesamtbild der beiden Hauptfiguren, die selbst nicht sprechen – nicht zuletzt, weil ihre Fremdcharakterisierung *post mortem* erfolgt.

Es existieren somit parallel zwei grundsätzlich gegensätzliche Auffassungen von Geschlecht: einerseits eine binäre, die mit klaren Rollenverteilungen einhergeht und insbesondere von Hass zwischen Männern und Frauen geprägt ist – seitens der Männer von Gewalt gegen Frauen und Objektivierung ihrer Körper und seitens der Frauen von Verachtung ob der «Nichtsnutzigkeit» der Männer im Dorf, die insbesondere in den folgenden Kapiteln des Romans immer wieder angeprangert wird. Dieser binären Auffassung wird ein ein progressives Verständnis entgegengesetzt, in dem Geschlecht als sozial konstruiert verstanden wird, was sich im Laufe des Romans insbesondere an der Figur der Bruja Chica manifestiert. Bemerkenswert ist, dass beide Vorstellungen in einigen Figuren parallel existieren (als Beispiel hierfür soll die Figur der Chabela im Rahmen des Kapitels 4.2.5 dienen). Auffällig ist ebenso, dass die vorherrschende Auffassung von Recht und rechtmäßigem Verhalten auf der Ebene der binären Vorstellung von Geschlecht vorrangig dazu dient, Frauen zu unterdrücken, während seitens keiner der männlichen Figuren eine Verurteilung der durch Männer verübten Gewaltverbrechen erfolgt. Besonders deutlich wird dies in dem folgenden Abschnitt, in dem unter anderem die als sehr wahrscheinlich markierte Möglichkeit eröffnet wird, dass die Schwangerschaft der Bruja Vieja die Folge einer Massenvergewaltigung war:

Si hasta los varones del pueblo se resistían a pasear de noche por esa casa; todo el mundo sabía de los ruidos que provenían de ahí adentro, los gritos y lamentos que se escuchaban desde la vereda y que la gente se imaginaba que eran las dos brujas fornicando con el diablo, aunque otros más bien pensaban que nomás era la Bruja Vieja que se estaba volviendo loca, porque para entonces ya casi no recordaba a la gente y entraba en trance a cada rato, y todos decían que Dios la estaba castigando por sus pecados y sus cochinas, y sobre todo por haber procreado a esa heredera satánica, [...] y en realidad lo que ellas realmente querían saber era si fueron sus propios maridos de ellas los que le hicieron aquella grosería de criatura, y por eso se les ponía la carne de gallina cuando la Bruja se les quedaba viendo con una sonrisa torva y les decía que la Chica era hija del Diablo, y por Dios que sí se le parecía [...] o luego estaban los que decían que la Sarajuana ya de vieja contaba que una noche llegaron a su cantina unos muchachos que no eran de ahí de La Matosa y posiblemente ni siquiera de Villa por la forma en que hablaban, y que ya borrachos empezaron a

presumir que venían de cotorrearse a una vieja de La Matosa, una que había matado a su marido y que se las daba de muy bruja, y la Sarajuana enseguida paró la oreja y ellos siguieron contando cómo fue que se le metieron a la casa y cómo la golpearon para que se estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos, porque bruja o no, la verdad es que la pinche vieja esa estaba bien buena, bien sabrosa, y se ve que en el fondo le había gustado, por cómo se retorció y chillaba mientras se la cogían, si todas son unas putas en este pinche pueblo rascuache [...]. (TH 20–21)

[Selbst die Männer des Dorfes gingen nachts nicht an ihrem Haus vorbei; alle Welt wusste um die Geräusche, die Schreie und Wehklagen, die vom Weg aus zu hören waren und die, so stellten die Leute es sich vor, von den Hexen ausgestoßen wurden, wenn die beiden es mit dem Teufel trieben, obwohl andere eher der Meinung waren, dass die alte Hexe schlicht dabei war, verrückt zu werden, denn zu jener Zeit erkannte sie kaum noch jemanden und fiel ständig in eine Art Trance, und alle sagten, dass Gott sie für ihre Sünden und Schweineereien bestrafte und vor allem dafür, diese Satansbrut hervorgebracht zu haben, [...] doch vor allem und in Wahrheit hätten die Frauen wirklich gern gewusst, ob nicht vielleicht ihre eigenen Männer diese grässliche Kreatur gezeugt hatten, und deshalb bekamen sie eine Gänsehaut, wenn die Hexe sie wild angrinste und sagte, das Kind sei des Teufels Tochter, und bei Gott, so sah es aus, [...] und wieder andere behaupteten, dass ihnen die Sarajuana im hohen Alter von einer Gruppe junger Kerle erzählt hatte, die eines Abends in ihrer Kneipe aufgekreuzt waren, weder aus La Matosa noch aus Villa kamen die, das hörte man ihnen an, und im Suff hatten die damit geprahlt, dass sie sich gerade eine Alte aus La Matosa vorgenommen hatten, die ihren Mann auf dem Gewissen hatte und sich als Hexe aufspielte, da war die Sarajuana hellhörig geworden, und die Kerle hatten weiter erzählt, wie sie in das Haus eingedrungen waren und das Miststück geprügelt hatten, bis sie schön stillgehalten hatte, und wie sie die Alte dann nacheinander durchgenommen hatten, denn Hexe oder nicht, lecker war die Alte trotzdem, schön saftig, und gefallen hat's ihr auch, so wie die sich gewunden und gekreischt hat, während sie sie durchnahmen, ja klar, sind doch alles Huren hier in diesem Drecksloch [...]. (SW 19–20)]

Zwar wird die dargestellte Massenvergewaltigung nur als eine von vielen Erklärungen für die Schwangerschaft der Bruja Vieja aufgeführt. Durch die Form der Darstellung der Vergewaltigung aus der Perspektive und in der misogynen und gewaltvollen Sprache der Täter wird diese Möglichkeit jedoch als plausibel markiert, während die anderen («hija del diablo») nicht im Detail ausgeführt werden. Diese erste Repräsentation extremer sexualisierter Gewalt stellt den Beginn einer Reihe von Gewaltdarstellungen in diesem Romanabschnitt dar und deutet an, dass die als am Wahrscheinlichsten anzusehende aller möglichen eröffneten Realitäten immer die ist, die mit dem höchsten Maß an Gewalt und den meisten Details beschrieben wird. Die Sprache der Täter, die der Gewalt in deren Logik Legitimität verleihen und sie als einen normalen Vorgang darstellen soll («la verdad es que la pinche vieja esa estaba bien buena, bien sabrosa, y se ve que en el fondo le había gustado» [lecker war die Alte trotzdem, schön saftig, und gefallen hat's ihr auch], entlarvt sich selbst. Paradoxerweise wird auf diese Weise der Ästhetisierung und Normalisierung der Gewalt entgegengewirkt: Indem die Erzählstimme den Diskurs

der Täter kommentarlos in der Form erlebter Rede wiedergibt, wird die Gewalt in ihrem tiefsten, ungeschönten Wesen offengelegt. Der Modus des Ästhetischen spielt hier eine äußerst untergeordnete Rolle.

Wie zuvor angedeutet, wird an dieser Stelle auf der Ebene der Handlung deutlich, dass diese Art der extremen Gewalt seitens der Männer La Matosas nicht verurteilt wird: Während die sich auf der Durchreise befindenden Vergewaltiger in der einzigen Kneipe La Matosas mit ihrem Verbrechen prahlen, findet keine Intervention statt. Der Grund für die Eskalation und das Eingreifen der lokalen Kneipenbesucher ist letztlich die Beleidigung ihres Heimatdorfes als «pueblo rascuache», als ein nicht lebenswerter, auf unterschiedlichsten Ebenen «armer» Ort, nicht jedoch die Schilderung der Vergewaltigung einer der Bewohnerinnen des Dorfes. Der Rechtsstaat wird also als ein wünschenswertes, regulatives Element angeführt, wenn es darum geht, Frauen zu verurteilen, die ein unabhängiges Leben anstreben, nicht jedoch, wenn diese Gewaltverbrechen zum Opfer fallen. Ähnliches gilt für die christliche Religion als Korrektiv der vermeintlichen «Unzüchtigkeit» der beiden Brujas. «Lo satánico» bezieht sich immer auf die Verhaltensweisen dieser beiden die Norm verletzenden Akteurinnen im sozialen Gefüge des Dorfes, nicht jedoch auf die von Männern ausgeübte Gewalt. Religion wird demnach von den hier dargestellten Figuren als eine Instanz angesehen, die ebenso für die Einhaltung dessen zuständig ist, was innerhalb der patriarchalen Strukturen als rechtmäßig angesehen wird, wie der Rechtsstaat selbst.

Deutlich wird dies auch im folgenden Abschnitt, in dem auf den vermeintlichen Schatz im Haus der Brujas verwiesen wird, der an fortgeschrittener Stelle im Roman zur Obsession der Mörder, aber auch der Polizei wird:

[...] y el dinero que según estaba escondido en algún lugar de esa casa, un chingo de centenarios que don Manolo heredó de su padre y que nunca metió al banco, y el diamante, el anillo de diamantes que nadie había visto nunca, ni siquiera los hijos, pero que decían que tenía una piedra tan grande que parecía falsa, una auténtica reliquia que había pertenecido a la abuela de don Manolo, la señora Chucita Villargobosa de los Monteros de Conde, y que por derecho legal y hasta divino le correspondía a la madre de los muchachos, la esposa legítima de don Manolo ante Dios y ante los hombres, no a la suripanta advenediza rastrera y asesina de la tal Bruja, que se daba los grandes aires de señora pero no era más que una güilla que don Manolo sacó de un bohío en la selva para tener con quién desahogar sus más bajos instintos en la soledad de la llanura. Una mala mujer a fin de cuentas [...] (TH 15)

[...] und dem Geld, das dort irgendwo versteckt sein musste, ein Haufen Centenario-Goldmünzen, die Don Manolo von seinem Vater geerbt und nie zur Bank gebracht hatte, und der Diamant, der Diamantring, den niemand je zu Gesicht bekommen hatte, nicht einmal die Söhne, dessen Stein aber, so erzählte man sich, so groß war, dass man ihn für eine Fälschung hielt, eine echte Reliquie, die Don Manolos Großmutter gehört hatte, Señora Chucita Villagarbosa de los Monteros de Conde, und der allen irdischen wie göttlichen Gesetzen nach der Mutter der jungen Männer zustand, Don Manolos rechtmäßiger Ehefrau vor Gott

und den Menschen, und nicht dieser zugereisten Nutte, dieser kriecherischen Schlange, dieser Mörderin, dieser Hexe, die jetzt die feine Dame spielte, dabei hatte Don Manolo die kleine Hure aus irgendeiner Dreckshütte im Wald geholt, um in der Einsamkeit der Hochebenen jemanden zu haben, an dem er seine niedersten Instinkte befriedigen konnte. Kurzum eine schlechte Frau [...]. (SW13)]

Die Harmonie zwischen «legalem Recht» und «göttlichem Recht» wird hier deutlich hervorgehoben, was sich auch daran bemerkbar macht, dass die erste Ehefrau Manolos als «legitim im Angesicht Gottes und der Menschheit» gilt. Dies steht in starkem Kontrast zur Charakterisierung der Bruja Vieja, die als «mala mujer» bezeichnet wird. Zwar wird das Geschlecht der Erzählstimme(n) an dieser Stelle nicht grammatikalisch angezeigt, doch die Aneinanderreihung zahlreicher pejorativer Adjektive – «suripanta advenediza rastrera y asesina» – steht im Kontrast zu der zwar argwöhnischen, bisweilen jedoch nahezu liebevollen Skizzierung der Bruja Vieja durch ihre Kundinnen. Die polyphone Gestaltung des ersten Kapitels dient somit insbesondere dazu, die Legitimationsversuche der männlichen Dorfbewohner mit denen der weiblichen Gemeinschaft zu kontrastieren. Dieser zunächst noch unscharfe Kontrast, der bisweilen Züge von im Widerspruch zueinander stehender Zeug*innenaussagen annimmt, wird sich in den darauffolgenden Kapiteln an den individuell fokalisierten Aussagen Yesenias, Munras, Normas und Brandos materialisieren.

Das Trauma der Bruja Vieja manifestiert sich in ihrem zurückgezogenen und schreckhaften Verhalten, das der zeitlichen Beschreibung der Dorfbewohnerinnen zufolge nach dem Tatbestand der Vergewaltigung auftritt. Auffällig ist jedoch, dass auch hier, wie an vielen anderen Stellen des Romans, Zusammenhänge nur angedeutet und nicht explizit als kausal dargestellt werden:

[...] nadie supo bien cuándo había empezado el pavor de la Vieja a las ventanas, pero para cuando la Chica ya andaba por ahí correteando en la penumbra del salón del otro lado de la cocina, para ese entonces, y con sus propias manos, la Vieja ya había tapiado todas las ventanas con bloque y cemento y palos y alambrada y hasta la puerta principal de roble casi negro, [...] y entonces ya solo se podía entrar a la casa por una puertecita que daba a la cocina desde el patio, porque por algún lado tenía que salir la Chica a meter el agua, a cuidar la huerta y hacer el mandado, y como no podía cerrarla entonces la Bruja mandó a poner una reja con barrotes más gruesos que los de las celdas en la cárcel de Villa, o eso era lo que presumía el herrero que le hizo el trabajo, y que cerraba con un candado del tamaño de un puño, cuya llave llevaba siempre la Vieja metida en el corpiño, sobre el seno izquierdo; una reja que cada vez más a menudo las mujeres del pueblo hallaban siempre cerrada, y como no se atrevían a tocar se quedaban ahí esperando hasta que escuchaban, a veces, los gritos y las blasfemias y los alaridos que la Vieja lanzaba [...] mientras la Chica – como años después les contaría a las chicas de la carretera – se ocultaba bajo la mesa de la cocina y agarraba el cuchillo y se hacía ovillo ahí abajo, como cuando era niña y todo el pueblo creía y esperaba y hasta rezaba para que se muriera enseguida, para que no sufriera, que porque tarde o temprano el Diablo iba a venir a reclamarla suya y la tierra se partiría en dos y las Brujas caerían al abismo, derecho al lago de fuego del infierno, una

por endemoniada y la otra por todos los crímenes que cometió con sus brujerías: por haber envenenado a don Manolo y hechizado a los hijos para que murieran en aquel accidente; por capar a los hombres del pueblo y debilitarlos con sus trabajos y brujerías y, sobre todo, por haber arrancado del vientre de las malas mujeres la semilla implantada ahí por derecho, disolverla en aquel veneno que la Vieja preparaba a quien se lo pidiera [...]. (TH 22–23)

[...] niemand wusste so recht, seit wann der Alten so vor Fenstern graute, doch zu jener Zeit, als das Mädchen durch das Halbdunkel des Wohnzimmers neben der Küche tollte, das niemand je zu betreten wagte, hatte die Alte bereits eigenhändig alle Öffnungen des Hauses mit Ziegelsteinen und Zement und Stöcken und Draht verbarrikiert, sogar die Haustür aus dunkelbrauner Eiche [...] und seither konnte man das Haus nur noch vom Hof aus durch die schmale Küchentür betreten, denn irgendwie musste das Hexenmädchen ja nach draußen gelangen, um Wasser zu holen, sich um den Gemüsegarten zu kümmern und die Besorgungen zu machen, und da die Hexe diese Tür also nicht verrammeln konnte, ließ sie ein Gitter anbringen, dessen Stäbe dicker waren als die in den Zellen des Gefängnisses von Villa, zumindest behauptete das der Schmied, den sie beauftragt hatte, und an dieses Gitter hängte sie ein faustgroßes Schloss, dessen Schlüssel die Alte von nun an stets im Büstenhalter trug, über der linken Brust; die Gittertür fanden die Frauen aus dem Dorf immer öfter verschlossen vor, keine jedoch traute sich zu klopfen, sie warteten draußen, bis manchmal die Schreie und Verwünschungen und das Geheul zu ihnen drangen, das die Alte ausstieß [...] und währenddessen versteckte sich das Mädchen – wie es Jahre später den Dirnen der Landstraße erzählen sollte – unter dem Küchentisch, das Messer in der Hand und zusammengekauert wie als kleines Kind, als das ganze Dorf noch glaubte und hoffte und sogar betete, es möge bald sterben und sich viel Leid ersparen, weil sich der Teufel die Kleine früher oder später ganz bestimmt holen würde, ein Schlund würde sich in der Erde auftun, und beide Hexen würden hineinstürzen, geradewegs in den Feuersee der Hölle, die eine, weil sie vom Teufel besessen war, die andere wegen all der Verbrechen, die sie mit ihren Hexereien begangen hatte; weil sie Don Manolo vergiftet und seine Söhne mit einem Fluch hatte verunglücken lassen; weil sie die Männer aus dem Dorf mit ihren Sprüchen und ihrer schwarzen Magie kastriert und geschwächt hatte und vor allem, weil sie dem Bauch der sündhaften Weiber den dort zu Recht keimenden Samen entrissen hatte, ihn stattdessen in dem Gift auflöste, das sie mischte, wann immer man sie darum bat [...] (SW 21–22.)

Die Erzählinstanz eröffnet hier keine Kausalkette von der Vergewaltigung zum Sicherheitsbedürfnis der Bruja Vieja und der Verriegelung des Hauses. Dennoch wird durch die zeitliche Deixis die Möglichkeit markiert, dass dieses Bedürfnis eine Folge der Vergewaltigung sein könnte. An dieser Stelle wird auch erstmalig von den Schwangerschaftsabbrüchen berichtet, die la Bruja Vieja auf die Bitten der betroffenen Frauen hin durchführt und die als der Hauptgrund dafür angesehen werden, dass sie und ihre Tochter mit vermeintlicher Sicherheit eines Tages dem Teufel zum Opfer fallen würden. Es ist auffällig, dass erstens jede Schwangerschaft («semilla implantada») zunächst als legitim betrachtet wird («por derecho»), dass zweitens jede Frau, die ihre Schwangerschaft abbrechen möchte, als schlecht zu gelten habe («las malas mujeres») und dass somit drittens keine Ausnahme von der

Rechtsnorm gemacht wird, wenn die Schwangerschaft in Folge einer Vergewaltigung zustande kommt. Die Erzählinstanz positioniert sich so inmitten eines gesellschaftlichen Diskurses um Schwangerschaftsabbrüche, schafft jedoch innerhalb der literarischen Realität durch ihre intrinsische Polyphonie zugleich eine Distanz zu den genannten Positionen. Denn die Erzählinstanz ist an dieser Stelle, wie so oft in diesem zweiten Romankapitel, gar nicht eindeutig zuzuordnen. Sie scheint gar unentschlossen und variiert von Absatz zu Absatz, teils sogar innerhalb eines Absatzes, so dass nicht deutlich wird, wessen Meinung gerade wiedergegeben wird. Einerseits wird insinuiert, dass la Bruja Chica («como años después les contaría a las chicas de la carretera») ihre Sorgen und Nöte mit den «chicas de la carretera» geteilt habe, wodurch zunächst nahegelegt wird, dass es auch deren Erinnerungen und Meinungen sind, die wiedergegeben werden. Allerdings entsprechen die Ausführungen über die «Schlechtheit» der beiden Brujas nicht der Meinung eben jener Sexarbeiterinnen, die selbst, wie an späterer Stelle deutlich wird, auf die Hilfe der beiden Brujas in Bezug auf Schwangerschaftsabbrüche angewiesen sind und sich dafür dankbar zeigen. Es wird somit eine Pluralität an Meinungen und Gerüchten unterschiedlicher, kaum konturierter Figuren wiedergegeben, die sich insbesondere auf die vermeintlichen Verfehlungen der Bruja Vieja, gleichzeitig aber auch auf ihre Ängste sowie ihre Hilfsbereitschaft beziehen.

Die erzählerisch bekräftigte Dichotomie zwischen männlich und weiblich manifestiert sich in diesem Kapitel besonders markant anhand der Figur der Bruja Vieja, deren Hass auf Männer sich mit der Zeit immer mehr verstärkt:

[...] después de la muerte de don Manolo no volvió a conocerse hombre alguno a la hechicera, y pues cómo, si ella misma se la pasaba echando pestes de los varones, diciendo que eran todos unos borrachos y unos huevones, unos pinches perros revolcados, unos puercos infames, y que antes muerta que dejar que cualquiera de esos culeros entrara a su casa y que ellas, las mujeres del pueblo, eran unas pendejas por aguantarlos, y los ojos le brillaban cuando decía eso y por un segundo volvía a verse hermosa de nuevo [...]. (TH 17)

[[...] tatsächlich hat man die Hexe nach Don Manolos Tod mit keinem Mann mehr gesehen, wie denn auch, wo sie doch die Männer lauthals mit Beleidigungen bedachte, dass sie Säufer und Weicheier waren, Drecksäcke und miese Schweine, dass irgendeiner dieser Hampelmänner nur über ihre Leiche in ihr Haus käme, dass sie alle, die Frauen aus dem Dorf, Närrinnen waren, weil sie diese Individuen freiwillig ertrugen, und wenn sie so etwas sagte, blitzten ihre Augen, und einen Wimpernschlag lang war sie fast wieder schön [...]. (SW 15)]

Der Hass der Bruja Vieja auf Männer sowie die pauschalisierende, in ebenso vulgärer Sprache ausgedrückte Verurteilung haben ihren Ursprung in der ebenfalls pauschalisierenden Verurteilung ihrer Art zu leben, die als ablehnenswert angesehen wird, weil sie eine Frau ist. Als die Bruja Vieja schließlich in Folge des Unwetters, das La Matosa fast gänzlich zerstört, stirbt («una muerte fea que sin embargo a la gente en el fondo le pareció demasiado benévola para la vida de

pecado y simonía que llevó la hechicera», TH 25 [ein scheußlicher Tod, der den Leuten im Grunde aber noch zu milde für das sündhaft-frevlerische Leben erschien, das die Hexe geführt hatte, SW 24]), verschiebt sich diese Dynamik und die Vorurteile werden nun auf die Tochter projiziert.

Diese Verschiebungen werden im Text zunächst durch einen Shift auf dem Kontinuum der Erzählinstanz, weg von der Subjektivität der *chismes* in Richtung einer auktorial anmutenden Erzählung, markiert. So folgt eine mehrere Jahre umfassende historische Raumbeschreibung La Matosas nach der Naturkatastrophe:

[...] tuvieron que pasar años para que la gente volviera a la casa entre los cañaverales, años enteros que La Matosa tardó en volver a poblarse y llenarse otra vez de chozas y tendejones levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro, gente de fuera, en su mayoría atraída por la construcción de la carretera nueva que atravesaría a Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte, allá por Palogacho, una obra para la que se levantaron barracas y fondas y con el tiempo cantinas, posadas, congales y puteros en donde los choferes y los operadores y los comerciantes de paso y los jornaleros se detenían para escapar un rato de la monotonía de aquella carretera flanqueada de cañas, kilómetros y kilómetros de cañas y pastos y carrizos que tupían la tierra, desde el borde mismo del asfalto hasta las faldas de la sierra al oeste, o hasta la costa abrupta del mar siempre furioso en aquel punto [...] (TH 25–26)

[...] und es vergingen Jahre, bis die Leute zu dem Haus in den Zuckerrohrfeldern zurückkehrten, viele Jahre, in denen La Matosa sich langsam wieder bevölkerte und neue Hütten und Läden auf den sterblichen Überresten derer erbaut wurden, die unter dem Berg begraben lagen, vor allem von Leuten von außerhalb, angezogen vom Bau der durch Villa führenden neuen Landstraße, durch die Hafen und Hauptstadt mit den kürzlich im Norden bei Palogacho entdeckten Ölvorkommen verbunden werden sollten; Barracken und Lokale wurden errichtet und etwas später Kneipen, Pensionen, Bordelle und Stripclubs, wo die Lastwagenfahrer, Arbeiter, durchreisenden Händler und Tagelöhner einkehrten, um für eine Weile der Eintönigkeit der zuckerrohrgesäumten Landstraße zu entkommen, den Kilometern und Kilometern von Zuckerrohr, Weideland und borstigem Binsengras, vom Straßenrand bis zu den Berghängen im Westen und der steil zu dem an dieser Stelle stets aufgewühlten Meer abfallenden Küste im Osten [...]. (SW 24–25.)

La Matosa existiert als solches heutzutage nicht. Palo Gacho ist jedoch ein realer Ort im Zentrum des Bundesstaates Veracruz an der Golfküste Mexikos.⁵⁶ Die Sprache des Romans sowie die Beschreibung des Klimas und der Landschaft weisen zusätzlich darauf hin, dass der faktische Referenzpunkt La Matosas irgendwo im ländlichen Inneren von Veracruz liegen muss. Nach dieser räumlichen Charakterisierung, in der eine große Diskrepanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit herrscht und in deren Zuge mittels einer im Vergleich zu den bereits zitierten

⁵⁶ Ebenso wird im Laufe des Romans einige Male der Ort Matacocuite erwähnt, der auf das real existierende Mata Cocuite in der Nähe der Stadt Veracruz hinweist.

Stellen neutraler wirkenden Erzählinstanz eine Region beschrieben wird, die vom Lastenverkehr zu neuem Leben erweckt wurde, findet schließlich ein weiterer Shift in der Erzählung statt. Auch in dem nun folgenden Ausschnitt findet sich zwar keine formal markierte Personenrede, doch wird über einen längeren Abschnitt hinweg die Perspektive der jungen Männer im Dorf fokalisiert:

[...] entre buche y buche de cerveza templada apenas por la nevera vetusta del Sarajuana que traqueteaba por encima del *tumpa tumpa* de la cumbia, y *lo primero que pensamos, ya cayó*, reunidos en torno a la mesa de plástico, *sabrosa chiquita, ya cayó*, repasaban los sucesos de las últimas semanas y a veces coincidían en que todos la habían visto, o alguno incluso se la había topado de frente en algún camino, aunque ellos no le decían la Bruja Chica sino la Bruja a secas, y en su ignorancia y juventud la confundían a la vez con la Vieja y con los espantos de los cuentos que las mujeres del pueblo les contaban cuando eran pequeños: las historias de la Llorona, la mujer que mató a su prole entera por despecho y cuyo capricho le valió ser condenada a penar por toda la eternidad sobre la tierra y a lamentarse de su pecado convertida en un espectro horrible, [...] y la Bruja era para ellos un espectro semejante pero harto más interesante por verdadero, una persona de carne y hueso que andaba por los pasillos del mercado de Villa, saludando a las marchantas, y no esas mamadas fantasmales que dicen las abuelas y las madres y las tías, pinche bola de viejas argüenderas, que lo que no quieren es que uno ande de cabrón por ahí en los descampados, ¿verdad?, y con lo divertido que es salirse de la casa en la noche y hacer maldades, espantar a los borrachos y tentar a las chamacas cuscas. Qué Bruja ni qué ocho cuartos, coincidían, esa vieja lo que quiere es cabeza, decía un vivillo [...]. (TH 27–28)

[...] mit hinuntergestürzttem Bier und noch mehr Bier, das gerade mal lauwarm aus dem alten Kühlschrank der Sarajuana kam, dessen Rattern das Stampfen der Cumbia untermalte, und schon ist passiert, was wir gleich ahnten, rund um einen Plastiktisch, ja, meine hübsche Kleine, es ist schon passiert, an dem sie sich noch einmal erzählten, was in den letzten Wochen so geschehen war, und manchmal waren sie alle einig, dass sie sie gesehen hatten, oder einer war ihr auf irgendeinem Weg sogar begegnet, auch wenn sie sie nicht das Hexenmädchen, sondern einfach nur die Hexe nannten; und in ihrer jugendlichen Einfalt verwechselten sie sie mit der Alten und den Schauermärchen, die ihnen die Frauen in den Dörfern ihrer Kindheit erzählt hatten: mit der Geschichte von der Llorona, der weinenden Frau, die aus Liebeskummer ihre Kinder ertränkte, weshalb sie für alle Ewigkeit dazu verdammt ist, auf Erden zu wandeln und ihre Sünden zu beklagen, als schauerliche Erscheinung [...]; die Hexe war für sie ein ähnliches Schreckgespenst, nur viel interessanter, weil sie echt war, ein Mensch aus Fleisch und Blut, der auf dem Markt von Villa zwischen den Ständen herumging und die Marktfrauen grüßte, das war etwas anderes als die dämlichen Gruselgeschichten, die Mütter und Großmütter und Tanten erzählten, dieser Haufen alter Klatschweiber, die nur nicht wollen, dass man sich draußen herumtreibt, oder nicht?, aber was gibt es schon Lustigeres, als nachts abzuhaufen und Scheiße zu bauen, Besoffene zu erschrecken und kleinen Flittchen nachzustellen. Von wegen Hexe, da waren sie sich einig, was die Alte braucht, ist ein Schwanz im Mund, sagte ein besonders Mutiger [...]. (SW 26–27)].

