

Sonderdruck

MAX GRASSE

Gisela Febel und Georg Maag (Hrsg.)

**Bestiarien
im Spannungsfeld zwischen Mittelalter
und Moderne**

Imaginäre Enzyklopädie:

El libro de los seres imaginarios von Jorge Luis Borges

VON MAX GROSSE

Wie die Schichten der Erde die lebenden Wesen vergangener Epochen reihenweise aufbewahren; so bewahren die Bretter der Bibliotheken reihenweise die vergangenen Irrthümer und deren Darlegungen, welche, wie jene Ersteren, zu ihrer Zeit sehr lebendig waren und viel Lärm machten, jetzt aber starr und versteinert dastehn, wo nur noch der litterarische Paläontologe sie betrachtet.¹

Arthur Schopenhauer

Das »Buch der imaginären Wesen« von Jorge Luis Borges ist eine *obra en colaboración* und ein *work in progress* zugleich. Fremder Hilfe beim Abfassen seiner Bücher bedurfte Borges in dem Maße, wie ihn sein Augenlicht im Stich ließ. Freilich handelte es sich bei seiner Erblindung um einen allmählichen Vorgang, dessen Endstadium von Borges selber und von seinem vertrauten Biographen Emir Rodríguez Monegal nicht ganz übereinstimmend angesetzt wird. Dieser verlegt die Schwelle zur Finsternis ins Jahr 1955,² während der Autor selbst in seinen für die Wochenzeitschrift *The New Yorker* zusammen mit dem amerikanischen Übersetzer Norman Thomas di Giovanni fixierten *Autobiographical Notes* von 1970, die wegen eines diesbezüglichen Verbots des Meisters nie ins Spanische übertragen wurden, erwähnt, er sei seit den »späten fünfziger Jahren« (»the late nineteen-fifties«) blind gewesen, zumindest, was das Lesen und das Schreiben betreffe.³ Ganz gleich wie der Krankheitsverlauf konkret ausgesehen und über welchen Zeitraum er sich erstreckt haben mag, so bleibt doch vor allem festzuhalten, daß Borges sich die Rolle des blinden Dichters oder Sehers in der Tradition Homers so sehr auf den Leib schneiderte, daß man Mühe hat, ihn sich überhaupt zu irgendeinem Zeitpunkt als noch mit dem Gesichtssinn begabt vorzustellen. Für den Erfinder von Phantasiewelten scheint der inwendige Blick allemal wichtiger als der nach außen gerichtete.

Nun geht 1955 mit dem Sturz Peróns auch in der politischen Geschichte Argentinien eine Ära zu Ende; dieses Ereignis trug dem entschiedenen Anti-Peronisten Borges die Leitung der Nationalbibliothek in Buenos Aires ein. Die paradox anmutende Koinzidenz zwischen der Vertreibung aus der Schrift durch die Erblindung und dem Einzug in das Pa-

¹ Arthur Schopenhauer, »Über Lesen und Bücher«, in *Parerga und Paralipomena: Kleine Philosophische Schriften, Zweiter Band*, Zürich 1988, S. 482, § 293.

² Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges - A Literary Biography*, New York 1988, 1. Aufl. 1978, S. 433.

³ Vgl. Jorge Luis Borges/Norman Thomas di Giovanni, »Autobiographical Notes«, in *The New Yorker*, Sept. 19, 1970, S. 40-99, hier S. 88.

radies der Bibliothek durch die Ehrung ist das Thema des »Poema de los dones«, das so beginnt:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
A unos ojos sin luz, que sólo pueden
Leer en las bibliotecas de los sueños
Los insensatos párrafos que ceden

