
Leopold Federmair

Stadtindianer auf der Suche nach ihren Wurzeln

*Zur Darstellung der Infrarealität in
Roberto Bolaños Roman »Die wilden Detektive«*

Realviszeralismus und Infrarealismus

Zwei sehr unterschiedliche Romane haben Ende des 20. Jahrhunderts frischen Wind in die Segel der träge gewordenen Erzählliteratur geblasen: Michel Houellebecqs *Ausweitung der Kampfzone* und *Die wilden Detektive* von Roberto Bolaño. Beide gehen in ihrer formalen Machart ein hohes Risiko ein, beide meistern es – und beide sind autobiographisch grundiert. Allerdings nicht so, dass das Gelebte und das Geschriebene in irgendeiner Weise parallel verlaufen würden, vielmehr setzt die Gestaltung unweigerlich einen Prozess der Umgestaltung in Gang, so dass sich Dichtung und Wahrheit, um das einst von Goethe aufgetane Gegensatzpaar zu bemühen, tief ineinander verstricken.

Der Anteil der Fiktion ist in beiden Büchern ebenso hoch oder höher als die schmerzhaft und lustvolle Erfahrung, die den Autor zur Verarbeitung drängte. Wobei der Schmerz beim Franzosen überwiegt,¹ beim Chilenen alles in allem die Lust.

Bolaños Roman² zeichnet aus vielen verschiedenen Perspektiven die Wege und Etappen Arturo Belanos nach; schon der Name des Protagonisten verweist darauf, dass es sich um ein Alter-Ego des Autors handelt. Von den provokanten Auftritten des Jungdichters und seiner Freunde, einer sehr heterogenen Bande, über allerlei Liebesabenteuer bis zu den Durchhaltestrategien und Scharmützeln des Romanciers auf dem Sprung zur Anerkennung; von Herumtreiberei und Drogenhandel zu Gelegenheitsjobs und einer Tätigkeit als Literaturkritiker, bei der Belano weit unter seinem Wert geschlagen wird: das alles und noch viel mehr kulminiert schließlich in einer Reise, die am Ende des Romans stattfindet, aber nach der Cut-up-Methode à la William Burroughs über das ganze Buch verteilt wird, so dass im Roman in gewisser Weise immer 1976 ist, Anfang 1976, um genau zu sein: das neue, nie vergehende Jahr. »Das Gedicht als Reise und der Dichter als Held, der andere Helden ans Licht bringt«, proklamierte Bolaño damals in seinem Manifest des Infrarealismus, mit dem der damals Dreiundzwanzigjährige versuchte, in Mexiko so etwas wie eine revolutionäre poetische Bewegung zu entfachen.³ Die rückblickende

Auseinandersetzung mit dem Infrarealismus bringt zutage, dass es neben und unter – *infra!* – dem damals vorherrschenden, in den siebziger Jahren zu weltweiter Anerkennung gelangten magischen Realismus, den im Bereich der Lyrik unter anderem Octavio Paz repräsentierte, auch starke gegenläufige Impulse gab. Zwanzig Jahre nach seinem poetischen Aktionismus sollte Bolaño, mittlerweile längst in Katalonien lebend, immer noch dasselbe Konzept verfolgen, allerdings hat er nun die Gattung gewechselt: von der Lyrik zum Roman. Die unbekümmerte Konsequenz, mit der Bolaño seine Strategien durchzog, obwohl das literarische Establishment lange Zeit trotz seiner eifrigen Bemühungen nichts von ihm wissen wollte, war und bleibt beeindruckend.

Freilich, wenn von Biographie und Selbstporträt die Rede ist, sollte man sogleich hinzufügen, dass der quijoteske Held des Romans einen ebenbürtigen Mitstreiter – anstelle des Dieners und Stichwortgebers bei Cervantes – hat und das Bildnis sich alsbald zum Doppelporträt weitet. In der realviszeralistischen Szene im Mexiko Mitte der siebziger Jahre ist dort, wo Arturo Belano auftaucht, sein Freund Ulises Lima nicht weit. Dieser Ulises weist zahlreiche Ähnlichkeiten mit Mario Santiago Papasquiaro auf, dem Sohn aus gutem Hause, der mit seiner Familie gebrochen hatte, im kulturellen Milieu den Bürgerschreck spielte und als Dichter wenig Wert darauf legte, veröffentlicht zu werden. Santiagos Vater war der angesehene Literaturkritiker Francisco Zendejas Gómez, Gründer des Villaurutia-Literaturpreises, den im ersten Jahr Juan Rulfo und im zweiten, 1956, Octavio Paz erhalten sollte (immerhin wurde 1967 auch der widerspenstige José Revueltas in die Reihe der Preisträger aufgenommen). Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Zendejas Senior die literarischen Aktivitäten seines Sohnes, der den Familiennamen gewechselt hatte, auch nur zur Kenntnis genommen hätte. Sowohl in der Wirklichkeit als auch in der Fiktion verlassen die beiden Freunde auf getrennten Wegen Mexiko, womit die Zeit der randständigen Blüte des Infrarealismus – Realviszeralismus im Roman – zu Ende geht. Auch wenn sich ihre Wege nicht mehr kreuzen, spürt der Leser dennoch, dass die Verbindung zwischen beiden aufrecht bleibt und alle anderen Episoden und Figuren um dieses telepathische Gespann kreisen. Die Freundschaft zwischen Belano und Lima bildet den Doppelkern des großen Erzählgespinsts, aus dem und um den es sich entfaltet. Es mag überraschen, aber dieses zugleich heimliche und offen zutage liegende Zentrum erinnert an ein anderes, gänzlich anderes Werk der Literaturgeschichte: die *Essais* von Michel de Montaigne, die ebenfalls um eine Männerbeziehung kreisen und die Abwesenheit des Freundes, des früh verstorbenen Étienne de La Boétie, beschwören. Mario Santiago starb zu Beginn des Jahres 1998, wenige Monate später erschienen in Barcelona *Los detectives salvajes* (deutsch *Die wilden*

Detektive). Als Bolaño den Roman schrieb, konnte er den Tod des Freundes nicht ahnen, und doch ist das Werk ein Grabmal für Mario Santiago und ein Denkmal ihrer Freundschaft.