Zunächst wird hier deutlich, dass die «Bruja Chica» nun endgültig zur einzigen «Bruja» wird. In der Folge ist mit der Bezeichnung «Bruja» nur noch die Tochter gemeint. Auffällig ist jedoch, dass alle Gerüchte und Mythen, die über das Leben der Mutter verbreitet wurden, nun von der Dorfgemeinschaft automatisch auf die Tochter übertragen werden. Ihr Lebensweg scheint einerseits von den Vorstellungen der Mutter, die es ihr nicht ermöglichen, etwas anderes als «Hexe» zu sein, andererseits von der Dorfgemeinschaft bestimmt zu werden. Auch ihre Sexualität wird ihr von außen aufgezwungen: Die Behauptung eines Dorfbewohners, «esa vieja lo que quiere es cabeza», bildet exemplarisch ab, wie eng die patriarchale Vorstellung der männlichen sexuellen Dominanz mit Vorstellungen einer freiwilligen weiblichen Unterwerfung verbunden ist, und verweist auf die Vorstellung, dass jede Frau sich nach dieser Art von Unterwerfung sehne. Was die Bruja sich hingegen tatsächlich wünscht, erfahren wir niemals. Angelica Ammar übersetzt diesen Ausschnitt mit «was die Alte braucht, ist ein Schwanz im Mund» (27). Eine Übersetzung, die noch enger am Text orientiert wäre, würde das Verb «brauchen» durch «wollen» ersetzen. Auf diese Weise würde der Selbstverständlichkeit, mit der die Gemeinschaft der Männer sich anmaßt, die tatsächlichen sexuellen Wünsche der Bruja zu kennen, mehr Nachdruck verliehen. Im Original wird so auch ein Bezug zu den oftmals herangezogenen Legitimationsversuchen von Vergewaltigungen hergestellt, die schon zu Beginn anhand der Beschreibung der Vergewaltigung der Mutter explizit gemacht werden («se ve que en el fondo le había gustado», 20). Formal wird diese Vorstellung alleine dadurch entkräftet, dass die Gedanken der beiden Hauptfiguren eben nicht präsentiert werden, was dazu führt, dass die Aussage zweifelhaft wirkt. Beide sind nicht Teil der Polyphonie, wodurch die Verweisstrukturen auf geschlechtsspezifische Gewalt formal derart ausgeleuchtet werden, dass es die relativierenden Aussagen der Bewohner La Matosas selbst sind, die keinen Zweifel an der Grausamkeit ihrer Taten lassen.

Ihren individuellen Handlungsspielraum erkämpft sich die Bruja, in dem sie selbst entscheidet, wem sie ihre Hilfe anbietet. Während zahlreiche Männer aus La Matosa und den umliegenden Dörfern ihr Haus belagern, um sich von ihr für sexuelle Dienstleistungen bezahlen zu lassen, gewalttätig werden und sie auf der Suche nach dem vermeintlichen Schatz ausrauben, behält sie sich gleichzeitig das Recht vor, den jungen Frauen, die sich durch Sexarbeit ihr Überleben sichern, zu helfen:

Y cuando el chisme de que la Bruja pagaba llegó hasta Villa y el resto de las rancherías de ese lado del río aquello se volvió una procesión, un peregrinar continuo de muchachos y hombres ya hechos que se peleaban por entrar primero y a veces nomás iban a echar bola, a bordo de camionetas y con la radio a todo volumen y cajas de cerveza que metían por la puerta de la cocina y se encerraban adentro y se escuchaba música y un bullicio como de

fiesta, para espanto de las vecinas y sobre todo de las pocas mujeres decentes que aún quedaban en el pueblo, para entonces ya plenamente invadido de fulanas y pirujas venidas desde quién sabe dónde, atraídas por el rastro de billetes que las pipas del petróleo dejaban caer a su paso por la carretera, muchachas de poco peso y mucho maquillaje, que permitían, por el precio de una cerveza, que les metieran la mano y hasta los dedos mientras bailaban; [...] muchachas más bien veteranas que bailaban solas cuando nadie las sacaba, ahí en medio de la pista de tierra apisonada, borrachas de cumbia y caña, perdidas en el ritmo amnésico del *tumpa tumpa*; muchachas gastadas antes de tiempo, [...] las únicas que, animadas por los rumores y los chismes que contaban las viejas del pueblo cuando bajaban a lavar la ropa al río o mientras esperaban su turno en la cola para la leche subsidiada, se atrevieron a ir a ver a la Bruja a su casa perdida entre los sembradíos, y a tocar la puerta hasta que la loca aquella vestida de viuda se asomaba por la puerta entreabierta y ellas le suplicaban que les prestara ayuda, que les hiciera los brebajes aquellos de los que las mujeres del pueblo seguían hablando, los brebajes que amarraban a los hombres y los dominaban por completo, y los que los repelían para siempre jamás, y los que se limitaban a borrar su recuerdo, y aquellos que concentraban el daño en la simiente que esos cabrones les habían pegado en los vientres antes de huírse en sus camiones, y aquellos otros, todavía más fuertes, que supuestamente liberaban los corazones de los resplandores fatuos del suicidio. Fueron ellas las únicas, en suma, a las que la Bruja decidió ayudar y, cosa rara, sin cobrarles un solo peso, lo cual era bueno porque la mayor parte de las chicas de la carretera con dificultad comían una vez al día y muchas no eran dueñas ni de la toalla con la que se limpiaban los humores de los machos con los que cogían, aunque tal vez al final lo hiciera porque a las chicas de la carretera no les avergonzaba caminar hasta allá con la cara descubierta y las nalgas bien paradas y sus voces cascadas por el humo y el desvelo, gritando: Bruja, Brujita, ábreme la puerta, cabrona desgraciada, que ya volví a cagarla de nuevo, hasta que la Bruja se asomaba, vestida con su túnica negra, y el velo torcido que a la luz del día, en la cocina revuelta, con el caldero volcado y el piso mugroso y salpicado de sangre seca, no bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas; las únicas a las que a veces la bruja les confesaba sus propias cuitas, tal vez porque ellas comprendían y sentían en carne propia lo cabrón que era el vicio de los hombres, y hasta le hacían bromas y la cabuleaban para que se riera, para que olvidara los golpes y hablara y dijera en voz alta los nombres de los cabrones que le habían pegado, los que entraban a su casa y le volteaban los muebles patas p'arriba porque andaban erizos y querían dinero, el tesoro que la Bruja dizque escondía en aquella casa [...] (TH 29–31)

[[...]] Und als es sich bis nach Villa und in die anderen Weiler auf dieser Seite des Flusses herumsprach, dass die Hexe bezahlte, begann eine regelrechte Prozession, Burschen und gestandene Männer pilgerten in Scharen zum Haus und prügeln sich, wer als Erster hindurfte, manchmal hingen sie auch einfach nur herum, kamen mit aufgedrehtem Radio in ihren Pick-ups angefahren, trugen Bierkästen durch die Küchentür und sperren sich drinnen ein, man hörte Musik und Radau wie auf einer Party, zum Schrecken der Nachbarinnen und vor allem der wenigen anständigen Frauen, die es im Dorf noch gab, das inzwischen von Huren aller Art bevölkert war, die weiß Gott woher kamen, angezogen von der Spur aus Geldscheinen, die die Öltransporter auf ihrer Route über die Landstraße hinterließen, leichte Mädchen mit dicker Schminke, die sich für ein Bier beim Tanzen betatschen oder befangern ließen [...] routinierte Mädchen, die, besoffen von Schnaps und Cumbia, ver-

loren im erinnerungslos-dumpfen Rhythmus des *Tumpa Tumpa*, alleine in der Mitte der Tanzfläche aus glattgestampfter Erde vor sich hintanzten, wenn niemand sie aufforderte; zu früh verblühte Mädchen, [...] sie waren die Einzigen, die sich von den Gerüchten und dem Klatsch, den sich die alten Frauen aus dem Dorf erzählten, wenn sie am Fluss Wäsche wuschen oder für Ersatzmilch anstanden, ermuntern ließen und es wagten, das Haus in den Feldern aufzusuchen, an die Tür zu klopfen, bis die Verrückte in ihrem Witwenkleid den Kopf herausstreckte, und sie anzuflehen, ihnen zu helfen, ihnen einen dieser Tränke zu mischen, von denen die Frauen im Dorf noch immer redeten, eines dieser Mittelchen, mit denen man die Männer gefügig machen und an sich binden oder sich für immer vom Leib halten konnte, einen der Tränke, die einfach nur die Erinnerung auslöschten, oder jene, deren Wirkung sich auf den Samen konzentrierte, den diese elenden Schufte ihnen in den Unterleib gespritzt hatten, bevor sie in ihren Lastwagen auf und davon gefahren waren, oder jene anderen noch machtvolleren Wundermittel, die das Herz angeblich von den täuschenden Lockungen des Selbstmords erlösten. Kurzum, sie waren die Einzigen, denen die Hexe Beistand zu leisten beschloss, kurioserweise ohne dafür einen einzigen Peso zu verlangen, zum Glück für die Straßenmädchen, von denen die meisten sich kaum eine tägliche Mahlzeit leisten konnten, vielen gehörte nicht mal das Handtuch, mit dem sie sich die Körpersäfte der Männer abwischten, die sie fickten, vielleicht tat sie es aber einfach nur, weil die Straßenmädchen sich nicht schämten, mit unverhülltem Gesicht und aufrechtem Gang zu ihr zu kommen und mit ihren von verrauchten, durchgemachten Nächten heiseren Stimmen laut zu rufen: Hexe, Hexchen, mach die Tür auf, Dreckswieb, ich hab mal wieder Scheiß gebaut, bis die Hexe in ihrem schwarzen Gewand und mit verrutschtem Schleier herauschaute, der im trüben Tageslicht der wüst aussehenden Küche mit dem umgekippten Kessel und dem schmutzigen, mit getrocknetem Blut verschmierten Fußboden nur notdürftig die blauen Flecken auf ihren geschwollenen Lidern oder die verkrusteten Wunden quer über Lippen und Augenbrauen vertuschte; sie waren die Einzigen, denen die Hexe ihr eigenes Leid anvertraute, vielleicht, weil sie verstanden und am eigenen Leib erfahren hatten, wie beschissen es war, die Männer zum Laster zu haben, und sie zogen sie sogar auf und machten Witze, um sie zum Lachen zu bringen, damit sie die Schläge vergaß und laut die Namen der Arschlöcher rief, die sie verprügelt hatten, die in ihr Haus kamen und alles auf den Kopf stellten, weil sie einen Film schoben und die Kohle suchten, den Schatz, den die Hexe angeblich im Haus versteckt hatte [...]. (SW 29–31)

Die Bruja, so geht aus dem Ausschnitt hervor, hilft den bedürftigen Frauen auf vielseitige Art und Weise. Die Mutter hat ihre Fähigkeiten an die Tochter weitergeben und auch die Großzügigkeit und Hilfsbereitschaft der Letzteren wird als außergewöhnlich hervorgehoben. Sie ist in der Lage, mittels einer von ihr zubereiteten Flüssigkeit Schwangerschaftsabbrüche vorzunehmen oder Suizidwünsche abzumildern, was für die Frauen überlebenswichtig ist, insbesondere da angedeutet wird, dass eine Vielzahl der Schwangerschaften, die hier als «Schäden» bezeichnet werden, nicht nur Resultate mangelnder Verhütung sind, sondern vor allem von Vergewaltigungen («el daño en la simiente que esos cabrones les habían pagado en los vientres antes de huirse en sus camiones»).

Innerhalb der Erzählung der Frauen wird die Bruja als eine der ihren akzeptiert. In diesem Kapitel wird noch nicht suggeriert, dass sie, wie in späteren Kapi-

teln aus männlicher Perspektive angedeutet wird, auch als männlich gelesen wird. Für die erzählenden Frauen ist die Gewalt, die der Bruja angetan wird, dieselbe, unter der auch sie selbst leiden. Die geschlechtliche Zugehörigkeit wird hier einerseits über die Gewalterfahrung bestimmt, andererseits über das solidarische Verhalten der als weiblich stigmatisierten Figuren untereinander. So versuchen diese, sich gegenseitig zu unterstützen, indem sie beispielsweise la Bruja dazu anregen, die Namen der Gewalttäter preiszugeben, sie von ihren Gedanken an die eigenen Gewalterfahrungen abzulenken und sie zum Lachen zu bringen. Der Aspekt der Zugehörigkeit von Geschlecht, die sich anhand der Art der Gewalterfahrung manifestiert, ist für die Fragestellung dieser Arbeit zentral: Die hyperrealistischen Darstellungen von sexualisierter Gewalt markieren in *Temporada de huracanes* die Schwierigkeit, sich von binären Vorstellungen von Geschlecht zu befreien. Die Art und die Intensität der Gewalt, der die Bruja Vieja im Kontext der Massenvergewaltigung mit der Folge einer ungewollten Schwangerschaft, ebenso wie die als schutzlos markierte, alleine lebende Tochter und die unter prekären Bedingungen lebenden Sexarbeiterinnen ausgesetzt sind, sind auf ihre geschlechtliche Zugehörigkeit zurückzuführen. Indem detailreich und oftmals in der Sprache der Täter beschrieben wird, welche Art von Gewalt Figuren angetan wird, die von der lokalen Gemeinschaft als weiblich definiert werden, wird eine literarische Realität erzeugt, die auf eine drängende Problematik aufmerksam macht, die der zeitgenössischen mexikanischen Gesellschaft entnommen ist.

Auf formaler sowie inhaltlicher Ebene steht dieser ausführliche Ausschnitt beispielhaft für die Länge der Sätze im gesamten Roman und den ungefilterten, ununterbrochenen Fluss der Gedanken. Diese Erzähltechnik stellt allerdings mehr als nur eine Art *Stream of Consciousness* dar: Es werden die Gedanken von Figuren wiedergegeben, die nicht genau umrissen werden und somit auch nicht identifizierbar sind. Die Perspektiven wechseln innerhalb des Gedankenstroms, das gesamte Kapitel wirkt wie eine Sinfonie aus Stimmen, die so sorgfältig aufeinander abgestimmt und durchkomponiert sind, dass der Erzählfluss trotz der wechselnden Perspektiven niemals unterbrochen wird. So wirkt das Kapitel in großen Teilen wie ein mit fließenden Übergängen verfasstes Gerichtsprotokoll der Aussagen der Bewohner*innen La Matosas, die vor den Autoritäten in Bezug auf den Feminizid an der Bruja Charakterisierungen des Opfers und der Lebensbedingungen im Dorf vornehmen. Diese Evokation juristisch relevanter Situationen wird im vierten Romankapitel noch expliziter, in dem der Stiefvater des Täters sich nach einem Wechsel der Erzählperspektive hin zur Ich-Erzählung selbst als «declarante» bezeichnet (siehe Kapitel 4.2.6 der vorliegenden Arbeit).

Zum Ende des Kapitels hin findet nach der langen Analepse schließlich wieder eine schrittweise Annäherung an die Gegenwart der Erzählung statt, in der nochmals auf die Vorkommnisse im kurzen ersten Kapitel eingegangen wird. Die

Rückkehr in die Gegenwart geschieht mittels der Darstellung des ersten erfolgreichen Versuchs, die verriegelte Tür im zweiten Stock des Hauses der Bruja aufzubrechen, bezeichnenderweise am Tag des Fundes des Leichnams:

[...] solo la masa y la fuerza de los siete uniformados que constituían el brazo de la ley de Villagarbosa, incluyendo los ciento treinta kilos del comandante Rigorito, lograron finalmente vencer, el mismo día que el cadáver de la pobre Bruja apareció flotando en el canal de riego del Ingenio. Una cosa espantosa, dijo la gente, porque cuando los chamaquitos esos la encontraron el cuerpo ya estaba todo inflado y los ojos se le habían salido y los animales le comieron parte de la cara y parecía que la pobre loca sonreía, espantoso, pues, una putada, carajo, si ella en el fondo era bien buena y siempre las estaba ayudando y no les cobraba nada ni les pedía nada a cambio más que un poquito de compañía; por eso fue que se animaron, entre todas las chicas de la carretera y una que otra que trabajaba en las cantinas de Villa, a juntar aquel dinerito para darle un entierro digno al pobre cuerpo podrido de la Bruja, pero esos ojetes del Ministerio de Villa, que vayan y chinguen todos a su puta madre, por inhumanos, no quisieron entregarles el cadáver a las mujeres, primero que porque era la prueba del delito y que las diligencias aún no terminaban, y luego que porque ellas no tenían papeles que demostraran parentesco con la víctima, y que por eso no tenían derecho a hacerse con el cuerpo, pinches culeros: qué papeles podían enseñarles si nadie en el pueblo supo nunca cómo se llamaba aquella pobre endemoniada; si ella misma nunca quiso decirles su nombre verdadero: decía que no tenía, que su madre nomás le chistaba para hablarle o la llamaba zonga, cabrona, jija del diablo, le decía, debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río, pinche Vieja, pinche culera, pero bien mirado sus motivos tenía **[la Vieja]** para recluirse de aquella manera, después de lo que esos culeros le hicieron **[beide]**, pobre Bruja **[beide]**, pobre loca **[beide]**, ojalá que de menos sí agarren al chacal o los chacales que le rebanaron el cuello **[la Chica]**. (TH 32–33, eigene Hervorhebungen)

[...] und erst die Körpermasse und Kraft der sieben Uniformierten, die den Arm des Gesetzes von Villagarbosa bildeten, die hundertdreißig Kilogramm von Kommandant Rigorito inklusive, hatten es schließlich geschafft, sie aufzubrechen, am selben Tag, an dem der Leichnam der armen Hexe im Bewässerungskanal der Zuckerrohrplantage auftauchte. Eine schreckliche Sache, sagten die Leute, denn als die Jungenbande sie fand, war die Leiche schon aufgequollen, die Augen waren hervorgetreten, und die Geier hatten ihr das Gesicht halb weggefressen, sodass es aussah, als würde die arme Verrückte lächeln, schrecklich, wirklich, eine echte Schweinerei, verdammt, im Grunde ist sie doch ein guter Mensch gewesen, hat immer geholfen und nie etwas dafür genommen, nie mehr verlangt als ein bisschen Gesellschaft; deshalb taten sich die Straßenmädchen und ein paar Prostituierte aus den Bars von Villa zusammen und sammelten Geld, um dem armen verwesenen Leichnam der Hexe ein würdiges Begräbnis zu verschaffen, aber diese Arschlöcher vom Ministerium in Villa, die besser zu Hause geblieben wären, um weiter ihre Hurenmütter zu ficken, denn genau solche Unmenschen sind es, rückten den Leichnam nicht raus, zuerst, weil er der Beweis des Verbrechens war und die Ermittlungen noch liefen, und dann, weil die Frauen mit keinem Papier ihre verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Opfer nachweisen konnten, weshalb sie keinen Anspruch auf die sterblichen Überreste hatten, sagten diese Wichser; welche Papiere denn, wenn keiner im Dorf je gewusst hatte, wie diese arme Irre überhaupt hieß; nicht einmal ihnen hatte sie ihren wahren Namen verraten; dass sie keinen hatte,

sagte sie immer, ihre Mutter hatte ihr zugezischt, wenn sie etwas von ihr wollte, oder sie dumme Gans, Drecksgöre, Teufelsbrut genannt, ich hätt dich bei deiner Geburt ertränken, dich in den Fluss schmeißen sollen, die verdammte Alte, diese gemeine Schlange, aber letztlich hatte sie **[die Alte]** ihre Gründe gehabt, so zurückgezogen zu leben, wenn man drandachte, was diese Hunde ihr angetan hatten **[beiden]**; arme Hexe **[beide]**, arme Verrückte **[beide]**, hoffentlich schnappen sie wenigstens den oder die Dreckskerle, die ihr die Kehle durchgeschnitten haben **[die Junge]**. (SW 32–33, eigene Hervorhebungen)

Es wird nun erstmals explizit formuliert, dass der zu Beginn des Romans gefundene Leichnam der Bruja Chica ist. Sein Fund wird hier aus Sicht der Frauen erzählt, allerdings nicht aus erster Hand («Una cosa espantosa, dijo la gente»). In diesem Ausschnitt wird zum ersten Mal auf den «brazo de la ley» der Region hingewiesen, angeführt von Kommandant Rigorito, der am Ende des Romans gemeinsam mit den anderen Uniformierten als Folterer wieder auftaucht. Die Tatsache, dass am Tag des Fundes der Leiche der Raum im oberen Stockwerk von der Polizei aufgebrochen und diese Vorgehensweise im Rahmen einer Reihe von Einbruchversuchen aufgezählt wird, lässt auch schon zu diesem frühen Zeitpunkt der Gesamthandlung tief in die Strukturen des dargestellten Rechtsstaates blicken. Vor diesem Hintergrund wirkt die Bezeichnung «el brazo de la ley» wie eine ironisierte Vorwarnung, die auf die Korruptheit und den Missbrauch des Gewaltmonopols durch diesen «Arm des Gesetzes» hinweist. Dies manifestiert sich auch darin, dass die Solidarität der Frauen mit der Bruja verhindert wird: Sie dürfen kein Begräbnis für die Ermordete organisieren. Bürokratische Einschränkungen wie das Scheinargument, der Leichnam sei für die gerichtsmedizinische Untersuchung relevant (die jedoch nie stattfindet), oder die Forderung, Papiere der Ermordeten Bruja vorzulegen, wenn allseits bekannt ist, dass sie namenlos gelebt hat und namenlos gestorben ist, entlarven die absurde Vorgehensweise der staatlichen Organe, während gleichzeitig Menschenrechtsverletzungen nicht geahndet werden. Das Kapitel endet zwar mit der formulierten Hoffnung auf Strafe, die Erzählsituation deutet jedoch schon hier darauf hin, dass ein fehlendes Gerichtsverfahren durch die kollektive Anklage der (weiblichen) Dorfgemeinschaft kompensiert werden muss – in Form von Solidarität unter Frauen, die trotz aller Ambivalenzen in der Haltung gegenüber dem Mordopfer ungebrochen bleibt.

Mehrere Doppelpunkte hintereinander steigern die Intensität der Erzählung und es scheint, als würden immer mehr Stimmen hinzukommen. Am Ende des Kapitels wirkt es fast, als würden die zwei Brujas in der Vorstellung der erzählenden Stimmen zu einer einzigen Figur verschmelzen. Beide werden gleichsam bedauert, ohne dass eine klare Grenze zwischen ihnen gezogen wird. Beide sind Opfer sexualisierter Gewalt: Die Mutter wird von mehreren Männern vergewaltigt, die Tochter, die infolge der Vergewaltigung geboren wird, wird aufgründ

ihrer geschlechtlichen Zugehörigkeit ermordet. Und auch dieses Kapitel endet, wie schon das erste, mit einer Medusa-Referenz: Das Verb «rebanar», das in diesem Kontext mit «abtrennen» übersetzt werden kann, evoziert eine Abtrennung des Halses vom restlichen Körper, wodurch das Bild einer geköpften weiblichen Figur entsteht, die von Männern für ihre «Schlechtheit» bestraft wurde.

Die Komplexität der Erzählsituation ist auch in diesem Ausschnitt beispielhaft für den gesamten Roman. Trotz der umgangssprachlichen Ausdrucksweise, des hohen Grades an Oralität der literarischen Sprache und der angedeuteten, jedoch nicht explizit markierten Personenrede, ist der Großteil der Erzählung in der dritten Person verfasst. Dies wirkt zunächst befremdlich: Aussagen wie «pero esos ojetes del Ministerio de Villa, que vayan y chinguen todos a su puta madre, por inhumanos, no quisieron entregarles el cadáver a las mujeres» [aber diese Arschlöcher vom Ministerium in Villa, die besser zu Hause geblieben wären, um weiter ihre Hurenmütter zu ficken, denn genau solche Unmenschen sind es, rückten den Leichnam nicht raus] haben den Anschein, als müssten sie aufgrund ihrer hohen Anpassung an die mündlich anmutende Sprache der Textsubjekte, hier die Frauen aus La Matosa, eigentlich aus der Ich-Perspektive – beziehungsweise aus einer Art «Wir-Perspektive», da die Sprache mehrerer Textsubjekte wiedergegeben wird – erzählt werden. Dieses literarische Stilmittel der Verfremdung inmitten der markant realistischen Darstellung eines Sachverhaltes kann jedoch ebenfalls als Element von Melchors hyperrealistischem Schreiben bezeichnet werden. Die persönliche Rede steht in starkem Kontrast zur Verwendung der dritten Person und schafft durch das sprachliche Register, die durchgängige Verwendung von Umgangssprache sowie lokalen und pejorativen Ausdrücken, gleichzeitig Nähe und Distanz zum Geschehen sowie zu den Figuren. Das eingeschobene «que vayan y chinguen todos a su puta madre» ist beispielsweise als Imperativ formuliert, was die Flexibilität der Erzählinstanz nicht nur in Bezug auf Nähe und Distanz zur Erzählung, sondern auch auf die Art und Weise der Ansprache und die Variation der Modi unterstreicht. Die unvermittelt eingeschobene Wiedergabe der Aussagen der Bruja Vieja in der ersten Person Singular («debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río» [ich hätt dich bei deiner Geburt ertränken, dich in den Fluss schmeißen sollen]) oder das Ende des Kapitels («ojalá que de menos sí agarren al chacal o los chacales que le rebanaron el cuello» [hoffentlich schnappen sie wenigstens den oder die Dreckskerle, die ihr die Kehle durchgeschnitten haben]), das durch die Verwendung des Hoffnung ausdrückenden Wortes «ojalá» ebenso wie die wörtliche Rede einer oder mehrerer Personen wirkt, sind weitere Beispiele der stilistischen Verfremdung durch die plötzliche Verschiebung der Erzählinstanz. Durch die polyphone Beschaffenheit des Kapitels wird so einerseits eine kollektive Anklage seitens der Dorfbewohnerinnen dargeboten, die letztlich Gerechtigkeit für beide Brujas fordern, andererseits eine ebenso kollektive Anklage, welche von den männlichen Bewohnern insbesondere in Richtung

der Bruja Vieja formuliert wird. Die changierenden Erzählinstanzen sind dabei jedoch stets miteinander verwoben, nur in Nuancen voneinander zu unterscheiden und nur scheinbar disparater Natur. Die Narration folgt einer sich ständig überschlagenden, sich selbst unter- und aufbrechenden Logik, welche ihrerseits die Funktionsweisen der omnipräsenten Gewalt – verbaler, physischer und ökonomischer Natur – in ihren unterschiedlichsten Facetten und bedingenden Faktoren offenlegt.

Diese sich durch den gesamten Roman ziehende Flexibilität eröffnet verschiedene Bedeutungsebenen, die mit dem hyperrealistischen Schreiben in Verbindung stehen: Hyperrealistische Verfahren bedeuten auch immer Verfremdung, da sie mehrere Ebenen von Realität eröffnen, die unterschiedlich nah oder fern, wahrscheinlich oder unwahrscheinlich erscheinen oder sogar parallel existieren können. Die Verfremdung durch die unterschiedlichen sprachlichen Register, Modi und wechselnden Erzählinstanzen ist eine Verfremdung in Bezug auf den literarischen Text, nicht jedoch in Bezug auf die empirische Realität. Diese ist so komplex, uneindeutig und unkämpft, dass sie nicht mittels einer mehr oder weniger linearen und formal kohärenten Erzählung abgebildet werden kann, wie es im Realismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts in Europa angestrebt wurde. Gerade die Abbildung einer gewalttätigen, prekären und kaum vorstellbaren Realität ist es, was in *Temporada de huracanes* im Vordergrund steht, nicht die Erschaffung eines eigenen, literarischen Kosmos, der die Wirklichkeit mimetisch abbildet und gleichzeitig eine möglichst plausible Handlung beschreibt. Die Kohärenz der Erzählung ergibt sich bei Melchor durch die hohe Dichte an detailreichen Beschreibungen geschlechtsspezifischer und intersektionaler Gewalt, die im faktischen Veracruz trotz entsprechender Gesetze juristisch vor allem durch das Ausbleiben ihrer Ahndung in Erscheinung treten. Auch der Roman ahndet nicht – er zeigt die zugrundeliegende Systematik durch seine polyphonen und hyperrealistischen Verfahren auf, ohne dabei juristische Ansprüche zu verfolgen.

4.2.5 Bericht einer Zeugin

Das dritte Kapitel ist das erste der insgesamt vier Abschnitte, die einer einzelnen Figur folgen. Im Mittelpunkt der Erzählung steht Yesenia, eine junge Frau, die bei ihrer Großmutter in La Matosa aufwächst und deren Alltag als Jugendliche darin besteht, sich um ihre jüngeren Geschwister, ihre Großmutter und ihren Cousin zu kümmern. Gleich zu Beginn erfahren wir jedoch, dass der Cousin seit einigen Jahren nicht mehr im Haus der Großmutter lebt. Die Erzählinstanz in diesem Kapitel nimmt aus Yesenias Perspektive eine Charakterisierung des Cousins vor, der von Yesenia zumeist lediglich pejorativ als «ese pinche chamaco» – Ammar übersetzt

dies mit «kleiner Dreckskerl» – bezeichnet wird. Erst gegen Ende des Kapitels wird zum ersten Mal der Name der Figur genannt, Maurilio Camargo, bekannt als Luismi, der sich als Täter herausstellen wird.

Die Erzählinstanz ist in diesem Kapitel überwiegend personal. Im Vergleich zum vorangestellten Kapitel, in dem die Erzählperspektiven ständig wechseln, folgt die Instanz hier fast ausschließlich Yesenias Gedanken. Allerdings sind immer wieder externe Einschübe in Form von erlebter Personenrede auszumachen, welche das Strukturprinzip der Polyphonie des Romans auch in diesem Kapitel unterstreichen.

Das dritte Kapitel ist im Unterschied zum vorangestellten nicht durch eine einzige lange, sondern durch zahlreiche kurze Analepsen gekennzeichnet. Immer wieder greift Yesenias Erzählung in die Vergangenheit, um sich mit jedem Rückgriff schrittweise wieder der Gegenwart der Basiserzählung anzunähern, die sich in den Tagen rund um den Mord und den Leichenfund abspielt.

