

Hinweis der Redaktion

Mit Nummer 7 (September 1978) ist *Iberoromania* erstmals beim Max Niemeyer Verlag in Tübingen erschienen. Damals bestand noch die Aussicht, daß die für 1976 und 1977 geplanten Nummern 4-6 unserer Zeitschrift vertragsgemäß bei Ediciones Alcañá in Madrid erscheinen könnten. Diese Hoffnung hat sich zum Bedauern der Herausgeber zerschlagen. Während Nummer 4 als letztes Heft in Madrid erscheint, sieht sich der Max Niemeyer Verlag dank einer großzügig gewährten Unterstützung der Verlagsgesellschaft Wort GmbH, München, in der Lage, auch die Nummern 5 und 6 zu veröffentlichen. So wird nach Erscheinen dieser verspäteten Hefte *Iberoromania* in seiner Neuen Folge von Heft 5 an lückenlos in Tübingen verlegt sein. Die Redaktion ist allen an dieser Lösung Beteiligten sehr dankbar und bittet die Beiträger und Subskribenten der Nummern 4-6 um ihr nachsichtiges Verständnis für die ohne unser Verschulden eingetretene Verspätung.

Die vorliegende Nummer 5 von *Iberoromania* ist als Themenheft um den Schwerpunkt der lateinamerikanischen Erzählkunst in den letzten Jahrzehnten konzipiert. Wir glauben, daß die Beiträge nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben.

Gustav Siebenmann

Advertencia de la Redacción

Con el número 7 (septiembre de 1978) *Iberoromania* fue publicada por primera vez en Tübinga, por la editorial Max Niemeyer. En aquel entonces se podía contar con que los números 4 a 6 de nuestra revista se publicarían por Ediciones Alcañá en Madrid, conforme al contrato vigente, entre 1976 y 1977. Esta perspectiva se desvaneció, muy a nuestro pesar y por motivos ajenos a nuestra voluntad. El número 4 será el último publicado en Madrid. En cambio, gracias a un subsidio acordado generosamente por la Verlagsgesellschaft Wort GmbH, de Munich, la editorial Max Niemeyer está dispuesta a incluir en su programa también los números 5 y 6, de modo que, una vez publicados estos números atrasados, *Iberoromania* quedará editada consecuentemente, a partir de su no. 5, en la casa editorial de Tübinga. La Redacción queda sumamente agradecida a todos quienes contribuyeron a esta solución y cuentan con la clemencia y comprensión de los autores y suscriptores frente al retraso suscitado por motivos que quedaron fuera de nuestra responsabilidad.

El presente n.º 5 de *Iberoromania* está concebido como número temático centrado en la narrativa latinoamericana de los últimos decenios. Creemos que los ensayos no han perdido nada en cuanto a actualidad por el involuntario retraso.

Gustav Siebenmann

in: *Iberoromania*, Nr. 5, Neue Folge [1976] 1980

WALTER BRUNO BERG

Der Realismus des Phantastischen. Untersuchungen zur Funktion der Darstellung in den Erzählungen von J. L. Borges

(Resumen en castellano al final)

I. Probleme zeitgenössischer Literatur und Literaturwissenschaft

Mit dem Hinweis auf die "Partialität"¹ ihrer Methode sowie der Forderung, "die Interaktion von Kunst und Gesellschaft", bzw. "von Produktion, Konsumtion und Kommunikation im übergreifenden Prozeß der geschichtlichen Praxis zu begreifen"², kommt die Rezeptionsästhetik den Argumenten der marxistischen Kritik zwar scheinbar entgegen, doch ist deren Vorwurf, Rezeptionsästhetik verführe zu einem für den Begriff der Kunst "folgschweren Relativismus"³, so lange unwiderlegt, als der transzendente Rahmen, innerhalb dessen Rezeptionsästhetik als partiale, d. h. in ihrer *notwendigen* Beziehung auf andere Methoden, etwa die produktionsästhetische, unbestimmt bleibt. Robert Weimanns Vorschlag zur Lösung des Dilemmas beruht auf den massiven Voraussetzungen der materialistischen Geschichtsmetaphysik. Vom "Standpunkt der entwickeltsten und mannigfaltigsten historischen Organisation"⁴ aus sollen der rezeptionsästhetische sowie der produktionsästhetische Ansatz so miteinander vermittelt werden, daß zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine "lebendige Beziehung" entsteht, "die den Widerspruch und die Einheit zwischen der Zeitlichkeit und der 'Überzeitlichkeit', dem über die Zeiten Hinausweisenden großer Dichtung, zu einem vorrangigen Gegenstand der Literaturgeschichte erhebt"⁵. Bestand der ursprüngliche Impuls der Rezeptionsästhetik darin, "die Perspektive hypostasierter Tradition"⁶, die die überkommene

¹ H. R. Jauss: "Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode", in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 4: *Theorie literarischer Texte*, Göttingen 1973, pp. 30ff.

² p. 32.

³ R. Weimann: "Gegenwart und Vergangenheit in der Literaturgeschichte", in: P. U. Hohendahl (Hg.): *Sozialgeschichte und Wirkungsgeschichte*, Frankfurt/M. (FAT 2072), 1974, p. 256.

⁴ Marx/Engels: *Werke*, Bd. 13, p. 636; zitiert nach Weimann, p. 260.

⁵ Weimann, p. 263.

⁶ H. R. Jauss: "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", in:

Hermeneutik dazu verleitet, das klassische Werk aus der für die geschichtliche Überlieferung konstitutiven Dialektik von Frage und Antwort herauszulösen, so zu überwinden, daß die Integration des Kunstwerks in den realen Gang der Geschichte wieder möglich wurde, dann enthüllt sich der marxistische Standpunkt seinerseits als eine Perspektive hypostasierten Fortschritts und führt – so scheint uns – geradewegs zum eben verlassenen Klassizismus zurück. Versagen wird die klassizistische Theorie immer dann, wenn sie ihre Methode an zeitgenössischen Texten zu applizieren versucht. Denn hier nähert sich “die wirkungsgeschichtliche Distanz zwischen dem ersten und dem letzten Leser”⁷ dem Nullwert; entsprechend verkürzt sich “die Perspektive, aus der sich der entstehungsgeschichtliche Vorgang in all seinen potentiellen Bedeutungen abhebt”⁸, zur lapidaren produktionsästhetischen Alternative einer reaktionären bzw. fortschrittlichen *Darstellung* der Wirklichkeit⁹.

Einer der wenigen Versuche, die zeitgenössische literarische Produktion – ohne Rückgriff auf klassizistische Theorien – auf ihren geschichtsphilosophischen Begriff zu bringen, ist Dieter Henrichs Aufsatz: “*Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*.”¹⁰ Der interessanteste Aspekt der Überlegungen Henrichs, deren Ergebnisse dem Literaturwissenschaftler indes nur indirekt zugute kommen – es geht dem Vf. nicht um eine methodologische Begründung philologischer Arbeit, sondern um einen philosophischen Begriff gegenwärtiger Kunst! –, besteht u. E. darin, daß im Horizont eines solchen philosophischen Begriffs das methodologische Dilemma zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik sich aufzulösen beginnt. Die philosophische Aufhebung des Dilemmas,

Dors.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970 (Ed. Suhrkamp 418), p. 188.

⁷ Weimann, p. 261.

⁸ Ibid.

⁹ Die marxistisch inspirierte Borges-Literatur liefert instruktive Beispiele für unsere Behauptungen: So glaubt Adelheid Schaefer mit Hilfe eines kurzschlüssig von Lars Gustavsson übernommenen Begriffs des Phantastischen (vgl. L.G.: “Über das Phantastische in der Literatur”, in: *Kursbuch* Nr. 15, 1968) Borges’ Schaffen einzig unter dem Aspekt einer rein ästhetisierenden, in sich substanzlosen und mithin der Flucht aus der konkreten geschichtlichen Wirklichkeit dienenden Literatur fassen zu können. Vgl. A.S.: *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von J. L. Borges*, Wiesbaden u. Frankfurt/M. 1973). Peter Bürger andererseits kommt nach einer im übrigen zutreffenden Analyse von “Techniken der Verfremdung in den Erzählungen von J. L. Borges” (in: *Iberoromania* 3, Heft 2, 1971) zum überraschenden Schluß, man habe “in dem Werk von Borges weder ein Abbild noch einen Spiegel, ja nicht einmal einen Zerrspiegel der Wirklichkeit unsrer Zeit zu suchen . . ., sondern die Verwirklichung (sic!) einer Freiheit, die in der Realität nicht verwirklicht ist . . .” (Bürger, p. 162).

¹⁰ D. Henrich: “Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)”, in: W. Iser (Hg.): *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966.

zu der Henrich allerdings nicht im konstruktivistischen oder gar hypostasierenden Verfahren gelangt, sondern streng hermeneutisch – “mit Rücksicht auf Hegel”¹¹ einerseits, in der direkten Auseinandersetzung mit den zu begreifenden Werken andererseits –, ist indes nicht mit der methodologischen Lösung des Dilemmas ineins zu setzen. Diese gewinnt durch Henrichs Begriff einer nachhegelschen Kunst, für die ebenso ihr “partialer Charakter”¹² (im Sinne Hegels!) wie “eine Funktion der Darstellung”¹³ (dies im Widerspruch zu Hegels These vom ‘Ende der Kunst’!) konstitutiv sein sollen, zwar einen transzendentalen Rahmen, steht jedoch selbst vor der Aufgabe, ein dieser Lösung entsprechendes, den Weg der positiven Forschung leitendes Kategoriensystem zu erstellen¹⁴.

Die hier vorgelegte Borges-Interpretation ist von diesem Ziel noch weit entfernt, befindet sich mit Henrichs Ansatz jedoch insofern in Übereinstimmung, als sie durch das Ergebnis einer Analyse des konkreten Textmaterials bei Borges Henrichs geschichtsphilosophische These sowie die aus dieser sich ergebenden formalästhetischen Konsequenzen bestätigt findet. Gegenstand der Analyse ist insbesondere eine Klärung des zur gattungsmäßigen Kennzeichnung von Borges’ Erzählungen meist verwendeten *Begriffs des Phantastischen*.

Wenn die Methode literaturwissenschaftlicher Interpretation – anders als das erklärende Subsumptionsverfahren der Naturwissenschaft – dadurch ausgezeichnet ist, daß “im literaturwissenschaftlichen Sprachspiel . . . sich . . . so etwas wie eine dialektische Vermittlung von zerfallenden und entstehenden geschichtlichen Sprachspielen vollziehen (muß), indem sich die jeweils funktionierenden Sprachspiele offenhalten für Erfahrungen, die sie verändern können bis hin zur entscheidenden Geltungseingrenzung im Paradigmawechsel”¹⁵, dann ist das Verhältnis, welches das interpretatorische Verfahren zu seinem Gegenstand einnimmt, notwendigerweise zu bestimmen als ein solches von Immanenz und Transzendenz zugleich. Gefragt sei darum zunächst nach den immanenten Strukturen des Phantastischen in Borges’ Erzählungen.

¹¹ Henrich, p. 11.

¹² p. 16.

¹³ Ibid.

¹⁴ Wichtigste Aufgabe eines solchen Systems wäre vor allem eine veränderte Fassung der Beziehung von Form und Inhalt, eine Überwindung mithin des Begriffs ihrer notwendigen Kongruenz, wie er für die klassizistische Kunstkonzeption verbindlich ist.

¹⁵ N. Mecklenburg/H. Müller: *Erkenntnisinteresse und Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1974 (Urban-Taschenbücher 859), p. 73.

II. Die thematische Grundstruktur des Phantastischen sowie sein Verhältnis zu Borges' Poetik

Die stoffliche Vielfalt des Werkes ist überwältigend. Es sind hier in der Tat "Resultate eines Eruditen" zusammengetragen, "eines unermüdeten Lesers, dessen Produktivität sich an der Lektüre der Bibliothek der Weltliteratur entzündet"¹⁶. Ohne daß grundsätzlich bestritten werden soll, daß Borges' antiquarische Lust am Detail beim Sammeln dieser gewaltigen Stoffmassen, deren Inventar verschiedentlich gemacht wurde¹⁷, einer eigenen Interpretation bedarf, soll hier versucht werden, jenseits dieser Vielfalt einige Grundstrukturen sichtbar zu machen, nach denen Borges den Stoff, den er verarbeitet, organisiert. Können solche Strukturen sichtbar gemacht werden – so ist zunächst einmal vorgehend festzustellen –, dann ist die These vom sammelnden Antiquar, dem die Lust am kuriosen Fund zum Surrogat einer heilen, in der Wirklichkeit nicht auffindbaren Welt geworden ist – eine These, wie sie z. B. von A. Schaefer vertreten wird –, nicht länger haltbar.