Bolaños Manifest von 1976 endet mit dem Aufruf »DEJENLO TODO, NUEVAMENTE« (diese Wortfolge wurde bei späteren Publikationen als Titel gebraucht). Ins Deutsche übersetzt: »Verlasst alles, von neuem« – aber vermutlich trifft es die folgende Formulierung besser: »Lasst alles zurück, zum x-ten Mal«. Zum x-ten Mal sicher auch deshalb, weil Bolaños Imperativ ein Zitat ist. Er verweist auf den Titel der manifestartigen Schrift *Lâchez tout* von André Breton, in welcher der französische Surrealist 1922 dazu aufrief, sich von Ehefrau und Mätresse sowie von allen Hoffnungen und Ängsten, kurz: vom bequemen konventionellen Leben zu trennen, auf die Straßen zu gehen und wegzufahren: »Partez sur les routes!«⁴ Breton forderte in seiner kurzen Liste auch dazu auf, den Dadaismus zurückzulassen, was einen Kommentator dazu veranlasste, aus Bolaños Parole eine Absage an den Surrealismus herauszulesen. Das würde ich nicht so sehen – ganz im Gegenteil. Bolaño reiht sich mit seinem Manifest in die transhistorische Bewegung eines untergründigen, »klandestinen« Surrealismus ein, über dessen Schicksal er noch im Jahr 2000, drei Jahre vor seinem Tod, einen kleinen Essay mit dem Titel *Vermutungen über einen Satz Bretons* veröffentlichte.⁵ Auf diesen Text komme ich später zurück; zunächst sei auf den Plural hingewiesen, der dem Manifeststil entspricht, aber auch als konkrete Aufforderung an die mexikanischen Underground-Poeten zu verstehen ist, sich von allen Konventionen zu befreien und sich auf den Weg zu machen: *on the road, lancense a los caminos*, auch der Schlusssatz von Bolaños Manifest stammt von Breton. Die wilden Detektive des Romans, also das Duo Belano-Lima mit seinem Gefolge, einem dichtenden Grünschnabel und einer jungen Prostituierten, die stellvertretend für die ganze realviszeralistische Bewegung dabei sind, setzen im geklauten Chevrolet Impala, einem typischen Straßenkreuzer, den surrealistischen Imperativ in die Tat um. Mit ihrer Flucht, die zugleich Suche ist, setzen die wilden Detektive im letzten Kapitel des Romans Bolaños real-infrarealistisches Manifest in die fiktionale Tat um.

Tradition und Tabula rasa

Bruch mit der Konvention und Aufbruch ins Unbekannte sind für die jungen Wilden Selbstzweck, aber die konkrete Reise in die Wüstengebiete des mexikanischen Nordens verfolgt zugleich einen bestimmten Zweck. Sie ist eine Suche, eine *Quest* auf den Spuren der dritten, gewissermaßen klandestinen Hauptfigur des Romans, der Dichterin Cesárea Tinajero, von der wir, die wilden Leser,

nicht mit Gewissheit erfahren, ob sie außer einem – von den wilden Detektiven eifrig diskutierten – Bildgedicht noch etwas anderes geschrieben hat.⁶ Cesárea war einst eine legendenumwobene Figur des sogenannten *estridentismo* (Stridentismus), einer mexikanischen Avantgardebewegung der zwanziger Jahre. 1976 muss Cesárea mindestens siebzig Jahre alt sein, doch im unvergänglichen Jahr des Romans wirkt sie alterslos und sieht, da sie ihre elegante Gestalt längst verloren hat, »wie ein Felsbrocken oder ein Elefant«⁷ aus. Die wilden Detektive finden das Gesuchte, nämlich ihre eigenen literarischen Wurzeln, die über ihre persönliche, augenblicksverhaftete Existenz hinausweisen. Cesáreas letzte Freundin berichtet von apokalyptischen Ideen und von einem Notizbuch, das sie ihr hinterlassen habe (leider wurde es von ihrem Ehemann zum Müll geworfen). In diesem Zusammenhang ist die Rede von einer fernen Jahreszahl, »2600 und ein paar Zerquetschte«⁸. Bolaño, bis zuletzt auf den Spuren von Cesárea Tinajero, sollte dieses Projekt gegen Ende seines Lebens in seinem literarischen Vermächtnis, dem fünfteiligen Roman *2666*, umsetzen. Der in der Wüste vorgefundene literarische Urgrund ist für die Viszeralrealisten viel-sagende *Tabula rasa*, eine paradoxe Leerfläche, in die sie sich mit ihrem Werk und/oder ihrer Existenz einschreiben wollen, um ihr eigenes Schöpferium zu begründen. Die Fernwirkungen des Infrarealismus haben ihre Lichtquelle fern der mexikanischen Hauptstadt im unwirtlichen Norden des Landes. Betrachtet man den ganzen, durchaus exemplarischen Weg, den Bolaño als Autor nahm, so kommt man nicht um die Feststellung herum, dass auch der lebensgerige Aufbruch der wilden Dichter in »schwarze Verwesung [mündet]«, um es mit einem Gedicht Georg Trakls zu sagen. Der vierte, mehr als 300 Seiten starke, nahe der Grenze zu den USA spielende Teil von *2666* handelt ausschließlich von einer Serie von brutalen Morden an Frauen.

2666, die Zahl spielt nicht nur auf die biblische Apokalypse an, sie klingt auch wie ein fernes Echo des infrarealistischen Jahres 1976. In diesem Jahr veröffentlichte Roberto Bolaño in der Zeitschrift *Plural* einen Artikel über die »neue lateinamerikanische Dichtung«, für den ihm die Aufgabe gestellt worden war, ein »Panorama« der zeitgenössischen Lyrik zu skizzieren. Der damals Drei- undzwanzigjährige holte weit aus, griff weit zurück in die Literaturgeschichte und begann mit großer rhetorischer Geste:

Wenn man aber darunter eine Bewegung versteht, die sich zumindest in ästhetischer Hinsicht am Rand des offiziellen Apparats befindet, oder ein ethisch und ästhetisch am Rand befindliches Subpanorama, eine geistige Verfassung, die viele junge Menschen teilen, eine transformierende Interpretation (widersprüchlicher als der Teufel!) einer blutigen Alltagswirklichkeit, in der es unmöglich ist, wirklich etwas zu schaffen, ohne Subversion zu treiben, in der es unmöglich ist, Subversion zu

treiben, ohne geprügelt zu werden, in der es unmöglich ist, geprügelt zu werden, ohne die Gegebenheiten der bürgerlichen Kultur radikal abzulehnen (und jede radikale Ablehnung bedeutet zugleich, neue Handlungsformen zu denken und sie auszuprobieren und neue Empfindungen zu ahnen), dann ist dieses Panorama nach meinem Dafürhalten die zweite Sprengladung der lateinamerikanischen Dichtung in unserem gegenwärtigen Jahrhundert. Die erste war die Avantgarde der zwanziger Jahre: Huidobro, Vallejo, De Rokha, Oquendo de Amat, César Moro, Maples Arce, Alberto Hidalgo, Borges, Girondo, Martín Adán etc. Auf der einen Seite haben wir die gedichteschreibenden jungen Leute aus gutem Hause, die sich jeden Tag hübsch zurechtmachen, also die Schönschreiber auf der Suche nach einem Status als Schriftsteller. Auf der anderen Seite die Anarchisten, die erzählenden Dichter und neuen marxistischen Lyriker, die Vagabunden, die ihre Poesie auch leben, Leute mit Stacheln, die ihnen der kleinbürgerliche Alltag hervortreibt: Dichterberuf hin oder her, sie pfeifen darauf...⁹