Auffällig ist von Beginn an, mit welcher Vehemenz Yesenia das Verhalten ihres Cousins von Kindheit an verurteilt. Ihre Erzählung beginnt mit einem zufälligen Treffen zwischen ihr und dem verhassten Cousin, nachdem sie sich jahrelang nicht gesehen haben. Yesenias Wut darüber, dass er es wagt, sie anzusprechen, mündet in der ersten Analepse. Hier spricht auf Erzählebene plötzlich und unvermittelt Negra, Yesenias Mutter, die ihre eigene Mutter davon zu überzeugen versucht, Yesenias Cousin nicht bei sich aufzunehmen. Die Großmutter wiederum verehrt ihren Enkel, das einzige Kind ihres einzigen Sohnes, Maurilio:

Qué se me hace que entre el Maurilio y la pinche vieja cochina esa le vieron a usted la cara de pendeja, mamacita; me extraña que con esa mente tan cochambrosa que tiene para andar siempre pensando lo peor de nosotras, me extraña que no se acuerda de eso de que «hijos de mis hijas, mis nietos; hijos de mis hijos, sepa su chingada madre». Pero no lograron convencerla, por más que le dijeron que criar a ese chamaco como si fuera de la familia era un error, que el Maurilio seguramente ni era el padre [...]. (TH 37)

[...] Mir scheint, Maurilio und seine Schlampe haben Sie schön an der Nase herumgeführt, Mamilein; schon erstaunlich, sonst denken Sie mit Ihrem verdorbenen Kopf doch immer nur das Schlimmste von uns, wirklich erstaunlich, erinnern Sie sich nicht an den Spruch: «Die Kinder meiner Töchter sind meine Enkel, bei den Kindern meiner Söhne weiß das nur ihre gottverdammte Mutter.» Aber es gelang ihnen nicht, sie zu überzeugen, dass es ein Fehler war, den Knirps aufzunehmen, als gehörte er zur Familie, dass Maurilio ganz bestimmt nicht der Vater war [...]. (SW 37)

Die Personenrede Negras ist grammatikalisch gekennzeichnet, jedoch wie im vorigen Kapitel ebenfalls nicht formal vom restlichen Text abgehoben. Die Verachtung, die Negra ihrem Bruder und dessen Sohn entgegenbringt, setzt sich in der Sprache ihrer Tochter Yesenia fort. Diejenigen Stellen, die durch Analepsen die Kindheit Yesenias, ihrer Geschwister und ihres Cousins evozieren, sind allerdings

überwiegend in der Sprache ihrer Mutter, ihrer Tante oder ihrer Großmutter verfasst, obwohl sich der Fokus dabei nie von Yesenia entfernt. Die erste Charakterisierung des Täters findet schließlich in der Sprache Yesenias statt:

[...] era también Yesenia la que tenía que responder por las maldades de su primo, cuando las vecinas iban a la casa a quejarse de que el pinche chamaco se robaba los refrescos de la tienda, de que el pinche chamaco se metía a sus casas y se comía su comida y les agarraba las cosas y el dinero que se encontraba y les pegaba a los niños más chicos, y que le daba por jugar con cerillos y que casi quema el cobertizo de las Güeras con todo y gallinas, y total que era Yesenia la que tenía que andar siempre pidiendo disculpas por el chamaco, pagando los daños que ocasionaba, poniendo su cara de pendeja y luego encima aguantarse el coraje de ver que la abuela nunca castigaba las cabronadas que el pinche chamaco había hecho en su ausencia: qué va a ser, decía siempre [...]. (TH 42)

[...] und Yesenia war es auch, die dafür geradestehen musste, wenn ihr Cousin etwas ausgefressen hatte, wenn die Nachbarinnen zu ihnen kamen und sich beschwerten, weil der elende Kerl Erfrischungsgetränke aus ihrem Laden geklaut hatte, sich in ihre Häuser geschlichen und Lebensmittel eingepackt hatte oder Geld und was er sonst noch so fand, oder die kleineren Kinder verprügelt hatte, oder wenn er wieder, was er gerne tat, mit Streichhölzern spielte und fast den Schuppen der Klatschtanten nebenan, mitsamt den Hühnern und allem Drum und Dran, in Brand setzte – immer war es Yesenia, die überall vorbeigehen und sich für den Kerl entschuldigen, mit Unschuldsmiene für den Schaden aufkommen musste, den er angerichtet hatte, und dann durfte sie sich auch noch schön zusammenreißen und aushalten, dass die Großmutter den kleinen Scheißer kein einziges Mal für den Unfug bestrafte, den er in ihrer Abwesenheit angestellt hatte; ach, das ist doch nicht schlimm, sagte sie [...]. (SW 43)

Die Mündlichkeit der Erzählstimme tritt in diesem Ausschnitt besonders zutage. Der wie ohne Atempause vorgetragenen Beschwerde Yesenias wird durch eine Verkettung mithilfe einer einzigen parataktischen Konjunktion – «y» – Nachdruck verliehen. Durch das Gerundium «pagando los daños que ocasionaba, poniendo su cara de pendeja» wird zudem auf der Ebene der Zeit die Regelmäßigkeit, die auch hier wieder zyklische Struktur der Ausbeutung betont.

Diese ausbeuterische Struktur wird hier auch von der Figur der Großmutter perpetuiert, und so wird die männlich-weiblich Dichotomie und das damit einhergehende Machtgefälle, das auch innerhalb der in seiner Gesamtheit prekären Situation der meisten Dorfbewohner*innen existiert, keineswegs nur von männlichen Figuren akzentuiert und normalisiert. Yesenia beschreibt das Verhalten ihres Cousins vehement als destruktiv, während die Großmutter dies negiert. Alle anderen Familienangehörigen sind sich jedoch von der Geburt des Cousins an einig, dass dieser ein Leben wie seine Eltern führe. Dies wird in den zahlreichen Analepsen deutlich:

[...] ya verán, dijo la Balbi, de tal palo tal astilla; hijo de tigre pintito, o de tigre más bien, le reviró la Negra, porque ese pinche chamaco va a salir igual de cochino que la puta de su madre, de la que se contaban cosas más feas aún en el pueblo, y hasta se decía que por su culpa se habían muerto ya siete hombres, siete choferes de la misma compañía de transporte, y todos de sida, siete hombres muertos, o tal vez ocho contando al tío Maurilio si uno le hacía caso a las murmuraciones, y lo peor de todo es que la maldita vieja seguía enterita, como si no estuviera enferma y podrida por dentro; a ella no le desmejoró el semblante ni se le secaron las carnes que seguía teniendo en abundancia y por las que todavía era famosa en el tugurio ese que regentaba en la carretera, donde la fue a poner el que dicen que es su amante, ese güero jovencito que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que moviera la droga en la zona, el que anda de arriba abajo por la carretera en un camionetón de vidrios polarizados; el del video, vaya; el famoso video ese que todo el mundo se anda pasando por el teléfono y en donde se ven las cosas espantosas que el güero ese le hace a la pobre muchacha que sale en las imágenes, una niña casi, una criatura toda chupada, que apenas puede mantener la cabeza alzada de lo drogada que está, o de lo enferma, porque dicen que eso es lo que le hacen esos cabrones a las pobres muchachas que raptan de camino a la frontera: que las ponen a trabajar en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos, igual que en el video, y las hacen cachitos y venden su carne a las fondas de la carretera como si fuera de animal fino para hacer los tamales famosos de la región, los mismos tamales que la abuela preparaba en la fonda, pero con carne de borrego, no de muchacha [...]. (TH 50–51)

[[...] ihr werdet schon sehen, sagte die Balbi, der Apfel fällt nicht weit vom Stamm; wie der Vater, so der Sohn, oder in diesem Fall besser: wie die Mutter, ergänzte die Negra, denn dieser Pisser ist bestimmt genauso versaut wie seine Mutter, diese Schlampe, von der man sich im Dorf noch Schlimmeres erzählte, sieben Männer sollten wegen ihr draufgegangen sein, sieben Fahrer derselben Transportfirma, alle an Aids, sieben tote Männer, wenn man dem Gerede glaubte, vielleicht – Onkel Maurilio mitgezählt – auch acht, und das Schlimmste daran war, dass die miese Schlampe gesund und munter daherkam, als ob sie gar nicht von innen langsam an der Krankheit verfaulte; man sah ihr nichts an, sie wurde nicht dürrer, sondern erfreute sich nach wie vor der üppigen Kurven, für die sie berühmt war in ihrer Spelunke an der Landstraße, wo sie dieser blonde Typ aus dem Norden, ihr Liebhaber offenbar, als Wirtin hingesteckt hatte, dieser Typ, den die vom Grupo Sombra hergeschickt hatten, um den Drogenhandel in der Gegend zu regeln, und der in einem Lieferwagen mit abgedunkelten Fenstern die Landstraße hoch- und runterfuhr; na, der aus dem Video, das Video, das sich alle gegenseitig aufs Handy schicken, wo der Blonde ganz scheußliche Sachen mit diesem armen Mädchen anstellt, das man da sieht, so ein mageres Ding, fast noch ein Kind, kaum den Kopf gerade halten kann sie, so zgedröhnt oder krank, wie sie ist, denn das, sagt man, machen diese Arschlöcher mit den armen Mädchen, die sie auf dem Weg zur Grenze entführen: Sie versklaven sie in den Bordellen, und wenn man sie zum Ficken nicht mehr brauchen kann, schlachten sie sie ab wie die Lämmer, wie in dem Video, hacken sie in Stücke und verkaufen ihr Fleisch an die Lokale längs der Landstraße, als wär's von einem dieser zarten Tierchen, aus dem man die berühmten Tamales der Region macht, die gleichen Tamales, die auch die Großmutter in ihrem Lokal zubereitete, aber mit Lammfleisch, nicht mit Mädchenfleisch [...]. (SW 51–52)]

Genau wie im Fall der Figur der Bruja Chica ist auch das Leben des Cousins von Geburt an durch die Familienangehörigen determiniert. Während dieser Abschnitt mit einer Analepse beginnt, in der die Rede von Yesenias Mutter und Tante wiedergegeben wird, nähert sich die Erzählung unmittelbar danach der Gegenwart der Basiserzählung an. Gleichzeitig entfernt sich die Erzählinstanz immer weiter von Yesenia und ihrer Familiengeschichte, ohne dass dies angekündigt oder auf formaler Ebene explizit gemacht wird. So wird nun auf die Figur, die in den nächsten Kapiteln unter dem Namen Chabela vorgestellt wird, und den Anführer einer Gruppierung des organisierten Verbrechens referiert. An dieser Stelle nimmt die Erzählinstanz Züge der Polyphonie des vorangestellten Kapitels an und es scheint, als würde erneut das Kollektiv aus Dorfbewohner*innen die Stimme erheben, um erstmalig auch auf die Problematik der Zwangsprostitution von Mädchen und die damit einhergehende feminizidale Gewalt aufmerksam zu machen. Wieder wird der Eindruck erweckt, als würden Informationen über bestimmte Figuren in Form von Gerüchten durch das Dorf getragen werden, hier jedoch in konkreterer Form: Das Video, auf das Bezug genommen wird, wird von Telefon zu Telefon geschickt und dient an dieser Stelle als Beweis für das Gesagte. Dass es trotz der Offenheit, mit der das Verbrechen zur Schau getragen wird, nicht zu einer tatsächlichen juristischen Beweisaufnahme kommt, ist leider so selbstverständlich, dass dies gar nicht erwähnt werden muss. Das bewusste Auslassen des Juristischen markiert hier erneut die Abwesenheit des Rechtssystems und die damit einhergehende Straflosigkeit.

Das letzte Drittel des Kapitels ist schließlich gänzlich in der Gegenwart der Erzählung angesiedelt. Wie auch im vorherigen Kapitel wird am Ende wieder auf den Anfang Bezug genommen. Yesenias Erzählung findet zurück zu dem Morgen, an dem sie ihren Cousin nach dem Bad im Fluss traf. Nun werden jedoch weitere Informationen über das Geschehen an jenem Tag hinzugefügt, die nun erstmals dezidiert die Form einer offiziellen Aussage vor den Autoritäten annehmen. Als Yesenia von dem Mord an der Bruja und dem Fundort der Leiche hört, denkt sie sofort an ihren Cousin:

[...] Yesenia se quedó como paralizada cuando escuchó eso, y no pudo evitar pensar en lo que había visto el viernes, el mismo día que ella se fue a bañar temprano al río y se topó con el cabrón de su primo, descalzo y sin camisa, dando tumbos por la vereda. El muy cínico le había preguntado que cómo estaba el agua [...]. No le había contado a nadie que lo había visto, aquella mañana en el río, y mucho menos se atrevió a decirles a su abuela y a sus primas que, horas más tarde, volvió a verlo por aquel rumbo, aquel mismo viernes pero después de mediodía, como a los dos o tres de la tarde, mientras ella se encontraba parada frente al lavadero del patio, tallando los calzones y el camisón que la abuela acababa de ensuciar con sus orines, cuando escuchó el ruido de un vehículo que avanzaba con lentitud por la vereda y se asomó para ver pasar la vagoneta azul, o tal vez gris, era imposible

saberlo con certeza a causa de la mugre que cubría la carrocería, del fulano ese al que todo el mundo llamaba Munra, justamente el marido de la chingada vieja esa que había parido a su primo; un cojo bueno para nada, borracho mantenido, con quien el chamaco andaba siempre para todos lados en esa camioneta. [...] Dejó la ropa en el lavadero y avanzó hacia la vereda mientras seguía con la mirada a la camioneta, y vio con horror que esta se detenía a unos doscientos metros sobre el camino, casi enfrente de la casa de la Bruja. [...] Estaba a punto de coger la ropa para llevarla al tendadero, cuando vio que la puerta de la casa de la Bruja se abría de golpe y que dos muchachos salían del interior cargando una tercera persona, agarrándola de los brazos y de las piernas como si estuviera desmayada o borracha. Uno de esos muchachos era su primo, Maurilio Camargo Cruz alias El Luis Miguel, Yesenia estaba completamente segura; que le cortaran una mano si no era ese cabrón, carajo, si no por nada lo había criado desde que era niño y podía reconocer esa mata de chinos salvajes a diez kilómetros de distancia; y también estaba segura de que la persona que llevaban cargando era la Bruja, por el tamaño de aquel cuerpo y porque las ropas que llevaba puestas eran todas negras, tal como esa persona acostumbraba vestirse desde que Yesenia tenía memoria. Al otro muchacho que iba con su primo lo reconocía; era uno de los vagos que se reunían en el parque; no sabía su nombre ni cómo le decían, pero medía más o menos lo mismo que su primo, alrededor de un metro con setenta centímetros de estatura, y también era delgado y correoso aunque su cabello era negro y lo llevaba muy corto y así como parado del copete, tal y como está de moda entre los chamacos de ahora. Todo eso se lo contó a los policías que la atendieron de mala gana aquel lunes primero de mayo, y luego tuvo que volver a repetírselo todo a la secretaria del agente del Ministerio Público: el nombre de su primo y la dirección en donde vivía y lo que ella había visto aquel viernes a mediodía y lo que la gente contaba del pinche chamaco ese, las cosas que ella misma había visto con sus ojos aquella noche que siguió a su primo hasta la casa de la Bruja sin que este se diera cuenta [...] (TH 51–54)

[...] Yesenia erstarrte, als sie das hörte, und sie konnte nicht anders, als sich daran zu erinnern, was sie am Freitag gesehen hatte, an jenem Tag also, an dem sie ihren Dreckskerl von Cousin am Fluss getroffen hatte, als sie frühmorgens zum Baden gegangen war, wie er barfuß und mit nacktem Oberkörper den Weg entlanggetorkelt war. Wie ist das Wasser?, hatte er sie scheinheilig gefragt [...]. Sie hatte niemandem erzählt, dass sie ihm an jenem Freitagmorgen am Fluss begegnet war, und erst recht nicht hatte sie es gewagt, ihrer Großmutter und ihren Cousinen zu erzählen, dass sie ihn am gleichen Tag, ein paar Stunden später, wieder in der Nähe gesehen hatte, gegen zwei oder drei Uhr nachmittags, während sie am Waschtrog im Hof das Nachthemd und die vollgepinkelten Unterhosen ihrer Großmutter schrubbte; sie hatte das Motorengeräusch eines Wagens gehört, der langsam die Straße entlangfuhr, hatte sich nach draußen gelehnt und den blauen oder vielleicht auch grauen Chevy – unter dem Dreck ließ sich die Farbe unmöglich erkennen – gesehen, der diesem Typen gehörte, den alle Welt Munra nannte, exakt, dem Mann dieser verfluchten Alten, die Yesenias Cousin zur Welt gebracht hatte; ein nutzloser dauerdichter Krüppel, mit dem der Pisser ständig durch die Gegend fuhr. [...] Sie trat vom Waschtrog auf die Straße, um dem Wagen nachzuschauen und sah voller Entsetzen, dass er zweihundert Meter weiter anhielt, fast genau vor dem Haus der Hexe. [...] Sie wollte die Sachen gerade zur Wäscheleine bringen, als sie sah, wie die Küchentür zum Haus der Hexe aufflog und zwei junge Kerle herauskamen, die eine dritte Person an Armen und Beinen trugen, als wäre sie ohnmächtig oder betrunken. Einer dieser Kerle war ihr Cousin, Maurilio Camargo Cruz alias Luis Miguel alias

Luisi, Yesenia war sich ganz sicher, dafür hätte sie die Hand ins Feuer gelegt, verdammt, schließlich hatte sie diesen Rotzbengel ja großgezogen, auf zehn Kilometer Entfernung würde sie seinen Strubbelkopf erkennen; und sie war sich auch sicher, dass die Person, die sie da trugen, die Hexe war, sie hatte die Größe und war von Kopf bis Fuß schwarz angezogen, so wie sich diese Person zu kleiden pflegte, seit Yesenia denken konnte. Den anderen Kerl erkannte sie ebenfalls wieder, es war einer von denen, die im Park herumlungerten; sie wusste weder seinen Namen noch, wie sie ihn nannten, aber er war ungefähr so groß wie ihr Cousin, circa ein Meter siebzig, und genauso schlaksig, nur hatte er kurzes schwarzes Haar, vorne hochgegelt, wie es die Jungs gerade trugen. All das schilderte sie den Polizisten, die ihr an diesem Montag, dem ersten Mai, schlecht gelaunt zuhörten, und dann musste sie vor der Sekretärin des Staatsanwalts alles noch einmal wiederholen: den Namen ihres Cousins, seine Adresse, was sie an jenem Freitagnachmittag beobachtet hatte und was sich die Leute über diesen Mistkerl erzählten, was sie mit eigenen Augen an dem Abend gesehen hatte, an dem sie ihrem Cousin bis zum Haus der Hexe gefolgt war, ohne dass er es gemerkt hatte [...]. (SW 53–56)]

Der Übergang von Yesenias allgemeiner Erzählung hin zu der Wiedergabe ihrer Aussage ist fließend. Ab dem Abschnitt, der mit den Worten «No le había contado a nadie» beginnt, scheint Yesenias Erzählung gleichsam an die Polizisten und schließlich an die Generalstaatsanwaltschaft gerichtet zu sein, die ihre Aussage aufnehmen. Der Detailreichtum ihrer Erzählung ist nun nicht mehr durch Analepsen und die Rede anderer Personen unterbrochen, sondern gänzlich auf ihre Wiedergabe des Tathergangs fokussiert. Zunächst wird das Fluchtauto samt seines Fahrers beschrieben, womit der Übergang in das nächste Kapitel, das die Figur eben jenes Fahrers, Munra, in den Fokus nimmt, beginnt. Auch ihr Cousin Luisi und das Aussehen des zweiten Täters, der im folgenden Kapitel als Brando vorgestellt wird, werden von Yesenia beschrieben.

Dass auch Yesenias Aussage nicht in der ersten Person, sondern wieder in erlebter Rede verfasst ist, hat zweierlei Konsequenzen: Zum einen eröffnet diese Form der Rede den Blick für polyphone Perspektiven, in dem sie nur über die Fokalisierung wirkt und nicht über die Stimme einer einzelnen Figur. Sie befindet sich so auf der Schwelle zwischen der emphatisch vorgetragenen Anklage Yesenias und einer stets gewahrten Distanz zur Figur, die immer auch andere Wahrheiten zulassen kann – ein narratologisches Verfahren, das ausschließlich literarischen Texten vorbehalten ist. Zum anderen wird eben auch formal Abstand von der Vorstellung einer tatsächlich juristisch zu verwertenden Aussage genommen, die selbstredend aus einer Ich-Perspektive formuliert werden würde. Der Nachlässigkeit des Staates, hier durch schlecht gelaunte Beamten personifiziert, die Yesenias Aussage nicht ernst nehmen, wird durch diese Form der Verfremdung Ausdruck verliehen.

4.2.6 Beihilfe zum Mord

Das vierte Kapitel nimmt die Perspektive Munras in den Fokus, derjenigen Figur, die das Auto fährt, in dem die beiden Täter das Opfer von ihrem Haus zum Tatort transportieren. Die personale Erzählinstanz ist hier noch deutlicher als im vorangegangenen Kapitel auf eine einzige Figur beschränkt, deren Gedanken präsentiert werden. Auch in diesem Abschnitt wird der Tathergang beschrieben, allerdings aus der Perspektive dessen, der den Mord durch die Bereitschaft, sein Auto zur Verfügung zu stellen, ermöglicht oder zumindest vereinfacht hat.

Der Beginn des Kapitels hebt sich deutlich von den drei vorherigen ab: Während im zweiten, aber zeitweise auch im dritten Kapitel die Gerüchtehaftigkeit bestimmter Inhalte sprachlich signalisiert wird, beginnt das vierte mit einer Wiederholungsstruktur, die von Beginn an an die Wahrhaftigkeit der Aussage appelliert:

La verdad, la verdad, la verdad es que él no vio nada, por su madre que en paz descanse, por lo más sagrado que él no vio nada; ni siquiera supo lo que esos cabrones le hicieron, sin su muleta cómo iba a bajarse de la camioneta, y además el chamaco le había dicho que se quedara al pendiente tras el volante, que no apagara el motor ni se moviera, que todo era cosa de minutos para largarse, o eso fue lo que entendió Munra y después ya no supo nada, ni se bajó a ver ni mucho menos se volteó para asomarse por la puerta abierta y aunque la verdad sí tuvo ganas de ver no cayó en la tentación de mirar por el espejo retrovisor, le ganó el miedo. Porque de repente el cielo se puso negro, se llenó de nubes que un viento súbito arrimó contra los cerros, azotando las matas del cañaveral contra el suelo, y él pensó que ya no tardaba en caer la lluvia, y hasta vio clarito cómo de las nubes oscuras surgía de pronto un rayo mudo que caía sobre un árbol que se achicharró en absoluto silencio, un silencio tan espeso que por un momento hasta pensó que se había quedado sordo porque lo único que alcanzaba a oír era una especie de zumbido seco que rebotaba dentro de su cabeza, y los muchachos tuvieron que zarandearlo para que reaccionara, y fue entonces que se dio cuenta de que no estaba sordo, de que sí podía escuchar los gritos de aquellos dos cabrones pidiéndole que acelerara, que acelerara [...] (TH 61)

[Es ist die Wahrheit, die Wahrheit, die Wahrheit, er hatte nichts gesehen, wirklich, er schwor beim Leben seiner Mutter, sie möge in Frieden ruhen, schwor beim Allerheiligsten, dass er nichts gesehen hatte; er wusste nicht einmal, was diese Wichser mit ihr gemacht haben, wie sollte er ohne seine Krücke aus dem Wagen steigen, und außerdem hatte der Junge ihm gesagt, dass er am Steuer sitzenbleiben und aufpassen sollte, mit laufendem Motor, in ein paar Minuten würden sie wieder abhauen, das zumindest hatte Munra verstanden, und danach kriegte er nichts mehr mit, er stieg nicht aus und schaute nicht nach hinten durch die offene Wagentür, und obwohl es ihn gejackt hatte, widerstand er der Versuchung, in den Rückspiegel zu blicken, die Angst war größer gewesen. Denn plötzlich wurde der Himmel schwarz, ein heftiger Wind kam auf und trieb Wolken in Richtung der Berge, peitschte das Zuckerrohr auf den Feldern, und er dachte, dass es gleich regnen würde, sah sogar ganz deutlich, wie aus den dunklen Wolken ein lautloser Blitz niederging

und in einen Baum einschlug, der in vollkommener Stille zu Asche zerfiel, in einer solchen Stille, dass er einen Moment lang fürchtete, er könnte taub geworden sein, denn außer so einem Summen im Kopf hörte er nichts mehr, die Jungs mussten ihn schütteln, damit er reagierte, und da merkte er, dass er nicht taub war, dass er die Schreie der beiden Kerle sehr wohl hörte, schnell, fahr los Mann [...]. (SW 63)

Das nachdrückliche Beteuern des Wahrheitsgehaltes der eigenen Äußerungen in Form einer Epizeuxis markiert gleich zu Beginn des Kapitels den bezeugenden Charakter des gesamten Abschnitts, der jedoch auch hier dadurch verfremdet wird, dass die Erzählung zunächst nicht in der ersten, sondern in der dritten Person verfasst ist.

Der Moment des Mordes an der Bruja wird hier erstmalig evoziert und auch bei Melchor durch die Distanz des nicht-sehen-wollenden Blicks verfremdet, der hier viel explizierter markiert ist, als in Abschnitt II der Studie für den Roman *Racimo* konstatiert wurde. Dieser Blick wird durch den Einschlag des stummen Blitzes prononciert, der einen Baum in der Ferne in Brand setzt und die Luft mit einer Stille erfüllt, die Munra für einen Moment glauben lässt, er sei taub geworden. Das Wegsehen im Angesicht des Verbrechens wird hier so sehr auf die Spitze getrieben, dass nur die Gewalt der Natur mehr in die Apathie der Figur einzugreifen vermag.

Es folgt eine weitere Analepse, die nicht mehr ausschließlich auf den Tathergang Bezug nimmt, sondern in deren Rahmen und mit der Stimme Munras eine Charakterisierung Luismis vorgenommen wird, der in diesem Kapitel zum ersten Mal unter jenem Spitznamen erwähnt wird. Munra beschreibt seinen Stiefsohn als antriebslos und verschlossen und beschwert sich über die Anwesenheit dessen neuer Freundin, Norma, sowie über die permanente Abwesenheit seiner Frau, Chabela. Trotz der schwierigen Beziehung zwischen Munra und seinem Stiefsohn verbringen beide regelmäßig Zeit miteinander. Der im juristischen Sinne bezeugende Charakter der Erzählung tritt erneut stärker hervor, als sich das Kapitel wieder dem Tag des Mordes annähert. Der tatsächliche, grammatikalisch markierte Beginn der formalen Aussage vor der Generalstaatsanwaltschaft wird schließlich unter anderem durch einen Wechsel in der Erzählperspektive eingeleitet:

[...] era solo un mensaje del pinche chamaco, un mensaje que decía: k pedo bamos a seguir chupando, al que Munra respondió: donde estas, y a su vez, el chamaco: en el parque de Villa. Munra miró el indicador del combustible y pensó que lo más sensato sería regresar a La Motosa y pedirle fiado a doña Concha un litro de caña, y chupárselo entero en la cama mientras esperaba el regreso de Chabela hasta perder la conciencia o morir, lo que sucediera primero, y en eso sonó el teléfono de nuevo y era otra vez ese pinche chamaco que decía que había conseguido dinero, que le pagaría la gasolina para que le hiciera el paro de

llevarlo a un jale, por lo cual el declarante entendió que su hijastro necesitaba que le hiciera el favor de llevarlo a un lugar en donde podría conseguir dinero para seguir bebiendo, propuesta que el declarante aceptó, por lo que a bordo de su camioneta cerrada marca Lumina, color azul con gris, model mil novecientos noventa y uno, con placas del estado de Texas erre g e equis quinientos once, se dirigió al punto de reunión señalado, precisamente las bancas del parque frente al Palacio Municipal de Villa, en donde se encontró a su hijastro, que se encontraba acompañado de otros dos sujetos, uno de los cuales conocía bajo el apodo de Willy, de oficio vendedor de películas en el mercado de Villa, de aproximadamente treinta y cinco o cuarenta años de edad, de pelo largo, negro con algunas canas, y que iba vestido como regularmente acostumbra, con playera de motivo roquero y botas militares negras, de esas que les dicen de casquillo, y la otra personas era un muchacho que solo sabía que le decían el Brando, pero no sabía si era su apodo o su nombre de verdad, como de dieciocho años de edad, delgado, ojos negros y pelo negro cortito y parado, moreno claro, bermudas café y playera del Manchester con el número del Chicharito en la espalda, además de su hijastro, cuya descripción ya hizo, y fue en compañía de estas tres personas que estuvo conviviendo durante aproximadamente dos horas, lapso en el que se dedicaron a ingerir en la vía pública varios litros de una bebida de sabor naranja con aguardiente de caña que el muchacho apodado Brando llevó ya preparada en un galón de plástico, así como un cigarillo de marihuana y ellos, es decir el Luismi y el Brando y el Willy consumieron también pastillas psicotrópicas de las que el declarante desconoce la marca o tipo, hasta las dos de la tarde, hora en que su hijastro le preguntó si siempre sí iba a hacerle el paro que había pedido, y yo le dije que no tenía gasolina, que tenía que darme dinero primero, y ahí fue cuando me di cuenta de que quien llevaba el dinero era Brando, porque él fue quien me dio un billete de a cincuenta y me dijo: llévanos a La Matosa, y yo le dije: pero que sean cien varos, y el Brando dijo: cincuenta ahorita y cincuenta de regreso, y yo me mostré de acuerdo y nos fuimos, todos menos el Willy que se quedó inconsciente sobre la banca del parque [...]. (TH 89–90)