Las albas a su afán. (...)⁴

Doch bei der Lektüre in den »Bibliotheken der Träume« bleibt es keineswegs. Gerade *seit* Borges immer schlechter sieht, widmet er sich verstärkt literaturkritischen Arbeiten und der Herausgabe von Anthologien – Tätigkeiten also, welche selbst bei dem phänomenalen Gedächtnis, das er glücklicherweise sein eigen nennen konnte, die Konsultation umfangreicher Buchbestände erforderten. Um die Träume aus den Regalen der Bibliothek in seine Bücher zu überführen, bedient sich Borges der Augen und der Hände einiger junger Damen, deren Reigen von Margarita Guerrero angeführt wird, die ihm bereits 1953 bei der Publikation der Studie über die Gaucho-Dichtung »Martín Fierro« zur Seite stand. Die Mitarbeiterinnen scheinen sich, wie Alicia Jurado in ihrer Klarstellung (»Aclaración«) am Beginn der Einführung in den Buddhismus (»¿Qué es el budismo?« von 1976) bemerkt, weitgehend auf Dokumentations-, Korrektur- und Sekretariatsdienste beschränkt zu haben.⁵

Mit der Hilfe von Margarita Guerrero erscheint 1957 zum ersten Mal das »Manual de zoología fantástica«,⁶ bestehend aus einem zweieinhalbseitigen »Prólogo« und zweiundachtzig den einzelnen Tieren gewidmeten Artikeln in alphabetischer Reihenfolge von »A Bao A Qu« bis »El zaratán«, worauf gewissermaßen als Nachtrag noch die sechsfüßigen Antilopen (»Los Antílopes de seis patas«) und der vom Schuhmacher Hans Sachs erfundene »Baldanders« hinterhergeschoben werden. Trotz der in ihnen ausgebreiteten Gelehr-

⁴ Zitiert nach Jorge Luis Borges, *Obra poética 1923/1977*, Buenos Aires/Madrid ²1981 (=Alianza Tres), 1. Aufl. 1979, S. 119.

⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*. 2. Con Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama y María Esther Vázquez, Madrid 1983 (im folgenden als »OCC II« zitiert): »A mí me tocaron las tareas de investigar y seleccionar material en textos más recientes, de aportar algunos datos y sugerir modificaciones menores, y por supuesto, de leer, escribir y preparar el manuscrito para la imprenta.« Zum Problem des vierhändigen Schreibens vgl. auch Emir Rodríguez Monegal, a.a.O., S. 418f., und Daniel Balderston, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires 1985, Kap. VI »La dudosa paternidad: peligros y placeres de la colaboración«, S. 153–174, bes. S. 155.

⁶ Jorge Luis Borges/Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica*, México 1957 (=Breviarios 125).

samkeit überschreitet keiner dieser Artikel den Umfang von vier Druckseiten; die meisten bleiben weit darunter. Einerseits sind der Hang zur Knappheit und die Bevorzugung kurzer Formen Eigenarten, welche Borges' Stil seit jeher prägten und in krassem Gegensatz zu jener tropischen Fülle stehen, die man aus europäischer Sicht der lateinamerikanischen Erzählkunst von der Karibik bis nach Feuerland unter dem Schlagwort »Magischer Realismus« als allgemeingültiges exotisches Spezifikum zuzusprechen geneigt ist; die Konzision von Borges' Prosa verschärft sich zusätzlich in der Zeit der Erblindung durch den Zwang zum Diktieren, zur mündlichen Komposition. Andererseits bilden die Merkmale der Kürze und der relativen Autonomie der einzelnen Unterabschnitte den kleinsten gemeinsamen Nenner der Textgattungen des Bestiariums, der Anthologie, des Sammeltextes (*miscelánea* oder *silva de varia lección*) und der Enzyklopädie. Vor dem Horizont und im Schnittpunkt ebendieser Gattungen sind, wie hier zu zeigen sein wird, das »Manual de zoología fantástica« und dessen erweiterte, 1967 veröffentlichte Fassung anzusiedeln. Diese führt den Titel »El libro de los seres imaginarios« und enthält Nachrichten über vierunddreißig neue Lebewesen,⁷ neben einem wesentlich verkürzten und veränderten Vorwort. Noch einmal um vier Einträge und ein neues Vorwort, das der Übersetzung *beider* spanischer Vorreden vorausgeht, bereichert wurde die in enger Absprache mit dem Autor entstandene und auch mit Blick auf die ursprüngliche Vorlage revidierte autorisierte englische Übersetzung der zweiten Fassung, welche Norman Thomas di Giovanni 1969 vorlegte.⁸ Paradoxerweise bietet also eine fremdsprachige Ausgabe den umfangreichsten