Bolaño nennt hier eine ganze Reihe von Vorläufern. Der Name Borges überrascht nicht, ebenso wenig der von César Vallejo; auffällig ist jedoch die Nennung von Manuel Maples Arce, der 1921 in Mexiko den Stridentismus mitbegründete. In *Die wilden Detektive* kommt er in den onirisch – und auch ein wenig alkoholisch – angehauchten Erzählungen von Amadeo Salvatierra vor, der einst zur Gruppe der Stridentisten gehörte und sich gegenwärtig, 1976 (in Bolaños Fiktion), sein Brot und seinen Tequila als Schreiber verdient, indem er auf der Plaza Santo Domingo Briefe und Eingaben für Analphabeten verfasst (was einer bis heute nicht ganz ausgestorbenen Wirklichkeit in Mexiko-Stadt entspricht). Die jungen Dichter, von denen sich Bolaño 1976 (in der Wirklichkeit) »alles oder fast alles« erwartete, seien »Bilderstürmer, Dichter auf der Flucht, Pubertierende, treue Gestalten, die das Land der Kronopien betreten«, wie es in Anspielung auf Julio Cortázers Entwürfe phantastisch-alternativer Existenzformen heißt. Bolaño nennt Namen, darunter Mara Larrosa, Bruno Montané, José Peguero, José Rosas Ribeyro, Mario Santiago, Rubén Medina, Cuauhtémoc Méndez, allesamt junge, teils noch jugendliche Infrarealisten in Mexiko-Stadt. Er erwähnt aber auch Enrique Verástegui und Jorge Pimentel, zwei Vertreter der peruanischen Gruppe *Hora Zero*, die 1970 gegründet worden war. Im Vorwort zur Neuausgabe von *Ave Soul*, Pimentels legendärem Gedichtzyklus von 1973, einem genialen Wurf, der die Ästhetik der damaligen lateinamerikanischen Neoavantgarde verkörpert, schreibt Bolaño noch im Jahr 2000: »Mario und ich stimmten überein, dass die junge peruanische Lyrik bei weitem die beste sei, die damals gemacht wurde, und als wir den Infrarealismus gründeten, dachten wir nicht wenig an *Hora Zero*, eine Gruppe, der wir uns zugehörig fühlten.«¹⁰

In Bolaños Darstellung des poetischen Panoramas von 1976 spürt man die Euphorie, die ihn und seine Genossen damals antrieb. »Wir erleben heute«, deklariert er selbstbewusst, »das Erscheinen neuer Formen, die am Rand entstehen und erst langsam als Dichtung anerkannt werden. Wir atmen einen Hauch von Poesie, unabhängig vom gesellschaftlichen Milieu, in dem sich die Literatur traditionell bewegt. Wir erleben das Erscheinen einer Dichtung auf der wilden Seite der Straße. Der weiße Humor, der Exteriorismus, die Verse der Andersheit, die Gedichte der Arbeiterklasse repräsentieren nur einen begrenzten Sektor, nämlich den offiziell abgesegneten, der arm ist an Phantasie und umso selbstgewisser im Auftreten.« Bolaño nennt an dieser Stelle keine Namen, aber es ist klar, dass mit »Exteriorismus« die engagierte Dichtung eines Ernesto Cardenal gemeint ist, mit der *otredad* (Andersheit) die eher existentialistische Lyrik eines Octavio Paz. Bolaño stellt dieser angepassten, wohlbehausten Literatur eine nomadische Ausdrucksform gegenüber, ein literarisches Stadtindianertum, wobei das später im Romantitel gebrauchte Epitheton »wild« bereits emphatische Bedeutung annimmt.

Diese Salonpoesie [von Octavio Paz und seinen Schülern] bleibt stumm, wenn sie auf der Straße die roten Kinder daherkommen sieht, die wilden Kinder Walt Whitmans, die unwillkürlich jaulen und heulen. Im Gegensatz zum Typus des jungen Dichters, der eine Heidenangst hat, das kleinste Risiko auf sich zu nehmen, sehen wir Mario Santiago als Kamikaze libidinöser Ströme, wir haben die *Steinigen Wege* von Jorge Pimentels Dichtung vor Augen. Den spielerisch würdevollen Straßenjungen mit den Schlamm-spritzern der Phantasie im Gesicht. Während irgendein x-beliebiger Typ träumt und die Träume hernach seiner Freundin erzählt, schreitet in der neuen Lyrik die Avantgarde voran. Aber es ist an der Zeit, diese Avantgarde aus den Randzonen herauszuholen, raus aus den Traumzonen, um sie in den Kampf zu schicken gegen den offiziellen, durch und durch reaktionären Machtapparat. Zu diesem Zweck müssen wir uns organisieren, müssen neue Kommunikationskanäle suchen, experimentieren, immer bereit sein, uns in neue Welten vorzuwagen, und täglich und stürmisch die Schärfung der Fähigkeiten des Staunens und Liebens einfordern. Die Subversion des Alltäglichen lässt sich nicht auf bestimmte sozioökonomische Milieus beschränken, die Revolution und das Leben müssen die Ethik-und-Ästhetik (zwei Seiten einer Medaille) jedes avantgardistischen Projekts bilden. Insofern glaube ich, dass wir schon jetzt von einer Wiedergeburt sprechen können. Da und dort kommen die Dinge in Bewegung, die Jungen riskieren etwas, sie gehen wie Mondsüchtige auf die Straße, um ihren eigenen Bogart-Film zu leben. Vor den Augen der anfangs gleichgültigen, dann erschrockenen Intellektuellen rufen sie verrückte, heilsam verrückte Bewegungen ins Leben. Ein Beispiel dafür ist der Infrarealismus in Mexiko, den sowohl seine Freunde als auch seine Feinde als Pest bezeichnen. Obwohl er gerade erst entstanden ist und sich in der Etappe befindet, die Rubén Medina als »Ent-

deckung marginaler Sinneseindrücke« bezeichnet, wo »das Gedicht sich auf allerlei Wegen ins Abenteuer stürzt.« Ich meine, der zentrale Kern einer neuen Avantgarde muss das Abenteuer sein.¹¹

Am Ende seines Artikels verfällt Bolaño in den Ton der Manifeste und stellt scheinbar absurde Forderungen auf, darunter eine, die später in Mario Santiagos Wien-Gedicht *Ars poetica X* auftauchen wird: »Thanatos Go Home« (in beiden Fällen mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben).