Borges besitzt jedoch nicht die uneigennützigste Liebe zum historischen Gegenstand als solchen, die den Philologen traditionellen Zuschnitts auszeichnet; alles Stoffliche organisiert sich unter seinen Händen vielmehr – ungeachtet seiner heterogenen Herkunft – gemäß spezieller, höchst eigenütziger Interessen der Darstellung. Dies erklärt die artistische Strenge, die Borges' Stil auszeichnet; sie dürfte der Hauptgrund des ästhetischen Vergnügens sein, das die Lektüre seiner Texte beim unvoreingenommenen Leser sogar dann noch auszulösen vermag, wenn er sich vom inhaltlichen – 'phantastischen' – Detail zunächst einmal abzuwenden genötigt sieht. Inwiefern dieses Interesse an ästhetischer Organisation jedoch identisch ist mit dem der Darstellung eines wesentlichen, für die Gegenwart bedeutsamen *Inhalts*, soll nun im folgenden untersucht werden.

Den Weg zu einer inhaltlichen Strukturierung des Erzählwerkes von Borges hat bereits 1968 die grundlegende Studie Jaime Alazrakis gewiesen¹⁸. Da Alazraki in monographischer Absicht das Ganze des Werkes im Blick hat, bleibt die von ihm vorgelegte Gliederung letztlich willkürlich und – bezüglich der Beantwortung der Frage nach einer bestimmten historischen "Aussage" der phantastischen Erzählungen unbefriedigend¹⁹. Unser Erkenntnisziel ist

¹⁶ Schaefer: *Phantastische Elemente* . . . , p. 25.

¹⁷ Vgl. A. Kockelhorn: *Methodik einer Faszination. Quellenkritische Untersuchungen zum Prosawerk von Jorge Luis Borges*. Diss., München 1964; M. Berveiller: *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Paris 1973.

¹⁸ J. Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*, Madrid (Bibl. románica hispánica) 1968.

¹⁹ Der auf immanente Inventarisierung bedachte erste Teil der Arbeit behandelt der

weniger weitläufig, hat dafür jedoch den Vorteil größerer Präzision. Versucht man – jenseits des konkret dargestellten 'Stoffes' – die Texte, in denen eine Thematisierung des Phantastischen vorliegt, nach abstrakten Problembereichen zu ordnen, so ergibt sich folgende Übersicht:²⁰

- Die Unerkennbarkeit der Wirklichkeit.
- Die Unendlichkeitsproblematik.
- Der gnostische Gedanke eines dualistischen Seinsprinzips.
- Der irrationale Grund des Rationalen.
- Die phänomenale Verfassung der Wirklichkeit.
- Das Problem der Prädestination.
- Die Individualitätsproblematik.
- Fiktion und Wirklichkeit.

Wie bei Alazraki ist bei dieser Übersicht wiederum eine verhältnismäßig geringe Vielfalt der Themen – sie steht im Widerspruch zur Fülle des verarbeiteten Materials – auffällig: die Themen entstammen ausnahmslos dem Korpus der traditionellen philosophischen Standardprobleme. Durchmustert man die Liste, so zeigt sich, daß zwischen den einzelnen Themen zudem logische Überschneidungen bestehen. Es ergeben sich deshalb 3 übergeordnete Problem-bereiche:

1. Die Frage nach dem Wesen und der Grenze der menschlichen Erkenntnis; hierzu die Themen:
 - Die Unerkennbarkeit der Wirklichkeit
 - Die Unendlichkeitsproblematik
2. Die metaphysische Frage nach dem Wesen der Wirklichkeit; dazu die Themen:
 - Der gnostische Gedanke eines dualistischen Seinprinzips
 - Der irrationale Grund des Rationalen
 - Die phänomenale Verfassung der Wirklichkeit

Reihe nach folgende "temas": I. Motivación e invención, II. Temas y subtemas, III. Caos y orden, IV. El universo como sueño o libro de Dios, V. Panteísmo, VI. El microcosmo panteísta, VII. El tiempo, VIII. La ley de causalidad, IX. Lo esencial argentino.

²⁰ Wir berücksichtigen hierbei nicht das gesamte von Borges vorliegende Werk, sondern nur die Bände, die bis jetzt seinen Weltruhm begründet haben: *Ficciones* (Emecé Editores: Buenos Aires 1956); *El Aleph* (Emecé Editores: Buenos Aires 1957); *El otro, el mismo* (Emecé Editores: Buenos Aires 1969); *Antología personal* (Sur: Buenos Aires 1961); *Discusión* (Emecé Editores: Buenos Aires 7. Aufl. 1970); *Otras inquisiciones* (Emecé Editores: Buenos Aires 5. Aufl. 1970); *Historia universal de la infamia* (Alianza Editorial: Madrid 1971).

Um die Untersuchung nicht über Gebühr auszudehnen, müssen wir bei dieser kurzen thematischen Übersicht auf Textbelege verzichten. Als 'Belege' haben deshalb die nachfolgenden – wie wir meinen – exemplarischen Textinterpretationen zu gelten.

- Das Problem der Prädestination
- Die Individualitätsproblematik

3. Die Frage nach dem Wesen der Dichtung und ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit.

Wesen und Funktion des Phantastischen bei Borges – so lautet nun unsere These – lassen sich nur im Zusammenhang mit dieser thematischen Grundstruktur zureichend klären. Den folgenden Überlegungen liegt mithin der Versuch zugrunde, das Phantastische als eine *spezielle Form der Referenz fiktionaler Rede* zu fassen. Wir bestimmen fiktionale Aussagen deshalb nicht – gemäß einer landläufigen Definition²¹ – im Gegensatz zu sog. Wirklichkeitsaussagen, sondern als eine Form derselben. Wir halten uns damit noch ganz im Rahmen von Borges' eigenen poetologischen Reflexionen. Borges hat seine Poetik verschiedentlich²², nirgends jedoch mit solcher Klarheit ausgesprochen wie in dem kurzen, an vorletzter Stelle der "Antología personal" stehenden Prosastück "Borges y yo". Seiner grundlegenden Bedeutung wegen sei ihm eine genaue Analyse gewidmet.

Borges y yo

Der nur 27 Druckzeilen umfassende Text läßt drei verschiedene Sinnabschnitte erkennen:

Z. 1–9 stellt "Borges" und "yo" unverbunden, fast antagonistisch einander gegenüber; in der Terminologie der idealistischen Bewußtseinsdialektik: Ich setzt sich Ich als Nicht-Ich, mithin Fremdes entgegen. So ist "yo" das empirische, private, sich seiner verschiedenen Wahrnehmungen, Vorstellungen, Wünsche und Vorlieben sukzessive bewußtwerdende Ich; "Borges" dagegen, das offizielle, seine verschiedenen sozialen Rollen als Autor, Professor, Briefschreiber, etc. vollziehende *alter ego*, dessen sich das empirische Ich zunächst nur als *eine* unter anderen Vorstellungen bewußt wird. Doch damit ist ausgesprochen, daß "Borges" und "yo" *auch* identisch sind:

²¹ Vgl. z. B. Jochen Vogt: "Bauelemente erzählender Texte", in: H. L. Arnold/V. Sinemus: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, Bd. 1: *Literaturwissenschaft*, München (DTV 4226) 2. Aufl. 1974, p. 228.

²² Vgl. *Antología personal*:

- Una rosa amarilla
- Parábola del Palacio
- El Hacedor
- El otro, el mismo*:
- Poema de los dones
- Mateo XXV, 30
- Arte poética

"Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil: yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica."

Z. 9–17 erwägt folglich verschiedene Möglichkeiten der Synthesis zwischen "Borges y yo". Damit wandelt sich "yo" jedoch vom empirischen Ich zum transzendentalen. "Borges", von dem Abschnitt 1 nur weiß, daß er die Vorstellungen und Wünsche des Ich zwar teilt, "pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor", ist nun nicht mehr nur *eine* Vorstellung unter vielen, sondern diejenige Vorstellung, in der das Ich, jenseits seiner wechselnden Zustände, zum Vorgestellten selbst, also der Wirklichkeit, ein Verhältnis der Beständigkeit und Wesentlichkeit gewinnt: Literatur als "Objektivierung", als ruhige Vergegenständlichung eines ansonsten ruhelos der Wesenlosigkeit der sukzessiven Zeit überantworteten Lebens – dies ist der Sinn der durch die Personalunion von "Borges y yo" dem Ich zuteil werdenden "justificación".

Doch ist es wirklich das Ich, das sich im vollendeten Werk gerechtfertigt sieht? Der folgende Satz verneint die Frage mit aller Entschiedenheit:

"Nada me cuesta confesar que ha logrado (sc. "Borges", d. Vf.) ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición."

Die Objektivität des literarischen Werkes ist also doch nicht die des empirischen Künstler-Ichs, vielmehr reiht es sich für dieses – gerade durch seine Vollendung – ein in die Zahl der übrigen Objekte, denen das Ich sich im Wechsel seiner der Zeit unterworfenen Vorstellungen, durch die es sich selber fortlaufend wandelt, konfrontiert sieht. M. a. W.: Das literarische Werk *scheitert* an der "Rechtfertigung", es vermag – ungeachtet der ihm selbst als Werk eigenen Zeitlosigkeit – dem Ich keine Beständigkeit im wechselnden Fluß der Zeit zu verleihen:

"... yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro."

Der letzte Teil des Satzes kündigt indes eine Art definitiver Teilsynthesis zwischen "Borges y yo" an, von der der letzte Abschnitt (Z. 18–27) handelt: Wenn auch die Synthesis des Ich mit seinen verschiedenen, im Wechsel der Zeit vergehenden Zuständen gescheitert ist, u. zw. im Sinne einer transzendentalen, dem Wechsel vorausliegenden inneren Einheit *aller* dieser Zustände, so war die Beziehung zwischen jenem, nun vergangenen Zustand des Ich und dem aus ihm resultierenden Werk, dem das jetzige Ich als einer ihm fremd gewordenen Objektivierung gegenübersteht, nichtsdestoweniger eine notwendige. So wenig Literatur taugt zur Rechtfertigung einer vermeintlich überzeitlichen

Geltung des Individuellen, so sehr enthüllt sie in diesem Scheitern ihr eigentliches Wesen: Spiegel der unaufhebbaren Bindung des Individuellen an seine jeweilige Zeit zu sein:

“Poco a poco voy cediéndole (sc. al otro, a Borges, d. Vf.) todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perserverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra.”

Ist die Funktion der Zeit zuerst – und ausschließlich – in diesem Sinne als *historische* zu bestimmen, so kann der referentielle Bezug ihrer Gebilde nicht länger ‘Wahrheit’, d. h. dem Wechsel enthobene Anwesenheit des Wirklichen, sein, sondern “falsificación”. Nicht erst einer ihre Gegenstände dem Bereich des Übersinnlichen oder dem der sog. dichterischen “Phantasie” entnehmenden Literatur eignet deshalb das Prädikat ‘phantastisch’, vielmehr ist jede Art literarischen Schaffens – gemessen am unerreichbaren Ideal einer überzeitlichen Geltung – bestimmt als “perversa costumbre de falsear y magnificar”. Mag die Beziehung von “Borges y yo” noch so sehr eine notwendige sein, es bleibt dem Ich verwehrt, sich selbst im geschaffenen Werk in ruhiger Identität zu erblicken. Es ist nur als das reine Außersichsein im ewigen Fluß der Zeit. Als wesenlose versinken hinter ihm seine Werke, die Objektivationen eines nur mehr vergangenen Ich:

“Hace años yo traté de librarne de él (sc. de Borges, d. Vf.) y pasé por las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas.”

Zu bloßen Fluchtpunkten subjektiver Ideen abgesunken erscheinen jedoch nicht nur die Werke der Kunst, erscheint vielmehr Wirklichkeit überhaupt. Sie zu vermitteln war die Funktion jener als absolute nicht existierenden Synthesis “Borges y yo” – der von Dichtung und Wahrheit:

“Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.”

III. Die Frage nach Wesen und Grenze der menschlichen Erkenntnis

Wer sich in der Geschichte der abendländischen Philosophie ein wenig auskennt, wird die philosophischen Väter dieser Poetik ohne weiteres identifizieren. Borges selbst wird zudem nicht müde, in seinen Essays die Bedeutung des

“idealismo” für sein literarisches Schaffen zu betonen. Die Perspektive des Philosophen und Selbstinterpreten Borges sollte indes nicht vorschnell aufs Werk übertragen werden: Borges sind seine philosophischen Väter nicht schlechthin “gegeben”, vielmehr *sucht* er sie sich, und zwar mit souveräner Willkür. Liegt diesem Eklektizismus²³ – so ist nun zu fragen – mehr zugrunde als dieses, bloßes Aggregat vergangener, ihrem ursprünglichen Kontext entfremdeter Philosopheme zu sein? Gibt es nicht vielmehr einen Begriff höherer Einheit, der es erlaubt, jenseits der Willkür des bloß Epigonalen in Borges’ Werk eine auch für die Gegenwart bedeutsame Aussage zu sehen? Eine Antwort auf diese Frage soll wiederum auf der Grundlage einer detaillierten Textanalyse versucht werden. Thematisch geht es nun um die Frage nach dem Wesen und der Grenze der menschlichen Erkenntnis.