[...] dann war es nur eine Nachricht von dem verdammten Jungen: *was los komm saufn*, worauf Munra antwortete: *wo biste*, und der Junge: *park in villa*. Munra schaute auf die Benzinanzeige und dachte, dass es das Vernünftigste wäre, nach La Matosa zurückzufahren, bei Doña Concha einen Liter Zuckerrohrschnaps anschreiben zu lassen und ihn im Bett runterzukippen, bis er besinnungslos oder tot war, während er darauf wartete, dass Chabela zurückkam, da dudelte das Telefon noch einmal, wieder der verdammte Junge, der schrieb, dass er Geld aufgetrieben hatte und ihm das Benzin zahlen würde, wenn er ihm den Gefallen tat, ihn zu einem Job zu fahren, was der Aussagende so verstand, dass sein Stiefsohn ihn brauchte, damit er ihn irgendwohin fuhr, wo er die Kohle herbekam, um weiterzusaufen, ein Vorschlag, in den der Verhörte einwilligte, weshalb er sich in seinem blaugrauen Chevrolet Lumina, Baujahr 1991, mit texanischem Kennzeichen RGX-511 zum vereinbarten Treffpunkt begab, genauer gesagt, zu den Bänken im Park gegenüber des Rathauses von Villa, wo er seinen Stiefsohn traf, der sich in Begleitung von zwei anderen Personen befand, von denen ihm einer unter dem Namen Willy bekannt war, von Beruf DVD-Verkäufer auf dem Markt von Villa, zwischen fünfunddreißig und vierzig Jahre alt, lange schwarze, etwas angegraute Haare, wie üblich bekleidet mit Rocker-T-Shirt und schwarzen Militärstiefeln, die man Springerstiefel nannte, bei dem anderen Individuum handelte es sich um einen Jungen, den alle Brando nannten, dem Verhörten war nicht bekannt, ob das ein Spitzname

oder sein wirklicher Name war, circa achtzehn Jahre alt, schlank, dunkle Augen und kurzes schwarzes hochgestelltes Haar, hellbraune Haut, kaffeefarbene Shorts und ein Trikot von Manchester United mit der Nummer von Chicharito auf dem Rücken, und außerdem eben sein Stiefsohn, dessen Beschreibung er bereits abgegeben hatte, und in Gesellschaft dieser drei Personen verbrachte er circa die nächsten beiden Stunden, während der sie auf offener Straße mehrere Liter eines nach Orange schmeckenden Getränks, versetzt mit Zuckerrohrschnaps, zu sich nahmen, das der Junge namens Brando bereits gemischt in einer Plastikflasche mitgebracht hatte, dazu rauchten sie einen Joint, und die anderen, also Luismi, Brando und Willy, schluckten Pillen mit psychotroper Wirkung, deren Marke oder Typ dem Aussagenden nicht bekannt waren, bis sein Stiefsohn ihn um zwei Uhr nachmittags fragte, ob er ihm immer noch den Gefallen tun würde, um den er ihn gebeten hatte, und ich hab ihm gesagt, dass ich kein Benzin mehr habe, dass er mir erst Geld geben müsste, und da hab ich gemerkt, dass es dieser Brando war, der die Kohle hatte, der hat mir fünfzig Mäuse in die Hand gedrückt und gesagt: Bring uns nach La Matosa, darauf ich: Mach hundert draus, und der Brando: Fünfzig jetzt und fünfzig auf dem Rückweg, womit ich einverstanden war, also sind wir los, alle, bis auf diesen Willy, der blieb reglos auf einer Bank liegen [...]. (SW 92–94)

Der nun offizielle Charakter der Aussage wird zunächst durch den Einschub «por lo cual el declarante entendió» markiert. Die Erzählinstanz ist an dieser Stelle nicht eindeutig zuzuordnen: «El declarante» kann sowohl eine Selbstbezeichnung Munras als auch einen Ausschnitt aus dem offiziellen Protokoll der Aussage darstellen. Der erstmalige, plötzliche Wechsel in der Erzählperspektive hin zu einer Ich-Erzählung mitten im Satz verdeutlicht noch einmal das Prinzip der Vielstimmigkeit, das hier auf die immer näher rückende Verwüstung durch die allgegenwärtige Gewalt hinweist: Weder die Erzählinstanz noch das Sujet der Erzählung folgen einer kohärenten Struktur. Im folgenden Abschnitt wird dies durch ständige Wechsel der Perspektiven noch verstärkt:

[...] yo sabía que los chamacos solo irían a pedirle dinero a esta persona, que no iban a quedarse mucho rato ahí adentro sino que la cosa era de entrada por salida, y que yo podía quedarme esperando en el auto y después nos iríamos a seguir la peda, o eso fue lo que el Brando le explicó, después de que le ordenara estacionarse junto a un palo que hay ahí como a veinte metros de la casa de la Bruja, y le dijo que no se moviera, que no tardarían, que no se le ocurriera bajarse ni cerrar la puerta lateral de la camioneta, y el Luismi no decía nada pero yo noté que estaba muy nervioso, que los dos estaban muy nerviosos y que ya casi ni se les notaba la peda, y yo pensé que era muy raro pero no hice ningún comentario, y total que se fueron, y en ese momento el Munra no se dio cuenta de que uno de ellos se había llevado su muleta, y cuando se asomó por el espejo retrovisor los dos muchachos ya habían dado la vuelta a la fachada para entrar por la puerta de la cocina, que es por donde una vez el declarante había ingresado en aquel domicilio, [...] y hasta entonces nadie le había dicho que la tal Bruja era en realidad un hombre, un señor como de cuarenta o cuarenta y cinco años de edad en aquel entonces, vestido con ropas negras de mujer, y las uñas bien largas y pintadas también de negro, espantosas, y aunque llevaba puesta una cosa como velo que le tapaba la cara nomás con escucharle la voz y verle las manos uno se daba cuenta de que se trataba de un homosexual [...] y solo por eso era que él conocía la

entrada a la cocina de esa casa, y no porque personalmente tuviera tratos con esa persona, por el motivo que ya les indiqué de que sus costumbres y su apariencia me parecían repugnantes, pero en ningún momento manifesté yo el deseo de hacerle daño a esta persona, yo no vi nada, ya se los dije, yo no vi nada ni supe qué fue lo que pasó, qué fue lo que le hicieron, no vi cuando la mataron porque míreme, mi comandante, yo no puedo ni caminar, estoy inválido desde febrero del 2004; no sé de qué dinero me está hablando [...] (91–92)

[...] ich wusste ja, dass die Jungs diese Person nur um Geld bitten wollten und nicht lange drinnen bleiben, sondern einfach nur rein und wieder raus gehen würden, dass ich im Wagen warten konnte und wir dann weiterzechen würden, das jedenfalls hatte dieser Brando zu ihm gesagt, nachdem er auf den Pfosten gezeigt hatte, neben dem er parken sollte, ungefähr zwanzig Meter vom Haus der Hexe entfernt, dort sollte er bleiben, sie würden nicht lange brauchen, auf keinen Fall sollte er aussteigen oder die Seitentür des Wagens zumachen, und Luismi sagte nichts, aber ich hab gesehen, wie nervös er war, beide waren ziemlich nervös, den Suff hat man ihnen kaum noch angemerkt, und ich fand das schon komisch, aber ich hab nichts gesagt, und zack waren die beiden weg, und Munra hatte nicht mal gemerkt, dass einer der beiden seine Krücke mitgenommen hatte, und als er in den Rückspiegel schaute, waren die zwei Jungs schon ums Haus gegangen, um zur Küchentür reinzugehen, durch die der Verhörte dieses Gebäude auch einmal betreten hatte, ein einziges Mal in seinem Leben [...] und bis zu diesem Zeitpunkt hatte ihm niemand gesagt, dass die sogenannte Hexe in Wirklichkeit ein Kerl war, damals ein Mannsbild von vierzig oder fünfundvierzig Jahren, in schwarzen Weiberkleidern, die fürchterlichen langen Fingernägel ebenfalls schwarz lackiert, und obwohl sein Gesicht mit einer Art Schleier bedeckt war, hörte man seiner Stimme und sah man seinen Händen sofort den Schwulen an, [...] und nur deshalb kannte er den Hintereingang dieses Hauses, nicht, weil ich näher mit dieser Person bekannt gewesen wäre, denn, wie ich bereits sagte, erschienen mir ihr Aussehen und ihre Angewohnheiten abstoßend, aber zu keinem Zeitpunkt habe ich den Wunsch geäußert, dieser Person Schaden zuzufügen, ich hab nichts gesehen, wie ich Ihnen schon gesagt habe, rein gar nichts hab ich gesehen, und ich hatte keine Ahnung, was passiert ist, was sie mit ihr gemacht haben, ich habe nicht gesehen, wie sie sie umgebracht haben, schauen Sie mich doch an, Kommandant, ich kann nicht mehr laufen, seit Februar 2004 bin ich ein Krüppel; ich weiß nicht, von welchem Geld Sie reden [...] (SW 94–96)

Das willkürlich anmutende Changieren zwischen der ersten und dritten Person dient der Emphase der Vielstimmigkeit: Die Fokalisierung bleibt stets dieselbe, während die Erzählstimme situativ wechselt. In denjenigen Bestandteilen der Wiedergabe von Munras Aussage, die sein subjektives Empfinden widerspiegeln, dominiert die Ich-Perspektive («yo sabía», «yo noté», «yo pensé», «me parecían», «yo no vi nada» etc.). In den Fragmenten, die sein Verhalten oder das der anderen Figuren thematisieren, überwiegt die personale Erzählsituation («le dijo el Brando», «se asomó», «nadie le había dicho»). Bisweilen werden beide Erzählsituationen durch solche Satzfragmente miteinander verbunden, in denen die Sprecherposition nicht eindeutig zugeordnet werden kann, weil die Verwendung der Verbformen sowohl eine Deutung im Sinne der Ich-Perspektive als auch im Sinne der personalen Erzählung zulässt («y no porque personalmente tuviera tratos con esa persona»).

Das Fragmenthafte der Aussage Munras, die sich in der Folge mehrmals mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen wiederholt, verweist im Sinne der Fluidität der Sprecherpositionen auch in diesem Kapitel auf die Fragilität der regulierenden, staatlichen Funktionen. Gleichzeitig findet sich am Ende des Abschnitts ein erster konkreter Hinweis auf den Missbrauch des staatlichen Machtmonopols. Der *comandante*, den Munra anfleht, taucht nur als ominöse Präsenz auf, sein Erscheinen ist durch die direkte Ansprache impliziert, er bleibt jedoch eine Schattengestalt, die nur im Hintergrund der Erzählung agiert. Offenbar fragt jener *comandante* Munra nach dem Geld, das er im Besitz des Mordopfers glaubt. Der erste erwähnte Repräsentant des Staates ist, so scheint es, mehr an den Besitztümern der Bruja als an der Wahrheit interessiert. So verbringt Munra einen nicht unerheblichen Teil seines Verhörs damit, seine Anwesenheit in der Nähe des Hauses der Bruja zu rechtfertigen und dem *comandante* gegenüber zu beteuern, dass er sie nicht näher gekannt habe und nichts über vermeintliche Reichtümer wisse – schließlich habe er ja nicht einmal gewusst, wer die Bruja «wirklich» gewesen sei. Der Verweis auf die Lesart Munras in Bezug auf das Geschlecht und die tatsächlich fluide Geschlechtsidentität der Bruja ist an dieser Stelle ebenso wenig Zufall wie die Fluidität der Sprecherpositionen. Die durch Munra perpetuierte Essentialisierung geschlechtlicher Zuschreibungen steht im starken Kontrast zu der flexiblen formalen Beschaffenheit seiner Aussage. Innerhalb eines einzigen Satzes vollzieht sich eine Bewegung von einer maskulinen Zuschreibung («tal Bruja era en realidad un hombre») hin zu einer neutralen («esta persona») und schließlich der Anerkennung der Weiblichkeit («la mataron»). Seine essentialisierende Sprache entlarvt sich so auf formaler Ebene selbst.

Gegen Ende des Kapitels wird wie schon zu Beginn noch einmal auf die Beschreibung des Moments des Mordes Bezug genommen, womit auch auf der Mikroebene wieder die zyklische Struktur der Erzählung zum Vorschein tritt.

Yo pensé que nomás iban a transar con la Bruja, qué iba yo a pensar que lo que querían era matarla, yo ni me bajé de la camioneta, me quedé todo el tiempo ahí detrás del volante, esperando a que salieran, porque los cabrones se tardaron bastante ahí dentro de la casa, y Munra ya estaba muy nervioso y a punto de largarse cuando finalmente escuchó los gritos de Luismi y se volvió para verlos llegar hasta la puerta corrediza, entre cargando y arrastrando a una persona inconsciente a la que metieron al interior del vehículo y que empujaron contra el suelo y su hijastro y el otro chamaco gritaron arranca, arranca, y Munra hundió el pedal hasta el fondo y la camioneta salió volando por la vereda en dirección del Ingenio [...] y más o menos a la altura del primer recodo fue que la Bruja empezó a quejarse, a gemir como de dolor y ahogarse, y los pinches chamacos le gritaban que se callara y le daban de patadas y pisotones y entonces una vez que llegaron al canal le dijeron: párate aquí, párate, y Munra les obedeció, y ellos bajaron a la Bruja, o más bien la arrastraron del pelo y de la ropa hasta que la tiraron al suelo, y Munra vio que esta persona tenía el cabello todo enmarañado y mojado, completamente empapado de lo que después se dio cuenta que

era sangre, porque todo el suelo de su camioneta quedó embarrado, aunque en ese momento él no sabía ni trató de averiguarlo. Se quedó ahí nomás, detrás del volante, con las manos sobre los muslos y la mirada clavada en las hileras de caña chaparra, caña sediente que aguardaba la temporada de lluvias, matas y matas de caña que llegaban hasta la rivera y todavía más allá, hasta los cerros azules, y la verdad, la verdad, la mera verdad era que él sí tenía ganas de ver, porque estaba casi seguro de que los chicos iban a desnudar a la Bruja y a tirarla a las aguas del canal de puro desmadre, como él ya había visto que la banda hacía de pura broma, vaya, de puro cotorreo, pero algo le impidió volverse, algo lo dejó todo tieso, como paralizado [...] y una racha de viento súbito, húmedo casi, se coló por la ventanilla de la camioneta, un aire necio, como de lluvia inminente, que de pronto aplastaba las matas agostadas contra la tierra y, a lo lejos, en medio del cielo, un nubarrón tapó al sol y un relámpago mudo cayó en medio de las montañas lejanas, sin emitir un solo ruido, ni siquiera un chasquido cuando partió aquel árbol seco y lo calcinó de golpe, y por un momento Munra pensó que se había quedado sordo, porque los cabrones aquellos tuvieron que gritarle al oído y sacudirlo para que reaccionara [...]. (TH 91–94)

[Ich habe gedacht, sie wollten mit der Hexe nur was verhandeln, wie konnte ich denn ahnen, dass sie sie umbringen wollten, ich bin ja nicht mal aus dem Wagen gestiegen, die ganze Zeit über saß ich hinterm Steuer und habe auf sie gewartet, die Arschlöcher waren nämlich ziemlich lang in dem Haus drin; und Munra war ganz nervös geworden und wollte schon abhauen, als er endlich Luis' Schrei hörte, und da drehte er sich um und sah sie zur Schiebetür kommen, zu zweit trugen oder vielmehr schleiften sie eine offenbar bewusstlose Person, die sie ins Innere des Wagens wuchteten, auf den Boden hinter dem Vordersitz legten, und dann brüllten sein Stiefsohn und der andere, fahr los, fahr schon los, und Munra trat aufs Gaspedal, und der Wagen bretterte über den Weg in Richtung Zuckerrohrfabrik aber ungefähr bei der ersten Kurve fing die Hexe an zu wimmern, vor Schmerzen zu stöhnen und zu röcheln, und die Jungs schrien sie an, dass sie den Mund halten sollte, und versetzten ihr Schläge und Fußtritte, und als sie an den Kanal kamen, riefen sie ihm zu: Halt an, Mann, halt an, was Munra tat, und sie zogen die Hexe raus, zerrten sie an Haaren und Kleidern auf den Boden, und Munra sah, dass das Haar dieser Person ganz verfilzt und nass war, und erst später wurde ihm klar, dass das Blut war, dass auch der Boden seines Wagens über und über mit Blut verschmiert war, aber in diesem Augenblick wusste er es nicht und wollte es auch nicht wissen. Er blieb am Steuer sitzen, die Hände auf den Schenkeln, den Blick auf das niedrige Zuckerrohr gerichtet, das durstig auf die Regenzeit wartete, endlose Reihen Zuckerrohr, bis zum Fluss hinunter und noch weiter, bis zu den blauen Hügeln, und die Wahrheit war, die Wahrheit, die volle Wahrheit, dass er schon gern hingeschaut hätte, weil er fast sicher war, dass die Jungs die Hexe ausziehen und rein zum Spaß ins Dreckswasser des Kanals werfen würden, wie er es die Bande schon öfter hatte tun sehen, aus Jux und Tollerei, einfach so, wenn's grade hoch herging, aber irgendwas hinderte ihn daran, sich umzudrehen, aus irgendeinem Grund war er ganz steif, wie gelähmt, [...] und plötzlich kam eine Windböe auf und wehte Feuchtigkeit und so eine dumme Luft in den Wagen, als würde es gleich Regen geben, einen Regen, der die dünnen Zuckerrohrhalme niederdrückte, und eine mächtige dunkle Wolke hoch am Himmel verdeckte die Sonne, lautlos ging ein Blitz über den Bergen am Horizont nieder, es krachte nicht einmal, als er in den trockenen Baum einschlug, der sofort zu Asche zerfiel, und Munra dachte schon, er sei taub geworden, weil die Mistkerle ihm ins Ohr brüllen und ihn schütteln mussten, bis er endlich reagierte [...]. (SW 94–98)]

Die Verwendung der Ich-Erzählung nimmt zum Ende des Kapitels sukzessive ab. Der Moment des Mordes ist wie schon zu Beginn auch in seiner wiederholten Schilderung konsequent in der dritten Person und in erlebter Rede verfasst. Auf der bildlichen Ebene wird die feminizidale Gewalt noch intensiver als zu Beginn des Kapitels mit sprachlichen Bildern von Naturgewalt eingeführt. Der Tod der Bruja erzeugt in der Wahrnehmung Munras eine apokalyptisch anmutende Szenerie, die einerseits auf die der Bruja zugeschriebenen übernatürlichen Kräfte verweist, andererseits die Furcht des Mittäters vor seinem Opfer und seiner Macht, auch im Tode, beleuchtet.

Die so formal und auf der Bildebene geschaffene Distanz zwischen dem Mörder und dem Opfer ist eine bewusst gesetzte erzählerische Positionierung, die eine Weigerung enthält, den Mord ausschließlich aus der Perspektive derjenigen Figuren zu dokumentieren, die das Mordopfer auf die von ihnen vorgenommenen identitären Fremdzuschreibungen reduzieren.

4.2.7 Bericht einer Überlebenden

Im fünften Kapitel, das die Perspektive der dreizehnjährigen Figur Norma in den Fokus nimmt, wird kein direkter Zusammenhang zum Tathergang hergestellt. Norma ist keine Zeugin des Verbrechens, sondern findet sich nach einem illegal durchgeführten Schwangerschaftsabbruch an ein Krankenhausbett gefesselt, da befürchtet wird, sie könne versuchen zu fliehen. Aus dem Krankenzimmer heraus werden Ausschnitte aus Normas Biographie präsentiert, die von Kindheit an von Gewalt geprägt war. Detailreich beschreibt die auf das Mädchen fokalisierte personale Erzählinstanz den sexuellen Missbrauch durch ihren Stiefvater und die Flucht aus dem Haus ihrer Mutter, nachdem sie die eigene Schwangerschaft bemerkt hatte. Normas Haltung gegenüber Luismi unterscheidet sich von der Yesenias und Munras. In Normas Augen hat sie Luismi ihr eigenes Überleben zu verdanken, der sie bei sich zu Hause aufnahm, als sie eigentlich im Begriff war, ihren Suizid zu planen. Auf Initiative Chabelas, Luismis Mutter, nimmt Norma die Hilfe der Bruja in Anspruch, die in La Matosa dafür bekannt ist, Schwangerschaftsabbrüche durchzuführen, ohne Gegenleistungen dafür zu verlangen. Doch die Schwangerschaft Normas ist bereits so weit fortgeschritten, dass sie nach dem Abbruch im Begriff ist, zu verbluten. Im Krankenhaus, in dem ihr von allen Seiten Feindseligkeit entgegenschlägt, wird ihre Vergangenheit reflektiert, wobei die Panik vor den Neugeborenen, die sich mitsamt ihren Müttern mit ihr in einem Saal befinden, sie zum Verstummen bringt. Sowohl die Ärzte als auch die Krankenschwestern und die für sie zuständige Sozialarbeiterin machen Norma selbst für die Gewalt verantwortlich, die ihr angetan wurde. Fragmente aus Normas

Vergangenheit in ihrer Heimatstadt Ciudad del Valle wechseln sich ständig mit Fragmenten aus der Gegenwart des Krankenhauses und der unmittelbaren Vergangenheit in La Matosa ab. Nach jeder Analepse gelangt die Erzählung so wieder in der Gegenwart des Krankenhauses an, in dem Norma sich der verbalen und physischen Gewalt des medizinischen Personals ausgesetzt sieht:

[...] esas habían sido las instrucciones de la trabajadora social: tenerla ahí prisionera hasta que la policía llegara, o hasta que Norma confesara y dijera lo que había hecho, porque ni siquiera bajo la anestesia que le inyectaron antes de que el doctor le metiera los fierros logró la trabajadora social sacarle algo a Norma, ni siquiera cómo se llamaba, ni qué edad verdaderamente tenía, ni qué era lo que se había tomado, ni quién fue la persona que se lo había dado, o dónde era que lo había botado, mucho menos por qué lo había hecho; no había podido sacarle a Norma nada, ni siquiera después de gritarle que no fuera pendeja, que dijera cómo se llamaba su novio, el cabrón que le había hecho eso, y dónde vivía, para que la policía fuera a arrestarlo, porque el muy desgraciado se había largado después de dejarla abandonada en el hospital. ¿No le daba coraje? ¿No quería que él también pagara? Y Norma, que recién comenzaba a darse cuenta de que todo aquello realmente estaba sucediendo, que no era una horrible pesadilla, apretó los labios y sacudió la cabeza y no dijo una sola palabra, ni siquiera cuando las enfermeras la desnudaron ahí enfrente de toda la gente que aguardaba su turno en el pasillo de urgencias; ni siquiera cuando el doctor calvo metió la cabeza entre sus muslos y comenzó a hurgar en aquel sexo que Norma ya no reconocía como suyo, no solo porque no lograba sentir nada por debajo de las costillas sino porque, cuando al fin logró alzar la cabeza y enfocar la mirada, se encontró con un pubis enrojecido y trasquilado que no se parecía nada al suyo, y no conseguía creer que toda esa carne de ahí le perteneciera [...]. (TH 100–101)

[...] so lauteten die Anweisungen der Sozialarbeiterin: sie festzuhalten, bis die Polizei kam oder bis Norma gestand und ihnen sagte, was sie getan hatte, denn nicht einmal mit der Betäubungsspritze, die sie ihr gegeben hatten, bevor ihr der Arzt das Eisen reinschob, hatte ihr die Sozialarbeiterin irgendwas entlockt, nicht einmal, wie sie hieß oder wie alt sie wirklich war, was sie genommen oder wer es ihr gegeben hatte, wo sie es losgeworden war und erst recht nicht, warum sie es getan hatte; nichts konnte sie aus Norma herausbringen, sie konnte sie noch so sehr anschreien, dass sie sich nicht so dumm anstellen sollte, sagen sollte, wie ihr Freund hieß, dieser Dreckskerl, der ihr das angetan hatte, und wo er wohnte, damit die Polizei diesen Mistkerl verhaften konnte, der sie einfach im Krankenhaus hatte sitzen lassen. Ob sie das nicht wütend machte? Ob er das nicht büßen sollte? Und Norma, die erst nach und nach begriff, dass all das wirklich geschah, dass es kein schrecklicher Albtraum war, presste die Lippen aufeinander, schüttelte den Kopf und sagte kein Wort, nicht einmal, als die Krankenschwestern sie mitten im Korridor der Notaufnahme vor allen Leuten splitternackt auszogen; nicht einmal, als der glatzköpfige Arzt seinen Kopf zwischen ihre Schenkel steckte und anfang, in der Vagina herumzuwühlen, die schon nicht mehr zu ihr zu gehören schien, weil unterhalb ihrer Rippen alles wie taub war und sie die zerschundene, gerötete Scham, die sie erblickte, als sie den Kopf wieder heben und an sich herabschauen konnte, nicht wiedererkannte, nicht glauben konnte, dass dieses Fleisch ihres sein sollte [...]. (SW 105)

Die hier konsequent eingehaltene personale Erzählsituation wird durch die eingeschobenen rhetorischen Fragen der Sozialarbeiterin und des Krankenhauspersonals verfremdet. Die suggestive Intention der Fragen zeigt bei der Dreizehnjährigen nicht die gewünschte Wirkung, so dass diese, die den Frust und die Wut derjenigen auf sich zieht, die eigentlich für ihr Wohlergehen sorgen sollten, erneut Opfer von sexualisierter und psychischer Gewalt wird. Normas «Geständnis» in Bezug auf den Schwangerschaftsabbruch wird mit derselben Vehemenz und Gewalt eingefordert, die auch der *comandante* den Tätern des Feminizids entgegenbringt. So tritt der Rechtsstaat auch hier wieder als Gewalttäter auf, der sein Machtmonopol auch und gerade gegenüber der mehrfach marginalisierten und äußerst vulnerablen Minderjährigen missbraucht. Während die Fragen des *comandante* im Zuge der Aussage Munras nicht Teil der Erzählung, sondern nur durch die Antwort des Verhörten implizit sind, wird hier der gegenteilige Effekt erzeugt: Norma schweigt und ihr Schweigen bringt die Gewaltspirale zur Eskalation. Die durch die unmittelbar aufeinanderfolgenden rhetorischen Fragen erzeugte Emphase lässt den Eindruck entstehen, dass die Wahrheitsfindung hier ein zentraleres Anliegen ist als in Bezug auf den Mord. Die polyphone Gestaltung ist hier subtiler als in den vorangegangenen Abschnitten, wird sich im Verlauf des Kapitels jedoch noch zuspitzen.

Auf die Beschreibung ihres aktuellen Zustands folgt die erste Erinnerung an Normas Kindheit, im Zuge derer erstmalig ihr Stiefvater Pepe erwähnt wird, der zu einem späteren Zeitpunkt als Aggressor auftritt. Der Übergang zwischen den beiden zeitlichen Dimensionen der Erzählung ist wie so oft fließend:

[...] ganas no le faltaron de salir corriendo de aquella sala, aunque estuviera completamente desnuda y aunque la brisa que entraba por la puerta abierta al final del pasillo le hiciera temblar y castañear los dientes; una brisa que era más bien cálida, tal vez incluso bochornosa, pero que a ella, con sus cuarenta grados de fiebre, le parecía tan gélida como el viento que descendía por las noches de las montañas que rodeaban Ciudad del Valle, las moles azuladas, cubiertas de pinos y castaños que un catorce de febrero de hacía varios años el Pepe los llevó a conocer porque cómo era posible que Norma y sus hermanos y su madre llevaran ya tanto tiempo viviendo en Ciudad del Valle sin haber conocido los bosques; se estaban perdiendo de una cosa maravillosa, un verdadero espectáculo de la Madre Naturaleza en todo su esplendor, había dicho el payaso de Pepe. ¡La nieve, vamos a ver la nieve!, canturreaban sus hermanos mientras subían por el camino que serpenteaba entre los árboles inmensos del bosque [...]. (TH 101–102)

[...] Norma wusste, dass sie es taten, damit sie nicht abhaute, denn das hätte sie am liebsten getan, obwohl sie splitterfasernackt war und der Wind, der durch die offene Tür am Ende des Korridors hereinzog, sie bibbern und mit den Zähnen klappern ließ; eigentlich ein warmer, sogar schwüler Wind, der ihr mit ihren vierzig Grad Fieber aber so eisig vorkam wie der Wind, der nachts von den Bergen um Ciudad del Valle herunterwehte, über die bläulichen, mit Pinien und Kastanienbäumen gesprenkelten Hänge, zu denen Pepe sie an einem vierzehnten Februar vor ein paar Jahren mitgenommen hatte, denn wie war es möglich,

dass Norma und ihre Geschwister und ihre Mutter schon so lange in Ciudad del Valle lebten und noch nie in den Wäldern gewesen waren; da versäumten sie etwas ganz Herrliches, ein wahres Spektakel von Mutter Natur in all ihrer Pracht, hatte der Clown von Pepe gesagt. Schnee, Schnee, gleich sehen wir den Schnee!, hatten ihre Geschwister gesungen, während sie die Serpentina zwischen den hohen Bäumen des Waldes hochwanderten [...]. (SW 106)

Hier wird erstmalig ein völlig anderer Raum evoziert, der im starken Kontrast zu der tropischen Hitze der Region um La Matosa steht. Norma ist demnach die einzige Figur, die räumliche Grenzen überschreitet und eine Reise von der Metropole in die Provinz vollzieht.⁵⁷ Sie überwindet als einzige topographische Gegensätze, was die Sujethaftigkeit im Sinne Lotmans⁵⁸ und die Zentralität dieses Kapitels im Rahmen der Gesamthandlung unterstreicht. Es wird zwar keine Beschreibung des Tathergangs aus der Perspektive Normas vorgenommen, doch findet sich in diesem Abschnitt die einzige Personenrede der Bruja. Im Norma-Kapitel kommt die Erzählinstanz dem Mordopfer somit am nächsten.

Während die Bruja sich zunächst weigert, Norma den Schwangerschaftsabbruch zu ermöglichen, da deren Entwicklung bereits zu weit fortgeschritten sei und somit ein erhöhtes Risiko für Norma bestünde, lässt sie sich schließlich doch darauf ein, Norma zu helfen:

La Bruja no había querido aceptar ningún dinero, un billete de doscientos pesos que Chabela de cualquier forma dejó sobre la mesa y que la Bruja miró con tanto asco que Norma pensó que seguramente lo quemaría en el momento en que ellas se largaran de aquella casa, lo que hicieron inmediatamente después de que la Bruja les entregara el brebaje, para gran alivio de Norma. Pero una vez afuera, cuando ya habían cogido la vereda para regresar a la casa de Chabela, escucharon que la Bruja les gritaba desde la puerta entreabierta de la cocina, con aquella extraña voz que tenía, ronca y atiplada al mismo tiempo, y Norma se volvió y se dio cuenta de que la Bruja se dirigía a ella, aunque se había vuelto a echar el velo sobre la cara: ¡Tienes que tomártela toda!, gritaba. ¡Tómatela entera y aguántate las bascas! ¡Vas a sentir que te desgarras por dentro pero aguanta ... ! ¡No tengas miedo! ¡Tú puja y puja hasta que...! ¡Y entiérralo! Chabela tiraba de su muñeca con brusquedad; le clavaba un poco las uñas. Esa pinche loca cree que soy nueva en esto, gruñía, y se hacía la que no escuchaba nada, y apretaba aún más el paso. ¡Mejor quédate...!, suplicó por último la Bruja, pero su voz llegaba ya muy débil a esa distancia. (TH 104–105)

57 Die Beschreibung des Raumes in Bezug auf Ciudad del Valle legt nahe, dass diese literarisch Bezug auf die tatsächliche Hauptstadt Mexiko-Stadt nimmt. Ciudad de México liegt im sogenannten Valle de México, ist von Bergen und Wäldern umgeben und aufgrund seiner Höhenlage für kalte Nächte bekannt. Aus diesem Grund scheint es plausibel, von einer Reise von der Metropole in die Provinz auszugehen.