Die wilden Dichter suchen ihre Wurzeln in der Wüste, wo scheinbar nichts gedeihen kann; ihre Wahrnehmungs- und Handlungsweise, ihre Ästhetik und Ethik bleibt jedoch großstädtisch geprägt. Der Norden Mexikos ist in geographischer Hinsicht eine marginale Gegend, und ebendies ist einer der Gründe, warum es sowohl Cesárea Tinajero als auch die wilden Detektive dorthin zieht. Man könnte in der bolañesken Topographie aber auch eine symbolische *Tabula rasa* sehen, die es den jungen Leuten erlaubt, in der Leere ein Etwas zu (re)konstituieren, ebenso wie Bolaño aus der Abwesenheit eines Werks sein eigenes, entschieden positives Werk speist. In der Wirklichkeit der siebziger Jahre spielten sich die Reisen der wilden Dichter innerhalb der ausufernden Großstadt Mexiko – auch DF (*de-efe*) genannt – ab. Insbesondere die Dichtung Mario Santiagos trägt diesen urbanen Charakter, nicht nur in ihren Bildern, sondern auch in der Machart, der assoziativen Verknüpfung, der Vielschichtigkeit. Exemplarisch dafür ist das epische Gedicht *Ratschläge eines Schülers von Marx an einen Heidegger-Fan*,¹² dessen Titel Roberto Bolaño in seinem ersten größeren Prosawerk aufnahm, dem avantgardistisch-parodierenden Kriminalroman *Ratschläge eines Schülers von Morrison an einen Joyce-Fan*. Bolaño schrieb dieses Buch gemeinsam mit seinem Freund A. G. Porta, doch der Text wurde, so Porta im Vorwort zur Neuauflage 2008, alles in allem doch mehr von Bolaño geprägt.¹³ Die erste Version entstand bereits 1979, erstmals veröffentlicht wurde das Buch 1984. Voller Humor, Ironie und Spielfreude, ist es das schönste Beispiel dafür, wie Bolaño die frühe infrarealistische Poetik nach und nach in seine Romanliteratur umgoss und das poetische Feuer im neuen Gewand weitertrug. Im Vorwort zu *Sueño sin fin*, einem 1977 in Barcelona entstandenen, romanartigen Großgedicht Mario Santiagos, erklärt Bruno Montané, der Autor habe eine der entscheidenden Aufgaben des Dichters darin gesehen, »das städtische Vibrieren auf sich einwirken zu lassen und es niederzuschreiben, das Gähnen und Grunzen des Regens, die Gerüche, das Licht, das auf die Landschaft fällt.«¹⁴ Ähnliches lässt sich für ein anderes Großgedicht jener Zeit sagen, *Hikuri* von José Vicente Anaya, des aus dem mexikanischen Norden stammenden Infrarealisten. »Die Städte warten auf mich mit / ihren

Fallen«,¹⁵ heißt es dort; es sind Fallen, in die der Dichter dann vorsätzlich geht. Anaya hat die im Infrarealismus hier und da auftauchende Rede von den anderen Ethnien wörtlich genommen und, teils auch auf den Spuren Antonin Artauds, Kontakt zur indigenen Bevölkerung gesucht. Einige Fragmente von *Hikuri* – das Wort bezeichnet eine Wüstenpflanze, deren Genuss berauschend wirkt – sind in der Tarahumara-Sprache geschrieben, was den Effekt der gebündelten Heterogenität dieser Ästhetik noch einmal steigert.

Entfesselte Sinne

In seinem Text über einen Satz von André Breton stellt sich Bolaño die Frage, in was sich der klandestine Surrealismus ab 1965, ein Jahr nach Bretons Tod, verwandelt habe. Die Antwort ist keine Antwort, sondern eine Salve weiterer Fragen, die an prominenter Stelle Mai 68 und den französischen Situationismus nennen. Implizit zeigt die Haltung Bolaños, dass eine der Gestalten dieses proteischen Surrealismus eben der mexikanische Infrarealismus ist, der später in der Diaspora weiterwirkte. Die von Bolaño beanspruchte Genealogie ist klar; er ist ihr zeitlebens treu geblieben. »Es wäre möglich«, schreibt er, »dass sich der klandestine Surrealismus in Untergruppen verzweigte, die sich später wie Nomadenstämme in der Wüste verloren.«¹⁶ Aber noch der Verlust kann aufgehoben, weil aufgeschrieben werden, selbst dann, wenn die bolañeske Hypothese zutrifft, dass die klandestinen Surrealisten – alias Infrarealisten – nie existiert haben oder dass sie – heutzutage – »nur eine nicht sehr zahlreiche Sammlung alter Humoristen«¹⁷ sind. Die Liebe zum Widerspruch, dieses Zugleich von Ja und Nein, hat Anaya im Schlusssatz seines Manifests am schärfsten formuliert: »DER INFRAREALISMUS EXISTIERT UND EXISTIERT NICHT.«¹⁸ Unmittelbar davor hatte er betont, dass die Bewegung keine Sekte sei. »Man verteilt keine Mitgliedsausweise und keine Marken zum Einkleben, die Mitglieder werden durch keinen Mechanismus von Mehrheiten oder Minderheiten gewählt, denn um Infrarealist zu sein, genügt es, Infrarealist zu sein.«¹⁹ Als hätte er vorausgesehen, dass sich selbst im Untergrund der Spaltpilz rührt.

Da die Infrarealisten eine äußerst minoritäre Gegenöffentlichkeit bildeten und vom Literaturbetrieb wie auch von den Massenmedien kaum wahrgenommen wurden, sind an dieser Stelle – zumal im deutschen Sprachraum – einige Erläuterungen angebracht. Der Natur dieser Bewegung entsprechend gibt es keine verbindlichen Definitionen, immerhin aber eine Reihe von Bestimmungsversuchen, vor allem in den drei überlieferten, sehr unterschiedlichen infrarealistischen Manifesten. Anaya zählt eine Reihe von nicht immer miteinander vereinbaren, auch nicht gleichermaßen ernst gemeinten Merkmalen auf:

epikureisch, sodomitisch, hedonistisch, narzisstisch, kantianisch, hegelianisch, marxistisch, anarchistisch, metaphysisch, pataphysisch, utopisch, existenzialistisch ... Die Aufzählung überschneidet sich mit dem Stammbaum, der in Bolaños wiederholten Ausführungen zur neuen lateinamerikanischen Poetik Gestalt annimmt, und ebenso mit jener Liste von Leuten, die Mario Santiago »interessieren«, wie er in seinem Manifest bekundet. Dieses Manifest trägt als Schlusssatz und Überschrift ein Zitat des Pataphysikers Alfred Jarry: »Die Dummheit ist nicht unsere Stärke.«²⁰ In der Liste scheinen Namen wie Catull, Lautréamont, Artaud, Kafka, Kerouac, Che Guevara, Hieronymus Bosch, de Chirico, Revueltas, Bolaño auf, aber auch Gruppen wie die Pariser Kommune oder die Situationistische Internationale. Auch Bolaños Infra-Manifest enthält solche Listen; unter seinen »nächsten Verwandten«²¹ befindet sich neben dem unvermeidlichen Arthur Rimbaud – sein Alter-Ego im Roman, Arturo Belano, trägt denselben Vornamen – auch Kurt Schwitters, dessen *Ursonate* er zitiert. Dasjenige Bolaños ist von den drei infrarealistischen Manifesten das ausführlichste, zugleich am wildesten, was poetische Assoziationen, und am ernsthaftesten, was Definitionen sowie Projekte angeht.