Emma Zunz. La otra muerte. El Zahir. Pierre Menard, autor del Quijote

Die Behauptung, die Thematik dieser vier Erzählungen weise eine ähnliche oder gar gleiche Struktur auf, widerspricht entschieden dem ersten Leseindruck. Doch sehen wir zu:

Emma Zunz – das ist die Erzählung eines typischen *fait divers*: Ein junges Mädchen erhält die Nachricht vom Tode ihres Vaters. In der Gewißheit, daß Loewenthal – Fabrikbesitzer und Arbeitgeber Emmas – hierfür die Verantwortung trägt, beschließt sie, der ‘Gerechtigkeit’ zum Siege zu verhelfen und

²³ Dieser besteht – um nur auf einige zentrale Punkte hinzuweisen, die auszuführen hier der Platz fehlt – darin, daß Borges sich in seiner Rezeption der verschiedenen Philosophien prinzipiell desinteressiert zeigt am – für philosophisches Denken konstitutiven – *systematischen* Aspekt einer jeden Philosophie. Die Werke der philosophischen Vergangenheit sind, so hat es den Anschein, für Borges nicht Positionen einer lebendigen Wirkungsgeschichte, mit denen es in Dialog zu treten gilt, vielmehr tote Steinbrüche, aus denen sich Teile, unbeschadet ihrer ursprünglichen Funktion, herausbrechen lassen: bei Berkeley lediglich das berühmte “esse est percipi” – nicht die idealistische Metaphysik, der “die Freiheit aller Geister eine fundamentale Wahrheit” (H. Heimsoeth: *Metaphysik der Neuzeit*, Darmstadt 1967, p. 79), mithin jene Kritik des Materialismus nur ein erkenntniskritisch erster Schritt ist; bei Kant lediglich der kurze, im übrigen auf Berkeley’s Satz aufbauende Abschnitt der “transzendentalen Elementarlehre”, der die Subjektivität der apriorischen Formen der Sinnlichkeit und des Denkens nachweist (*Kritik der reinen Vernunft* B 33–116) – nicht der ihm folgende, zentrale Abschnitt der *K.d.r.V.*, der durch die “transzendental Deduktion” dieser Formen die zunächst in Frage gestellte Objektivität menschlichen Erkennens – wenn auch beschränkt auf das Feld der “Erscheinungen” (B 289) – wieder zurückgewinnt; bei Schopenhauer schließlich im wesentlichen nur den ersten Teil des Systems, die “Welt als Vorstellung” – nicht den zweiten Teil einer “Welt als Wille”, der die Willensmetaphysik vollendet und den abgründigen Pessimismus des ersten Teils in der Analyse der Gestalten des Künstlers wie des Asketen am Ende doch noch überwindet.

den Schuldigen zu töten. Eine Gelegenheit bietet sich, als in der Fabrik ein Streik durchgeführt wird. Emma faßt den Plan, sich bei Loewenthal als Denunziantin zu melden und ihn dann zu ermorden. Der Plan gelingt Schritt für Schritt. Bei der gerichtlichen Vernehmung sagt sie aus, Loewenthal habe versucht, sie zu vergewaltigen – ein Alibi, dessen physische Vorbedingung sie selber herbeiführt, indem sie sich vorher bei einem Fremden prostituiert.

Damit ist die Pointe der Geschichte jedoch noch nicht erzählt. Diese besteht darin, daß im gleichen Moment, da Emma ihr Opfer tötet, in ihrem Innern eine für sie selbst überraschende Motivationsverschiebung eintritt:

“Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida stratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana . . . Pero las cosas no ocurrieron así.

Ante Arón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra.”²⁴

Was Emma bei der Planung ihrer Rache nicht einkalkuliert hatte – und auch wohl nicht einkalkulieren konnte –, war die Tatsache, daß sie selbst, als dieses planende Ich, der Zeit und damit dem Faktor der Veränderung unterworfen war: Die Ausführung des Plans hatte paradoxerweise – gleichsam hinter Emmas Rücken – die Intention geändert, die ihn getragen hatte. Die Veränderung ihres intentionalen Sinnes ändert jedoch zugleich die Tat ‘an sich’. Der Tod Loewenthals, so sehr er den Maßstäben einer allgemeinen Gerechtigkeit zufolge ‘verdient’ sein mag, erscheint als Vollstreckung der höchst privaten kleinbürgerlichen Bewußtseinsenge von Emma Zunz.

La otra muerte handelt von der Unzulänglichkeit der menschlichen Erinnerung. Der Erzähler befragt verschiedene Gewährsleute über einen gewissen Pedro Damián, dessen Schicksal ihn interessiert. Alle haben ihn persönlich gekannt und berichten ausführlich von ihm. Dennoch erhält der Erzähler kein eindeutiges Bild. Nach der Version der einen starb Pedro 1904 den Heldentod in der Schlacht von Masoller, nach der der anderen verbrachte er ein ruhiges Leben als Landarbeiter auf einem Gut namens “Entre Ríos” und starb dort 1946. Der *Held* der ersten Geschichte betrug sich nach der Version der zweiten in der Schlacht als *Feigling*. Die einzelnen Versionen der Gewährsleute widersprechen sich jedoch nicht nur untereinander, also gewissermaßen ‘synchron’, sondern auch mit sich selbst, nämlich ‘diachron’: Als der Erzähler einige Zeit später wieder nach Pedro fragt, vernimmt er jeweils eine der ersten entgegengesetzte Version. Das Interesse des Erzählers an der realen historischen Gestalt

²⁴ Borges: *El Aleph*, p. 64.

Pedro Damiáns verwandelt diese mithin in das Sujet einer phantastischen Erzählung: “Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real.”²⁵

El Zahir schildert den Ausbruch einer geistigen Krankheit: Der Erzähler hat im Hause seiner verstorbenen Freundin Teodelina Villar Totenwache gehalten und auf dem Heimweg am nächsten Morgen eine Bar betreten, um ein Glas Brantwein zu trinken. Das Wechselgeld, das er zurückerhält, besteht in einer 20 Centavo-Münze, die in Buenos Aires unter der Bezeichnung “Zahir” bekannt ist. Obwohl sich kaum etwas Unscheinbareres als dieses Geldstück denken läßt, wohnt ihm eine geheimnisvoll evokatorische Kraft inne, die die Einbildungskraft des Erzählers in den folgenden Tagen und Wochen immer entschiedener bestimmt, um sich schließlich – als “idea fija”²⁶ – zur monomani-schen, sein gesamtes Denken und Fühlen bestimmenden Zwangsvorstellung zu entwickeln. Alle Versuche, den Zahir zu vergessen, den Gedanken an ihn durch den Gedanken an andere Gegenstände zu verdrängen, schlagen fehl und verstärken statt dessen die alles beherrschende Vorstellung des Zahir. So sieht der Erzähler am Ende den Augenblick nahe, an dem er – wie Julita, die von einer ähnlichen Krankheit befallene Schwester Teodolinas – in ein Irrenhaus eingeliefert wird.

Pierre Menard, autor del Quijote schließlich protokolliert ein philologisches Gedankenexperiment. Protagonist der Erzählung ist ein fiktiver Schriftsteller zur Zeit des französischen Symbolismus. Sein literarisches Schaffen, so wenig es im übrigen an Außergewöhnlichem enthält, hat ein kleines Werk hervorgebracht, das den Ruhm des Dichters für immer sicherstellen wird:

“... consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós.”²⁷

In diesem Werk gewinnt der alte Traum historistischer Philologie Realität, den Gegenstand “selbst an sich”²⁸, d.h. unter völliger Absehung von der in den Verstehensprozeß implizierten Person des Historikers, “objektiv für sich hin”²⁹ zu stellen: “No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino *el Quijote*.”³⁰ Wenn das Vorhaben auch schließlich zu gelingen scheint, so muß doch kritisch festgestellt werden, daß sich der Autor bei der Realisierung seines Werkes gleichsam selbst im Wege ist, denn “ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo . . . que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”³¹.

²⁵ p. 79. ²⁶ p. 109. ²⁷ Borges: *Ficciones*, p. 48f.

²⁸ August Boeckh: *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig 1877, p. 18.

²⁹ *Ibid.* ³⁰ Borges: *Ficciones*, p. 49.

³¹ p. 50.

Die Abschnitte des Quijote, die es Menard, dem Dichter des 20. Jh., – “palabra por palabra y línea por línea”³² – zu (re-)produzieren gelingt, konstituieren schließlich doch – verglichen mit dem ‘ursprünglichen’ Text des 17. Jh. – ein neues Werk. Stellt man ‘beide’ Texte einander gegenüber, so wird die Unmöglichkeit offenbar, die Worte des 17. Jh. anders als in dem durch ihre Verwendung im 20. geprägten Sinnhorizont zu verstehen. So wird Menards Werk gegen den Willen seines Autors zur Demonstration einer “técnica nueva”³³ historischen Verstehens – die in Wahrheit so alt ist wie die Geschichte –, einer “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”³⁴.

In allen vier Erzählungen kehrt ein seit Immanuel Kant zentrales Motiv aller Erkenntnistheorie wieder: die These von der Subjektivität menschlicher Erkenntnis, ihrem Unterworfensein unter den Faktor der Zeit sowie der letztlichen Unerkennbarkeit ‘objektiver’ Realität.

In *Emma Zunz* fordert Borges – wie Paul Valéry an anderer Stelle – die skeptische ‘Variation’³⁵ der cartesianischen Selbstgewißheit: Schaut das Subjekt in seinem Denken, Fühlen und Wollen auf sich selbst und versucht, sich als diese ruhende Substanz zu erhalten, als die es sich zunächst bewußt ist, so entgleitet ihm diese unter den Händen. Der geringste Versuch, ‘objektiv’ zu bestimmen, was dieses ‘Ich’ sei, zu dem jeder Akt der Selbstreflexion notwendig führt, scheitert, denn auch die erste der cartesianischen Gewißheiten ist uns nicht anders gegeben als alle anderen Gegenstände, die wir zu denken versuchen – affiziert nämlich durch die Form des ‘inneren Sinnes’, die Zeit: “. . . las cosas no ocurrieron así” – so nämlich nicht, wie Emma Zunz, die diese transzendente Kritik ihres moralischen Bewußtseins nicht vollzogen hat, glaubt, denn im Augenblick, da sie die an-sich-seiende absolute Gerechtigkeit Gottes zu vollstrecken meint, ist sie bereits eine andere geworden. Obwohl in der empirischen Welt sich durchaus nichts geändert hat, erscheint die ‘objektive’ Tat ihrer intentionalen Konstitution gemäß als Manifestation egoistischer Willkür.

Der erkenntnistheoretische Skeptizismus, den Emma Zunz am Beispiel der psychologischen Selbstgewißheit entwickelt, wird in den anderen Erzählungen verallgemeinert. Das Motiv des bloß phänomenalen, radikal verzeitlichten Selbstbewußtseins kehrt in *El Zahir* zwar wieder – “Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio . . . llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.”³⁶ –, doch es geht zugleich um mehr als um

³² p. 49. ³³ p. 56. ³⁴ Ibid.

³⁵ “*Variations sur Descartes*. Parfois je pense; et parfois je suis.” (P. Valéry: *Œuvres* t. II [Bibl. de la Pléiade] Paris 1960, p. 500; vgl. p. 719).

³⁶ Borges: *El Aleph*, p. 103.

die Frage nach dem Ich. Es geht vor allem um die Frage nach dem Verhältnis des Ichs zur ‘Welt’, zur Realität im allgemeinen. Was ist demnach der “Zahir”?