58 Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993 [1972], S. 338–339.

Die Hexe hatte kein Geld von ihnen gewollt, und den Zweihundert-Peso-Schein, den Chabela trotzdem auf den Tisch legte, beäugte sie mit solchem Ekel, dass Norma sich sicher war, sie würde den Schein verbrennen, sobald sie das Haus verlassen hätten, was sie zu Normas großer Erleichterung auch unverzüglich taten, nachdem die Hexe ihnen den Trank überreicht hatte. Doch als sie schon auf dem Weg waren, der zu Chabelas Haus zurückführte, hörten sie die Hexe ihnen von der offenen Küchentür aus etwas nachrufen, mit ihrer komischen Stimme, die rau und tief und hoch zugleich war; Norma drehte sich um, und obwohl die Hexe sich wieder den Schleier über das Gesicht gezogen hatte, merkte Norma, dass sie sich an sie richtete: Du musst alles austrinken!, schrie sie, alles austrinken und dich nicht übergeben! Es wird sich anfühlen, als würde es dich von innen zerreißen, halt es aus ... ! Hab keine Angst! Press nur, press, so fest du kannst, bis ... ! Und dann begrab es! Chabela zog sie heftig an den Handgelenken weiter, ihre Fingernägel bohrten sich in Normas Haut. Diese verfluchte Irre denkt wohl, ich bin eine Anfängerin, grummelte sie, tat so, als hörte sie nichts, und beschleunigte ihren Schritt. Bleib lieber da ... !, flehte die Hexe, aber ihre Stimme war in der Entfernung nur noch schwach zu hören [...] (SW 108–109)

Die einzige wörtliche Rede der Hauptfigur ist von Aufregung gekennzeichnet. Sie versucht, Norma zum Bleiben zu überreden, um den Abbruch gemeinsam durchzuführen, gibt ihr genaue Anweisungen und spricht ihr Mut zu. Im Gegensatz zum Rest des Romans, in dem die Bruja stets schweigt und ihr Charakter lediglich durch die anderen Figuren beschrieben wird, wird ihrer Hilfsbereitschaft hier durch ihre eigenen Worte Ausdruck verliehen. Der nur auf dieser einen Begegnung basierenden Beziehung zwischen Norma und der Bruja wird so nachdrücklich Bedeutung beigemessen. Die Interpunktion im Rahmen der wörtlichen Rede ist ebenfalls einzigartig; Ausrufezeichen und Auslassungspunkte, die an einer Stelle gar eine Aposiopese markieren, kennzeichnen die einzige Personenrede der Hauptfigur. Diese elliptischen Strukturen lassen die Figur einerseits weiterhin enigmatisch erscheinen. Andererseits lässt die Sorge um das Mädchen die Bruja so menschlich auftreten wie noch nie zuvor in der Erzählung. Diese teilweise vollzogene Entmystifizierung der Figur erfolgt so an genau dem Punkt des Romans, der in keiner Weise mit ihrem Tod in Verbindung steht. Im Gegensatz zur Figur der Chabela, die Norma zwar ebenfalls hilft, jedoch genau die Gewalt reproduziert, der sie selbst als Sexarbeiterin ausgesetzt ist – sie ist die Geliebte eines Drogenbosses, ihre Rolle bei der Zwangsprostitution junger Frauen bleibt unklar –, besteht die Ambivalenz in Bezug auf die Bruja vor allem aufgrund der Tatsache, dass sie im Rahmen der polyphonen Struktur durch unterschiedliche Personen charakterisiert wird. Ihre wörtliche Rede hingegen bezeugt eindeutig ihren fürsorglichen, solidarischen, altruistisch anmutenden Charakter.

In Normas Kapitel dient die Vielstimmigkeit insbesondere dazu, die Zärtlichkeit und Fürsorglichkeit zu betonen, die ihr die anderen Figuren aus La Matosa im Gegensatz zu ihrer Familie in Ciudad del Valle entgegenbringen. Tatsächlich ist dieses das einzige Kapitel, das trotz aller Heftigkeit, mit der hier die sexualisierte Ge-

walt dargestellt wird, diejenigen Figuren menschlicher erscheinen lässt, die – die Bruja ausgenommen – an anderer Stelle im Roman vor allem als Täter auftreten. Nicht nur Chabela ist Norma gegenüber weicher – nennt sie Clarita, nach ihrer kleinen Schwester – auch Luismi wird durch Normas Augen noch einmal anders dargestellt. So warnt er Norma sowohl vor der Polizei als auch vor dem Drogenboss Cuco Barrabás, ausgerechnet dem Geliebten seiner Mutter Chabela:

Solo tenía que prometerle que por nada del mundo se subiría a la camioneta de tal Cuco, porque todos en el pueblo sabían que ese güero era un hijo de la chingada que les hacía cosas malas a las morras, cosas horribles de las que él no quería hablar en ese momento, pero lo importante era que Norma entendiera que jamás de los jamases debía subirse a esa camioneta, ni tampoco ir a pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y al final de cuentas eran más o menos lo mismo. (TH 119)

[Sie musste ihm nur versprechen, um nichts auf der Welt in den Pickup von diesem Cuco zu steigen, im ganzen Dorf war bekannt, dass der Hurensohn den Mädchen die scheußlichsten Sachen antat, ganz scheußlich, mehr wollte er dazu jetzt nicht sagen, aber Norma durfte auf keinen Fall je in diesen Pickup einsteigen oder zur Polizei rennen, das war das Wichtigste, denn diese Arschlöcher hatten denselben Boss, da war keiner besser als der andere. (SW 124)]

Zwar ist die Fokalisierung auf Norma das ganze Kapitel über eindeutig festzustellen. Auffällig ist jedoch, dass verglichen mit den anderen Kapiteln, die einzelne Personen in den Fokus nehmen, vermehrt auch die Gedanken und Aussagen anderer Figuren präsentiert werden – fast immer in Form der erlebten Rede. Die Polyphonie erhält so eine neue Qualität, die mal aus der Perspektive Normas, mal aus der Chabelas, hier aus der Luismis die Verstrickungen der staatlichen Institutionen mit dem Organisierten Verbrechen betont.

4.2.8 Bericht eines Täters

Das sechste Kapitel, das letzte in der Reihe der Kapitel mit personaler Erzählinstanz, nimmt schließlich den zweiten Täter, Brando, in den Fokus. Aus einer Sammelzelle im Gefängnis heraus wird seine Version des Tathergangs dargestellt, die immer wieder durch Einschübe unterbrochen wird, in denen Brandos Kindheit und Jugend thematisiert werden. In seiner Sprache wird schließlich auch der Mord selbst zum zweiten Mal im Roman konkret beschrieben:

Tampoco quería mirar a la Bruja, pero Brando necesitaba convencerlo de que la pobre loca estaba sufriendo, de que era urgente terminar con su dolor y darle la puntilla, vaya, el tiro de gracia, nomás que como no tenían pistola ni balas tendrían que usar el cuchillo, enterrárselo al maricón que temblaba y gemía sobre la yerba, con la cara manchada de sangre y de

esa mierda amarilla que le salía de la herida de la nuca y queapestaba tan pinche culero. Entiérraselo en el cuello, le dijo a Luismi, entiérraselo bien metido en el cuello, para que termine de desangrarse, pero el pendejo maricón de Luismi nomás le hizo un tajo bien pedorro y no alcanzó a cortarle ninguna vena importante, nomás hizo que la Bruja abriera los ojos bien grandes y que les pelara los dientes llenos de sangre, y Brando ya no pudo soportar más aquello, y se arrodilló junto a Luismi y volvió a envolver el puño de este con sus propias manos y con toda la fuerza de su cuerpo, guió la cuchilla hacia la garganta de la Bruja, una vez, y luego otra, y una tercera vez más, por si las moscas, ora sí atravesando las capas de piel y de músculo, las paredes de las arterias y el cartilago de su laringe e incluso los huesos de las vértebras, que a la tercera cuchillada se partieron con un chasquido seco que hizo llorar al choto de Luismi como una criatura, con el cuchillo todavía apretado en su puño y la sangre salpicando por todas partes, manchándoles las manos, las ropas, los zapatos, el pelo, incluso los labios [...]. (TH 203–204)

[Er wollte die Hexe auch nicht anschauen, und Brando musste ihn davon überzeugen, dass die arme Irre fürchterlich litt, dass man sie von ihren Schmerzen befreien, ihr den Gnadenschuss versetzen musste, aber sie hatten eben keine Knarre, also musste das Messer herhalten, damit mussten sie die Schwuchtel erstechen, die bibbernd und stöhnend auf der Erde lag, das Gesicht blutverschmiert, mit dieser stinkenden gelben Scheiße, die ihr aus der Wunde am Hinterkopf troff. Ramm's ihr in den Hals, herrschte er Luismi an, fest rein, damit sie endlich verreckt, aber der Schwachkopf von Luismi versetzte ihr einen so mickrigen Schnitt, dass keine wichtige Ader durchtrennt wurde, er sorgte nur dafür, dass die Hexe die Augen weit aufriss und ihre blutigen Zähne bleckte, und da hielt Brando es nicht mehr aus, kniete sich neben Luismi, packte Luismis Faust noch einmal mit den Händen, und mit seiner ganzen Körperkraft stach er der Hexe in den Hals, einmal, noch einmal, ein drittes Mal, für alle Fälle, durch Haut und Muskeln, Arterien und Kehlkopf, bis zu den Nackenwirbeln, die beim dritten Stich mit lautem Knacken durchstoßen wurden, und da heulte die Tunte von Luismi, das Messer noch in der Hand, los wie ein Baby, und überall war Blut, auf ihren Händen, T-Shirts, Hosen, Schuhen, in ihren Haaren, sogar auf ihren Lippen [...]. (SW 214–215)]

Zwar wird in diesem Kapitel der Moment des Mordes tatsächlich mit der Stimme Brandos evoziert. Doch während für die Schilderung aus Munras Perspektive festgehalten wurde, dass die konsequente Verwendung der dritten Person und die Form der erlebten Rede im einschlägigen Abschnitt eine respektvolle Distanz zwischen Mittäter und Opfer schafft, wird diese Distanz hier auf andere Weise erzeugt. In vielen Werken der lateinamerikanischen Literatur steht die detaillierte, ja pathologische Beschreibung von verstümmelten Körpern, also die *Konsequenz* des Verbrechens, im Vordergrund – man denke nur an Roberto Bolaños Roman 2666. Das Kapitel «La parte de los crímenes» aus 2666 besteht zu einem beachtlichen Teil aus einer deskriptiven Aneinanderreihung gewaltsam getöteter Frauenkörper.⁵⁹ In Mel-

⁵⁹ So heißt es dort beispielsweise: «En el caso de Mónica Posadas, ésta no sólo había sido violada «por los tres conductos» sino que también había sido estrangulada. El cuerpo, que hallaron semioculto detrás de unas cajas de cartón, estaba desnudo de cintura para abajo. Las piernas estaban manchadas de sangre. Tanta sangre que vista de lejos, o vista desde una cierta altura, un

chors Roman hingegen markiert die Leiche, die ohne viele Details im allerersten Kapitel skizziert wird, nur die erzählerische Gegenwart. Im juristischen Sinne liegt somit eine eingehende Beschreibung des Tathergangs vor, die Aufschluss über das komplexe Tatmotiv geben könnte. Die Autoritäten sind im Roman jedoch weder am Tathergang noch an der Vielschichtigkeit des Motivs interessiert, sondern konzentrieren sich lediglich auf den vermeintlichen monetären Aspekt. Luismi, dem selbst kein Kapitel gewidmet ist, tritt hier als der zögerlichere, emotional involvierte der beiden Täter auf, während Brando sich ganz seinem auf der Geschlechtsidentität der Bruja begründeten Hass hingibt, die er mal weiblich als «pobre loca», mal männlich als «maricón» markiert. Obwohl Luismi mit Ausnahme vereinzelter Stellen im Norma-Kapitel nicht fokalisiert wird, geht aus den Äußerungen der unterschiedlichen Erzählinstanzen hervor, dass er durchaus Zuneigung für die Bruja empfunden haben muss. Ein angedeuteter Streit um Geld wird dabei nur am Rande erwähnt.⁶⁰ Dies stellt jedoch für den *comandante* Rigorito Anlass genug dar, Brando zu foltern, um mehr über die Reichtümer der Bruja zu erfahren.

desconocido (o un ángel, puesto que allí no había ningún edificio desde el cual contemplarla) hubiera dicho que llevaba medias rojas. La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se la hubiera intentado comer.» Roberto Bolaño: 2666. New York: Random House 2004, S. 577. [«Was Mónica Posadas betraf, so war sie nicht nur «dreikanalig» vergewaltigt, sondern außerdem erwürgt worden. Ihr Körper, den man halb versteckt hinter Pappkartons fand, war von der Hüfte her abwärts nackt. Die Beine waren blutverschmiert. So sehr, dass es von weitem oder aus einiger Höhe für einen Unbekannten (oder einen Engel, denn es gab dort kein Gebäude, von dem man auf sie hätte herunterschauen können) fast so aussah, als trüge sie rote Strümpfe. Ihre Scheide war aufgerissen. Scham und Leisten zeigten deutliche Biss- und Reißspuren, als hätte ein Straßenkötter an ihr zu fressen versucht. Roberto Bolaño: 2666. Übers. von Christian Hansen. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2009.] Zur Darstellung feminizidaler Gewalt in «La parte de los crímenes» siehe u. a. Martin De Mauro: Las marcas del genocidio: Las muertas sin fin. In: *Chuy, Revista de estudios literarios latinoamericanos*, Nr. 7 (2019), S. 163–189; Ana Nenadović: Die ungezählten Toten. Feminizid in Roberto Bolaños 2666. In: Siria De Francesco/Alan Pérez Medrano u. a. (Hg.): *Diebstahl/Furto: ein casus literalis aus Genderperspektive. Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, Band 6*. Berlin: Freie Universität Berlin 2021, S. 71–79 oder María Correa Flórez/Elena von Ohlen: *Femicide* [im Druck].

60 So heißt es im Munra-Kapitel: «[...] todo eso había pasado justo después de que se peleó con la Bruja, a principios de aquel año, por un dinero que la pinche loca decía que él se había robado, pero no era cierto, alguien se lo había robado a él, o en la loquera se le había perdido, pero la Bruja no quiso creerle y lo había mandado al carajo, y ahora seguramente le estaba haciendo brujería, a él y a Norma, para destruirlos [...] (TH 86–87) [das alles war losgegangen, kurz nachdem er sich mit der Hexe in die Haare gekriegt hatte, Anfang des Jahres, weil diese Scheißirre behauptete, er hätte ihr Kohle geklaut, aber das stimmte nicht, irgendjemand musste sie ihm geklaut haben, oder vielleicht hatte er die Kohle auch im Rausch verloren, aber die Hexe glaubte

In Bezug auf die Ausübung der Gewalt selbst ist an dieser Stelle festzuhalten, dass der Realitätseffekt, der durch die in endlosen Satzströmen erzählten Details intensiviert wird, ausschließlich in den Fragmenten wirkt, welche die Gewalt genau in dem Moment, in dem sie ausgeübt wird, evozieren. Zwar wird auch von anderen Figuren im Nachhinein auf den Mord verwiesen, jedoch ohne dass dabei derselbe Realitätseffekt erzeugt wird. In Brandos Schilderung finden sich eine Reihe von Dehnungen der Erzählzeit, in der diese über der erzählten Zeit liegt. In der Schilderung des Sterbens ist hier wie auch im Munra-Kapitel ein Moment der Transgression im Sinne Foucaults enthalten. Der Übergang vom Leben zum Tod wird immer wieder evoziert, wodurch diese Grenze sich beständig neu definiert.⁶¹ Die Erzählung konzentriert sich auf die detaillierte Beschreibung der ausgeübten Gewalt – mal aus der Perspektive anderer Opfer, manchmal aus der Perspektive der Täter selbst – im *Augenblick des Verbrechens*. Die Entautomatisierung der Sprache im Sinne Šklovskijs,⁶² ihre Verlängerung durch bildhafte Beschreibung und Synästhesien, wird hier so intensiv betrieben, dass die Unmittelbarkeit dessen, was aus Brandos Perspektive im Moment der Tötung erzählt wird, Entfremdung provoziert und gleichzeitig Realität erzeugt: eine Realität, die von jedem sozialen Miteinander entfremdet, aber unmittelbar und erdrückend ist.

Dies verstärkt den Effekt der Unmittelbarkeit der Gewalt und weist dezidiert auf die Strukturen der geschlechtsspezifischen Gewalt hin, die dem Verbrechen zugrunde liegen: Misogynie, Homo- und Transphobie führen in ihrer Kombination zur gänzlichen Destruktion des sozialen Gefüges der Gemeinschaft von La Matosa. Brando, der sich selbst zu Luismi hingezogen fühlt und nicht heteronormatives Begehren verspürt, ist in seiner Homophobie gefangen:

[...] pinche culero exagerado, si nomás fue un choto el que mataron; tampoco era como que Brando se dedicaba a eso, y además, la neta, al chile que la Bruja se lo merecía; por choto, por feo, por culero y por manchado. Nadie iba a extrañar ese pinche maricón de mierda; Brando ni siquiera estaba arrepentido de lo que había pasado. ¿Por qué habría de estarlo? En primer lugar, él ni siquiera le enterró el cuchillo; nomás le pegó unos vergazos para que se ablandara, ¿no?, cuando recién entraron en la casa, y luego después, cuando la subieron a la camioneta del Munra. Pero el que la mató fue Luismi; la culpa de todo era de Luismi; él fue quien le enterró el cuchillo en el cuello, le dijo a Rigorito. Brando nomás al final lo agarró del mango y lo tiró al canal. (TH 157–158)

ihm nicht, hatte ihn rausgeschmissen, und bestimmt hatte sie ihn verhext, ihn und die Norma, um sie fertigzumachen [...] (SW 90)].

61 Michel Foucault: Vorrede zur Überschreitung. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*. Hg. Daniel Defert/François Ewald. Übers. von Michael Bischoff/Hans-Dieter Gondek/Hermann Kocyba. Bd. 1, 1954–1969. Berlin: Suhrkamp 2001, S. 320–341.

62 Vgl. Kapitel 1 und Kapitel 2.2.3 der vorliegenden Studie.

[[...] so was von übertrieben, eine einzige Tunte hatten sie umgebracht; war ja nicht so, dass Brando sich darauf spezialisiert hätte, außerdem, ganz ehrlich, die Hexe hatte es sich verdient, so tuntig und hässlich und hinterhältig, wie sie war. Niemand würde diese Scheißschwuchtel vermissen, Brando bereute nicht einmal, was sie getan hatten. Warum auch? Zuerst mal war's nicht er gewesen, der sie erstochen hatte; als sie ins Haus gingen, hatte er ihr ein paarmal in den Bauch getreten, damit sie sich nicht so wehrte, okay, und später, als sie sie in Munras Auto trugen, das Gleiche noch mal. Aber getötet hat sie Luismi, Luismi war schuld an allem; der hat ihr den Hals aufgeschlitzt, das hatte er Rigorito gesagt. Brando hatte das Messer erst am Ende angefasst, um es in den Kanal zu werfen. (SW 166)]

Die Beschreibung des Tathergangs im Roman lässt sich in *Temporada de huracanes* insofern mit dem Feminizidgesetz verbinden, als dass sie genau jene Hinweise auf das subjektive Element im fiktiven Mord an der Bruja liefert, die für eine Verurteilung auf Grundlage dieses faktischen Gesetzes nötig wären. Im Sinne Ana Carcedos wird hier der Kontext der feminizidalen Gewalt in seiner Spezifik eben aus der Linse der Aggressoren so genau beschrieben, dass die Hinweise auf das Vorliegen geschlechtsspezifischer Gewalt gewissermaßen auf dem Silbertablett serviert werden. Die Darstellung der Motive und Szenarien ist in ihrer hyperrealistischen, polyphonen Drastik dabei nur deswegen nötig, weil der Staat im Roman in Bezug auf diesen Aspekt des Verbrechens schweigt.

Die inhärente Gewalt dessen, was Jean Franco als extreme Männlichkeit⁶³ bezeichnet, erfordert die Beherrschung von Körpern, die als weiblich oder nicht heteronormativ gelesen werden. Die intersektionale Vulnerabilität der Bruja, die aus der heteronormativen Ordnung ausbricht, indem sie nicht in binäre Geschlechtervorstellungen passt, wird auch durch Variationen des grammatikalischen Geschlechts gekennzeichnet – in ein und demselben Satz versieht Brando die Diffamierung der Bruja mal mit männlichen Adjektivendungen, mal mit weiblichen. Diese sprachliche Realität zeigt, wie sehr selbst diejenigen Figuren, die in binären Vorstellungen von Geschlecht verharren, gleichzeitig die Fluidität der Bruja verinnerlicht haben, was bezeichnend dafür ist, dass der Roman keine einfachen Lösungen anbietet – auch dies ein Effekt der Polyphonie.

4.2.9 Das Auge des Wirbelsturms

Das siebte Kapitel beginnt an der Stelle, an der auf der Ebene der Zeitabfolge sowohl das zweite als auch das sechste enden. Wieder spricht ein Kollektiv aus Dorfbewohner*innen; die Anklage jener vielstimmigen Erzählinstanz setzt sich fort. Auf Ebene des Sujets findet jedoch eine Veränderung im Vergleich zum zwei-

⁶³ Jean Franco: *Cruel Modernity*. Durham/London: Duke University Press 2013, S. 15–19.

ten Kapitel statt: Die Gerüchte, die auch hier wieder kursieren, haben in diesem Fall ausschließlich die Funktion der Wiederherstellung der Würde der Figur der Bruja:

Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil. Dicen que en el último momento, antes de que los muchachos aquellos la apuñalaran, ella alcanzó a lanzar un conjuro para convertirse en otra cosa: en un lagarto o un conejo que corrió a refugiarse a lo más profundo del monte. O en el milano gigante que apareció en el cielo días después del asesinato: un animal enorme que volaba en círculos sobre los sembradíos y que luego se posaba sobre las ramas de los árboles a mirar con ojos colorados a la gente que pasaba debajo, como con ganas de abrir el pico y hablarles. (TH 215).

[Es heißt, dass sie in Wirklichkeit gar nicht gestorben sei, weil Hexen nicht so leicht sterben. Es heißt, dass sie sich im letzten Moment, bevor diese Jungs sie erstachen, durch einen Zauberspruch verwandelt habe, in eine Eidechse oder einen Hasen, der sich tief im Wald versteckt hat. Oder in den riesigen Rotmilan, der wenige Tage nach dem Mord am Himmel auftauchte: ein mächtiger Vogel, der Kreise über den Feldern zog und sich dann auf die Äste eines Baums setzte und mit roten Augen die Leute beobachtete, die unter ihm vorübergingen, als würde er am liebsten den Schnabel aufmachen und mit ihnen reden. (SW 225)]

Der erste Satz des vorletzten Kapitels ist einer der kürzesten des Romans und unterstreicht in einzigartiger Weise die in ihm enthaltene Aussage: Hexen sterben nicht so leicht. Die Rehabilitation der Bruja über ihren Tod hinaus ist den Frauen von La Matosa ein Anliegen. Durch die anaphorische Wiederholungsstruktur in den ersten beiden Sätzen wird zwar auch hier wieder das Gerüchtehafte markiert. Doch die Überlegungen zu möglichen animalischen Formen, welche die Hexe kurz vor ihrem Tod angenommen haben soll, haben nichts mehr mit der Fülle an Anschuldigungen und Verleumdungen aus dem zweiten Kapitel zu tun. Diese Passage ist insofern weniger polyphon, als dass die Stimmen La Matosas hier unisono erklingen und sich nicht wie zuvor gegenseitig überschlagen und widersprechen. Allerdings kann dieser Einklang innerhalb der Polyphonie auch gerade als Pointierung einer Einigkeit der zahlreichen Stimmen in Bezug auf die Ermordete verstanden werden. Und so endet das vorletzte Kapitel schließlich mit einer univoken Stellungnahme der Frauen von La Matosa:

Que respeten el silencio muerto de aquella casa, el dolor de las desgraciadas que ahí vivieron. Eso es lo que dicen las mujeres del pueblo: que no hay tesoro ahí dentro, que no hay oro ni plata ni diamantes ni nada más que un dolor punzante que se niega a disolverse. (TH 218)

[Dass sie die Totenstille dieses Hauses achten sollen, den Schmerz der Unglücklichen, die dort einmal lebten. Das sagen die Frauen des Dorfes: dass es dort keinen Schatz gab, weder Gold noch Silber noch Diamanten oder sonst etwas, nur einen pochenden Schmerz, der nicht verschwinden will. (SW 228–229)]

Der Parallelismus des «que no hay» ist in einer für den Roman ungewöhnlichen Bestimmtheit verfasst. Was die Frauen des Dorfes sagen, ist plötzlich kein Gerücht mehr.

Die polyphone Verfasstheit dient hier der Bekräftigung des Appells, die Würde der Ermordeten zu respektieren.

4.2.10 Ausgänge

Im achten und letzten Kapitel wird die Arbeit eines Totengräbers beschrieben, der ein Massengrab nach dem anderen schaufelt, um die zahlreichen und zumeist namenlosen Opfer der Gewalt zu begraben. Der Totengräber, der nur unter dem Namen «el abuelo» bekannt ist, spricht die Toten an, versucht, sie zu beruhigen und ihnen den «Ausgang aus diesem Loch» zu weisen:

Ya viene el agua, les contó el Abuelo a los muertos, mientras contemplaba con alivio las nubes gordas que tupían el cielo. Bendito sea, ya viene el agua, repitió, pero ustedes no teman. [...] Pero ustedes tranquilos, siguió diciéndoles, en un murmullo que apenas era más alto que un ronroneo. Ustedes no teman ni desesperen, quédense ahí tranquilos. El cielo se encendió con la lumbre de un rayo, y un estruendo sordo sacudió la tierra. El agua no puede hacerles nada ya y lo oscura no dura pa' siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero. (TH 221–222)

[Bald kommt das Wasser, sagte der Alte zu den Toten und schaute erleichtert auf die dicken Wolken, die am Himmel hingen. Gott sei Dank, bald kommt das Wasser, wiederholte er, aber habt keine Angst. [...] Aber keine Sorge, murmelte er ihnen kaum hörbar zu, bleibt ganz ruhig. Ein Blitz erhellte den Himmel, und ein dumpfer Donner erschütterte die Erde. Das Wasser kann euch nichts tun, und die Finsternis geht vorbei. Habt ihr's gesehen? Das Licht dort in der Ferne? Das kleine Licht, das aussieht wie ein Stern? Dorthin müsst ihr gehen, erklärte er ihnen, das ist der Ausgang aus diesem Loch.] (SW 233–234)

Der Schluss des Romans präsentiert und fokalisiert so noch einmal eine ganz neue Figur, die im Vergleich zu allen anderen Ruhe und Gelassenheit ausstrahlt: «El abuelo» ist von Toten umgeben, die ihm Trost spenden. Seine zärtliche Anrede an die leblosen Körper steht im starken Kontrast zu der Rohheit der zuvor dargestellten Gewalt. Seine direkten Fragen sprechen den Toten eine Handlungsmacht zu, die ihnen zuvor gewaltsam entrissen wurde. Ein Ausgang aus dem «agujero» ist so zumindest posthum möglich.

Das letzte Kapitel kann jedoch trotz des versöhnlichen Duktus keineswegs als Auflösung gedeutet werden. Die Rehabilitation der Toten durch den «abuelo» gilt ausschließlich ihnen, niemals den Lebenden. Das verdeutlicht die direkte Ansprache, die in dieser Form ein Alleinstellungsmerkmal des letzten Kapitels ist. Die

Kürze der Sätze steht auch hier im starken Kontrast zum übrigen Roman: Dort erstrecken sich die Sätze, dem Ausmaß und der Unendlichkeit der Gewalt entsprechend, über mehrere Seiten. Absätze unterbrechen den polyphonen Erzählfluss nur vereinzelt. Der Strudel der Gewalt spiegelt sich auch im Fluss des Textes wider. Syntax und Interpunktion unterstreichen insbesondere im Zuge der Gewaltdarstellung die hyperrealistischen Verfahren, welche die patriarchale, korrupte, rassistische und klassenmäßige Ordnung entlarven, indem sie sie als Akteur der entfesselten geschlechtsspezifischen Gewalt präsentieren. Diese Gewalt, die auch allegorisch durch die zerstörerische Kraft des gleichnamigen Wirbelsturms des Romans evoziert wird, lässt keinen Raum für Schweigen, Pausen, oder Absätze. In der Gegenwart der Erzählung herrscht der Tod, in ihren langen Einbrüchen in die Vergangenheit herrscht die Gewalt, die Zukunft als etwas Lebendiges existiert nicht einmal als diskursive Möglichkeit.

Die Verschmelzung von Form und Inhalt in *Temporada de huracanes* provoziert die unmittelbare Kommunikation der literarischen Welt mit den Gegebenheiten des zeitgenössischen Mexikos. Auf diese Weise führen die hyperrealistischen Verfahren und die polyphone Entwicklung der Erzählung auch zur Demaskierung des Automatismus der geschlechtsspezifischen Gewalt: Sie zeigen ihre vielfältigen Facetten sowie die Komplexität ihrer Ursprünge und ihrer heutigen Erscheinungsformen auf.