Die Sinneseindrücke kommen nicht aus dem Nichts (offensichtliche Offensichtlichkeit), sondern aus der festgelegten Wirklichkeit, auf tausend verschiedene Weisen, in einem ständigen Strömen. Vielfache Wirklichkeit, du machst uns schwindelig! So ist es möglich, dass wir einerseits geboren werden und andererseits in den letzten Zügen liegen. Lebensformen und Todesformen wandern tagtäglich an der Netzhaut vorbei. Ihr ständiges Aufeinandertreffen haucht den infrarealistischen Formen Leben ein: DAS AUGE DES ÜBERGANGS.²²

Der so verstandene Vitalismus, dieses in die Rhythmen von Rock- und Popmusik gegossene, in ständig umspringende Großstadtbilder gekleidete Stirb-und-Werde, ist die Grundlage einer infrarealistischen *Ästhetik*, die sich meines Erachtens sehr wohl in den literarischen Hervorbringungen Bolaños und seiner Dichterbande ausmachen lässt. Selbstverständlich verbindet sie sich mit einer bestimmten, teils auch politisch gefärbten Haltung, aber sie gebiert ebenso ihre spezifischen Formen, vor allem die Großform des assoziativen *poema-novela*, des romanartigen Gedichts, das unter anderem an die episch ausschwingende Lyrik eines Walt Whitman anknüpfen kann, indem sie diese aus dem noch ländlichen Amerika des 19. Jahrhunderts ins urbane Milieu des zwanzigsten transponiert. Sowohl im Manifest als auch im 25 Jahre später geschriebenen Vorwort zur Neuauflage von Pimentels *Ave Soul* weist Bolaño auf Whitman hin. Pimentels Gedichte »Whitmanscher Prägung, die freilich schon etwas anderes waren«, beeindruckten ihn mit ihren »außerordentlichen Monologen«

und ihrem changierenden Charakter »zwischen Telenovela und soziologischer Dokumentation, mittelalterlicher Romanze und revidiertem realsozialem Roman, zwischen Manifest und Manifestationen der Hochkultur, dies alles hybridisiert und mit Humor versehen [...]«²³

Bolaño selbst hat nicht nur in seiner infrarealistischen Periode, sondern auch in späteren Gedichten, wie sie etwa im Sammelband *Die romantischen Hunde* enthalten sind, diese Art einer zugleich erzählenden, lyrischen, zuweilen hochgestimmten, dann wieder ironisch grundierten Dichtung praktiziert. Das Wort »romantisch« im Buchtitel scheint zwar, wie so vieles bei Bolaño, locker hingeworfen, doch es hat nicht den heute verbreiteten trivialen Sinn, sondern ist sehr genau gewählt und meint das poetische Vorhaben, die alte historische Romantik mit einer neuen und, wie er meinte, notwendigen Wildheit zu verknüpfen, um sie weiterspinnen zu können. Die deutschen Frühromantiker hatten ihre Poetik als Versuch verstanden, ins Leben einzugreifen, es umzugestalten und damit zugleich, aus den entsprechenden Empfindungen heraus, die Dichtersprache zu erneuern. »Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand«, heißt es bei Novalis, »um uns zu *erneuern* - und so unser Lebensgefühl immer *rege* zu erhalten.«²⁴ Rimbaud nahm in seiner Poetik der Unruhe den romantischen Faden auf, es ging ihm darum, »durch die Entfesselung *aller Sinne* zum Unbekannten zu gelangen.«²⁵ Die Literaturwissenschaft hat die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf Rimbaud, die sich in *Los detectives salvajes* entdecken lassen, bereits dingfest gemacht. So wurde die These aufgestellt, Bolaño habe in seinem Roman die mythische Figur des Odysseus – spanisch Ulises, wie Ulises Lima – durch die eines mythisierten Rimbaud ersetzt, also gewissermaßen den vernunftgeleiteten Abenteurer durch den wilden (Spät-)Romantiker.²⁶ Freilich sollte nicht übersehen werden, dass der Roman nicht von *einem* Helden erzählt, sondern von einem Duo, eben Ulises und Arturo. Bolaño schlägt sich zwar auf die Seite anarchischer Po(i)etizität, verwirft dabei aber keineswegs Listenreichtum und Abenteuerlust; beides wird in der *Quest* ausgelebt, die im mit Büchern und Gemälden ausgestatteten Wohnzimmer des Ex-Stridentisten Amadeo Salvatierra ihren Ausgang nimmt.

Der Zusammenhang der Rimbaud-Mythisierung in *Los detectives salvajes* mit dem mexikanischen Infrarealismus scheint der Literaturwissenschaft bisher entgangen zu sein. Das Dichterische bzw. das Poetische, also freie Kreativität im Schreiben ebenso wie im Leben, ist der wesentliche Einsatz im Spiel der Gruppe um Bolaño/Belano, und es verbindet sich in der Regel mit einer Kampflust, einer herausfordernden Haltung gegenüber allem, was als »etabliert« eingestuft wird. Aus diesem Grund ist es nicht so entscheidend, ob das, was der Dichter macht, eine bleibende Form gewinnt oder nicht. Selbst-