Sieht man statt auf die Vielzahl der Interpretationen des Zahir, wie sie der Erzähler im Rekurs auf allerlei antiquarisch akkumuliertes Bildungswissen selbst anbietet, auf seine Funktion im ganzen der Erzählung, so fällt zunächst auf, daß der Zahir von seinem ersten Auftreten an eine Art Totalisierung erfährt. Er entwickelt sich – entsprechend dem klinischen Verlauf der Manie – von einem unbedeutenden zu dem Gegenstand, dem einzigen nämlich, zu dessen Anschauung sich das Bewußtsein des Erzählers schließlich fähig sieht:

“Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdénosa imagen de Teodelina, el dolor físico.”³⁷

Mit der Totalisierung des Zahir geht jedoch zugleich seine Symbolisierung einher, d. h. mit fortschreitender Krankheit weitet sich seine Funktion von der eines bloßen Krankheitssymptoms zu der eines Symbols des Verhältnisses des Menschen zur Welt überhaupt. Gleich der Kantischen ‘Rosa Brille’ und Schopenhauers ‘Schleier der Maya’ schiebt sich der Zahir zwischen die Dinge, wie sie ‘an sich’ sind, und unser Bewußtsein, das sie erfaßt. Nicht sie, die Dinge, erfassen wir folglich, sondern nur unsere subjektiven Projektionen:

“Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple.”³⁸

Indem die Manie ihren Höhepunkt erreicht, wird sie zugleich zum Sinnbild der letzten Konsequenz des ‘Idealismus’, der rigorosen Grenzverwischung zwischen Schein und Sein, subjektiver Idee und objektiver Wirklichkeit, mithin auch von Krankheit und Gesundheit:

“Otros soñaron que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?”³⁹

Das wahre Ding an sich – ‘Gott’ – sinkt angesichts unseres rettungslosen Verhaftetseins in der Welt der Erscheinungen ab zu einem unverbindlichen, absurden Spiel von Gedanken:

“Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios.”⁴⁰

Der Frage nach der Erkennbarkeit des Ich sowie der Welt im ganzen steht in *La otra muerte* und *Pierre Menard* diejenige nach der Erkennbarkeit spezifisch

³⁷ p. 113.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ p. 114.

geschichtlicher Wirklichkeit gegenüber. Auch in diesem Bereich ist das er-kennende Ich – wie das obige Résumé der Erzählungen gezeigt hat – außer-stande, objektivierende Erkenntnisleistungen zu vollbringen. Wie im Bereich der Psychologie und Kosmologie verfährt sich das Ich auch hier, statt seinen Gegenstand objektiv zu fixieren, im undurchdringlichen Netzwerk subjektiver Vorstellungen. In beiden Erzählungen erscheint die Zeit als eine geheimnisvoll wirkende, Identität zerstörende, durch keine Synthesis des Verstandes einhol-bare Kraft. Vergangenes Sein versinkt im Vergessen; es wartet seiner keine Resurrektion kraft der Erinnerung. Das Gedächtnis ist kraftlos gegen die distanzierende Macht des Zeitlichen. Selber der Zeit unterworfen, zeigt es sich unfähig, vergangenes Sein zu re-präsentieren, es – zumindest momentan – zum Gegenstand objektiven Vorstellens zu machen: Der Versuch des Erzählers, der Biographie Pedro Dannians mit Hilfe der Erinnerung auf die Spur zu kommen, verwandelt dessen Leben in ein "cuento fantástico".

Nicht nur der Mensch selbst jedoch, auch die vermeintlichen 'Objektiva-tionen' seines Geistes, die er uns hinterläßt, sind der Macht der Zeit unter-worfen. Mögen uns die geistigen Produkte eines Menschen auch Wort für Wort überkommen sein, ihr *Sinn* ist an ihr einmaliges – nun vergangenes – Produ-ziertsein gebunden – und nun seinerseits vergangen. Pierre Menards Erfahrung ist die eines unheilbaren Traditionsbruchs: Cervantes, würde er im 20. Jh. sein Werk reproduzieren, würde es selbst nicht wiedererkennen. Die Arbeit des Philologen erweist sich als unfähig, das zu leisten, was ursprünglich ihre Funk-tion war: entfremdetes geschichtliches Sein im Akt des Verstehens zur Identität mit sich selbst zusammenzuführen⁴¹.

⁴¹ Es sei an dieser Stelle an die bekannte Kritik Henri Bergsons an Kantischen Zeit-begriff erinnert: "L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît pas avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et que lorsqu'elle revêt la forme d'un tout homogène, c'est qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace, et la représentation symbolique du moi avec le moi lui-même. Il jugea la conscience incapable d'apercevoir les faits psychologiques autrement que par juxtaposition, oubliant qu'un milieu où ces faits se juxtaposent, et se distinguent les uns des autres, est nécessairement espace et non plus durée." (H. Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 36. Aufl. 1938, pp. 178–179).

Bergsons Kritik wäre auf Borges, der den Kantischen Begriff übernommen und – wie unser Abschnitt zeigt – ins Zentrum seines Werkes verlegt hat, Wort für Wort über-tragbar – wenn Borges Philosoph wäre. Wir wollen hier jedoch nicht in den gleichen Fehler verfallen, dem Georges Poulet gegenüber Proust erlegen ist, denn er – zu Recht! – nachweist daß "Prousts Zeit . . . verarmlichte, nebeneinandergestellte Zeit (ist)" (G. Poulet: *Maoel Proust*, Bbl. Suhrkamp 170, Frankfurt/M. 1966, p. 111) eine Zeit mithin, die derjenigen "Bergsons . . . direkt entgegengesetzt ist", (ebd.) und dennoch seinen Lesern die historische Quintessenz, die für die Interpretation des *ästhetischen* Werkes aus dieser *philosophischen* Tatsache folgt, vorzuenthält. – Vgl. unten Abschn. VI

IV. Die *Metaphysik des Zufalls*

Die die Untersuchung bis jetzt leitende Frage nach der immanenten Struktur des Phantastischen in Borges' Erzählungen (vgl. S. 52 ff.) hat durch die Analysen des letzten Abschnitts eine erste, die poetologische Selbstdeutung des Autors (vgl. S. 54 ff.) inhaltlich explizierende Antwort erhalten: Das Phantastische ist nicht – wie der in der Borges-Literatur und auch von Borges selbst gern ver-wendete Gattungstitel 'phantastische Erzählung' es nahelegt – das 'Wunder-bare', das durch seine Differenz zum alltäglichen Leben bestimmte, folglich besonderer Wahrheitsversicherung bedürftige Außergewöhnliche⁴², sondern das Alltägliche selbst. Jedoch nicht schlechthin und von vornherein ist das Alltäg-liche phantastisch, sondern nur, sofern es dem Denken als expliziter Gegen-stand des Erkennens problematisch geworden ist. Während in der traditionellen phantastischen Erzählung das Phantastische gerade durch seinen Gegensatz zur gewissen, alltäglich erfahrbaren Wirklichkeit bestimmt ist⁴³ – wodurch, bei Poe etwa, weniger Wirklichkeit als solche phantastisch als vielmehr das Phan-tastische wirklich wird⁴⁴ –, löst sich bei Borges dieser Gegensatz dergestalt auf, daß das Wirkliche selbst das potentiell Phantastische *ist*. Wenn der Gegensatz zwischen der alltäglichen Wirklichkeit einerseits und der phantastischen Wirk-lichkeit andererseits schwindet – gegenüber *beiden* soll sich der Leser bei Poe in gleicher Weise *naiv* realistisch verhalten! –, so entsteht bei Borges jedoch ein neuer Gegensatz, derjenige zwischen der zum Phantasma gewordenen Wirklichkeit einerseits und dem sich der prinzipiellen Unerkennbarkeit von Wirklichkeit überhaupt bewußt verwenden einsamen Erkenntnissubjekt ande-rerseits.

Neben der erkenntnistheoretisch-transzendentallogischen Thematisierung des Phantastischen existiert in vielen Erzählungen jedoch auch eine thematisie-rende Phantastik. Es ist dies der Typ der phantastischen Erzählung, wie er durch E. A. Poes Werk reprä-sentiert wird. So bedient sich Poe in "Narrative of A. Gordon Pym" das traditionellen Mittels der Herausgobefiktion, um die Glaubwürdigkeit der berichteten Ereignisse zu verbürgen: "Among those gentlemen in Virginia who expressed the greatest interest in my statement . . . was Mr. Poe, lately editor of the *Southern Literary Messenger* . . . He strongly advised me . . . to prepare at once a full account of what had seen and undergone, and trust to the shrewdness and common sense of the public – insisting with great plausibility, that however roughly, as regards mere authorship, my book should be got up, its very unaccountability, if there were any, would give it all the better chance of being received as truth." (*The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, The Modern Library: New York 1938, p. 748).

⁴² Vgl. P. Bürger: "Techniken der Verfremdung . . .", p. 156.

⁴³ ". . . the public were still not at all disposed to receive it as fable, and several letters were sent to Mr. P's address, distinctly expressing a conviction to the contrary. I thence concluded that facts of my narrative would prove of such a nature as to carry with them sufficient evidence of their own authenticity, and that I had consequently little to fear on the score of popular incredulity." (Poe, p. 749).

rung der transzendenten Wirklichkeit selbst. Es wird sich zeigen, daß deren Struktur nur dann verständlich ist, wenn die erkenntnistheoretische Reduktion der Wirklichkeit zum Phantasma vorausgesetzt ist. Wir wählen als Beispiel die Erzählung:

La loteria en Babilonia

Wie wenige andere Erzählungen ist die vorliegende ästhetisch vollendet: Der Leser sieht sich einer kohärenten Bildersprache konfrontiert, deren immanente Logik zunächst nur auf sich selbst, auf das durch die Erzählung konstituierte Bezugsfeld verweist. Nur das Ganze dieses Bezugsfeldes gibt den Blick frei auf einen möglichen, außerhalb liegenden 'Sinn', auf den die Bilder allegorisch verweisen.

Wir beginnen die Analyse mit der Ebene der Handlung: Sie ist strukturiert durch die Geschichte der Institution, die der Erzählung ihren Namen gibt. Der Erzähler ist Babylonier und kennt die Lotterie z. T. aus eigenem Erleben. Zum Zeitpunkt seines Berichts befindet er sich jedoch außerhalb seiner Heimat. Die Geschichte der Lotterie enthält fünf verschiedene Etappen. Im Laufe dieser Entwicklung hat sie den Charakter eines normalen Glücksspiels, wie es jeder Mann kennt, immer mehr verloren, um schließlich den einer globalen, allen Bereiche des politischen, dann sogar privaten Lebens der Bürger steuernden Institution anzunehmen. Erst auf dieser letzten Stufe erreicht das Prinzip, das der Entwicklung von Anfang an zu Grunde lag, wahre Universalität: der Zufall.

1. Die archaische Stufe der Lotterie.

Sie entspricht der in der Alltagswirklichkeit bekannten Form des Lotteriespiels: Gegen einen geringen Geldbetrag werden Lose ausgegeben, auf denen entweder ein bestimmter Gewinn oder die Angabe des Nicht-Gewinns ('Niete') verzeichnet ist.

2. Die Ersetzung der Niete durch Unglückslose.

Der Erfolg der archaischen Stufe ist gering. Sie motiviert die Menschen zu einseitig, denn sie aktiviert nur eine einzige menschliche Fähigkeit: die Hoffnung. Zum finanziellen Erfolg wird die Lotterie deshalb erst, nachdem die Kundenschaft die Möglichkeit erhält, im Spiel neben Glück auch reales Unglück zu erfahren: Anstelle von Niete wird alle 30 Glücks- je ein Unglückslos ausgegeben, das den Zieher zur Zahlung einer großen Geldsumme verpflichtet. Wer sich zu zahlen weigert, muß eine Gefängnisstrafe verbüßen.

3. Das Verschwinden finanzieller Elemente.

Die Reform hat den Charakter der Lotterie entscheidend verändert: Die Möglichkeit, durch die Ziehung einer Unglücksnummer echtes Unglück zu erfahren, hat zur Folge, daß das Interesse der Spieler sich vom rein finanziellen Aspekt des Spiels abwendet und sich mehr und mehr auf den psychologischen Effekt, die Erprobung des Zufalls in der Gestalt realen Glücks oder Unglücks konzentriert. Nachdem es allgemeiner Brauch geworden ist, statt der Geldzahlungen eine entsprechende Gefängnisstrafe zu verbüßen, geht die Lotteriegesellschaft dazu über, auf den Unglückslosen von vornherein eine Anzahl von Hafttagen zu vermerken. Die Lotterie ist nun zu einem allgemeinen Gesellschaftsspiel geworden, an dem jedermann teilzunehmen bestrebt ist.

4. Totale Machtergreifung der Lotteriegesellschaft.

Das Verschwinden des finanziellen Aspekts in der Bemessung des Unglücks hat das Interesse des Publikums am Spiel zwar vergrößert und die Macht der Lotteriegesellschaft gewaltig gesteigert, doch bietet auch der jetzige Zustand noch Anlaß zur Kritik: Sowohl in der Zurechnung von Glück und Unglück als auch in den allgemeinen Teilnahmebedingungen sind weiterhin Asymmetrien und Ungleichheiten vorhanden. Sie kommen zustande, da einerseits – wie zu Anfang – der Gewinn inbarer Münze ausgezahlt wird, der Besitz von Geld jedoch nicht unbedingt mit Glück identisch ist, und andererseits die Lotterielose weiterhin auf dem freien Markt gekauft werden müssen, ein jeder darum nur nach dem Maß seiner finanziellen Ressourcen Zugang zum Spiel hat. Die privatisierende, vermittelnde Macht des Geldes ist einer allgemeinen Institutionalisierung des Zufalls mithin entgegengesetzt. Da das einfache Volk auf Sozialisierung der Lotteriegesellschaft dringt, übernimmt diese deshalb, mit Zustimmung aller, die volle staatliche Autorität. Jeder freie Bürger nimmt von jetzt an automatisch, unentgeltlich und periodisch an der Losziehung teil. Das Leben in Babylon ist nun in allen Wechselfällen von Glück und Unglück direkt vom Zufall der Losziehung bzw. von der Willkür der Lotteriegesellschaft abhängig.