Eine literarische Sprache zu finden, um über die brutale geschlechtsspezifische Misshandlung und Ermordung von Menschen zu schreiben, ist ein äußerst heikler Balanceakt. Die realistischen Verfahren von Melchors Erzählung bedeuten immer eine Verfremdung in Bezug auf den literarischen Text, aber nicht in Bezug auf seinen außerliterarischen Bezugsrahmen. Die Kohärenz von *Temporada de huracanes* ergibt sich aus dem hohen Realitätsgrad der detaillierten Schilderungen geschlechtsspezifischer Gewalt, die deren zugrunde liegenden Strukturen aufschlüsselt und damit diskursiv demontiert.

5 Was nicht benannt wird, existiert nicht? Schlussbetrachtungen

Unter dem Motto *Lo que no se nombra no existe* machen feministische Bewegungen in ganz Lateinamerika seit Jahrzehnten auf das Vakuum aufmerksam, das die fehlende Benennung tödlicher geschlechtsspezifischer Gewalt auf dem Kontinent hinterlassen hat und weiterhin hinterlässt. Dieser Maxime kam im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine mehrfache Bedeutung zu. Vor allen Dingen beschreibt der Leitspruch die Notwendigkeit der klaren Bezeichnung eines Straftatbestands, um diesen Zusammenhängen gesellschaftliche Sichtbarkeit zu verleihen. Die Verbreitung der Termini *femicidio* und *feminicidio* hat so einem Phänomen einen Begriff gegeben, das historisch verankert und weltweit verbreitet ist, im Laufe der Geschichte jedoch zu häufig im Verborgenen geblieben ist.

Lo que no se nombra no existe propagiert die Verbreitung einer Kategorie, die mittlerweile in vielen lateinamerikanischen Staaten juristisch Fuß gefasst hat. Feminizidale Gewalt stellt einen Angriff auf verschiedene Rechtsgüter gleichzeitig dar: auf das Recht auf Leben, die persönliche Unversehrtheit, die Menschenwürde, auf Gleichheit, auf das Recht auf Nicht-Diskriminierung, auf ein Leben ohne Gewalt und die freie Entfaltung der Persönlichkeit. Auch wenn begriffliche Parallelen zu anderen juristischen Schlüsselbegriffen wie Genozid¹ oder Infantizid existieren, die ebenfalls mehrere Rechtsgüter betreffen, haben die unterschiedlichen Begriffe für das Phänomen des Feminizids eine spezifische Entwicklung durchlaufen: Sie wurden nicht in einem juristischen Kontext geprägt, sondern im Rahmen sozialer Bewegungen und der feministischen Wissenschaft. Die juristische Genese ist wiederum eng mit der zunehmenden Sichtbarkeit lateinamerikanischer feministischer Bewegungen verknüpft, die das spanische Wort *feminicidio* erschaffen haben, das die systematische Dimension und die institutionelle Verantwortung betont.

Die Existenz des *femicidio* oder *feminicidio* ist in fast allen lateinamerikanischen Ländern durch das juristische Benennen der Begriffe anerkannt. Auf einer zweiten Ebene veranschaulicht das Motto *Lo que no se nombra no existe* auch die Rolle der Literatur, die durch unterschiedliche Verfahren in Worte fasst, was die Rechtsprechung trotz einschlägiger Gesetzgebung und trotz des vorhandenen Begriffs oftmals nicht zu benennen vermag. So ist die Existenz geschlechtsspezifischer Gewalt zwar institutionell unbestritten, doch der juristische Umgang mit

¹ Die Einführung der beiden Konzepte Feminizid und Genozid manifestiert sich, wie im einleitenden Kapitel bereits angerissen, insbesondere in den Theorien Rita Segatos, die für den Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen den Neologismus *femigenocidio* prägte. Rita Segato: *La guerra contra las mujeres*, S. 127–150.

dieser Tatsache ist ein ganz anderer Faktor, der das Sprechen über Feminizid in der Literatur maßgeblich bedingt.

Im Zuge des Feminizids, der in *Los divinos* literarisch verhandelt wird, wurde aufgezeigt, dass die juristischen Entitäten in paradigmatischen Fällen durchaus in der Lage sind, Recht im Sinne der Feminizidgesetzgebung zu sprechen. Das subjektive Element wurde im Rahmen des faktischen Urteils zweifellos belegt. Die davon unbenommen existierenden Grenzen des Juristischen in Bezug auf geschlechtsspezifische Gewalt hat Laura Restrepo's Roman dargelegt. Diego Zúñiga befasst sich in *Racimo* mit einem Massenfeminizid, der zwar bis zu einem gewissen Grad aufgeklärt wurde, juristisch jedoch aufgrund der fehlenden einschlägigen Gesetzgebung nicht als solcher anerkannt werden konnte. Die literarischen Verfahren dieses Romans machen retrospektiv auf eine faktische, historische Leerstelle aufmerksam. Fernanda Melchor's *Temporada de huracanes* betrachtet (trans-)feminizidale Gewalt durch die polyphone Linse einer marginalisierten Dorfgemeinschaft, die über keinen Zugang zur Justiz verfügt – zumindest nicht zu einer, die diese Form der Gewalt in der Praxis anerkennen würde. Die unterschiedlichen literarischen Verfahren ergeben sich zum einen aus der Thematik selbst, zum anderen schaffen sie die nötigen Bedingungen, um differenziert über geschlechtsspezifische Gewalt zu sprechen und diese historisch in die jeweiligen Gewaltgeschichten der Länder einzubetten. So verweist *Racimo* in seinen topographischen Konstellationen auf die Diktaturgeschichte Chiles, *Los divinos* anhand einer demographischen Charakterisierung Bogotás auf den bewaffneten Konflikt und die damit einhergehende Zwangsvertreibung in Kolumbien, und *Temporada de huracanes* nimmt den Topos der Hexenverfolgung und bettet diesen in die Kolonialgeschichte der mexikanischen Region Veracruz ein. Das Ausstellen der übergreifenden historischen Verflechtungen in Romanen, die feminizidale Gewalt zum Gegenstand haben, deutet auf deren strukturell gewachsene Dimensionen hin und präzisieren die Erinnerung an vielfältige Gewaltgeschichten, die Frauen stets in besonderem Maße betroffen haben.

Der vergleichende interdisziplinäre Rahmen, in dessen Zuge literarische Texte, Gesetztestexte und Urteile in dieser Studie eingeführt wurden, ist dem Zugriff dieser Arbeit geschuldet. Zugleich sind es die literarischen Verfahren der drei Romane selbst, die diesen Zugang beständig verändern. Während der interdisziplinäre Zugriff auf *Los divinos* in Kapitel 3 vergleichend und ergänzend ist und in Kapitel 4 anhand von *Temporada de huracanes* die Diskrepanzen zwischen Rechtstext und Rechtspraxis herausgearbeitet wurden, beziehen sich beide Romane auf faktische Kontexte, die nach der Verabschiedung der Feminizidgesetze in Kolumbien und Mexiko zu situieren sind. Der Roman *Racimo* fikionalisiert ein historisches Verbrechen im Spiegel erneuerter juristischer Vorzeichen. Als wesentliche Denkfiguren der interdisziplinären Analyse wurden dabei drei zentrale Aspekte herausgearbeitet, denen sowohl in der juristischen Genese des

Feminizids als eigenständige Kategorie als auch in den Romanen eine Schlüsselrolle zuteilwird.

Der erste zentrale Aspekt betrifft die Dialektik zwischen den spezifischen Kontexten, in denen ein Feminizid verübt wird, und der systematischen Komponente, die allen Feminiziden in unterschiedlichen Ausprägungen gemein ist. Im Rahmen des interdisziplinären Ansatzes ging die vorliegende Studie von den Kontexten und Szenarien des Feminizids an bestimmten Orten und in bestimmten historischen Momenten aus, um das Potenzial literarischer Texte hervorzuheben, die Aufmerksamkeit auf spezifische Fälle zu lenken und gleichzeitig auf den systemischen Charakter und die kollektive Erfahrung geschlechtsspezifischer Gewalt hinzuweisen. Diese Herangehensweise scheint für den interdisziplinären Dialog besonders fruchtbar, insbesondere um Überlegungen zur Art und Weise anzustellen, wie der ubiquitären Straflosigkeit begegnet werden kann. So kann ein sorgfältiger, integrativer, vielseitiger und behutsamer Umgang mit Sprache in literarischen Texten, die sich mit feminizidaler Gewalt befassen, in der Tat etwas sein, das in der Rechtstheorie und -praxis berücksichtigt werden kann. Dies gilt in besonderem Maße für die Fluidität der Figur der Bruja in *Temporada de huracanes*, deren Konturierung auf die Essentialisierung von Geschlecht und die Letalität solch binärer Fremdzuschreibungen hinweist.

Die unterschiedlichen Szenarien des Feminizids in den drei Romanen beleuchten ähnliche Mechanismen, allen voran die intersektionale Marginalisierung von Minderjährigen, von trans Frauen, von armen Frauen und von Frauen indigener Herkunft. Somit ist der zweite Aspekt, der für die interdisziplinäre Analyse zentral war, der intersektionale Zugriff. Intersektionale Marginalisierung wird in allen drei Romanen auf unterschiedliche Weise hervorgehoben. In *Racimo* ist es die Armut der Mädchen und jungen Frauen, die durch die Verfahren des Romans akzentuiert wird, in *Los divinos* sowohl die Armut und die Minderjährigkeit des Opfers als auch dessen Status als Vertriebene. In *Temporada de huracanes* spielt zusätzlich die Komponente der Geschlechtsidentifikation eine Rolle. Dabei wird in allen drei Texten deutlich, dass der fehlende Zugang zu Recht und zur justiziellen Aufarbeitung, der mehrfach marginalisierte Personen in besonderem Maße betrifft, schon als solcher eine Menschenrechtsverletzung ist. Zugang zu Recht und Rechtsdurchsetzung zu ermöglichen ist eine zentrale Forderung, die in den Texten durchscheint.

Der interdisziplinäre Zugriff hat indes gezeigt, dass derartige Denkfiguren juristischen Kontexten nicht so fremd sind, wie es zunächst scheinen mag – zumal das Konzept der Intersektionalität auf die Juristin Kimberlé Crenshaw zurückgeht und in seinen Ursprüngen durchaus als juristische Modalität gedacht war. Denken wir auch zurück an völkerrechtliche Verträge wie die Belém do Pará Konvention, die in ihrem neunten Artikel festhält, dass die Situation etwa von rassifizierten

Frauen, Migrantinnen, Schwangeren oder Frauen mit Behinderung als besonders vulnerabel zu betrachten sei.² Der *Campo Algodonero*-Fall verfügte hingegen über

2 «Para la adopción de las medidas a que se refiere este capítulo, los Estados parte tendrán especialmente en cuenta la situación de vulnerabilidad a la violencia que pueda sufrir la mujer en razón, entre otras, de su raza o de su condición étnica, de migrante, refugiada o desplazada. En igual sentido se considerará a la mujer que es objeto de violencia cuando está embarazada, es discapacitada, menor de edad, anciana, o está en situación socioeconómica desfavorable o afectada por situaciones de conflictos armados o de privación de su libertad» [Bei der Ergreifung der in diesem Kapitel genannten Maßnahmen haben die Vertragsstaaten in besonderer Weise die Gewaltanfälligkeit von Frauen zu berücksichtigen, die unter anderem aufgrund ihrer Herkunft oder ethnischen Zugehörigkeit oder ihres Migrations-, Geflüchteten- oder Vertriebenenstatus bestehen kann. Das Gleiche gilt für Frauen, die Gewalt ausgesetzt sind, wenn sie schwanger, behindert, minderjährig oder Seniorinnen sind oder sich in einer benachteiligten sozioökonomischen Situation befinden oder von bewaffneten Konflikten oder Freiheitsentzug betroffen sind]. OAS: *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer*, Cap. 1, Art. 9. Auch in der *General recommendation No. 25, on article 4, paragraph 1, of the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women* [CEDAW, d. Verf.], on *temporary special measures* existieren diese Überlegungen: «Certain groups of women, in addition to suffering from discrimination directed against them as women, may also suffer from multiple forms of discrimination based on additional grounds such as race, ethnic or religious identity, disability, age, class, caste or other factors. Such discrimination may affect these groups of women primarily, or to a different degree or in different ways than men. State parties may need to take specific temporary special measures to eliminate such multiple forms of discrimination against women and its compounded negative impact on them.» Committee on the Elimination of Discrimination against Women: *General recommendation No. 25, on article 4, paragraph 1, of the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women, on temporary special measures*, 1999, II, Abs. 12. Wie in Kapitel 3 gezeigt wurde, impliziert auch das kolumbianische Feminizidgesetz intersektionale Überlegungen, und auch das in Kapitel 4 erwähnte mexikanische *Protocolo para juzgar con perspectiva de género* nimmt explizit auf das intersektionale Denken Bezug. Dirección General de Derechos Humanos de la Suprema Corte de Justicia de la Nación: *Protocolo para juzgar con perspectiva de género*, S. 82–87. Ein einschlägiges Urteil wurde im Jahr 2012 am Europäischen Menschenrechtsgerichtshof im Fall B.S. v Spain gefällt – und das, obwohl die Europäische Menschenrechtskonvention selbst in ihrem Artikel 14, in dem es um das Verbot der Diskriminierung geht, intersektional nicht spezifisch wird; es werden dort lediglich verschiedene Diskriminierungsgründe aufgeführt und eine Kombination ist im wörtlichen Verständnis nicht unbedingt vorgesehen. Das Gericht verurteilte den Staat Spanien, weil dieser die Rechte einer Frau nigerianischer Herkunft auf ein Leben frei von unmenschlicher oder erniedrigender Behandlung und Diskriminierung verletzt hatte. B.S. hatte sich legal in Spanien aufgehalten und war dort als Sexarbeiterin tätig gewesen. In diesem Kontext hatte sie sexistisch und rassistisch motivierte Polizeigewalt zur Anzeige gebracht; der Staat Spanien kam seiner Pflicht nicht nach, eine wirksame Untersuchung der von B.S. angezeigten Gewalt durchzuführen. Das Gericht verfolgte bei der Untersuchung der Diskriminierung einen kontextbezogenen Ansatz und entwickelte ein differenziertes Narrativ, indem es das Zusammentreffen verschiedener diskriminierender Faktoren in dem Fall berücksichtigte: Geschlecht, Rassifizierung, nationale Herkunft, Ausländerfeindlichkeit und die Tätigkeit als Sexarbeiterin bettete das Urteil in einen Kontext ein,

ein außerordentliches Potenzial, Fragen der Intersektionalität für das Recht fruchtbar zu machen, das vom Interamerikanischen Gerichtshof für Menschenrechte jedoch nicht ausgeschöpft wurde.³ Im Kontrast dazu ist das Urteil im Fall der ermordeten Yuliana Samboní, auf das Kapitel 3 im Kontext von *Los divinos* eingeht, in diesem Sinne emblematisch: Richterin Liliana Bernal argumentiert dort, dass der Täter sein Opfer bewusst gerade *aufgrund* ihrer mehrfachen Marginalisierung ausgewählt habe. Dies belege die Art und Weise, wie er das Verbrechen ausgeführt habe, indem er mitten am Tag mit seinem Auto durch ein verarmtes Viertel am Stadtrand von Bogotá fuhr, von dem er wusste, dass dort vertriebene Menschen lebten, und die Siebenjährige von der Straße entführte, auf der sie mit ihrem Cousin spielte. Der Roman ergänzt das Urteil dabei mit den Verfahren der Literatur an denjenigen Stellen, an denen das Recht an seine Grenzen stößt – die Akzentuierung der Machtposition des Täters wird in *Los divinos* durch Formen der Fokalisierung erreicht, die ausschließlich Erzähltexten vorbehalten sind.

Der dritte für den interdisziplinären Zugriff maßgebliche Aspekt betrifft schließlich das Element der Straflosigkeit, das in allen drei Romanen unterschiedlich konfiguriert ist: *Racimo* beleuchtet die späte Reaktion der Behörden, die von den Angehörigen gewissermaßen erzwungen wurde, als bereits ein Massenfeminizid begangen worden war. *Los divinos* nimmt die Haltung des Täters in den Fokus, der so vorging, wie er es tat, eben weil Straflosigkeit zu erwarten war. Das Streben nach Straffreiheit ist hier das leitende Prinzip von Täterschaft. *Temporada de huracanes* wiederum legt das Augenmerk auf die Gleichgültigkeit und Befangenheit der Justiz.

Durch die Einbindung dieses maßgeblichen Faktors demonstrieren die drei Romane, dass ein Begriff noch keinen Aufschluss über den Umgang mit dem dahinterstehenden Phänomen gibt. Dies gilt, auch wenn der Begriff *feminicidio* eben diese Kritik an einer fehlenden Praxis der Anerkennung in seiner Genese enthält. Denn im Mittelpunkt der konzeptionellen Entwicklung des *feminicidio* im Rechtsbereich stand die Problematik der Straffreiheit. Der Begriff wurde erstmals in juristischen Zusammenhängen in Gutachten verwendet, die dem Interamerikanischen Gerichtshof für Menschenrechte im *Campo Algodonero*-Fall vorgelegt wurden. Das Gericht erkannte schließlich an, dass die Morde an Mädchen und Frauen in Ciudad Juárez

in dem die polizeiliche Verfolgung von Zugehörigen dieser Gruppen als gerechtfertigt angesehen und rassistische Einstellungen, Vorurteile und Hass gefördert würden. European Court of Human Rights: *Case of B.S. v. Spain* (Application no. 47159/08). Urteil vom 24. Juli 2012. Vgl. Council of Europe: *European Convention on Human Rights*. Article 14, Prohibition of discrimination, 1950. ³ Vgl. María Correa Flórez/Elena von Ohlen: Femicide [im Druck]. Vgl. Lorena Sosa: Inter-American case law on femicide: Obscuring intersections? In: *Netherlands Quarterly of Human Rights*, Nr. 35.2 (2017), S. 85–103. Hier S. 94.

mit einem extremen Maß an Gewalt verbunden waren, sexualisierte Gewalt, Verstümmelung und öffentliche Zurschaustellung der Leichen eingeschlossen, und dass diese im Kontext einer Normalisierung geschlechtsspezifischer Diskriminierung verübt worden waren. Obwohl das Urteil selbst nicht von Feminiziden spricht, räumte es ein, dass die Morde in dieser massiven Dimension nur aufgrund institutioneller Versäumnisse bei der strafrechtlichen Ermittlung und Verfolgung stattfinden konnten – was wiederum die Essenz der linguistischen Variation *feminicidio* darstellt. Die Feminizide in Ciudad Juárez sind so paradigmatisch für einen umfassenderen Zirkelschluss der Strafflosigkeit: Feminizide werden verübt, die Autoritäten sind tatenlos oder perpetuieren die Gewalt, der Interamerikanische Gerichtshof und die Kommission für Menschenrechte intervenieren, ein Feminizidgesetz wird auf nationaler Ebene implementiert, dieses wird kaum genutzt, weitere Feminizide werden verübt, die wiederum straflos bleiben. Die in dieser Studie behandelte Literatur setzt dort an, wo die Strafflosigkeit selbst als solche im Mittelpunkt steht.

Dabei wird den hier präsentierten Fallstudien keineswegs eine auch nur quasi-ahnende Funktion im juristischen Sinne zugestanden. Während für *Racimo* und *Los divinos* dank der Verurteilung des Täters festgehalten werden kann, dass den Romanen ihre experimentelle, narratologische Freiheit nicht zuletzt auch deswegen gegeben war, weil sie eben keine ahnende Funktion ausgeübt haben, ist der Fall in *Temporada de huracanes* anders gelagert. Hier überträgt sich die Strafflosigkeit gewissermaßen auf die Poetik des Romans, der durch seine narratologischen Verfahren das Chaos und die Gewalt aufnimmt und literarisch in all ihren Widersprüchlichkeiten bearbeitet. Und so sind es vor allem die Ambivalenzen, die in den Romanen auf die Systematik der Gewalt verweisen: Die Dialektik von Täterschaft in *Racimo*, die Fokalisierung des Mittäters in *Los divinos* und die polyphonen und hyperrealistischen Beschreibungen der Gewalt in *Temporada de huracanes*. Komplexe und widersprüchliche Wahrheiten halten die Romane aus, was keineswegs bedeutet, dass sie nicht verurteilen – etwas, das im Strafrecht undenkbar ist.

Bei Zúñiga, Restrepo und Melchor wird die Systematik der Gewalt unterstrichen, indem ihre Normalisierung durch die Stimmen männlicher Täter, Mittäter, Zeugen und sehenwollenden aber untätigen Journalisten durchleuchtet wird. Die weiblichen Opfer der Gewalt stehen vor allem als eben solche im Zentrum und nicht als Erzählinstanzen oder als zentrale Gesprächspartnerinnen der Hauptfiguren. Wenige weibliche Figuren werden fokalisiert – die Frauen La Matosas, Norma und Yesenia stellen für *Temporada de huracanes* eine Ausnahme dar – und ihre Stimmen erklingen nur selten in Form direkter Rede. Ximena in *Racimo*, Alicia in *Los divinos* oder die Bruja in *Temporada de huracanes*: Sie alle sprechen kaum, werden durch die Linse männlicher Beobachter umrissen. Die fehlende Ge-

rechtigkeit wird gerade im Rahmen ihrer Stummheit durch andere Verfahren akzentuiert. Der Aspekt der Strafflosigkeit ist indes auch ein Schlüsselaspekt des gesamten Korpus literarischer Texte zur Thematik feminizidaler Gewalt, in dem auch einige wenige weibliche Ich-Erzählerinnen auftreten.⁴ Anhand eines kurzen Einblicks in einen solchen Text soll abschließend dargestellt werden, wie sich diese noch einmal andere erzählerische Perspektivierung von den hier untersuchten Romanen unterscheidet.

Cometerria ist ein 2019 veröffentlichter, somit noch rezenterer Text als diejenigen, die der vorliegenden Studie als Grundlage gedient haben. Dieser Roman der argentinischen Schriftstellerin Dolores Reyes gehört zweifellos zu den einschlägigen literarischen Texten der letzten Jahre, die feminizidale Gewalt zum zentralen Gegenstand erheben. Im Anschluss an die Überlegungen zur Figur der Bruja im Kapitel zu *Temporada de huracanes* fällt auf, dass auch hier eine weibliche Figur mit scheinbar übernatürlichen Kräften im Vordergrund steht – der

4 Zu nennen seien hier exemplarisch *Chicas muertas* von Selva Almada und *Mulheres Empilhadas* von Patrícia Melo. Den faktischen Bezugsrahmen von *Chicas muertas* stellen umfangreiche Recherchen der Autorin in juristischen und journalistischen Archiven sowie Treffen mit Zeug*innen und Angehörigen der Opfer dar. Die Erzählung folgt den historischen Ereignissen von drei faktischen, straffreien Feminiziden, die in den 1980er Jahren des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Städten im Landesinneren Argentiniens begangen wurden. Während Almadas Recherchen die Geschichten der drei jungen Frauen rekonstruieren, enthält die Erzählung auch Fragmente der eigenen Biographie der Erzählinstanz in erster Person sowie Fragmente anderer Episoden geschlechtsspezifischer Gewalt. *Chicas muertas* versucht, so viel wie möglich über den Tod und das Leben der Mädchen herauszufinden, zu sammeln und zusammenzutragen, um ihr Andenken zu ehren und die geschlechtsspezifische Gewalt aufzudecken, die den Verbrechen zugrunde liegt, die diese Leben beendet haben. Almadas Erzählung ist gerade an den Stellen, an denen sie sich am ausführlichsten mit den Opfern und den vielen Unwägbarkeiten der drei unaufgeklärten Verbrechen beschäftigt, diskret und zurückhaltend. Die Erzählerin erhebt die getöteten Frauen wieder zu Subjekten, ohne zu tief in die der Erzählerin unbekanntes Gedanken und Gefühle einzudringen. Dies geschieht mithilfe einer exzessiven Verwendung teils zusammengesetzter konditionaler Strukturen (*condicional compuesto*), die auf die Leerstellen der unaufgeklärten Morde verweisen: «Andrea se habrá sentido perdida cuando se despertó para morir. Los ojos, abiertos de golpe, habrán pestañado unas cuantas veces en esos dos o tres minutos que le llevó al cerebro quedarse sin oxígeno» [Andrea wird sich verloren gefühlt haben, als sie aufwachte, um zu sterben. Ihre flatterhaft geöffneten Augen werden in den zwei oder drei Minuten, die es dauerte, bis ihrem Gehirn der Sauerstoff ausging, ein paar Mal geblinzelt haben]. Selva Almada: *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House 2014, S. 37. *Mulheres Empilhadas* ist hingegen in Sujet und erzählerischer Verfasstheit Dolores Reyes' *Cometerria* ähnlich: Die Ich-Erzählerin, eine Rechtsanwältin, wurde ihrer Mutter durch Feminizid beraubt – auch hier ist der Täter der eigene Vater – und begibt sich im brasilianischen Bundesstaat Acre, mitten im Amazonasbecken, auf die Spur zahlreicher ungestrafter Feminizide. Patrícia Melo: *Mulheres Empilhadas*. São Paulo: LeYa 2019.

Schmerz, aber auch das Potenzial, die mit diesen Kräften einhergehen, werden gleichsam pointiert. Die Kräfte der autodiegetischen Ich-Erzählerin sind ebenso weiblich konnotiert wie die der Bruja in Melchors Roman, die Schwangerschaftsabbrüche durchführt, beziehen sich jedoch auf die Aufklärung von Feminiziden.

Cometierra erzählt die Geschichte der gleichnamigen Protagonistin, einer jungen Frau, deren Mutter vom eigenen Vater getötet wurde. Gemeinsam mit ihrem Bruder lebt sie in prekären, Verhältnissen in der argentinischen Provinz und kämpft ums Überleben. Doch dann mutiert sie zur lokalen Heldin, als die Bewohner*innen der Kleinstadt von ihren außergewöhnlichen kriminologischen Fähigkeiten erfahren. Viel dezidierter, als es beispielsweise in *Racimo* der Fall ist, ist es in *Cometierra* die Hauptfigur, die versucht, die Lücken zu schließen, die das Justizsystem hinterlässt.

Die Erzählung beginnt mit der Beerdigung der Mutter und führt in diesem Rahmen in die Gabe ein, die Cometierra seit deren Ermordung besitzt: Sobald sie Erde eines Ortes schluckt, der mit einem Feminizidopfer in Verbindung steht, erteilen sie Visionen über den Tathergang, den Ort und den Täter des Verbrechens. Schon auf diesen ersten Seiten des Romans fallen die Verfahren der übersteigerten Verdichtung auf:

Verla en silencio caer en un agujero abierto en el cementerio, al fondo, donde están las tumbas de los pobres. Ni lápidas, ni bronce. Antes del cañaveral, una boca seca que se la traga. La tierra, abierta como un corte. Y yo tratando de frenarla, haciendo fuerza con mis brazos, con este cuerpo que no alcanza siquiera a cubrir el ancho del pozo. Mamá cae igual.

Mi fuerza, poca, no cambia nada.

La tierra la envuelve como los golpes del viejo y yo pegada al suelo, cerca como siempre de ese cuerpo que se me llevan como en un robo. [...]

Creo que puedo poco, solo tragar tierra de este lugar y que no sea más enemiga, la tierra desconocida de un cementerio que jamás pisamos, ni mamá ni yo.

Ella se queda acá y yo me llevo algo de esta tierra en mí, para saber, a oscuras, mis sueños. Cierro los ojos para apoyar las manos sobre la tierra que acaba de taparte, mamá, y se me hace de noche. Cierro los puños, atrapo y la llevo a la boca. La fuerza de la tierra que te devora es oscura y tiene el gusto del tronco de un árbol. Me gusta, me muestra, me hace ver.

¿Amanece? No. Es el sol que me enciende los ojos y la piel. La tierra parece envenenarme.

Dicen:

—Levántate, Cometierra, levántate de una vez. Soltala, dejala ir.

Pero sigo con los ojos cerrados. Lucho contra el asco de seguir tragando tierra. No me alcanza, no me voy a ir sin ver, sin saber.

Alguien dice:

—¿Ni para el jonca hay?

Y me obliga a abrir los ojos.

Mamá, vas al agujero en una tela que es casi un trapo. ¿Quién va a hablarme ahora? Sin vos no soy nada, no quiero ser. ¿La tierra va a hablarme? Si ya me habló:

La sacudieron. Veo los golpes aunque no los sienta. La furia de los puños hundiéndose como pozos en la carne. Veo a papá, manos iguales a mis manos, brazos fuertes para el puño, que se enganchó en tu corazón y en tu carne como un anzuelo. Y algo, como un río, que empieza a irse.⁵

[Sehen, wie sie lautlos in ein Loch auf dem Friedhof fällt, ganz hinten, wo die Gräber der Armen sind. Keine Grabsteine, keine Bronze. Vor dem Schilfbett, ein trockener Schlund, der sie verschlingt. Die Erde, offen wie ein Schnitt. Und ich bei dem Versuch, sie aufzuhalten, umklammere sie mit meinen Armen, mit diesem Körper, der nicht einmal die Breite der Grube abdeckt. Mamá fällt trotzdem.

Meine Kraft, gering, ändert nichts.

Die Erde umhüllt sie wie die Schläge des Alten, und ich am Boden klebend, nah wie immer an diesem Körper, der mir wie in einem Raubüberfall entrissen wird. [...]

Ich glaube, ich kann wenig tun, nur die Erde dieses Ortes verschlingen, so dass sie nicht mehr Feindin ist, die unbekannte Erde eines Friedhofs, den weder Mamá noch ich je betreten haben.

Sie bleibt hier und ich nehme etwas von dieser Erde in mir mit, um im Dunkeln meine Träume zu erkennen.

Ich schließe meine Augen und lege meine Hände auf die Erde, die dich jetzt bedeckt, Mamá, und es scheint Nacht zu werden. Ich balle meine Fäuste, packe zu und führe sie zum Mund. Die Kraft der Erde, die dich verschlingt, ist dunkel und hat den Geschmack eines Baumstamms. Ich mag sie, sie zeigt mir, sie lässt mich sehen.

