

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 so genannten *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 Strafbuch 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 plantearon 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-Paragraphen 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-Paragraphen 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 Alcaíno 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 Alcáino 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. 20.422 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. Título I, Dos crimes contra a pessoa, Capítulo 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:

- 1º) Cuando se tratare de causas civiles que puedan afectar las relaciones internacionales y que sean de competencia de los tribunales de justicia;
 - 2º) Cuando se tratare 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
 - 3º) 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
-
- 1º) [In Zivilsachen, die die internationalen Beziehungen berühren können und die in die Zuständigkeit der Gerichte fallen;
 - 2º) 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
 - 3º) 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 Ebda., 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]. Ebda., S. 191.

42 Ebda., 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 Muñoz, 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., Nibaldo 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 verknüpften 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 Strafflosigkeit 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 Morgengrauen, 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 Pressteam, 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 gesplante 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 vuelva 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 Iser: *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 Sehenswollen 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 Auto-scheinwerfer 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 entiende 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 abruma» (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 blutweinenden 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 blutweinende Jungfrau, von einer möglicherweise sehbeeinträchtigten 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 unbekannten 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 verschwimmt 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 blutweinende 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 Sehenwollens 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. García 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 blutweinende 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 Blutrinnsal, 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 rekurren, 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 despegas 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 despegas 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 unbekannten 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 ekphrastischen 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 encontré, 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 cubrirse 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 kreiert. *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 Ebda., 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.» Ebda., S. 108.

66 Ebda., 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 pathoserregende 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 Femizide 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 Strafflosigkeit 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 Campos 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 Ebd., 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 detailreich. 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 wähnenden 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 concurrieron 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 Erstickens 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 Entmenslichung 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 sagenumwobene 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 Menschenhandelsmaschinerie]. 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 mirarlos, 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 anfang, 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 angingen, 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 obedecemos. 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 Eiseskälte 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 blutweinenden 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 lokalhistorischer 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 einschlief 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 verschwimmt 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 unbekannten 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 alegaron 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 Daniels 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 verlassenen 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 omnipräsente 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 Kuscheltiere, 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*.»