5. Universalisierung des Zufalls.

Wenn das Prinzip, das der ersten Reform der Lotterie bereits zugrunde lag – die Verwandlung des trivialen Glücksspiels in ein allgemeines System des Zufalls –, tatsächlich in all seinen Konsequenzen verwirklicht werden soll, so haftet auch der 4. Stufe noch ein entscheidender Mangel an: Einerseits ist zwar alles, was in Babylon geschieht, insofern bereits vom Zufall bestimmt, als jedem Geschehnis ursprünglich eine Losentscheidung zugrunde liegt, andererseits jedoch vollziehen sich, nachdem die Entscheidung gefallen ist, die Ereignisse dann doch gemäß der ihnen üblicherweise eigenen Logik von Ursache

und Wirkung. Hat jemand z. B. ein Los gezogen, das ihn zum Tode verurteilt, so wird er tatsächlich hingrichtet; bestimmt ihn das Los zum Minister, so wird er Minister. Ist dies jedoch nicht eine willkürliche Beschränkung des Zufalls? Was ist überhaupt ein 'Ereignis'? Ist ein *Ereignis* nicht – ebenso wie *Bewegung* in der Paradoxien der Eleaten – unendlich teilbar? Wenn dies so ist, dann ist der Zufall auf der jetzigen Stufe doch noch nur endlich. Universalität hätte er erst dann, wenn nicht nur eine jede – letztlich willkürliche – Einheit 'Ereignis' von einer Zufallsentscheidung abhinge, sondern auch jede einzelne der prinzipiell unendlich vielen *Ereignisphasen*, in die ein Ereignis sich unterteilen läßt. Diese Überlegung wird zur Grundlage der letzten Reform, der die babylonische Lotterie unterworfen wird; mit ihr vollzieht sich – in Analogie zur Theologie – der Schritt von einem deistischen zu einem theistischen System: Der Zufall soll nun nicht nur *causa prima* eines jeden 'Ereignisses' sein, er soll vielmehr bei jeder einzelnen Phase, die ein Ereignis in der Zeit notwendig durchläuft, erneut intervenieren. So wird das Wirken der Lotteriegesellschaft für die Babylonier zu einem "funcionamiento silencioso, comparable al de Dios"⁴⁵. Doch ist der Vergleich nur ex negativo möglich: Das System universellen Zufalls ist die genaue Umkehrung des theistischen. Während hier der *gütige* Gott die jedem Ereignis Sinn und Identität in der Zeit verbürgende Kraft ist, ohne die es ins Chaos des Nichts hinabstürzte, löst der reine Zufall, wenn er die Stelle des verschundenen Gottes besetzt, das einzelne Ereignis in unzählige, der unendlichen Teilbarkeit der linearen Zeit entsprechende Ereignis-Atome auf. Mehr noch: Da jedes Atom hinsichtlich dessen, was es wird, erneut von der Willkür des reinen Zufalls abhängt, verschwindet Identität von Sinn als solche, deren Voraussetzung die wenn auch noch so geringe Kontinuität von Etwas in der Zeit ist. Was der Zufall als das allgemeine Prinzip mithin noch verwirklicht, ist nicht ein in der Geschichte Babylons irgendwie ereignishaft identifizierbares Etwas, sondern lediglich – sich selbst.

Sieht man in der Erzählung eine "metaphora continua"⁴⁶, so steht der Versuch einer die reine Textimmanenz überschreitenden Interpretation vor der Frage nach dem *bildempfangenden Bereich*, auf den der durch die Textimmanenz gegebene bildspendende Bereich – das Lotteriespiel – bezogen ist. Das gleiche Problem läßt sich andererseits formulieren als die Frage nach der *Referenzebene*, auf die das System der den bildspendenden Bereich bildenden Zeichen verweist. In beiden Fällen bildet der Begriff des Zufalls die beiden Bereichen – dem bildspendenden sowie dem bildempfangenden, bzw. der ästhetischen Zeichen –

sowie der ihr entsprechenden Referenzebene – gemeinsame und sie verbindende Mitte.

Ein erster Hinweis auf eine Ebene möglicher Referenz, auf die die babylonische Lotterie zu beziehen wäre, stammt vom Autor selbst: In *Una vindicación del falso Basíliades*, einem 1931 im Band *Discusión* erschienenen Essay, referiert Borges mit ironischer Ausführlichkeit die Kosmogonie des Gnostikers Basíliades. Nach seiner Lehre ist die materielle Welt, in der wir leben, nicht das Werk des 'wahren' Gottes, eines in unerreichbarer und unwandelbarer Majestät jenseits alles Seienden thronenden geistigen Prinzips, sondern das Werk des niedrigsten aller Götter. Sein Reich bildet die unterste Stufe einer aus insgesamt 365 Emanationen des wahren Gottes bestehenden Hierarchie. So entstammt auch er zwar dem geistigen Prinzip, doch steht er dem bösen der Materie ungleich näher:

"El señor del cielo del fondo es el de la Escritura, y su fracción de divinidad tiende a cero."⁴⁷

Borges' Interesse an diesen Spekulationen gilt nicht der theologischen Interpretation der christlichen Erlösungslehre, wie sie Basíliades anstrebt, sondern den metaphysischen Folgerungen, die sich aus ihnen ableiten lassen: Die Schöpfung der Welt – in der Sicht der christlichen Tradition ein freier Akt göttlicher Selbstentäußerung, der die Welt als eine in Gottes Liebe und Fürsorge notwendig gegründete aufzufassen erlaubt⁴⁸ – sinkt in der Perspektive des gnostischen Dualismus ab zum bloßen "hecho casual"⁴⁹. Nicht der jenseitige, als die unendliche Fülle in sich ruhende Gott – "pleroma"⁵⁰ – ist der Urheber der Welt mit all ihrer Unvollkommenheit, sondern eine niedrige – gemessen an der Fülle des wahren Gottes – unwesentliche Gottheit. Der gnostische Weltbegriff, wie ihn Borges aus den Spekulationen des Basíliades herausliest –

"el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes"⁵¹

–, scheint mithin eine naheliegende Interpretationsvorlage der vom absoluten Zufall durchherrschten Welt zu sein, wie sie in *La lotería en Babilonia* dargestellt ist.

Dennoch ist es voreilig, von den zwischen dem erwähnten Essay und der Erzählung bestehenden thematischen Homologien auf eine vorwiegend gnostische Inspiration von Borges' Weltbegriff zu schließen⁵². Schon das Ende des

⁴⁵ Borges: *Ficciones*, p. 75.

⁴⁶ Zum Begriff vgl. H. Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 2. Aufl. 1963, p. 140. – "Metáforas narrativas" nennt Rodríguez Mongel Borges' Erzählungen. (Hinweis bei Manuel Ferrer: *Borges y la nada*, London 1971, p. 108).

⁴⁷ Borges: *Discusión*, p. 62.

⁴⁸ Vgl. p. 66. ⁴⁹ p. 65.

⁵⁰ p. 62.

⁵¹ p. 65. ⁵² Vgl. die Hinweise, die Alazraki z. B. zu einer solchen Interpretation gibt: p. 42 und p. 47.

Essays erweitert die Darstellung der Gnosis zugunsten einer historisch-perspektivischen: Für sich betrachtet sind die Spekulationen des Basilides eher abstrus und nichtssagend; im Kontext einer 'inoffiziellen', aus machtpolitischen Gründen in den Hinter- und Untergrund der sog. abendländischen Geistesgeschichte gedrängten 'Anti-Metaphysik' dagegen, erscheinen sie als Anfangspunkt einer bedeutsamen Entwicklung:

"Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas y cotidianas. Sentencias como la de Novalis: La vida es una enfermedad del espíritu, o la desesperada de Rimbaud: La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo, fulminarían en los libros canónicos."⁵³

Es ist diese Perspektive, so scheint uns, die den Schlüssel für die Interpretation nicht nur der Erzählung, sondern für die des Phantastischen überhaupt liefert. Dies führt zu einer zweiten Ebene möglicher Referenz, auf der sich der Sinn der Erzählung abbilden läßt: der Schopenhauerschen Willensmetaphysik⁵⁴.

Wenn die Gnosis den Anfangspunkt jener 'inoffiziellen' Tradition der abendländischen Geistesgeschichte darstellt, so die Philosophie Schopenhauers ihren Endpunkt. Das Paradoxon dieser Philosophie ist, daß sie, der Sprache der Metaphysik sich bedienend, Positionen markiert, die den metaphysischen diametral entgegengesetzt sind. Wir nennen die für unseren Zusammenhang bedeutsamsten:

1. Einerseits: Die Erkenntnis einer objektiv, 'an-sich' seienden Welt scheint uns verschlossen, denn unser Erkenntnisvermögen ist jederzeit an unüberschreitbare immanente Grenzen gebunden, die es nie über sich selbst, d. h. die subjektiven Formen seines Denkens und Anschauens – d. h.: Kausalität, Raum und Zeit – hinaus zum an sich seienden Objekt vordringen lassen. Dies ist – wenn auch vereinfacht – die erkenntniskritische Position Kants: Die Welt begegnet dem objektivierenden Denken nicht als 'an-sich'-seiende, sondern nur als 'Erscheinung', unterworfen also den Bedingungen unseres subjektiven Erkenntnisvermögens.

Andererseits: Schopenhauer glaubt – im Gegensatz zu Kant – die Frage nach

⁵³ Borges: *Discusión*, p. 66.

⁵⁴ Daß Schopenhauer Borges mehr als jeder andere Philosoph faszinierte, ist gewiß ein Gemeinplatz der biographisch orientierten Borges-Forschung. Um so erstaunlicher, daß es bisher an einer Untersuchung fehlt, die den Einfluß des Philosophen auf Borges' literarisches Werk systematisch im Blick hat! Vgl. Berveiller: *Le cosmopolitisme . . .*, pp. 318–324; R. Burgin: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid 1974, p. 124.

"einem Objekt, welches der Vorstellung zum Grunde läge"⁵⁵, beantworten zu können. So allerdings ist die Frage noch falsch gestellt, denn die Frage nach dem Ding an sich als einem Erkenntnisobjekt verwandelt es unvermeidlich in ein Objekt *unseres* Vorstellens, also in eine Erscheinung. Blickt das erkennende Subjekt jedoch auf sich selbst zurück, auf das, was es in der psycho-physischen Einheit seines Leibes immer schon *ist*, so wird es sich bewußt, "zugleich auf eine ganz andere Weise" zu sein, "nämlich als jenes jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort *Wille* bezeichnet"⁵⁶. Diesen Gedanken überträgt Schopenhauer auf das Ganze des Seienden: Wenn wir davon absehen, die Dinge nach den subjektiven Weisen unseres Vorstellens zu *erkennen*, und sie statt dessen "von innen her verstehen lernen"⁵⁷, so enthüllt sich "der 'übersinnliche Grund' aller Erscheinungen . . . unserem aus der Ich-Leib-Erfahrung genährten metaphysischen Blick als Wille"⁵⁸.

2. Der Bezug dieser Willensmetaphysik zu Borges' Erzählung leuchtet ein, sobald man näher zusieht, wie Schopenhauer – im Unterschied zur philosophischen Tradition – das Wesen des Willens bestimmt: Seine Bestimmung rückt entschieden ab von der des Willens als "praktischer Vernunft"⁵⁹; der Wille – das hinter den Erscheinungen verborgene Ding an sich – ist nicht vernünftig, sondern *blind*. Der sog. vernünftige Wille ist selbst nichts als Erscheinung – "Objektivität"⁶⁰ – des an sich vernunftlosen Willenswesens auf der Stufe des Menschen. Die Willensmetaphysik ist mithin eine Metaphysik des Zufalls: "Das Ungerührtsein in der Wurzel von unserem Erkenntnis- und Erscheinungsgesetz des Satzes vom Grunde, die Freiheit insbesondere von aller Motivation bedeutet Grundlosigkeit des Einen Willens, und das heißt: Sinnlosigkeit, vollkommene Alogizität, ohne Warum und Wozu. Das Wesen des . . . Willens ist die reine Willkür, der absolute Zufall, Unheil, Leiden."⁶¹

Wie der Schopenhauersche Wille offenbart sich die Lotteriegesellschaft als "una interpolación del azar en el orden del mundo"⁶². Den subjektiven Intentionen Einzelner gegenüber, in denen sich, wenn auch unvollkommen, ein vernünftiges Wollen regt – einige Bürger von Babylon versuchen die Losentscheidungen der Gesellschaft durch Denunziationen ihren persönlichen Inter-

⁵⁵ A. Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, Wiesbaden 1972, p. 114.

⁵⁶ Schopenhauer, p. 119.