Dämmert es? Nein. Es ist die Sonne, die meine Augen und meine Haut entflammt. Die Erde scheint mich zu vergiften.

Sie sagen:

—Steh auf, Cometierra, steh endlich auf. Lass sie los, lass sie gehen.

Aber ich halte meine Augen geschlossen. Ich kämpfe gegen den Ekel an, weiterhin Erde zu schlucken. Sie genügt mir noch nicht, ich werde nicht gehen, ohne zu sehen, ohne zu wissen.

Jemand sagt:

—Nicht einmal für den Sarg reicht es?

Und zwingt mich, die Augen zu öffnen.

Mamá, du verschwindest im Loch in einem Tuch, das fast ein Lappen ist. Wer wird jetzt mit mir reden? Ohne dich bin ich nichts, will ich nicht sein. Wird die Erde zu mir sprechen? Sie hat schon zu mir gesprochen:

Sie haben sie geschüttelt. Ich sehe die Schläge, auch wenn ich sie nicht spüre. Die Wut der Fäuste, die sich in das Fleisch bohren, sich eingraben. Ich sehe Papá, Hände wie meine Hände, starke Arme mit starken Fäusten, die sich wie Haken in dein Herz und dein Fleisch bohrten. Und etwas, wie ein Fluss, beginnt zu entfließen.]

Schon in diesem ersten Abschnitt finden sich eine Reihe von Stilmitteln, die auf die Vorgehensweise des gesamten Romans verweisen: Die anaphorischen Strukturen, Parallelismen und rhetorischen Fragen, die sich auf die Armut der Protagonistin beziehen, begründen den hohen Grad an subjektiver Poetizität des Textes. Die

5 Dolores Reyes: *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo 2019, S. 12–14.

Sprache ist metaphorisch, verdichtet und entautomatisiert; die Erzählzeit überschreitet die erzählte Zeit: Der Moment, in dem der Körper der Mutter, selbst ein Opfer von Feminizid, ohne Sarg zu Boden gelassen wird, wird als ein Schlüsselmoment dargestellt, in dem wenige Sekunden, die mehrere Romanseiten umfassen, nicht nur das Leben der Protagonistin, sondern das der ganzen Stadt verändern. Seit dem Begräbnis ihrer Mutter *sieht* Cometierra die Opfer der feminizidalen Gewalt im Moment ihrer Ermordung, als sei sie eine auktoriale Erzählerin, die narratologisch bedingt allumfassende Einblicke erhält. Der gleiche Wissensstand könnte auch durch die Wahl einer solchen auktorialen Erzählinstanz erreicht werden, doch wird hier ein anderes Verfahren gewählt: Die Ich-Perspektive wird dazu genutzt, die Fähigkeiten einer weiblichen Erzählinstanz auszustellen, die sich als Ermittlerin mit übernatürlichen Kräften einen Namen macht und so Aufgaben des Staates übernimmt, die dieser eben nicht als seine Aufgaben betrachtet. Doch sie leidet unter dem Kraftaufwand, unter der Gewalt ihrer Visionen und der Übelkeit, die durch das Verschlingen der Erde hervorgerufen wird. Vor allem jedoch macht ihr die Verantwortung zu schaffen, die auf ihr lastet. Sie ist die Einzige, die sich tatsächlich auf die Suche nach den Opfern macht und diese mithilfe ihrer Visionen finden kann. Die Straflosigkeit, die überall herrscht, zermürbt die Ich-Erzählerin, die aus schierer Notwendigkeit heraus jedoch unermüdlich weitermacht.

Wie schon in *Los divinos* taucht der Begriff Femizid in *Cometierra* bereits in der Widmung der Autorin auf: «A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes» [Den Opfern von Femizid, seinen Überlebenden]. Dies zeigt, wie sehr sich die Erzählung der Aufdeckung des systemischen Charakters dieser Art von Gewalt verschrieben hat. Die Widmung ist umso auffälliger, als es im argentinischen Strafgesetzbuch nicht einmal einen Namen für dieses Verbrechen gibt, obwohl das Gesetz selbst, das die Modifikation des Strafgesetzbuches eingeführt hat, den Straftatbestand «Femizid» durchaus benennt.⁶ Im Roman findet der Begriff, wie schon bei Zúñiga, Restrepo und Melchor, indes keine Verwendung. Auch hier sind es die erzählerischen Verfahren, die den Feminizid als solchen kennzeichnen.

6 Im argentinischen Strafgesetzbuch heißt es in Artikel 80, der strafverschärfende Umstände des Mordes aufführt: «Se impondrá reclusión perpetua o prisión perpetua, pudiendo aplicarse lo dispuesto en el artículo 52, al que matare: [...] 11. A una mujer cuando el hecho sea perpetrado por un hombre y mediare violencia de género.» [Mit lebenslanger Freiheitsstrafe wird im Rahmen der Möglichkeiten, die der Artikel 52 vorgibt, bestraft, wer tötet: [...] 11. eine Frau, wenn die Tat von einem Mann begangen und geschlechtsspezifische Gewalt angewendet wird]. Honorable Congreso de la Nación Argentina: *Código Penal de la Nación. Ley 11.179, 1984*, Art. 80, Abs. 11. Die Modifikation des Strafgesetzbuches wurde auf Grundlage des Gesetzes *Ley 26.791* vorgenommen: Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina. Poder Legislativo – Nacional: *Ley 26.791*, Boletín Oficial. Gesetz vom 14. Dezember 2012.

Die Gabe der Protagonistin und die Art und Weise, wie sie dargestellt wird, eröffnen indes verschiedene Interpretationsräume: Cometierra wird zu einer Art feministischer Märtyrerin, alle Hoffnungen werden in ihre Figur gesetzt, während die staatlichen Institutionen einmal mehr durch Handlungsunfähigkeit und Ressentiments auffallen. Gleichzeitig verstärkt die Vielfalt der Stilmittel und der Symbolsprache die intersubjektive Nachvollziehbarkeit der Erfahrungen von Opfern und Überlebenden auf eine Weise, die nur aus der Perspektive Betroffener heraus erzeugt werden kann. Auf diese Weise entzieht sich die Erzählung Reyes' von vorneherein der Fehlbarkeit von Sprache, insbesondere wenn Gewaltdarstellungen im Zentrum stehen. Und genau hier unterscheidet sich *Cometierra* von den in dieser Studie untersuchten Romanen.

Die Verfahren des Romans sind andere – die Ich-Erzählung aus weiblicher Perspektive rückt automatisch Fragen der literarischen Gegenwehr ins Zentrum –, sie vermitteln jedoch eine ähnliche Haltung. Das Erzählen aus der Perspektive von Aggressoren und Komplizen, wie es in *Los divinos* und in Teilen auch in *Temporada de huracanes* zu finden ist, birgt eine erhöhte Gefahr der Reproduktion und Ästhetisierung, die jeder Gewaltrepräsentation ohnehin inhärent ist. Die Frage danach, ob nicht jede Repräsentation von Gewalt auch Reproduktion ist, kann und soll an dieser Stelle nicht endgültig geklärt werden.⁷ Die Studie konnte jedoch entlang des Nachvollzugs der künstlerischen Gemachtheit belegen, dass sich die Romane dieser Problematik durch ihre erzählerischen Verfahren weitestgehend entziehen. So ist für *Temporada de huracanes* zu konstatieren, dass die beispielsweise in der zeitgenössischen mexikanischen *Narconovela* prominente

7 Als einschlägig sind hierzu die Schriften Susan Sontags zur Fotografie zu betrachten. So stellt Sontag in *Regarding the Pain of Others* fest: «One can feel obliged to look at photographs that record great cruelties and crimes. One should feel obliged to think about what it means to look at them, about the capacity actually to assimilate what they show. Not all reactions to these pictures are under the supervision of reason and conscience. Most depictions of tormented, mutilated bodies do arouse a prurient interest. [...] All images that display the violation of an attractive body are, to a certain degree, pornographic.» Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Random House 2019 [2003], S. 83. Jean Franco postuliert in Bezug auf das Problem der Gewaltrepräsentation hingegen, dass das Nicht-Repräsentieren von Gewalt zu ihrer Mystifizierung und Entpolitisierung führe: «[...] the problem with making the crimes unspeakable is that they become mystical, outside the bounds of political action.» Jean Franco: *Cruel Modernity*, S. 248. Einschlägig zur Gewaltrepräsentation im zeitgenössischen mexikanischen Roman siehe Jenny Augustin: *Gewalt Erzählen. Grenzen und Transgressionen im mexikanischen Roman der Gegenwart*. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH 2020. Die literarische Gewaltrepräsentation ist insofern von der fotografischen zu unterscheiden, als dass erstere eben durch ihre Verfahren eine kritische Haltung transparent machen kann, was für alle drei analysierten Romane festgehalten werden konnte.

Ästhetik der Gewalt⁸ umgekehrt wird: Offengelegt wird vor allem die unreflektierte Gewalt dieser weit verbreiteten Ästhetik.

Die Ergebnisse der hier unternommenen Fallstudien haben den Anspruch, auch für andere literarische und juristische Konfigurationen fruchtbar gemacht werden zu können. Die Romane *Racimo*, *Los divinos* und *Temporada de huracanes* verorten sich so innerhalb einer ganzen Reihe von Texten, die an bestimmte Tradition des Schreibens anschließen, aber eine spezifische Funktion im Rahmen der Gesetzgebung zu feminizidaler Gewalt einnehmen. Künstlerische Ausdrucksformen können weder die Lücken schließen, die Gesetze hinterlassen, noch können sie Strafflosigkeit aktiv bekämpfen. Sie können aber durchaus Vorschläge zur Bewältigung der in dieser Studie identifizierten juristischen Leerstellen in Bezug auf geschlechtsspezifische Gewalt bieten.⁹ Die narratologische Analyse des enormen Spektrums literarischer Texte aus Lateinamerika, die sich mit Feminizid beschäftigen¹⁰ zeigt, dass durchaus Möglichkeiten existieren, intersektionales und nicht-binäres Denken in die juristische Praxis zu integrieren. Die unterschiedlichen Denkfiguren, die in literarischen Texten verwendet werden, können dabei Einsichten bieten, die auch in der Rechtswissenschaft und -praxis Beachtung finden können.

Es bleibt stets zu betonen, dass feminizidale Gewalt als äußerstes Ende eines Kontinuums von geschlechtsspezifischer Diskriminierung zu verstehen ist. Feminizidgesetze sind im Sinne des Satzes *Lo que no se nombra no existe* ein wichtiger Schritt in die Richtung eines gewaltfreien Lebens für Frauen, bieten jedoch keine Lösung für die anhaltende gesamtgesellschaftliche Krise. Die Bezugnahme auf den jeweiligen Kontext des Feminizids impliziert auch, dass ein Gesetz offen genug für unterschiedliche Kontexte von Gewalt sein muss, gleichzeitig jedoch spezifisch genug, um verbindlich zu sein. Dies ist ebenfalls eine Erkenntnis, die aus der Analyse der literarischen Texte gewonnen wurde. Keiner der Romane nennt den Begriff Feminizid – mit Ausnahme eines Paratextes, nämlich der Widmung der Autorin in *Los divinos* – und doch zeigen alle drei durch ihre Verfahren, dass es sich um Feminizide handelt. Das Motto *Lo que no se nombra no existe*, das sicherlich in juristischen und politischen Kontexten seine Berechtigung

8 Zu den Verfahren der *Narconovela* siehe beispielsweise Brigitte Adriaensens/Marco Kunz (Hg.): *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2016.

9 Vgl. María Camila Correa Flórez/Elena von Ohlen: *Femicide* [im Druck].

10 Siehe hierzu die Bandbreite an zeitgenössischen narrativen Texten weiblicher Autorinnen, die der Band *Gender Violence in Twenty-First-Century Latin American Women's Writing* versammelt. Sowohl *Chicas muertas* als auch *Temporada de huracanes* ist hier ein Artikel gewidmet; Laura Restrepo Werk ist mit *Delirio* vertreten. María Encarnación López/ Stephen M. Hart (Hg.): *Violence in Twenty-First-Century Latin American Women's Writing*. Woodbridge: Boydell & Brewer 2022.

hat, gilt somit für die literarischen Texte nur bedingt, beziehungsweise unter anderen Vorzeichen. So geschieht die Benennung des Feminizids nicht auf der lexikalischen Ebene, sondern durch die Offenlegung der hinter dem Begriff stehenden Strukturen. Recht und Literatur ergänzen sich so auf vielseitige Weise, indem sie in jeweils eigener Form sowohl spezifische Kontexte des Feminizids als auch seine systematische Natur betonen.

Auch wenn die Begriffe *femicidio* und *feminicidio* in vielen lateinamerikanischen Strafgesetzbüchern verankert sind, bestehen nach wie vor Hürden, die systemischen Gründe, die diese Form der Gewalt hervorbringen, im Gesetz sichtbar zu machen. Es sei daran erinnert, dass beide Bezeichnungen aus den Sozialwissenschaften stammen und ihre Einbindung in das Juristische nur bedingt möglich ist. Künstlerische Ausdrucksformen haben hingegen das Potenzial, ein Problem nicht nur zu exponieren und vorhandenes Material anders und neu darzustellen, sondern es zu transformieren und eigenständige Inhalte zu schaffen. Die Verfahren der Literatur multiplizieren die Perspektiven der Betroffenen, da sie über die bloße Bestandsaufnahme hinausgehen. So dienen diese drei paradigmatischen Erzählungen auch dazu, neue epistemologische Räume zu schaffen. Sie bekämpfen diskursiv die Essentialismen, die um die Frage nach Geschlecht herum geschaffen wurden, und zwar nicht mit neuen Essentialismen,¹¹ sondern indem sie Möglichkeiten aufzeigen, kollektive Erfahrungen juristisch handhabbar zu machen und die Vielfalt der intersektional betroffenen Menschen zu schützen.

Literatur kann alle typologischen Grenzen überschreiten und das ist, worin sie sich maßgeblich vom Recht unterscheidet. Literarische Texte müssen keine Entscheidung treffen. Sie können sich fließend zwischen den Begriffen bewegen, sie verschmelzen, sie kombinieren, wie sie es für angemessen und konstruktiv halten. Im Gegenzug ist die Spur, die literarische Texte in der Gesellschaft hinterlassen, in den allermeisten Fällen nicht messbar. Das Recht hingegen – und dies ist ein Gemeinplatz – prägt und verfeinert, vereinfacht bisweilen Begriffe anwendungsbezogen, um sie in ein Rechtssystem zu integrieren. Gleichzeitig ist die Reduktion komplexer Zusammenhänge auf ihre juristische Anwendbarkeit aber auch das, was die Rechtssphäre handlungsfähig hält und was messbare Konsequenzen für das gesellschaftliche Handeln hervorruft. Diese Dialektik ist es, die

11 Zu den Potentialen einer de-essentialisierenden Poetik am Beispiel des Schreibens Clarice Lispectors und Joyce Mansours siehe Susanne Zepp: De-essentialized Belonging: Poetics of the Self in Joyce Mansour and Clarice Lispector. In: Carola Hilfrich/Natasha Gordinsky u. a.: *Passages of Belonging. Interpreting Jewish Literatures*. Berlin: De Gruyter 2019, S. 150–168. Zepp attestiert Clarice Lispectors Texten eine «concomitant acceptance of every inheritance as an accident, of the self as nothing steady, nothing firm, nothing solid, but rather as an echo chamber for questioning and testing the limits of essential conceptions of identity [...]» (S. 164–165).

den interdisziplinären Ansatz in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit feminizidaler Gewalt so wertvoll macht. Die in dieser Studie analysierten Texte illustrieren den Begriff des Feminizids nicht nur, sondern bieten eine eigene Erkenntnisform, die den Dialog der Disziplinen maßgeblich fördern kann.

Das Juristische gibt den Namen; die Literatur beleuchtet die hinter diesem Namen stehenden Strukturen. Die Romane benennen den Feminizid nicht, doch er existiert. Dies belegen die unterschiedlichen literarischen Verfahren, die auf die systemische Gewalt verweisen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Almada, Selva: *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House 2014.
- Bolaño, Roberto: *2666*. New York: Random House 2004.
- *2666*. Übers. von Christian Hansen. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2009.
- Fernández, Nona: *Mapocho*. Santiago de Chile: Uqbar 2008.
- Melchor, Fernanda: *Temporada de huracanes*. Barcelona: Random House 2017.
- *Saison der Wirbelstürme*. Übers. von Angelica Ammar. Berlin: Wagenbach 2019.
- *Páradais*. Barcelona: Random House 2021.
- Melo, Patrícia: *Mulheres Empilhadas*. São Paulo: LeYa 2019.
- Millán, Gonzalo: *La ciudad*. Quebec: Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine 1979.
- En la autopista. In: *Trece lunas*. Santiago: Fondo de Cultura Económica 1997, S. 190.
- Restrepo, Laura: *Dulce compañía*. Barcelona: Norma 1995.
- *La novia oscura*. Bogotá: Norma 1999.
- *La multitud errante*. Barcelona: Anagrama 2003.
- *Delirio*. Bogotá: Aguilar 2004.
- *Los divinos*. Barcelona: Alfaguara 2018.
- Reyes, Dolores: *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo 2019.
- Schwob, Marcel: *Le livre de Monelle*. Fasano: Schena 2000.
- Tournier, Michel: *Le Roi des Aulnes*. Paris: Gallimard 1970.
- Zúñiga, Diego: *Camanchaca*. Santiago: La calabaza del diablo 2009.
- *Racimo*. Barcelona: Penguin Random House 2015 [2014].
- *Niños heroes*. Barcelona: Penguin Random House 2016.

Forschungsliteratur

- Acuña Moenne, Maria Elena: Embodying Memory: Women and the Legacy of the Military Government in Chile. In: *Feminist Review*, Vol. 79 (2005), S. 150–161.
- Adorno, Theodor W.: Engagement. In: Ders.: *Noten zur Literatur III. Gesammelte Schriften Band 11*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 [1974], S. 409–430.
- Adriaensen, Brigitte/Marco Kunz (Hg.): *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert 2016.
- Agatón, Isabel: *Si Adelita se fuera con otro. Del feminicidio y otros asuntos*. Bogotá: Temis 2017.
- Alzate, Laura Daniela/Pedro Juan Vallejo: *Feminicidio y estado de ira e intenso dolor: ¿Categorías compatibles?* Editorial Académica Española 2018.
- Anker, Elizabeth: *Fictions of Dignity: Embodying Human Rights in World Literature*. Ithaca: Cornell University Press 2012.
- Atencio, Graciela: Lo que no se nombra no existe. In: Dies. (Hg.): *Feminicidio. El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Madrid: Catarata 2015, S. 17–35.
- Augustin, Jenny: *Gewalt Erzählen. Grenzen und Transgressionen im mexikanischen Roman der Gegenwart*. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH 2020.

- Aust, Helmut/Alejandro Rodiles u.a.: Unity or Uniformity? Domestic Courts and Treaty Interpretation. In: *Leiden journal of international law* Vol. 27, Nr. 1. (2014), S. 75–112.
- Averis, Kate: Laura Restrepo. In: Will H. Corral/Juan E. De Castro u.a. (Hg.): *Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. New York: Bloomsbury 2013, S. 252–257.
- Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Adelheid Schramm. München: Hanser 1971.
- Barthes, Roland: L'effet de reel. In: *Communications*, 11 (1968), S. 84–89.
- *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019 [1989].
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk (1927–1940). In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. V.1*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Bièvre-Perrin, Fabien: ¿La venganza de la Gorgona? Una relectura política actual de la figura de Medusa. In: Luis Unceta Gómez/Helena González-Vaquerizo (Hg.): *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata 2022, S. 21–35.
- Bode, Christoph: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: May Niemeyer Verlag 1988.
- Bohlen, Celestine: Civitavecchia Journal; Crying Madonna, Blood And Many, Many Tests. In: *The New York Times* (8. April 1995), S. 4.
- Blödorn, Andreas/Daniela Langer u.a. (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter 2006.
- Buch, Hans Christoph: *Ut pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. München: Carl Hanser Verlag 1972.
- Bustamante Escalona, Fernanda: “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales. In: *Revista Letral*, Nr. 30 (2023), S. 215–243.
- Büttner, Urs/Michael Gamper (Hg.): *Verfahren literarischer Wetterdarstellung Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie*. Berlin: De Gruyter 2021.
- Campe, Rüdiger: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 208–225.
- Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* Band 8 (2004), S. 105–134.
- Vor Augen Stellen. In: Helmut Lethen/Ludwig Jäger u. a. (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen: Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2015, S. 106–136.
- Bloße Prosa. Kleists Anekdoten. In: Sina Dell'Anno/Achim Imboden u. a. (Hg.): *Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte*. Berlin: De Gruyter 2021. S. 31–55.
- Carcedo, Ana: *No olvidamos ni aceptamos. Femicidio en Centro América 2000–2006*. San José de Costa Rica: Asociación Centro Feminista de Información y Acción 2010.
- Carcedo, Ana/Monserrat Sagot: *El femicidio en Costa Rica*. San José de Costa Rica: Instituto Nacional de Mujeres 2000.
- Casados González, Estela: Impunidad e invisibilización de los feminicidios en Veracruz. In: *Clivajes. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 6 (2016), S. 58–78.
- Cixous, Hélène. Das Lachen der Medusa. In: Dies.: *Das Lachen der Medusa: Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übers. von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2017, S. 39–61.

- Correa Flórez, María Camila: Comentario IV. Femicidio. In: Ricardo Posada Maya/Fernando Velásquez Velásquez u. a. (Hg.): *Estudios Críticos de Jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia*, Nr. 7. Bogotá: Universidad de los Andes 2019, S. 143–174.
- Correa Flórez, María Camila/Elena von Ohlen. Femicide. In: Klaus Hoffmann-Holland und Susanne Zepp (Hg.): *Key Legal Concepts in Law and Literature*. Berlin: De Gruyter 2024 [im Druck].
- Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine. In: *The University of Chicago Legal Forum* Bd. 1 (1989), S. 139–167.
- De Mauro, Martin: Las marcas del genocidio: Las muertas sin fin. In: *Chuy, Revista de estudios literarios latinoamericanos*, Nr. 7 (2019), S. 163–189.
- Derrida, Jacques: Die Différance. Übers. von Eva Pfaffenberger-Brückner. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 76–113.
- Deus, Alicia/Diana Gonzalez: *Análisis de legislación sobre femicidio/feminicidio en América Latina y el Caribe e insumos para una ley modelo*. Ciudad de Panamá: ONU Mujeres/MESECVI 2018.
- Di Bernardo, Francesco: Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. In: *Valenciana*, Nr. 29 (2022), S. 81–101.
- Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen*. Übers. von Markus Sedlacek. München: Wilhelm Fink 2011.
- *Sehen versuchen*. Übers. von Horst Brühmann. Konstanz: University Press 2017.
- Donoso Rojas, Carlos: Los albores de la industria salitrera en Tarapacá. In: *Chungara: Revista de Antropología Chilena* Vol. 50, Nr. 3 (2018), S. 459–470.
- Dyroff, Merle/Marlene Pardeller u.a.: *Keine mehr. Femizide in Deutschland*. Berlin: Rosa Luxemburg Stiftung 2020.
- Ertler, Klaus-Dieter: Naturalismus und Gegennaturalismus in Frankreich. Das literarische System und seine Schwellen. In: *Romanische Forschungen* 117, Band H. 2 (2005), S. 194–204.
- Federici, Silvia: *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Übers. von Max Henninger. Hg. Martin Birkner. Wien: Mandelbaum 2020.
- Feliu, Verónica: ¿Es el Chile Post-dictadura Feminista? In: *Revista Estudios Feministas* 17, Nr. 3 (2009), S. 701–715.
- Fleet, Nicolas: *Mass Intellectuality of the Neoliberal State. Mass Higher Education, Public Professionalism, and State Effects in Chile*. Cham: Palgrave Macmillan 2021.
- Foley, Barbara: *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca/London: Cornell University Press 2018.
- Forchieri, Sofía: ‘Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti’: la estética de la incomodidad en Los Divinos de Laura Restrepo. In: Reindert Dhondt/Silvana Mandolessi u.a. (Hg.): *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana 2022, S. 157–174.
- Foucault, Michel. Vorrede zur Überschreitung. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*. Hg. Daniel Defert/François Ewald. Übers. von Michael Bischoff/Hans-Dieter Gondek/Hermann Kocyba. Bd. 1, 1954–1969. Berlin: Suhrkamp 2001, S. 320–341.
- Franco, Jean: *Cruel Modernity*. Durham/London: Duke University Press 2013.
- Frazier, Lessie Jo: Conjunctures of Memory: The Detention Camps in Pisagua Remembered (1948, 1973, 1990) and Forgotten (1943, 1956, 1984). In: Dies.: *Salt in the Sand. Memory, Violence, and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present*. Durham: Duke University Press 2007.
- Godínez Rivas, Gloria Luz/Luis Román Nieto: De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. In: *Anclajes* Vol. XXIII, Nr. 3 (2019), S. 59–70.
- González González, Daniuska/Alexis Candia-Cáceres: Geografías invisibles de la globalización: Bolaño, Almada y Zúñiga. In: *Anales de Literatura Chilena* Jg. 18, Nr. 28 (2017), S. 79–94.

- González Miranda, Sergio: *El Dios Cautivo. Las ligas patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910–1922)*. Santiago de Chile: LOM 2004.
- González Rodríguez, Sergio: *The Femicide Machine*. Übers. von Michael Parker-Stainbeck. Boston, Massachusetts: MIT Press 2012.
- Hodge, Susie. Hyperrealismus: 1990er Jahre bis frühes 21. Jahrhundert. In: Dies.: *50 Schlüsselideen Kunst*. Berlin/Heidelberg: Springer Spektrum.
- Islas Arévalo, Marco: Violencia de género en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica. In: *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades Universidad de Guadalajara* Jahrgang XXV, Nr. 79 (2021), S. 261–281.
- Jöhnk, Marília: *Poetik des Kolibris*. Bielefeld: transcript 2021.
- Lagarde, Marcela: El feminicidio como delito contra la humanidad. In: Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada (Hg.): *Feminicidio, justicia y derecho*. Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados, LIX Legislatura 2005, S. 151–164.
- Leiva, Ricardo: *Reinas del desierto. La aterradora historia de los crímenes de Alto Hospicio*. Santiago de Chile: Planeta 2005.
- Lenz, Ilse: Intersektionalität: Zum Wechselverhältnis von Geschlecht und sozialer Ungleichheit. In: Ruth Becker/Renate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 158–165.
- Liro, Julie: Laura Restrepo por sí misma. In: Elvira Sánchez Blake/Julie Liro (Hg.): *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Aguilar/Altea u.a. 2007, S. 341–351.
- López, María Encarnación/Stephen M. Hart (Hg.): *Violence in Twenty-First-Century Latin American Women's Writing*. Woodbridge: Boydell & Brewer 2022.
- Lorey, Isabell: Vorwort: 8 M – Der große feministische Streik. In: Verónica Gago/Raquel Gutiérrez Aguilar u. a. (Hg.): *8 M. Der große feministische Streik. Konstellationen des 8. März*. Wien: transversal 2018, S. 9–22.
- Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993 [1972].
- Melchor, Fernanda/Elena von Ohlen: Wir waren Schimmelpilze. Die mexikanische Autorin Fernanda Melchor über feministischen Aktivismus in der Literatur und ihren neuen Roman Paradis. In: *Lateinamerika Nachrichten*, Nr. 568 (2021), S. 31–33.
- Melchor, Fernanda/Gloria Luz Godínez u.a.: En el corazón del crimen siempre hay un silencio: Entrevista con Fernanda Melchor. In: *Revell* Vol. 3, Nr. 20 (2018), S. 188–195.
- Méndez Maín, Silvia María/Luis J. Abejez: Esclavizadas y “cosificadas”. Las mujeres angolas en Xalapa, Veracruz, siglo XVII. In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* Vol. 14, Nr. 29 (2022), S. 17–45.
- Michaelis, Robert: *Der Prozess Dreyfus: eine juristische Studie*. Hamburg: Kriminalistik Verlag 1963 (Kriminologische Schriftenreihe der Deutschen Kriminologischen Gesellschaft, B. 9).
- Mignolo, Walter: Who Speaks for the ›Human‹ in Human Rights. In: José-Manuel Barreto (Hg.): *Human rights from a third World perspective. Critique, history and international law*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 44–64.
- Mignolo, Walter/María Lugones u.a.: *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo 2008.
- Monárrez, Julia: Elementos de análisis del feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez para su viabilidad jurídica. In: Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada (Hg.): *Feminicidio, justicia y derecho*. Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados, LIX Legislatura 2005, S. 197–210.
- Montenegro, Lucas: Femizid und Strafrecht. In: *JuristenZeitung* 78 (2023), S. 549–557.