verständlich wollten die meisten Infrarealisten, allen voran Bolaño selbst, ihre Sachen veröffentlichen, aber nicht um jeden Preis. Die Figur des Dichters ohne Werk, von manchen »Forschern« heimlich belächelt, in der Romanfigur der Cesárea Tinajero ins Mythisch-Geheimnisvolle stilisiert, ist durchaus keine Erfindung des chilenischen Autors, man kennt sie zum Beispiel aus Hofmannsthals Chandos-Brief. Der von Bolaño hochgeschätzte Enrique Vila-Matas lässt in *Bartleby und Co* die mehr oder minder vollständige Reihe dieser Champions der Verweigerung defilieren. Es gibt aber, neben der poetischen Kreativität, einen zweiten, verwandten Erfahrungsbereich, den die Infrarealisten bzw. Realviszeralisten ausreizen, nämlich die Liebe – so sentimental das klingen mag. Die Liebe, insofern sie mehr als jedes andere menschliche Gefühl die Sinne zu entfesseln vermag. »Die Galaxien der Liebe erscheinen auf unseren Handflächen«, schreibt Bolaño 1976 im Infra-Manifest, und er fordert: »Dichter, löst eure Zöpfe (so ihr welche habt). Verbrennt euren Mist und beginnt zu lieben, bis sich die unkalkulierbaren Gedichte einstellen.«²⁷ Im Roman verbindet sich die Liebe häufig mit Sex, aber durchaus nicht immer. Hetero- und homosexuelle Liebe, käufliche oder Gratis-Liebe, Freundesliebe, Liebe zu Kindern. Bedingt ist der erotische Enthusiasmus sicher auch durch die Jugendlichkeit der realen und fiktionalen Helden, wie auch durch den freizügigen Zeitgeist der siebziger Jahre, der die Moralisierungsschübe des kommenden Jahrhunderts noch nicht ahnen ließ. García Madero, Teenager und Novize im Kreis der Dichterbande, der den langen ersten Abschnitt der *Wilden Detektive* sowie den letzten, den Wüstenabschnitt, erzählt, verzeichnet in seinem Tagebuch eine Menge erotischer Abenteuer, und er tut dies auf eine selbstverständliche, weder angeberische noch verklemmte Weise, die auch heute – und heute *wieder* – etwas Erfrischendes hat. Überlegt man, wer sich hinter García Madero verbergen könnte, wird man im Kreis der Infrarealisten nicht fündig. Es wäre denkbar, dass Bolaño mit diesem sexuell hochbegabten Jüngling ein zweites Alter-Ego für den Autor schaffen wollte. Auch Arturo Belano durchlebt Liebesabenteuer, freilich nicht mit jener Unkompliziertheit, die García Madero auszeichnet. Fast hat man den Eindruck, der Autor habe sich zwischen erotischer und poetischer Performanz entscheiden müssen. Beides war in der Wirklichkeit nicht zu haben, jedenfalls nicht mit derselben Intensität.

Bolaño in love

Wie auch immer, eben diese poetisch-erotische Frische, diesen Geist der Entdeckung und Wiedererfindung verströmte der Infrarealist Roberto Bolaño. Man kann sich lebhaft vorstellen, dass seine Energie Sympathisanten anzog, die sich

sonst vielleicht nicht der Sache der Poesie verschrieben hätten. In einem Brief, den er am 1. September 1977 aus Barcelona an Jorge Pimentel nach Peru schrieb, wird dies auf unmittelbare Weise greifbar. Er teilt dem Gründer von *Hora Zero* zunächst mit, dass drei neue Mitglieder für seine Gruppe bereitstünden: Mario Santiago, Bruno Montané und er selbst (alle drei befanden sich zu diesem Zeitpunkt in Barcelona). Danach spricht er in jugendlichem Enthusiasmus von »Millionen von Projekten« und fährt fort:

Es geht darum, kritisch an einer Ästhetik zu arbeiten und eine Vielzahl von Wegen zu öffnen, die zu geologischen Schichten führen, aber auch in Leerräume, in Zonen des Staunens. Seien wir leuchtender als die Messer. Unsere Hostien sollen Skalpelle sein & unsere Zungen Landkarten. Setzen wir dem umherziehenden Krieg bewegliche Barrikaden-Kathedralen entgegen. [...] Seien wir kitschig wie ein Stadtguerrillero, der im Untergrund Gedichte von Rubén Darío liest (und ich schwöre dir, es gibt unglaubliche Wesen, die bewirken, dass das nicht nur ein ›Bild‹ bleibt). [...] Ich glaube, dass als Antwort auf den Versuch des Imperialismus, sogar noch unsere Erinnerungen & unmittelbarsten Empfindungen auszulöschen, hier und dort die ersten monströsen Formen sensitiver Körper mit anderen Nervensystemen hervortreten. Auf diesen Wegen, mit dieser langsamen Enthüllung, die als Meteorit leuchtet, wird unsere Generation eine neue Empfindsamkeit kodieren/dekodieren, jene verzweifelte Zärtlichkeit, die schon die alte peruanische *Hora Zero* vorschlug und später dann der mexikanische Infrarealismus.²⁸

Die hier zitierte Passage wirft ein Licht auf die rätselhafte Formulierung aus Bolaños Manifest: *La ternura como ejercicio de velocidad*, Zärtlichkeit als Ausübung von Geschwindigkeit, als Frage der Beschleunigung. Die infrarealistische Haltung hat politische Implikationen, doch sie bezieht sich vorrangig auf die Lebenswelt, auf den Bereich alltäglicher Erfahrung. Zweifellos hatte Bolaño die seltsamen Utopien Rimbauds im Kopf, etwa die Idee, das Leben zu ändern, *changer la vie*, die später von den Situationisten aufgenommene, in Frankreich häufig zitierte (oft trivialisierte) Formel, die an ihrem Ursprungsort, in *Une saison en enfer*, ganz und gar nicht schlagworthaft wirkt. Bolaño vergaß diesen Kontext nicht; in seiner eigenen Dichtung wandelte er nicht nur auf den Spuren Whitmans, sondern – wie wenige Jahre vor ihm der Dichter-Sänger Bob Dylan – auch auf den Spuren des französischen Dichterjünglings. Nicht weit von der eben zitierten Stelle lässt Rimbaud den »höllischen Gatten« sagen: »Man weiß doch, die Liebe muss wiedererfunden werden.«²⁹ Bolaños erster Gedichtband *Wiedererfindung der Liebe* knüpft genau hier an. Wie sehr der junge Infrarealist diese radikale Empfindsamkeit zu leben gewillt war und ihren utopischen Horizont beanspruchte, zeigt das Ende des Briefs an Pimentel,

wo die privaten – und nicht nur privaten – Geständnisse, über den Papierrand hinausdrängend, handschriftlich hinzugefügt sind: »Grüße an deine Freunde. Sag ihnen, dass ich total verliebt bin in ein englisches Mädchen, 20 Jahre ist sie alt. Und dass sie Dichterin ist. Und dass ich, wenn ich so weitermache, als Punk-Freak in Liverpool enden werde. Und dass sie schön ist. Und dass sie eine raue Stimme hat. Und dass sie so überraschend ist wie Sophie Podolski,³⁰ und dass sie langes Haar hat wie aus Weizen, und dass O GOD dass ich sie liebe.«