⁵⁷ Heimsoeth: *Metaphysik*, p. 190.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ "Ein jedes Ding der Natur wirkt nach Gesetzen. Nur ein vernünftiges Wesen hat das Vermögen, nach der Vorstellung der Gesetze, d. i. nach Prinzipien, zu handeln, oder einen Willen. Da zur Ableitung der Handlungen von Gesetzen *Vernunft* erfordert wird, so ist der Wille nichts anders, als praktische Vernunft." (Kant: *Werke* Bd. IV, Darmstadt 1966, p. 41).

⁶⁰ Schopenhauer, p. 131.

⁶¹ Heimsoeth, p. 192.

⁶² Borges: *Ficciones*, p. 72.

essen entsprechend zu beeinflussen –, zeigt sie sich indifferent, denn „aceptar errores no es contradeir el azar: es corroborarlo“. ⁶³ Mehr und mehr tritt, im Laufe der Entwicklung der Gesellschaft, das offenkundige Wirken des Zufalls als solches in den Hintergrund und verbirgt sich – als ‚Ding an sich‘ – hinter der Maske einer scheinbar vernünftigen Alltäglichkeit:

“En muchos casos, el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugestiones y de la magia. Sus pasos, sus manajes, eran secretos.” ⁶⁴

Gerade auch auf der letzten Stufe der Entwicklung, diejenigen der willigen Ununterscheidbarkeit von individuell-vernünftigem Handeln und blindem Wirken des Zufalls, behält die Gesellschaft diese Taktik des Versteckspiels bei:

“La Compañía, con modestia divina, elude toda publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no difieran de las que prodigan los impostores. Además ¿quien podrá jactarse de ser un mero impostor?” ⁶⁵

3. Zum Wesen des blinden Willens gehört schließlich seine Unpersönlichkeit. Nicht nur beim Menschen, in seinen von scheinbarer Vernünftigkeit getragenen Willensentscheidungen zeigt sich das Wirken des Willens; auch die vernunftlose Natur – Tiere, Pflanzen, ja Steine – ist in dem, was sie ist, Objektivität des Willens. Gerade hier, im Bereich der vernunftlosen Natur, tritt das Wesen des Willens mit aller Deutlichkeit zutage: Ist die Wirklichkeit des vernünftigen Willens ein bestimmtes, gemäß der Vorstellung eines Gesetzes erwirktes Etwas – was allein als Funktion der menschlichen Vernunft, eines denkenden Individuums mithin, aufgefaßt werden kann, – so ist die Wirklichkeit des blinden Willens nur das zur Wirksamkeit-Kommen des Willens schlechthin; die Wirklichkeit des Willens ist primär das Sich-selbst-Wollen des Willens, nicht eines bestimmten Etwas. Dieses, sofern es geschieht, wird mithin zum Spielball des blinden, unverantworteten Zufalls.

Auch dies, das blinde Erwirken von Etwas, gehört zu den Spielregeln der babylonischen Lotterie: Bisweilen ergeben Losentscheidungen, die der Vermittlung durch individuellen menschliches Handeln nicht mehr bedürfen:

“También hay sorteos impersonales, de propósito indefinido: uno decreta que se arroje a las aguas del Bañitos un zafiro de Taprobana; otro, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro, que cada siglo se retire (o se añada) un gramo de arena de los innumerables que hay en la playa. Las consecuencias son, a veces, terribles.” ⁶⁶

⁶³ Ibid.

⁶⁴ p. 71.

⁶⁵ p. 74.

⁶⁶ Ibid.

Weder im Verweis auf die Kosmologie des Basilides noch in dem auf die Philosophie Schopenhauers sind indes *alle* wesentlichen Strukturelemente der Erzählung erfaßt. Ein bestimmter – vielleicht der wesentlichste – Aspekt der babylonischen Lotterie blieb bisher noch außerhalb der Betrachtung: Gegenstand der Erzählung ist die Entwicklung der Lotterie zum *System*.

Von der archaischen bis zur höchsten Entwicklungsstufe ist die Geschichte der Lotterie nichts als die Entfaltung eines einzigen Grundgedankens. Jeder Gedanke als eine Weise des Vorstellens ist notwendig auf ein der Vorstellung zugrundeliegendes *Subjekt* bezogen. Dieses Subjekt ist in der Erzählung „la Compañía“. Nach ihren Entscheidungen vollzieht sich – mit wachsender Ausschließlichkeit – alles, was in Babylon geschieht. Insofern sich die Gesellschaft ihrerseits nicht von der Willkür bloßer Zufallseingebungen leiten läßt, sondern sich selbst in ihren Entscheidungen an einen ganz bestimmten Grundgedanken bindet⁶⁷, läßt sich die Geschichte der Lotterie ihrer formalen Struktur nach als die Verwirklichung eines vernünftigen Wollens begreifen. Die Verwirklichung eines begrifflich vorgestellten gesetzmäßigen Zusammenhangs ist jedoch das Wesen der neuzeitlichen Technik⁶⁸. Die umfassende Reglementierung des Lebens in Babylon, wie sie die volle Entfaltung der Lotterie schließlich hervorbringt, hat mithin die Struktur eines univiersalen *technologischen Systems*. Die Pointe indes der Erzählung ist, daß das Prinzip, nach dem das System funktioniert, nichts ist als der blinde, unpersönliche Zufall.

In seinem Aufsatz „Zeit des Weltbildes“ hat Martin Heidegger⁶⁹ eben diese Zufallsbestimmtheit aller tendenziell ins Riesenhafte wachsenden technologischen Systeme bezeichnet: „Sobald . . . das Riesenhafte der Planung und Berechnung und Einrichtung und Sicherung aus dem Quantitativen in eine eigene Qualität umspringt, wird das Riesige und das scheinbar durchaus und jederzeit zu Berechnende gerade dadurch zum Unberechenbaren. Dies bleibt der unsichtbare Schatten, der um alle Dinge geworfen wird, wenn der Mensch zum Subjektum geworden ist und die Welt zum Bild.“⁷⁰

⁶⁷ Gegenstand der Selbstoffenbarung, zu der sich die Gesellschaft schließlich bereit findet (vgl. Borges, pp. 71–72), ist die Veröffentlichung eben dieses Grundgedankens, der als eine Art Konstruktionsprinzip ihre bisherige Entwicklung geleitet hatte: „la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo.“ (p. 72). Dieses wird dann seinerseits die Grundlage für eine „teoría general de los juegos“. (ibid.).

⁶⁸ Vgl. K. H. Volkmann-Schluck: *Einführung in das philosophische Denken*, Frankfurt/M. 1965, pp. 66ff.

⁶⁹ Gemeint ist die durch das technische Denken beherrschte Neuzeit: „Wo die Welt zum Bilde wird, ist das Seiende im Ganzen angesetzt als jenes, worauf der Mensch sich einrichtet, was er deshalb entsprechend vor sich bringen und vor sich haben und somit in einem entscheidenden Sinne vor sich stellen will. . . . dies, daß überhaupt die Welt zum Bilde wird, zeichnet das Wesen der Neuzeit aus.“ (M. Heidegger: *Holzwege*, Frankfurt/M. 5. Auflage 1972, pp. 82–83).

⁷⁰ Heidegger, p. 88.

V. *Weltbild und unwordenkliche Vermittlung: zum geschichtlichen Gehalt des Phantastischen*

Das Phantastische – so läßt sich das Ergebnis der bisherigen Untersuchung zusammenfassen – ist bei Borges eine darstellungsästhetische Kategorie. Das referentielle Bezugsfeld, auf welches *La lotería en Babilonia* verweist, ist das vom technischen Denken geprägte Weltbild der Neuzeit. Der von Heidegger terminologisch verwendete Ausdruck "Weltbild"⁷¹ bezeichnet einen für den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit grundlegenden Wandel im Verhältnis des Menschen zur Welt. Während sich dieses Verhältnis im Rahmen des antiken und mittelalterlichen Ordo-Gedankens als ein vernehmendes Hinblicken – dies meint der griechische Ausdruck für Denken: νοεῖν – bestimmen läßt, nimmt es in der Neuzeit mehr und mehr die Bedeutung eines *construere* an. Es liegt jedoch in der Dynamik dieser Setzung, nach der die Wahrheit des Seienden im *Entwurf* menschlicher Subjektivität ihren Ort hat, daß diese Wahrheit schließlich in Unwahrheit umschlägt: Wenn für Descartes die *ideae innatae* des menschlichen Geistes mit den objektiven Ideen der göttlichen Schöpfungsordnung noch identisch sind, so reduziert sich für Berkeley der Gehalt des objektiven Seins auf die Weise seines *percipi* durch unser Erkenntnisvermögen und erklärt Kant die subjektiven Formen des Denkens und Anschauens zur Bedingung der Möglichkeit von Objektivität überhaupt. Hans Vaihinger schließlich – einer der philosophischen Wegbereiter des Positivismus – erhebt in der konsequenten, wenn auch einseitigen Weiterführung der erkenntniskritischen Ansätze Kants den Begriff der *Fiktion* zum Zentralbegriff seiner sich als Methodologie wissenschaftlichen Denkens verstehenden "Philosophie des Als Ob"⁷². Bei Vaihinger wird die grundsätzliche und durch nichts überbrückbare Differenz von Denken und Sein zum *fait accompli*. Nach einer essentiellen Übereinstimmung beider im Sinne der philosophischen Tradition zu fragen – noch Kant galt die *adaequatio rei et intellectus* als oberstes Kriterium von Wahrheit⁷³ –, ist von vornherein sinnlos; es geht vielmehr – im Rahmen der pragmatischen Theorie Vaihingers – nur darum, die Produkte unserer subjektiven Einbildungskraft⁷⁴

⁷¹ "Die Redewendung 'Weltbild der Neuzeit' und 'neuzeitliches Weltbild' sagen zweimal dasselbe und unterstellen etwas, was es nie zuvor geben konnte, nämlich ein mittelalterliches und ein antikes Weltbild. Das Weltbild wird nicht von einem vormals mittelalterlichen zu einem neuzeitlichen, sondern dies, daß überhaupt die Welt zum Bild wird, zeichnet das Wesen der Neuzeit aus." (p. 83).

⁷² H. Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus*, Berlin 1911.

⁷³ Vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, A 82.

⁷⁴ "Phantasie" und "Einbildungskraft" sind ursprünglich zwei Begriffe für den gleichen Sachverhalt. Sie bezeichnen "la facultá sensitiva, cho forma i fantasmi (immagini) i

so umzugestalten, daß sie mit den im naturwissenschaftlichen Experiment ermittelten Daten des 'objektiven Seins', dessen Wesen uns prinzipiell verschlossen bleibt, 'zweckmäßig' zusammenstimmen. Kriterium solcher Zweckmäßigkeit ist "die praktische Bestätigung, . . . die experimentelle Erprobung der Brauchbarkeit der logischen Gebilde"⁷⁵. Da sich die Funktion dieser "Kunstgriffe des Denkens"⁷⁶ auf ihre Brauchbarkeit für erfolgskontrolliertes Handeln reduziert, sind als Fiktionen auch solche Begriffe zugelassen, die "dem formalen Gesetz der Wirklichkeit, dem Gesetz der Identität und des Widerspruchs, widersprechen und also selbstwidersprechend sind"⁷⁷.

So sehr sich Vaihingers Theorie der Fiktionen als "heuristischer"⁷⁸ Hilfsoperationen des Denkens im Felde der Naturwissenschaft bewähren mag, so fatal ist der operationalistische Begriff des Denkens, wenn hierin die einzige Funktion gesehen wird, die dem Denken überhaupt zukommt⁷⁹. Eben diese Konsequenz ist in den phantastischen Erzählungen von Borges jedoch mit eindringlicher Logik dargestellt⁸⁰: Borges' Werk zeigt eine Welt, deren Wirklichkeit, mit universeller Einseitigkeit gemäß der positivistischen Wissenschafts-ideologie ausgelegt – zum Phantasma wird⁸¹.

quali rappresentano le cose sensibili, percepite dai sensi esterni e conservate nella loro specie, astraendo dalla reale presenza dell'oggetto." (*Enciclopedia filosofica*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1957, Bd. II, p. 265.) Geht man – wie Vaihinger – von dem Grundsatz aus, "che reali siano soltanto le sensazioni e i sentimenti nella loro successione e coesistenza", (Bd. IV, pp. 1481–1482) so verlieren die Produkte der Einbildungskraft den Bezug zur 'Realität'; sie werden zu 'Fiktionen'. Der Titel "Ficciones", mit dem Borges die erste Sammlung seiner phantastischen Erzählungen bezeichnet hat, enthält mithin – in Übereinstimmung mit dem oben angedeuteten Begriffswandel – eine Absage an die traditionelle mimetische Funktion der ästhetischen Einbildungskraft, um sie ihr zugleich jedoch – eben *aufgrund* dieser Übereinstimmung – wieder zuzusprechen. Die paradoxe 'Wahrheit' der phantastischen Erzählungen besteht mithin darin, Darstellung von Unwahrheit zu sein.