- Moreira Streva, Juliana: *Cartographies of Survival: Disputing Democracy, Reimagining Community. Learning with Women in Grassroots Movements*. Berlin: Freie Universität Berlin 2020.
- Moreno, María García: *Desmontando al monstruo. Una interpretación de la novela Los Divinos de Laura Restrepo*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2019.
- Muñoz d'Albora, Adriana: El proyecto de ley para la tipificación del femicidio en Chile y estado actual del debate parlamentario. In: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual: *Tipificación del femicidio en Chile. Un debate abierto*. Santiago de Chile: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual 2009, S. 35–39.
- Müller, Juliane: Andean–Pacific Commerce and Credit: Bolivian Traders, Asian Migrant Businesses, and International Manufacturers in the Regional Economy. In: *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* Vol. 23, Nr. 1 (2018), S. 18–36.
- Nance, Kimberly: *Can literature promote justice? Trauma narrative and social action in Latin American testimonio*. Nashville: Vanderbilt University Press 2006.
- Navia-Velasco, Carmiña: Laura Restrepo, indagación en el mal. In: *Poligramas*, Nr. 47 (2018), S. 167–173.
- Nayar, Pramod: *Human Rights and Literature. Writing Rights*. New York: Palgrave Macmillan 2016.
- Nenadović, Ana: Die ungezählten Toten. Feminizid in Roberto Bolaños 2666. In: Siria De Francesco/Alan Pérez Medrano u. a. (Hg.): *Diebstahl/Furto: ein casus literalis aus Genderperspektive. Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, Band 6*. Berlin: Freie Universität Berlin 2021, S. 71–79.
- Ngou-Mve, Nicolás: *El Africa bantú en la colonización de México (1595–1640)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Agencia Española de Cooperación Internacional 1994.
- Historia de la población negra en México: necesidad de un enfoque triangular. In: María Elisa Velásquez/Ethel Correa (Hg.): *Poblaciones y culturas de origen africano en México. Colección Africanía*. Ciudad de México: Conaculta-INAH 2005, S. 39–64.
- Nollkaemper, Andre: The Duality of Direct Effect of International Law. In: *European Journal of International Law* Vol. 25, Nr. 1 (2014), S. 105–125.
- Pearce, Alexis: *Framing Systemic Gender Violence: Representation and Resistance in Contemporary Peruvian and Mexican Literature*. Dissertationsschrift an der Stanford University 2021.
- Péndola Ramírez, Patricia Angélica/Patricio Alfonso Landaeta Mardones: Racimo, La novela rizoma de Diego Zúñiga. In: *Literatura y Lingüística*, Nr. 38 (2018), S. 35–53.
- Quintana Osuna, Karla I: El caso de Mariana Lima Buendía: una radiografía sobre la violencia y discriminación contra la mujer. In: *Cuestiones constitucionales (Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas)* Vol.1, Nr. 38 (2018), S. 143–168.
- Radford, Jill/Diana Russel: *The Politics of Woman Killing*. New York: Twayne Publishers 1992.
- Ramirez, Ademar Alvin: *Ficciones especulares: representación y exégesis de la violencia en la literatura contemporánea mexicana y argentina*. Dissertationsschrift an der University of California Los Angeles 2022.
- Risse, Thomas/Tanja A. Börzel u.a.: Governance in Areas of Limited Statehood: Conceptual Clarifications and Major Contributions of the Handbook. In: Dies. (Hg.): *The Oxford Handbook of Governance and Limited Statehood*. Oxford: University Press 2018, S. 3–25.
- Roggeband, Conny: The Return of the State and the Pink Tide in Latin America: Implications for the Capacity and Democratic Quality of Gender Equality Agencies. In: *Revista SAAP* Vol. 15, Nr. 2 (2021), S. 257–286.
- Rojas, Luis: *De la rebelión popular a la sublevación imaginada – Antecedentes de la Historia Política y Militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973–1990*. Santiago de Chile: LOM 2011.

- Rojas Valdés, Anyelina: Contar la historia para que nunca más: Vivencias y relatos de las mujeres exprisioneras políticas en campo de concentración de Pisagua. In: *Revista latinoamericana de derechos humanos* Vol. 31, Nr. 2 (2020), S. 117–141.
- Rosenberg, Fernando: *After Human Rights. Literature, Visual Arts, and Film in Latin America, 1990–2010*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2016.
- Rovira Kaltwasser, Cristóbal: Chile: transición pactada y débil autodeterminación colectiva de la Sociedad. In: *Revista Mexicana de Sociología* Vol. 69, Nr. 2. (2007), S. 343–372.
- Rubin Suleiman, Susan: The Literary Significance of the Dreyfus Affair. In: Dies.: *The Dreyfus Affair: Art, Truth, and Justice*. Berkeley: University of California Press 1987, S. 117–139.
- Sanchez, Omar: Beyond Pacted Transitions in Spain and Chile: Elite and Institutional Differences. In: *Democratization* Vol. 10, Nr. 2 (2003), S. 65–86.
- Sarat, Austin/Matthew Anderson u.a. (Hg.): *Law and the Humanities: An introduction*. New York: Cambridge University Press 2010.
- Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*. München: C.H. Beck 1974.
- Schwartz, Jorge: *Vanguardas latino-americanas. Polémicas, manifiestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP 1995.
- Schwegler, Armin: Notas etimológicas palenqueras: „Casariambe“, „Túnganana“, „Agüe“, „Monicongo“, „Maricongo“ y otras voces africanas y pseudo-africanas. In: *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* Jg. XLIV, Nr. 1 (1989), S. 1–28.
- Segato, Rita: Femenicidio y feminicidio: una propuesta de tipificación. In: *Revista Herramienta*, Nr. 49 (2012), o.S.
- *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños 2016.
- Shackel, Rita/Lucy Fiske (Hg.): *Rethinking transitional gender justice: transformative approaches in post-conflict settings*. Cham: Palgrave Macmillan 2019.
- Sharim, Dariela/Juana Kovalskys u.a.: Trauma psicosocial y memoria: diseño de un dispositivo biográfico para investigar el impacto de la Comisión de Prisión Política y Tortura en Chile. In: *Revista de estudios*, Nr. 40 (2011), S. 81–88.
- Silva, Jimena/Loreto Chavez: Testimonios familiares de las adolescentes asesinadas en Alto Hospicio. In: *Nomadías*, Nr. 6 (2002), S. 109–126.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): *Texte der russischen Formalisten. Band I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1971, S. 3–35.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Random House 2019 [2003].
- Solórzano Navarro, Héctor/Cristian Ortega Caro: Sobre la relación entre historia, ciudadanía, capital humano y ciencia regional en Tarapacá, norte de Chile. In: *Sociología y tecnología* Vol. 10, Nr. 2 (2020), S. 77–94.
- Sosa, Lorena: Inter-American case law on femicide: Obscuring intersections? In: *Netherlands Quarterly of Human Rights* Jg. 35, Nr. 2 (2017), S. 85–103.
- Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. Jean Bollack. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 263–286.
- Tapia Ladino, Marcela: Frontera y migración en el norte de Chile a partir del análisis de los censos de población. Siglos XIX–XXI. In: *Revista de Geografía Norte Grande*, Nr. 53 (2012), S. 177–198.
- Toledo Vásquez, Patsilí: Introducción. In: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual: *Tipificación del femicidio en Chile. Un debate abierto*. Santiago de Chile: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual 2009, S. 13–23.
- *Femicidio/Feminicidio*. Buenos Aires: Ediciones Didot 2014.

- Torres Manrique, Jorge Isaac: Temeridad y malicia procesales al banquillo: crónica de dos lacras jurídicas que retenden consolidarse. In: *Revista Electrónica de Derecho de la Universidad de La Rioja (REDUR)*, Nr. 9 (2011), S. 375–402.
- Vanden Bout, Paul A. /Robert L. Dickman u.a.: *The ALMA telescope. The story of a science mega-project*. Cambridge: Cambridge University Press 2023.
- Vela Martínez, Alejandra: Historias de confesiones y barbaries: las mujeres asesinas y su justificación en el imaginario colectivo. In: Mónica Quijano/Héctor Fernando Vizcarra (Hg.): *Crímen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: Bonilla Artigas/UNAM 2015, S. 135–157.
- Vogt, Robert: Kann ein Zuverlässiger Erzähler Unzuverlässig Erzählen? Zum Begriff der Unzuverlässigkeit in Literatur- und Filmwissenschaft. In: Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies u.a.: *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik*. Bielefeld: transcript 2015, S. 35–56.
- von Ohlen, Elena: Unerträglich, unverzichtbar. Die mexikanische Autorin Fernanda Melchor erzählt von Gewalt, um sie zu ergründen. In: *Lateinamerika Nachrichten*, Nr. 541/542, (2019), S. 60–61.
- : „Un ejercicio de deconstrucción del monstruo“. Laura Restrepo *Los divinos* im Spiegel der kolumbianischen Medienlandschaft“, in: Siria De Francesco/Alan Pérez Medrano u. a. (Hg.): *Diebstahl/Furto: ein casus literalis aus Genderperspektive. Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, Band 6*. Berlin: Freie Universität Berlin 2021, S. 80–89.
- Waling, Andrea: Problematizing ‘Toxic’ and ‘Healthy’ Masculinity for Addressing Gender Inequalities. In: *Australian Feminist Studies* Vol. 34, Nr. 101 (2019), S. 362–375.
- Warner, Marina: Blood and Tears. In: *The New Yorker* Vol. 72, Nr. 7 (1996), S. 63.
- Welsch, Wolfgang: Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper u.a.: *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie Verlag 1994.
- Zepp, Susanne: De-essentialized Belonging: Poetics of the Self in Joyce Mansour and Clarice Lispector. In: Carola Hilfrich/Natasha Gordinsky u.a.: *Passages of Belonging. Interpreting Jewish Literatures*. Berlin: De Gruyter 2019, S. 150–168.

Juristische Quellen

- Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia: *Código Penal Boliviano*. Artikel 85 (Feminicidio).
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión de México: *Código Penal Federal Mexicano, Nuevo Código Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 14 de agosto de 1931*.
- : *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*. Diario Oficial de la Federación 2007.
- CEDAW/Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer: *Informe de México producido por el Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer bajo el Artículo 8 del Protocolo Facultativo de la Convención y respuesta del Gobierno de México*, 2005.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos: *Informe N° 16/05, Petición 281–02, Admisibilidad, Claudia Yvette González/México*. 24. Februar 2005.
- Committee on the Elimination of Discrimination against Women: *General recommendation No. 25, on article 4, paragraph 1, of the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women, on temporary special measures*, 1999.
- Conferencia Nacional de Procuración de Justicia de México: *Lineamientos para el registro y clasificación de los presuntos delitos de feminicidio para fines estadísticos*, 2018.

- Congreso de Colombia: *Ley 505 de 1999 Por medio de la cual se fijan términos y competencias para la realización, adopción y aplicación de la estratificación a que se refieren las Leyes 142 y 177 de 1994, 188 de 1995 y 383 de 1997 y los Decretos Presidenciales 1538 y 2034 de 1996*. Gesetz vom 29. Juni 1999.
- *Código Penal Colombiano. Ley 599 de 2000 (julio 24) por la cual se expide el Código Penal*. Gesetz vom 24. Juli 2000.
- *Ley 1257 Por la cual se dictan normas de sensibilización, prevención y sanción de formas de violencia y discriminación contra las mujeres, se reforman los Códigos Penal, de Procedimiento Penal, la Ley 294 de 1996 y se dictan otras disposiciones*. Gesetz vom 4. Dezember 2008.
- *Ley 1761 de 2015 Por la cual se crea el tipo penal de feminicidio como delito autónomo y se dictan otras disposiciones. (Rosa Elvira Cely)*. Gesetz vom 6. Juli 2015.
- Congreso de la República de Guatemala: *Ley contra el Femicidio y otras Formas de Violencia Contra la Mujer*, Artikel 6, Femicidio.
- Corte de Apelaciones de Iquique: *Sentencia del 29 de septiembre de 2005, Rol N° 446–2004*. Jueces: Erico Gatica Muñóz, Mónica Olivares Ojeda, Mirta Chamorro Pinto.
- Corte Suprema de Chile: *Sentencia del 16 de octubre de 2006, Rol N° 5684–05*. Jueces: Alberto Chaigneau del C., Nibaldo Segura P., Rubén Ballesteros C.
- Corte Suprema de Justicia de Colombia: Urteil vom 4. März 2015, Nr. 41457. RichterIn: Patricia Salazar Cuéllar.
- Council of Europe: *European Convention on Human Rights*, 1950.
- Dirección General de Derechos Humanos de la Suprema Corte de Justicia de la Nación Mexicana: *Protocolo para juzgar con perspectiva de género*. Ciudad de México: Sistema Bibliotecario de la Suprema Corte de Justicia de la Nación 2020.
- European Court of Human Rights: *Case of B.S. v. Spain (Application no. 47159/08)*. Urteil vom 24. Juli 2012.
- Gobierno del Estado de Veracruz: *Gaceta oficial, tomo CLXXXVI (228)*, 11. Juli 2012.
- Honorable Congreso de la Nación Argentina: *Código Penal de la Nación. Ley 11.179*, 1984.
- Interamerikanischer Gerichtshof für Menschenrechte (IAGMR): *Caso González y otras (“Campo Algodonero”) vs. México*. Urteil vom 16. November 2009.
- Juzgado 35 penal con funciones de conocimiento de Bogotá: *Sentencia del 29 de marzo de 2017, rad. 1100160000028201603772 NI 281049*. RichterIn: Liliana Patricia Bernal Moreno.
- Medina Barreto, Yanithza/Natalia Echeverri Calero: *Protocolo de valoración del riesgo de violencia mortal contra mujeres por parte de la pareja o expareja*. Bogota: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses 2014.
- MESECVI: *Declaración sobre el femicidio*. Washington, D.C.: OAS 2008.
- *Ley modelo interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la muerte violenta de mujeres (Femicidio/Feminicidio)*. Washington, D.C.: OAS 2019.
- Ministerio de Desarrollo Social de Chile: *Ley 20820, crea el Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género, y modifica normas legales que indica*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2015.
- Ministerio del Interior de Chile: *Decreto Supremo N° 1.040, Decreto que Crea Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura, Para el Esclarecimiento de la Verdad Acerca de las Violaciones de Derechos Humanos en Chile*, 26. September 2003.
- Ministerio de Justicia de Chile: *Código Orgánico de Tribunales*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 1943, Art. 559.
- *Código Penal*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 1874, Art. 11, Abs. 5.
- *Ley 20066, establece Ley de violencia intrafamiliar*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2005.

- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Chile: *Ley 21212, modifica el Código Penal, el Código Procesal Penal y la ley n° 18.216 en materia de tipificación del femicidio*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2020.
- Ministerio de Planificación de Chile: *Ley 20422, establece normas sobre igualdad de oportunidades e inclusión social de personas con discapacidad*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 2010.
- Ministerio de Relaciones Exteriores: *Decreto 1640, promulga la Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile 1998.
- Organización de los Estados Americanos (OAS): *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (Convención de Belém do Pará)*, 1994.
- Presidencia de la República de Paraguay/Ministerio de la Mujer: *Ley de protección integral a las mujeres contra toda forma de violencia*. No. 5777 de diciembre de 2016, Artículo 50, Femicidio.
- Presidência da República do Brasil, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos: *Código Penal Brasileiro. Parte Especial (Vide Lei n° 7.209, de 1984. Título I, Dos crimes contra a pessoa, Capítulo I, Dos crimes contra a vida, Paragraph 1, Caso de diminuição de pena*.
- República Oriental del Uruguay: *Código Penal*. Artículo 312. (Circunstancias agravantes muy especiales [del Homicidio]), Paragraph 8 (Femicidio).
- Schneider, Hartmut: *Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch*. 1. Aufl. 2003, StGB § 211 Rn.
- Segundo Juzgado del Crimen de Iquique: *Sentencia del 26 de febrero de 2004, Rol N° 73.675-5*.
Richterín: Eliana Ayala Orellana.
- Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina. Poder Legislativo – Nacional: *Ley 26.791, Boletín Oficial*. Gesetz vom 14. Dezember 2012.
- Villa Quintana, Carmen Rosa/Camilo Bernal Sarmiento u. a. *Modelo de protocolo latinoamericano de investigación de las muertes violentas de mujeres por razones de género (femicidio/feminicidio)*. Ciudad de Panamá: ONU Mujeres 2014.

Berichte und Statistiken

- Fundación Femicidios Colombia: *No somos un día. Especial para el 25 N. Informe Semestral*, November 2022.
- INEGI: *Estadísticas a propósito del día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres (25 de Noviembre)*. Comunicado de Prensa Núm 700/22, 23. November 2022.
- Instituto Nacional de las Mujeres und Sistema de Indicadores de Género México: *Estadísticas de violencia contra las mujeres en México*, 2014.
- *Desigualdad en cifras. La violencia feminicida*. Jahrgang 5, Boletín N° 10, Oktober 2019.
- Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio de México: *La impunidad mata a las mujeres*, Comunicado vom 7. März 2023.
- Vicaría de la Solidaridad: *Muerte de 29 obreros por explosión en la fábrica de armamentos ‚Cardoen‘ de Iquique*. Informe, Februar 1986.
- Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual/Corporación La Morada: *Femicidio en Chile*. Santiago de Chile: Naciones Unidas 2004.
- Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres: *Dossier Informativo: 2020–2021. Violencia contra mujeres en Chile*. Santiago de Chile: Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres 2021.
- Reporteros sin Fronteras: *Veracruz: Los periodistas frente al estado de miedo*, 2017.

- Secretaría de Gobernación de México/Instituto Nacional de las Mujeres u. a.: *La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985–2015*. Ciudad de México 2017.
- Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana de México: *Información sobre violencia contra las mujeres*. Información con corte al 30 de septiembre de 2022.

Internetquellen

- Asociación de Academias de la Lengua Española: Matanga. Online: <https://www.asale.org/damer/matanga> (30.11.2023).
- Bernal, Liliana zit. nach Revista Semana: Rafael Uribe Noguera condenado a 51 años y ocho meses de prisión (29. Februar 2017). Online: <https://www.semana.com/nacion/articulo/rafael-uribe-noguera-sentencia-por-asesinato-de-yuliana-samboni/520041> (30.11.2023).
- Cencos. Centro Nacional de Comunicación Social: ONU emite recomendaciones al Estado mexicano por caso de feminicidio en Veracruz (17. August 2017). Online: <https://cencos.com.mx/2017/08/mediante-la-cedaw-la-onu-emite-recomendaciones-al-estado-mexicano-por-caso-de-feminicidio/> (30.11.2023).
- CEPAL, Observatorio de Igualdad de Género: Feminicidio. Online: <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio> (30.11.2023).
- Coronado Sopeña, Nuria: Entrevista a Marcela Lagarde: “Tenemos que decir no al borrado de mujeres diciendo sí a su existencia legal y protegida”. In: *Público* (20. Juli 2020). Online: <https://www.publico.es/sociedad/entrevista-macela-lagarde-lagarde-decir-no-borrado-mujeres-diciendo-existencia-legal-protegida.html> (30.11.2023).
- Corte Constitucional República de Colombia: Sentencia C-297/16 (8. Juni 2016). Online: <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2016/c-297-16.htm> (30.11.2023).
- Deutscher Juristinnenbund: *Strafrechtlicher Umgang mit (tödlicher) Partnerschaftsgewalt*. Policy Paper 20–28 (4. November 2020). Online: https://www.djb.de/fileadmin/user_upload/st20-28_Partnerschaftsgewalt.pdf (30.11.2023).
- SernamEG: Estadística de feminicidios. Online: https://www.sernameg.gob.cl/?page_id=27084 (30.11.2023).
- Guerrero Mc Manus, Fabrizio/Leah Muñoz Contreras: Transfeminicidios: una violencia estructural. In: *Democracia Joven* (2016). Online: <http://www.democracjoven.mx/transfeminicidios-una-violencia-estructural/> (30.11.2023).
- Hernández Gómez, Diana: Caso Pilar Argüello: una radiografía de la impunidad feminicida en México. In: *Cimacnoticias – Periodismo con perspectiva de género* (26. Juli 2022). Online: <https://cimacnoticias.com.mx/2022/07/26/caso-pilar-arguello-una-radiografia-de-la-impunidad-en-mexico#gsc.tab=0> (30.11.2023).
- Interview mit Orlando Garay. In: *Tarapacá Online*. Online: <https://www.tarapacaonline.cl/2018/08/17/orlando-garay-padre-de-hija-asesinada-por-el-sicopata-de-alto-hospicio-julio-perez-es-el-unico-culpable-pero-la-justicia-las-policias-y-autoridades-hicieron-mal-su-trabajo-y-fueron-incapaces/> (30.11.2023).
- Kramer, Anke. Nymphen. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Der Neue Pauly Supplemente I Online – Band 5: Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2008. Online: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/nymphen-COM_0092#d29445408e824 (30.11.2023).

- Las2orillas: Rafael Uribe Noguera, el señalado asesino de la niña, reconoció que perdía el control. In: *Las2orillas* (5. Dezember 2016). Online: <https://www.las2orillas.co/rafael-uribe-noguera-el-senalado-asesino-de-la-nina-reconocio-que-perdia-el-control/> (30.11.2023).
- Melchor, Fernanda: La experiencia estética de la nota roja: los orígenes del periodismo sensacionalista en México. In: *Replicante* (10. Dezember 2012). Online: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja> (30.11.2023).
- Melchor, Fernanda/Elena von Ohlen: Fernanda Melchor im Gespräch mit Elena von Ohlen. Videopodcast des Formats *Hispanistik im digitalen öffentlichen Raum* des Deutschen Hispanistikverbands. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=ddqP0rMrI08> (30.11.2023).
- Observatorio Femicidios Colombia: *Vivas nos queremos – Boletín mensual sobre feminicidios en Colombia*. Ausgaben vom Dezember 2018, Dezember 2019, Dezember 2020, Dezember 2021 und Dezember 2022. Online: <https://observatoriofemicidioscolombia.org/index.php/seguimiento/boletin-nacional> (30.11.2023).
- *Dossier Femicidios en Cuarentena, Colombia, Marzo – Julio 20, 2020. Mujeres asesinadas por mes en cuarentena nacional 16/03/20 al 20/07/20* (Juli 2020). Online: <https://observatoriofemicidioscolombia.org/index.php/seguimiento/noticias/428-vivas-nos-queremos-dossier-de-femicidios-en-cuarentena> (30.11.2023).
- Pérez Gavilán, Sergio: “Matanga dijo la changa”: el oscuro origen de esta frase mexicana ¿Un juego infantil o racismo colonial? In: *Vice México* (10. September 2018). Online: <https://www.vice.com/es/article/vbn4nj/matanga-dijo-la-changa-el-oscuro-pasado-de-esta-frase-mexicana> (30.11.2023).
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española: Gachupín. Online: <https://dle.rae.es/gachup%C3%ADn> (30.11.2023).
- Femicidio. Online: <https://dle.rae.es/femicidio> (30.11.2023).
- Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres: Registro de femicidios. Online: <http://www.nomasienciainformacion.cl/registro-de-femicidios/> (30.11.2023).
- Transrespect versus Transphobia Worldwide: Trans Murder Monitoring, 2022. Online: <https://transrespect.org/en/map/trans-murder-monitoring/> (30.11.2023).
- Zamora, Anaís: Yo decido Veracruz. In: *Luchadoras* (7. August 2017). Online: <https://luchadoras.mx/yo-decido-veracruz/> (30.11.2023).

Bibelausgaben

- Biblia de Jerusalén. Nueva ed. totalmente revisada y aumentada*. Bilbao: Desclee de Brouwer 1979.
- Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1984.
- La Santa Biblia. Antigua Versión de Casidoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602). Revisión de 1960*. Asunción; Bogotá; Buenos Aires u.a.: Soc. Bíblicas Unidas 1960.

Mündlich geführte Interviews der Verfasserin

- Melchor, Fernanda/Elena von Ohlen: *Interview am 25. Juni 2019*.
- Tellez Davila, Luisa/Elena von Ohlen: *Interview vom 4. Mai 2020*.

Register

2666 3, 263–264

Adorno, Theodor W. 17

Almada, Selva 19, 219, 276

Alto Hospicio VI, 18–19, 21–24, 30, 32, 34, 36–38,
41–43, 51–53, 56, 60–63, 66, 71, 78–80,
82–83, 85–88, 93–94, 101–106, 108, 116

Atacama-Wüste 19, 40–41, 47, 83

Ayala, Eliana 18, 32–34, 36–37, 72

Bachtin, Michail M. 208

Barthes, Roland 50, 66–67, 194, 209

Benjamin, Walter 70, 112

Berlin Alexanderplatz 76

Bernal, Liliana 35, 122, 127–128, 140, 274

Bogotá VI, 3, 5, 113–114, 117, 121–122, 126,
129–130, 133–137, 141, 146, 148, 161, 178,
182, 188, 274

Bolaño, Roberto 3, 19, 114, 263–264

Campe, Rüdiger 68–71, 73–76, 81

Campo Algodonero-Urteil 9–11, 15, 23, 25, 110,
122, 200, 273–274

Carcedo, Ana 5–6, 7, 14, 266

Carretera Panamericana 41, 84–85, 98

castigos feminidas 20

Chicas muertas 219, 276, 281

Ciudad Juárez 4, 6, 9, 23–25, 178, 274

Cixous, Hélène 215–217

Código Penal Chileno IX, 23, 25–26, 28

Código Penal Colombiano IX, 117–118, 120, 124,
133, 140, 144, 175

Código Penal Federal Mexicano 201

Cometierra 219, 276–280

Convención Interamericana para Prevenir,

Sancionar y Erradicar la Violencia contra la
Mujer 2, 7, 9–11, 22, 72, 116–117, 122, 200,
272–273

Convention on the Elimination of All Forms of

Discrimination against Women 24, 117, 122,
207, 273

Cortázar, Julio 76

Corte de Apelaciones de Iquique 33, 37

Corte Suprema de Chile 37

Crenshaw, Kimberlé 15, 134, 272

Declaración sobre el femicidio 7

Derrida, Jacques 216, 224

Dialektik 41, 98–101, 103, 110, 112, 129, 182, 272,
275, 282

Didi-Huberman, Georges 43–45, 49, 66, 77,
98–101, 112

Döblin, Alfred 76

Dokumentarismus 39–40, 45, 76–77, 82, 195

Dreyfus-Affäre 14

effet de réel 194, 209, 265

El Burlador de Sevilla 155

El Psicópata de Alto Hospicio 18

Evidenz 40, 67–73, 75–77, 79–82, 88

Federici, Silvia 206, 219, 221

Femigenocidio 6, 270

feminicidio sexual sistémico 6

feminicidios íntimos 6, 25, 35

Feminizidgesetz 9, 16, 21, 29, 38, 116, 120–122,
202–203, 266, 271, 273, 275, 281

Fernández, Nona 89

Foley, Barbara 39, 75

Fundación Amparo y Justicia 34, 37

González Rodríguez, Sergio 11

Hexenverfolgung 2, 194–195, 206, 219

Hiob 144, 146, 148–150, 152, 156–159

Hyperrealismus 16, 209–210, 239, 242–243, 266,
269, 275

Ibargüengoitia, Jorge 212–214

Inquisition 197, 205

Interamerikanische

Menschenrechtskommission 10, 24–25

Interamerikanischer Gerichtshof für

Menschenrechte 2, 9–10, 15, 24–25

- International Tribunal on Crimes against Women* 3
 Intersektionalität 15–16, 129, 133–134, 139, 272, 274
 Intervention 11, 13, 230
 Iquique IX, 18–19, 30, 33, 38, 41, 43, 47–53, 57–58, 60, 63, 70, 74, 80, 83, 91, 93–97, 101–102, 105–107, 111
- J'accuse 14
- Kolonialgeschichte 83, 99, 144, 204, 206
- La Tirana 50, 90–91
 Lagarde, Marcela 4, 6, 10
Le Roi des Aulnes 131, 191
 Leiva, Ricardo 30, 32–33, 37
 Lesbofeminizide 27
Ley Gabriela 21, 25–29, 72, 116, 120, 202–203
Ley modelo interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la muerte violenta de mujeres 2, 7–8, 9, 11, 21, 27–28
Ley Rosa Elvira Cely 116–117, 120, 124, 127–128, 133, 202–203
- Mapocho 89
Maquiladora 11
 Medusa 215–216, 242
 Melchor, Fernanda VI, 3, 193–198, 206, 209, 213–214, 216, 219, 224, 242–243, 251, 264, 269, 271, 275, 277, 279
 Melo, Patricia 276
 MESECVI 2, 7–8, 28
 Millán, Gonzalo 84–85
 Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género (SernamEG) 20, 38
 Monárrez, Julia 6
monicongo 147, 159–161, 163–164, 183, 191–192
Mulheres Empilhadas 276
- Naturalismus 196, 243
- Organización de los Estados Americanos 2, 7, 9–10, 273
- Pinochet, Augusto 84, 86, 88–90, 95, 100
 Pisagua 83–86
 Polyphonie IX, 16, 193–195, 207–208, 217–218, 223, 228, 231, 233, 236, 242–244, 247, 249, 259, 261–262, 266–269, 271, 275
 Pozo Almonte 49–58, 60, 64, 66–67, 70, 74, 79, 91, 93, 105
- Radford, Jill 3
Rayuela 76
 Realismus 39, 78, 194, 196, 209, 214, 242–243, 269
Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres 20–23
Reinas del desierto 30, 32, 37
 Restrepo, Laura 1, 3, 113–115, 122, 125, 128, 191, 271, 275, 279
 Reyes, Dolores 219, 276, 278, 280
 Rosenberg, Fernando 12–13, 115
 Russel, Diana 3
- Sagot, Monserrat 5
 Samboní, Yuliana IX, 113, 115–116, 122, 125–127, 130, 142, 169, 174, 180, 274
 Santiago de Chile 18–19, 21–23, 30, 38, 41, 43, 83–84, 89–90, 92, 103–104, 106–107
 Schwob, Marcel 188–189
 Segato, Rita 6, 9, 165, 270
Sehen versuchen 43–44, 66
 Šklovskij, Viktor 11, 77
 Sontag, Susan 280
 Straflosigkeit 3–4, 10, 13–14, 16, 19–20, 23–24, 36, 41, 72, 79, 81, 110, 141, 151, 198–200, 204, 207, 247, 272, 274–276, 279, 281
 strafverschärfender Umstand 28, 71–72, 119, 126–127, 140, 144, 175–176
suicidios feminicidas 20
 Szondi, Peter 17

- Tacna 42–43, 55, 64, 79, 103–104, 106–108
Tarapacá 19, 36, 40, 82–86, 89–91, 93, 95, 111
Testimonio 11, 100, 208–209
The Femicide Machine 11
The Politics of Women Killing 3
Tirso de Molina 155
Tournier, Michel 191
Transfeminizid 27, 200
Veracruz 193–194, 196–198, 204–207, 209, 211,
219, 221, 234, 243
Yeats, William Butler 212–213
Zola, Émile 14
Zúñiga, Diego 3, 18–19, 38, 85, 112, 271, 275, 279