Ich halte es für möglich, dass sich Bolaño mit dem politisierten Jargon des Briefs an seinen Briefpartner anpasste, denn Pimentel und seine Gruppe verknüpften ihre literarischen Aktivitäten stärker als die Infrarealisten mit einem politischen Diskurs. Diesen Eindruck gewinnt man auch aus dem memoirenhaften Schlüsselroman *País sin nombre* von José Rosas Ribeyro, in dem alle Personen und Gruppen andere Namen tragen als in der Wirklichkeit, für Eingeweihte aber leicht wiedererkennbar sind. (Der Anteil der Fiktion ist in Ribeyros 2011 erschienenem, in Peru spielendem Roman viel geringer als in Bolaños *Die Wilden Detektive*.) Hora Zero heißt dort *Nueva Era* und wird als straff organisierte Gruppe mit strengen Regeln beschrieben, die auf den Ich-Erzähler, der Dichter ist und sich sein Brot – wie der Autor – als Journalist verdient, nicht sonderlich anziehend wirkt, obwohl er die poetischen Qualitäten von Nueva Era anerkennt. »Immer kämpferisch, die Nuevaerianer«, heißt es in einem Dialog, worauf der Ich-Erzähler antwortet: »Hmmm... Eher streitsüchtig als kämpferisch, würde ich sagen. Außerdem ist das alles nur Gerede.« Und über die politische Orientierung: »Diese Leute vertreten einen billigen Lehrbuchmarxismus. [...] Sie wirken wie Zeugen Jehovas, wie Stalinisten neuen Typs«, worauf der andere einwendet: »Man merkt, dass du auf sie böse bist.« Im Rückblick, über den Abstand von dreißig Jahren hinweg, fällt es den beiden nicht schwer, zuzugeben: »Als Dichter haben sie trotzdem viel geleistet. Das ist der große Widerspruch.«³¹

Rosas Ribeyro wurde 1975 von den Militärs aus Peru nach Mexiko deportiert, wo er bald zu den Infrarealisten stieß.³² Die eben zitierten Passagen aus Ribeyros Roman erinnern an ein Kapitel in *Die Wilden Detektive*, wo Ulises Lima (alias Mario Santiago) in einem heruntergekommenen Park der Stadt Mexiko Octavio Paz begegnet, den er angeblich in jungen Jahren – die Begegnung findet in den neunziger Jahren statt – als Mitglied einer »linksradikalen Gruppe« (so der Wortgebrauch der Erzählerin) entführen wollte. Dieses Kapitel gehört zu den berührendsten des ganzen Romans, obwohl – oder weil – die Szene aus der Perspektive der Sekretärin von Octavio Paz erzählt wird, die den Wortlaut des Gesprächs nicht mitbekommt, so dass der Leser allenfalls eine

Ahnung davon erhält und aufgefordert ist, seine Phantasie zu gebrauchen. Die ehemaligen Feinde, der kämpferische Außenseiter und der arrivierte Autor, Nobelpreisträger des Jahres 1990, scheinen sich in irgendeiner Weise versöhnt zu haben. Auf alle Fälle flammt der böse Streit nicht von neuem auf, und Octavio Paz ist großmütig genug, dem wilden Dichter gegenüber Nachsicht walten zu lassen. »Dann erhob sich Ulises Lima, reichte Octavio die Hand und ging davon.«³³

Poesie und Prosa

Der politische Impetus wird mit den Jahren schwächer, darin ist auch Bolaño Kind seiner Zeit. Er verliert sich aber nie ganz, dieser Impetus, und noch in Bolaños letztem Werk, dem bereits erwähnten Romankomplex *2666*, ist er in Form einer verhaltenen, zugleich aber nachdrücklichen Warnung vernehmbar. Was gleichfalls weiterwirkt, ist die rückhaltlose Hingabe an die Poesie, verstanden im Rimbaud'schen Sinn als Kunstform, in der Ästhetik – als intensivierte Wahrnehmung – und Lebensentwürfe verschmelzen. Die Frage, was bei Bolaño zuerst kommt, Lyrik oder Prosa, Erzählen oder Dichten, ist wie die Frage nach der Priorität von Henne oder Ei. Zu sagen, der Infrarealist Bolaño habe seinen späteren Stil noch nicht gefunden gehabt, zeugt von Ignoranz gegenüber dem Werk des Autors. Wie so oft findet Juan Villoro, der mit Bolaño befreundet war und als sehr junger Mann mit dem frühen Infrarealismus in Berührung gekommen war, die treffenden Worte: »Obwohl er sich zeitlebens als Diener der Poesie sah, führen seine besten Werke ein Genre in ein anderes über: innerhalb der Erzählliteratur schafft er die Bedingungen neu, die den poetischen Akt ermöglichen.«³⁴ Die Kernzone von Bolaños Werk bildet, so Villoro, jenes »Zwischenreich«, in dem sich seine Prosa aus der Dichtung speist. Es handelt sich dabei allerdings nicht bloß um technische Verfahren – die er, wie etwa *Ratschläge eines Schülers von Morrison* zeigt, intuitiv und mit vorsätzlicher Wildheit handhabte. Die Position des Außenseiters, des Herausforderers und Enthüllers, ist für diese Ästhetik entscheidend, egal ob sie eher der Poesie (Mario Santiago) oder der Prosa (Roberto Bolaño) zuzuordnen ist. Bolaño bewahrte sich zeitlebens das Befremden und Staunen gegenüber einer Mehrheitsgesellschaft, in der er nie aufgehen wollte – übrigens auch nicht in der Literaturgesellschaft der Verlagskonzerne und Massenmedien. Mag sein, dass sein auto-destruktiver Freund radikaler war, er selbst verspielter und ironischer; in ihrer Unbeugsamkeit gegenüber einengenden Konventionen stimmten sie überein. »Wahrscheinlich bin ich dabei, zu verbürgerlichen«, sagt der Romancier Arturo Belano gegen Ende von *Die wilden Detektive* im Jahr 1994, auf dem Sprung

zur Anerkennung, da ihm die Wahrnehmung seiner Literatur in der medialen Öffentlichkeit wichtig geworden ist. Er sagt es entschuldigend und mit einem Augenzwinkern, denn klein beigegeben wird ein echter Infrarealist nie.³⁵