⁷⁵ Vaihinger, p. 5.

⁷⁶ p. 17.

⁷⁷ p. 124.

⁷⁸ p. 145.

⁷⁹ Max Horkheimer hat die im Pragmatismus kulminierende Reduktion der "objektiven" zur "subjektiven Vernunft" unter dem Stichwort einer "Kritik der instrumentellen Vernunft" ausführlich beschrieben. (M. Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt/M. [FAT 4031] 1974, pp. 15–63). Es verdient Beachtung, daß seine Diagnose der Gegenwart mit derjenigen Heideggers, obwohl einer gänzlich verschiedenen Denktradition entstammend, weitgehend übereinstimmt.

⁸⁰ In diesem Sinne ist Manuel Ferrer zuzustimmen, daß "leer todo el tratado de Vaihinger es adquirir una sólida fundamentación para interpretar los rasgos básicos de la obra borgeana" (Ferrer: *Borges y la nada*, p. 69) – eine Behauptung, deren Beweis sein Buch allerdings schuldig bleibt.

⁸¹ Wie bei Cortázar besteht die darstellerische Funktion des Phantastischen mithin auch bei Borges in einer "crítica de la razón pragmática". Wie J. C. Curutchet zeigen konnte, geht Cortázar allerdings einen Schritt weiter als Borges: Wenn es stimmt, daß "Cortázar no ha hecho otra cosa que redactar uno de los alegatos más violentos de toda la literatura moderna contra los abusos de una razón prostituida, contra un mundo que

Es läßt sich jedoch zeigen, daß die Reduzierung des Phantastischen auf diese Funktion der Darstellung – und im weiteren Sinne auf die Funktion von Darstellung überhaupt – den polyfunktionalen Gehalt der phantastischen Erzählungen nicht auszuschöpfen vermag. Dies sei nun abschließend betrachtet:

Mit Recht hat P. Bürger, gestützt auf eine Analyse der in Borges' Prosa verwendeten "Techniken der Verfremdung", darauf hingewiesen, daß die adäquate Rezeptionshaltung, zu der Borges den Leser zwingt, nicht die der Identifikation mit dem Dargestellten, sondern die der Distanz ist. Nun sei nicht bestritten, daß diese Distanz dem Leser einen intellektuellen Freiheitsraum zur dargestellten Wirklichkeit eröffnet, doch ist die These, daß Borges, "indem er auf die Fiktionalität des Erzählten deutet, . . . zugleich eine andere, geistige Wirklichkeit (konstituiert), die, insofern sie von allen kontingenten Bedingungen unabhängig ist, ein Reich der Freiheit darstellt"⁸², durch den Text selbst – so scheint uns – nicht mehr abgedeckt. Sie überspielt apologetisch die tiefe Zweideutigkeit, die Borges' Werk auszeichnet, das (wie realistische Literatur überhaupt) von den Strukturen der Wirklichkeit, die es zugleich darstellt und denunziert, zutiefst durchdrungen ist, – und reklamiert es für den Fortschritt. Die von Bürger benannten Verfremdungstechniken – inhaltliche Darstellung des Häßlichen und Absurden, Intellektualisierung der fiktiven Vorstellungsgelalte (Prinzip: Literatur über Literatur), Überpointierung durch scheinbare Identifikation des Autors mit dem Dargestellten, etc. – sind zudem kritisch zu hinterfragen, ob sie es sind, die Borges' Stil seine unverwechselbare Individualität verleihen. Erst alle diese Techniken lassen sich nämlich ohne Schwierigkeiten auch bei anderen Schriftstellern nachweisen⁸³. Gerade dem wichtigsten Mittel,

niega la imaginación y el instinto y abre para toda rebelión un porvenir incierto de nihilismo y autodestrucción" (Curuchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid 1972, p. 127), so ist dies nur eine Seite des Werkes. Eine Analyse der Erzählung "62/Modelo para armar" führt zu dem Schluß, daß der Autor darüber hinaus "una técnica particular dentro de una estrategia general" (p. 125) verfolgt, "un ensayo de sustitución de la realidad-real por una realidad-nueva creada a partir de la invención de un nuevo orden verbal. Cortázar no se enciña sobre la inutilidad de estas opciones. Lo que su obra propone es no lograr una sustitución de este tipo, sino, desentbrir y revelar una nueva dimensión de lo real." (ibid.)

⁸² Bürger: "Techniken der Verfremdung . . .", p. 153. Borges' Äußerungen zu den jüngsten Militärdiktaturen Lateinamerikas zeigen nur allzu deutlich, welches die Vorstellungen des Autors hinsichtlich der politischen Gestalt eines möglichen Reiches der Freiheit sind: "En esta época de anarquía (. . .) Yo declaro preferir la especie, a la futura dinastía. (*El Mercurio*, Santiago de Chile, 26. Sept. 1976) Vgl. D. E. Zimmer: "Die Verirungen eines alten Mannes", in *Die Zeit*, Nr. 47 (12. Nov. 1976). Dies gilt vor allem für die Technik der "Überpointierung" (p. 157). Darunter versteht Bürger das schon von Franz K. Stanzel als "personale Erzählsituation" (F. K. S.: *Typische Formen des Romans*, Nl. Vandenhoeck-Reihe 187, Göttingen 3. Aufl. 1967, pp. 39-52) definierte Stilschema, "daß der Autor den Ton seiner Figur annimmt" (Bürger, p. 157). Daß Borges sich dieses Mittels "bis an die Grenze der Parodie"

das Borges verwendet, um den Leser in die Distanz zu zwingen, schenkt Bürger denn auch nur wenig Beachtung. Seine Funktion geht über die eines stilistischen Mittels allerdings hinaus und steht im engsten Zusammenhang mit dem Gegenstand unserer Untersuchung – der Darstellung des Phantastischen. Diese ist als Darstellung eines erkenntnistheoretischen Agnostizismus (vgl. Abschn. III) sowie als Darstellung der unerkennbaren Wirklichkeit selbst (vgl. Abschn. IV) nur unzureichend gekennzeichnet. Es kommt ein Drittes hinzu: Borges treibt die Darstellung des Phantastischen konsequent bis zu dem Punkt voran, an dem sie sich selbst als solche – nämlich als Darstellung – aufhebt. Dies ist, so scheint uns, der Grund für den von Bürger zurecht an Borges' Prosa hervor gehobenen "Gestus des Zeigens"⁸⁴.

Allgemein läßt sich diese Selbstaufhebung so begründen: Die Darstellung des Phantastischen (ebenso wie eine Philosophie des Absurden⁸⁵) ist solange möglich, als das Phantastische nicht zum formalen Prinzip der Darstellung selbst erhoben wird und dadurch die Aufhebung des phantastischen Inhalts in die ästhetische Form verhindert (ebenso wie das zum Prinzip des Denkens selbst erhobene Absurde das notwendige Ende jeglicher Philosophie bedeutet)⁸⁶. Darstellung bedarf als ästhetische notwendig eines Minimums an realem Anschauungsgehalt; andernfalls verliert sie ihren Charakter als Darstellung und wird zum unanschaulichen Begriffskonstrukt. Dieser Umschlag ist an vielen Stellen der Erzählungen von Borges zu beobachten. Am konsequentesten ist diese Technik in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* durchgeführt.

Schon die eigentliche Thematik der Erzählung – die von einer alltäglichen Rahmenhandlung eingeschlossene Beschreibung des Planeten Tlön – ist phantastisch in dem Sinne, daß sie der Anschaulichkeit gänzlich entbehrt und sich abstrakter philosophischer Begriffe bedient:

"Las naciones de ese planeta son – congénitamente – idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje – la religión, las letras, la metafísica – presuponen el idealismo."⁸⁷

(ibid.) bedient, dürfte kaum etwas Außergewöhnliches sein. Man vergleiche etwa im folgenden die scheinbare Totalidentifikation des Erzählers mit den im style indirect libre wiedergegebenen, Realen und Vorgestellten, Erlebtenes und Bannales konzentriert mischenden Wacheräumen Emma Bovarys: "Comme elle était triste, le dimanche, quand on sonnait les vêpres! Elle écoutait, dans un hébètement attentif, tinter un à un les coups fêlés de la cloche. Quelque chat sur les toits, marchait lentement, bombait son dos aux rayons pâles du soleil. Le vent, sur la grande route, soufflait des trahisons de poussière. Au loin, parfois, un chien hurlait: et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone que se perdait dans la campagne." (Plandret: *Drarres*, Éd. de la Pléiade, T. 1, Paris 1951, p. 383).

⁸⁴ Bürger, p. 159.

⁸⁵ Borges: *Ficciones*, p. 20.

⁸⁶ Beispiel: Camus!

⁸⁷ Beispiel: Becketti!

Wenn dieser Passus, wie der vorausgehende Satz nahelegt, scheinbar auf eine Welt Kantisch bzw. Hume'schen Zuschnitts verweist⁸⁸, so nimmt Borges im nächsten Satz an seiner phantastischen Begriffskonstruktion "Tlön", die dem philosophisch informierten Leser zumindest hinsichtlich ihres begrifflichen Gehaltes nachvollziehbar erscheint, nun eine weitere – konstruktivistische – Reduktion vor:

"El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas 'actuales' y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*."⁸⁹

Die Reduktion besteht in der Annahme einer Welt, deren Objektivität nicht – wie Hume und Kant es für *unsere* Welt nachgewiesen zu haben glaubten – an die Bedingungen der Anschauungen von Zeit und Raum geknüpft ist, sondern an die der Zeit allein. Damit entzieht sich das Begriffsgebilde Tlön dem anschaulichen Vorstellungsvermögen in der gleichen Weise wie das Konstrukt eines n-dimensionalen Raumes, mit dem die moderne Physik zu arbeiten pflegt.

Auch in *La lotería en Babilonia* ist an einem bestimmten Punkt der Entwicklung der Inhalt der Darstellung dem Prinzip ästhetischer Darstellung als solcher entgegengesetzt und droht sie aufzuheben: Hieß es oben, daß die voll entwickelte Lotterie die Struktur eines absoluten technologischen Systems erhält, so bedeutet dies nicht nur, wie wir im Anschluß an Heidegger andeuteten, daß der ins Riesenhafte wachsende, vom Geist der Technik geleitete Herrschaftswille des Menschen *schließlich* – in Heideggers Worten – "aus dem Quantitativen in eine eigene Qualität umspringt";⁹⁰ die Lotterie ist vielmehr *von vornherein* bereits – eben durch das Prinzip des Zufalls, das durch sie zur vollendeten Darstellung gelangen soll – auf ihre Selbstaufhebung als rationales System hin angelegt: *Es gibt kein System des reinen Zufalls*. Ein solches 'System' hört auf, System zu sein; es ist das reine Chaos. Das Chaos jedoch, wenn es schon nicht gedacht werden kann, sondern als Ungedanke höchstens eine absolute Grenze des Denkens bezeichnet, entzieht sich um so mehr anschaulicher Darstellung. Borges hat die ästhetische Selbstaufhebung maliziös in die Geschichte mit eingebaut: Am Scheitelpunkt der Erzählung – im Anschluß an den Bericht über die Selbstoffenbarung der Lotterie – fügt der Ich-Erzähler der Schilderung der weiteren Ereignisse eine kurze Erklärung an, die nicht nur die

⁸⁸ "Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admitían la menor réplica y no causaron la menor convicción." (Borges, p. 20).

⁸⁹ pp. 20-21.

⁹⁰ Heidegger: *Holzwege*, p. 88.

endgültige Liquidation des auktorialen Erzählers, sondern darüber hinaus den Zweifel am ästhetischen Schaffen überhaupt – im Sinne von Borges' eigener Poetik – zum Ausdruck bringt:

"Esa declaración apaciguó las inquietudes públicas. También produjo otros efectos, acaso no previstos por el autor."⁹¹

Es sei abschließend ein Blick zurück auf die im ersten Abschnitt angesprochene Problematik der Interpretation zeitgenössischer Literatur gestattet. Ohne auf die Frage weiter zu achten, sind wir aufgrund eines weitgehend immmanenten Analyseverfahrens zu dem Ergebnis gelangt, daß die Funktion des Phantastischen bei Borges in der *Darstellung* des durch technologisches Denken ausgezeichneten Weltbilds der Neuzeit besteht. Diese Darstellung impliziert jedoch, so ergab sich, zugleich eine immanente Grenze ästhetischer Darstellung als solcher. P. Bürger, der diese Grenze im Verweis auf den "Gestus des Zeigens", durch den er Borges' Prosa ausgezeichnet findet, im Blick hat, mißverstcht sie nichtsdestoweniger, wenn er sie ihrerseits wiederum darstellungsästhetisch als "die Verwirklichung einer Freiheit" deutet, "die in der Realität nicht verwirklicht ist"⁹².

Der in der gestalteten Selbstaufhebung ästhetischer Darstellung enthaltene Referenzbefehl ist jedoch weder im Umkreis gegenwärtiger noch im Entwurf utopisch-zukünftiger Wirklichkeit einlösbar; er verweist vielmehr – mit Dieter Henrich zu sprechen – ins *Unvordenkliche*.

Henrich glaubt der "von Heidegger durchgesetzte(n) Meinung" widersprechen zu können, "im neuzeitlichen Bewußtsein radikalisiere sich zunehmend die Selbstmacht der Subjektivität und ihre Gewaltherrschaft über das Seiende als solches"⁹³ – eine These, die auch der oben entwickelten Technologiethese implizit zugrundelag. In Henrichs geschichtsphilosophischer Sicht ist es irrig, Heidegger folgend, die Geschichte der abendländischen Metaphysik als eine Art Verfallsgeschichte zu interpretieren, auf deren letzter Stufe – der Herrschaft der Technik – der schon im Anfang der Geschichte angelegte Wille zur Macht schließlich in Ohnmacht umschlägt. Die Erfahrung von Ohnmacht gehört nach Henrich vielmehr seit dem Beginn des neuzeitlichen Denkens zu dessen Wesen. Die Philosophie des Absoluten, die das Denken des deutschen Idealismus beherrschte, hat vergessen gemacht, daß "neuzeitliches Bewußtsein (in Wahrheit) von Beginn an weit entfernt (ist) von bloßer Selbstermächtigung zur Macht. Denn die Erfahrung, sich nur im eigenen Sein zu halten und zu steigern, ist schon für die frühe Anthropologie (i.e.: der des frühen 16. Jh.,

⁹¹ Borges: *Ficciones*, p. 72; Hervorhebg. v. Vf.

⁹² Bürger, p. 162.

⁹³ Henrich: *Kunst und Kunstphilosophie* . . . , p. 18.

d. Vf.) verbunden mit dem Bewußtsein, dieses Seins zugleich nicht mächtig zu sein."⁹⁴ "Im Gegenzug gegen einen etablierten Aristotelismus"⁹⁵ hatte jene Anthropologie sich zwar auf den "stoische(n) Gedanke(n) von der Selbsterhaltung alles Seienden"⁹⁶ beziehen können, ein Gedanke, der durch "die Systeme der Metaphysik im 17. Jh."⁹⁷ durch die Erkenntnis ergänzt wurde, "daß Selbsterhaltung eine Selbstbeziehung zur Voraussetzung hat"⁹⁸, doch wurde die nunmehr zum Problem der neueren Philosophie erhobene *Vermittlung von Sein und Selbst* deshalb keineswegs als *absolute* gedacht. Im Gegenteil: "... die Erfahrung, daß Selbstsein kraft inneren Prinzips auf sich und nur auf sich bezogen ist, (hat) zu ihrem Komplement nicht nur die Gewißheit, dennoch aus unverfügbarem Grunde zu sein, sondern auch das Wissen, daß dieser Grund ihm unzugänglich bleibt."⁹⁹

Mit Hilfe dieser Überlegungen gewinnt Henrich einen neuen Leitfaden zur Interpretation des schon von Hegel als solchen bestimmten "partiale(n) Charakter(s) der Kunst in der Moderne"¹⁰⁰: *Partialität* eignet der Kunst nicht deshalb, weil sie aufgrund der im philosophischen Denken geleisteten absoluten Vermittlung von Selbst und Sein "nurmehr als Wahrheitsfolge"¹⁰¹ in Erscheinung treten kann, sondern weil die im neuzeitlichen Denken gedachte "*unvordenkliche* Vermittlung von Selbst und Sein"¹⁰² ihr "eigentliche(r) Gegenstand"¹⁰³ ist. Für eine Literaturwissenschaft, die sich der Tatsache bewußt bleibt, daß die Grenzen, innerhalb der ihr ihre eigenen Voraussetzungen frei verfügbar sind, mit den historisch jeweils neu entstehenden Grenzen, die ihr selbst durch ihre Gegenstände gesetzt sind, identisch sein müssen, ergibt sich hieraus die bedeutsame Folgerung, daß das vermeintliche Dilemma zwischen einem produktions- und einem rezeptionsästhetischen Ansatz literaturwissenschaftlicher Interpretation – zumindest im Bereich der zeitgenössischen Literatur – durch den Gegenstand selbst widerlegt wird. Eine Kunst, deren Gegenstand die unvordenkliche Vermittlung von Selbst und Sein ist, läßt sich mit den alternativen Mitteln der traditionellen "Darstellungsästhetik und Aktionsästhetik"¹⁰⁴ nicht mehr begreifen: "Obgleich ein Darstellen, ist ihre Anstrengung derjenigen entgegengesetzt, die herkömmliche Theorien der Kunst unterstellt haben: Statt Wirkliches in die Wesentlichkeit seines Erscheinens zu versetzen, zwingt sie Wirkliches gerade aus der Weise seines vorgängigen Erscheinens hinaus ... Zwar schafft sie Gebilde. Aber deren Sinn ist es, das Vertraute und je schon Verstandene umzubilden oder gar zu verbilden ... So entstehen Bilderwelten, die einzig dadurch von eigener Art sind, daß sie das Bewußtsein vermitteln,

⁹⁴ Ibid. ⁹⁵ Ibid. ⁹⁶ Ibid. ⁹⁷ Ibid. ⁹⁸ Ibid. ⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ p. 20.

¹⁰¹ p. 16; Hervorhebg. v. Vf.

¹⁰² p. 20. ¹⁰³ Ibid. ¹⁰⁴ p. 21.

von Bildlichkeit emanzipiert zu sein. Sie entspringen einer Handlung, die sichtbare Gegenständlichkeit unterläuft, und sie werden nur dort angemessen wahrgenommen, wo sie die gleiche Handlung auslösen. In diesem Sinne muß man ihnen eine Art von *emotive meaning* zusprechen."¹⁰⁵

Im Lichte von Henrichs geschichtsphilosophischen Thesen läßt sich das Ergebnis der obigen Untersuchung wie folgt modifizieren: Was in den Erzählungen von Borges mit den Mitteln des Phantastischen zur Darstellung gelangt, ist nicht nur die Tatsache, daß im Zeichen des "Weltbilds der Neuzeit" (Heidegger!) sowie der Herrschaft der "instrumentellen Vernunft" (Horkheimer!) Wirklichkeit einseitig durch das nach Ausschließlichkeit und absoluter Herrschaft über das Sein strebende technische Denken ausgelegt ist; dargestellt ist vielmehr vor allem jenes, auch unabhängig vom technischen Denken bestehende neuzeitliche Bewußtsein, demzufolge jedes Denken von Wirklichkeit überhaupt bestimmt ist "durch den Rückgang in die unvordenkliche Einheit von Selbst und Sein"¹⁰⁶. Der wesenhaft ambivalente Charakter in der Darstellung des Phantastischen¹⁰⁷ – einer Darstellung, die zugleich Darstellung ihrer eigenen Selbstaufhebung ist – findet ihre Erklärung, wenn von Borges' Erzählungen dasjenige gilt, was Henrich als das Wesen moderner Kunst überhaupt ansieht: zugleich "als Untergang in den bedrohlichen Grund dunkler Herkunft und als Freude der Ermächtigung zum Tun aus un verfügbarer Freiheit"¹⁰⁸ zu sein.

Die angemessene Interpretation des Phantastischen besteht mithin weder in der alternativen Entscheidung für einen konservativen (vgl. A.Schaefer!) bzw. progressiven Borges (vgl. P.Bürger!) noch für eine bestimmte, entweder produktionsästhetisch oder rezeptionsästhetisch orientierte Interpretationsmethode. Sie hat vielmehr von der Feststellung auszugehen, daß der Text selbst solchen Alternativen gegenüber letztlich indifferent bleibt – und eben darin die Bedingungen moderner Literatur erfüllt. Es heißt deren Funktion überschätzen, sie selbst als Moment eines Fortschritts zu werten, zu dessen An-

¹⁰⁵ p. 22.

¹⁰⁶ p. 23.

¹⁰⁷ Die Ergebnisse unserer Untersuchung bestätigen auf induktivem Wege die Merkmale, die Tzvetan Todorov als wesentlich für eine strukturalistische "définition du fantastique" angibt. Auch Todorov erkennt, daß der rezeptionsästhetische Aspekt dem phantastischen Text aufgrund einer spezifischen Form von Darstellung immanent ist: "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel." (T. T.: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, p. 29). "Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. Il faut aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une 'fonction' de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages." (pp. 35–36).

¹⁰⁸ Henrich, p. 25.

schauung die sozio-kulturelle Wirklichkeit, in die jene eingebettet ist, kaum je Gelegenheit bietet¹⁰⁹.

(Dieser Aufsatz wurde im September 1975 eingereicht und seither nicht mehr überarbeitet. Über die Gründe der späten Veröffentlichung gibt der "Hinweis der Redaktion" auf S. IV Aufschluß. *Red.*)

Resumen

El realismo de lo fantástico

Investigaciones de la función de la representación en los cuentos de J. L. Borges

La asombrosa diversidad temática de la obra de Borges va reduciéndose cuando es sometida a un análisis rigurosamente filosófico. Éste puede revelar una predilección por los siguientes temas:

- 1° La esencia y los límites del conocimiento humano;
- 2° La imagen de una realidad cuya esencia se sustrae totalmente a nuestro conocimiento: de una realidad estructurada, por lo tanto, según las leyes del azar metafísico;
- 3° Las relaciones entre realidad y literatura.

Cuando se considera la obra de Borges como una respuesta a los problemas que se desprenden de esta triple temática, se puede llegar también a una nueva concepción del género fantástico. Lo fantástico – una de las categorías fundamentales de la estética de Borges – se puede caracterizar del modo siguiente:

- 1° Es fantástico todo objeto literario, dada la disociación irremediable entre el autor y su obra. (Cf. *Borges y yo*)

¹⁰⁹ "Die Kunst der Moderne ist freilich vielfach bedroht. Auf andere Weise als je zuvor ist sie in ein Gesamtbewußtsein eingefügt. Sie kann sich nur ausformen und steigern, wenn der Sinn von Kunst zugleich sich verändert. So fordert sie ein Publikum, das solche Veränderung vollzieht. Es müßte die Versuchungen der Fixierung des Gemüts ebenso überwinden, wie die Eingewöhnung in vergangene Kunst, die mit Wirklichkeit schon vermittelt, indem sie nur genossen wird. Moderne Kunst enthält ein evozierendes Moment, das nur vollzogen werden kann in einem Bewußtsein, das auch über andere Orientierungen als die durch Kunst verfügt. Deshalb läßt sie sich leicht mißverstehen. Solches Mißverstehen liegt vor allem dann vor, wenn sie sich selbst als Raum der Freiheit versteht, der jenseits alles Wirklichen und seiner Zwänge eine Welt des Spieles einräumt und genüßliche Kennerchaft ermöglicht, die sich aus der Reflexion von Wirklichkeit herausreflektiert. Sie ist nicht mehr als das Gegenbild einer Gesellschaft, die gegen die Evokation der Kunst gleichgültig bleibt, und, was die Eigenart der Moderne betrifft, nicht gleichgültiger als diese." (Henrich, p. 32).

- 2° Es fantástico cualquier objeto del entendimiento humano, dada la incapacidad absoluta de éste para conocer la realidad objetiva de las cosas. (Cf. *Emma Zunz. La otra muerte. El Zahir. Pierre Menard, autor del Quijote*)
- 3° Es fantástico un mundo sometido exclusivamente a las leyes de la razón 'subjética' (M. Horkheimer) o pragmática, dada la tendencia de los sistemas de la tecnología moderna a aumentarse sin cesar y a transformarse así en sistemas del azar (M. Heidegger). (Cf. *La lotería en Babilonia*)

Lo fantástico, pues, resulta estar relacionado estrechamente con una estética de tipo platónico, cuyo principio sigue siendo el de la imitación. Se puede decir, por lo tanto, que lo fantástico es, paradójicamente, 'realista'.

Conviene, sin embargo, insistir en la ambigüedad del término: Lo fantástico trasciende, a veces, esta estética meramente imitativa. (Cf. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) En este caso, no 'representa' nada en la realidad; su función se reduce a ejercer una influencia particular sobre la mente del lector. Al unir los elementos principales de la estética tradicional, la obra de Borges es, entre tanto, un ejemplo significativo del arte posthegeliano, tal como éste ha sido esbozado por el eminente filósofo alemán Dieter Henrich: El arte moderno, por ser representación de una realidad que, como totalidad, no puede ser concebida por el pensamiento humano, debe ser enfocado también según una estética de la acción, cuyo objeto es evocar en la mente del lector la 'mediación inalcanzable' ('unvordenkliche Vermittlung') entre el ser y el pensamiento humano.

Es ésta una función más de lo fantástico que el presente artículo pone de manifiesto.

(Este ensayo fue entregado en septiembre de 1975 y se publica sin haber sido revisado. Véase la "Advertencia de la Redacción" en la p. IV. *Red.*)