Realhistorisch betrachtet bildeten Mario Santiago Papasquiaro und Roberto Bolaño den Kern der Infra-Truppe, und es mag sein, dass sich der Chilene in manchen Situationen deutlicher als Anführer gebärdete als sein mexikanischer Freund. Wichtig war Bolaño zweifellos das Kollektiv, der soziale Charakter des poetischen, in einem bestimmten Sinn auch antisozialen, weil gegen jedes Establishment gerichteten Akts. Von diesem Willen zur Gemeinsamkeit zeugt noch seine Zusammenarbeit mit A. G. Porta in Barcelona während der ersten Jahre der infrarealistischen »Diaspora«, die zusammenfällt mit der Festigung der jungen spanischen Demokratie (General Franco war Ende 1975 gestorben). Die Infrarealisten waren wesentlich und notgedrungen eine Bande, die in der Diaspora das Netz der Verbindungen zwischen Ländern und Kontinenten weiterspannen, ja, dies sogar heute noch – und wieder – tun. Wer nun eigentlich dazugehörte und wer vielleicht nicht, darüber wird mitunter gestritten, doch die Frage sollte nicht im Zentrum stehen, denn der Infrarealismus ist seinem Wesen nach offen, regellos, er will das Sektierertum früherer Bewegungen, auch der surrealistischen um Breton, nicht wiederholen. José Vicente Anaya entfernte sich 1976 von der Gruppe, ihrem Geist blieb er jedoch treu, und zwar bis heute. Einige frühe Mitglieder hörten zu schreiben auf, manche wechselten in andere Kunstsparten, andere sind nicht mehr am Leben. Der Infrarealismus selbst, als eine der Linien jener großen, zeitweise klandestinen, dann wieder ins Rampenlicht tretenden poetischen Strömung, als Ausdruck eines poetischen Lebens- und Überlebenswillens, wie ihn einst schon die deutschen Frühromantiker propagierten – dieser Infrarealismus ist noch lange nicht tot.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Leopold Federmair, *Den Schmerz zurückgeben. Michel Houellebecq, die Sprache des Ressentiments und der Stil eines stillen Autors*, in: *Volltext*, 2 (2006). Wie sehr Houellebecq schon in seinen Anfängen durch Schopenhauer geprägt ist, erfährt man aus seinem Büchlein *En présence de Schopenhauer* (Paris 2017). Von Schopenhauer her ließe sich eine duale Psychoästhetik zwischen den beiden Katalysatoren Lust und Schmerz konstruieren, die dann auch für die Interpretation von Bolaño-Texten dienlich sein könnte.
- 2 Ich beziehe mich im Folgenden auf die spanische Neuausgabe *Los detectives salvajes*, Barcelona 2016. Alle Übersetzungen fremdsprachiger Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser des vorliegenden Aufsatzes.
- 3 Bolaño, *Dejenlo todo, nuevamente*, in: *Nada utópico nos es ajeno. [Manifiestos infrarealistas]*, ausgewählt von tsunun, León/Guanajuato 2013. Zum Infrarealismus im Allgemeinen vgl. die instruktive Einführung von Rubén Medina in seiner Antholo-

- gie *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, Mexiko-Stadt 2014. Zur Kritik an dieser Anthologie, die eine infrarealistische Bewegung bis in unsere Gegenwart postuliert, vgl. das Interview mit José Vicente Anaya in der mexikanischen Zeitschrift *proceso*, erschienen am 31.5.2014, <http://www.proceso.com.mx/373488/una-antologia-excluyente-y-censora-vicente-anaya> [letzter Zugriff 2.2.2018]. In Heft 89 (2017) der deutschen Literaturzeitschrift *Schreibheft* finden sich Übersetzungen infrarealistischer Texte sowie Erinnerungen an die sich als lateinamerikanische Avantgarde verstehende Bewegung und ihre Protagonisten.
- 4 André Breton, *Lâchez tout*, in: *Littérature*, 2 (1922), 8–10, wiederabgedruckt in Breton, *Œuvres complètes*, hg. von Marguerite Bonnet, Paris 1988, Bd. 1, 262 f.
 - 5 Bolaño, *Conjeturas sobre una frase de Breton*, in: *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, hg. von Ignacio Echevarría, Barcelona 2004, 191 ff.
 - 6 Die Figur fungiert im Roman als »zentraler Mythos« (mit historischem Hintergrund), der einen Gutteil der erzählerischen Spannung erzeugt. (Vgl. Patricia Espinosa H., »Bildungsroman« y modernidad en »Los detectives salvajes« de Roberto Bolaño, in: *Inti*, 79/80 [2014], 137 ff.; online verfügbar: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2755&context=inti> [letzter Zugriff 2.2.2018]).
 - 7 Bolaño, *Los detectives salvajes*, 775.
 - 8 So die deutsche Übersetzung für »2600 y pico« (Bolaño, *Die wilden Detektive*, aus dem Spanischen von Heinrich von Berenberg, München 2004, 758).
 - 9 Bolaño, *La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?*, in: *Plural*, 68 (1976), 48.
 - 10 Bolaño, *Pimentel en el recuerdo*, Vorwort zu: Jorge Pimentel, *Ave Soul*, Barcelona 2013, 10.
 - 11 Bolaño, *La nueva poesía latinoamericana*, 49.
 - 12 Mario Santiago Papasquiaro, *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*, in: *Jeta de santo. Antología poética 1974–1997*, hg. von Rebeca López und Mario Raúl Guzmán, Mexiko-Stadt 2008, 247–267. Eine deutsche Version erschien in *Schreibheft* 89 (2017). Der Auswahlband *Jeta de santo* enthält übrigens auch das vorhin erwähnte Wien-Gedicht *Santiagos*.
 - 13 Roberto Bolaño, A. G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Diario de bar*, Barcelona 2008.
 - 14 Bruno Montané, *Una voz en el laberinto*, Vorwort zu: Mario Santiago Papasquiaro, *Sueño sin fin*, Barcelona 2012, 11.
 - 15 José Vicente Anaya, *Hikuri (y otros poemas)*, Mexiko-Stadt 1988, 32.
 - 16 Bolaño, *Conjeturas sobre una frase de Breton*, 193.
 - 17 Ebd.
 - 18 José Vicente Anaya, *Manifiesto infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites*, in: *Nada utópico nos es ajeno*, 49.
 - 19 Ebd.
 - 20 Mario Santiago Papasquiaro, *Manifiesto infrarrealista*, in: *Nada utópico nos es ajeno*, 37–42; deutsch in: *Schreibheft*, 89 (2017), 25–27.
 - 21 Bolaño, *Dejenlo todo, nuevamente*, in: *Nada utópico nos es ajeno*, 53.
 - 22 Ebd.
 - 23 Bolaño, *Pimentel en el recuerdo*, 11 f.
 - 24 Novalis, *Schriften*, Bd. 2, hg. von Richard Samuel, Stuttgart 1965, 568.
 - 25 Arthur Rimbaud, *Brief an Georges Izambard, 13. Mai 1871*, in: *Œuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, Paris 1972, 249.
 - 26 Vgl. Jordi Balada Campo, *Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño. »Los detectives sal-*

- vajes«, in: *Romanische Studien*, 1 (2015); <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/11/66> [letzter Zugriff 2.2.2018].
- 27 Bolaño, *Dejenlo todo, nuevamente*, 60.
- 28 Ich zitiere nach einer Kopie dieses unveröffentlichten Briefs, die ich vom Verlag Ediciones Sin Fin, Barcelona, erhalten habe.
- 29 Rimbaud, *Une saison en enfer*, in: *Œuvres complètes*, 103.
- 30 Sophie Podolski (1953–1974) war eine belgische Dichterin, die nur ein Buch veröffentlichte: *Le pays où tout est permis* (1973).
- 31 J. Rosas Ribeyro, *País sin nombre*, Lima 2011, 337, 338.
- 32 Vgl. ders., *Ungleiche Freunde. Roberto Bolaño und Mario Santiago*, in: *Schreibheft*, 89 (2017), 43–47.
- 33 Bolaño, *Los detectives salvajes*, 657.
- 34 Juan Villoro, *La batalla futura*, in: *Bolaño salvaje*, hg. von Edmundo Paz Soldán und Gustavo Faverón Patriau, Barcelona 2013, 81.
- 35 Bolaño, *Los detectives salvajes*, 610.