⁷ Jorge Luis Borges, con la colaboración de Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios* – Ilustrado de Baldessari, Buenos Aires 1967, hier zitiert nach OCC II, S. 121–227; dort ohne Illustrationen. Bebildert ist auch das *Manual*, ohne daß darin der Name des Zeichners, der zum Teil alte Stiche als Vorlagen benützt, angegeben wäre. Anders als in vielen mittelalterlichen Bestiarien, vor allem natürlich bei Richart de Fornival, anders auch als bei Apollinaire, scheinen mir bei Borges die Bilder eine akzidentielle und ornamentale Funktion zu haben; in den meisten Ausgaben und Übersetzungen fehlen sie ohnehin.

⁸ Jorge Luis Borges with Margarita Guerrero, *The Book of Imaginary Beings* – Revised, enlarged and translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author, New York 1969. In Europa leichter zugänglich ist die text-, aber nicht seitenidentische Penguin-Ausgabe (Harmondsworth 1974), nach der im folgenden als *The Book* zitiert wird. Folgende vier Artikel sind in der englischen Fassung, nicht aber in den spanischen Ausgaben enthalten: »The Carbuncle« (S. 34f.), »An Experimental Account of What Was Known, Seen, and Met by Mrs. Jane Lead in London in 1694« (S. 59f.), »Fauna of Chile« (S. 63–65), »Laudatores Temporis Acti« (S. 92). Zu den Unterschieden zwischen der spanischen und englischen Ausgabe vgl. auch das »Preface«, ebd., S. 11, und die »Editorische Notiz« in der revidierten Verdeutschung von 1993, welche die besagten vier Artikel und die längere Ergänzung zum Artikel »Chancha con cadenas« aus *The Book* mit aufnimmt, aber nur das spanische Vorwort von 1967 übersetzt: *Einhorn, Sphinx und Salamander. El libro de los seres imaginarios. Das Buch der imaginären Wesen* – Übersetzt von Ulla de Herrera, Edith Aron und Gisbert Haefs, Frankfurt a.M. 1993, S. 199. Eine kritische Gesamtausgabe, welche die verwickelte, an Autorkorrekturen und Beispielen für Selbstzensur reiche Textgeschichte von Borges' Werken angemessen dokumentieren würde, ist ein dringendes Desiderat der Forschung; Ansätze dazu und zu einem umfassenden Kommentar finden sich nicht

Text letzter Hand. Diese spröden textgeschichtlichen Befunde sind nicht nur ein Hinweis darauf, daß – wie Michel Lafon⁹ dargelegt hat – Borges seine Werke einem ständigen Prozeß des Umschreibens unterwarf, sondern auch auf eine gattungs- und themenkonstitutive Unabgeschlossenheit, auf die Offenheit des Buches, der Bibliothek, der Welt und der durch die programmatischen Adjektive »fantástico« und »imaginario« evozierten menschlichen Einbildungskraft. Wie diese zu gebrauchen sei, wie sich auch Sehende in der »Bibliothek der Träume« einnisten können, dazu leiten die drei Vorworte auf jeweils unterschiedliche Weise an.

Der »Prólogo« des *Handbuches* beginnt mit einer Urszene kindlichen Staunens, dem ersten Besuch im Zoo. Daß die seltsamen, dem Alltag und seinen vertrauten Größenverhältnissen entrückten Giraffen, daß die »unsinnige Vielfalt des Tierreiches« (»la desatinada variedad del reino animal«, a.a.O., S. 7) überhaupt bei dem kleinen Betrachter die Lust hervorrufen, sich wiederholt an diesem Schauspiel (*espectáculo*) zu ergötzen und nicht etwa die gegenteilige Wirkung des Schreckens zeitigt, ist Borges zufolge erklärungsbedürftig. Auf die abschließende Frage »¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso?« folgen im zweiten Absatz gleich mehrere mögliche Erklärungsversuche, zu deren jeweiliger Plausibilität keine Stellungnahme abgegeben wird; allerdings ist durchaus eine Steigerung in ihrer Anordnung erkennbar, die von den banaleren psychologisierenden Interpretationen – 1) Der erste Eindruck täuscht, denn Kinder werden später neurotisch, wenn man sie plötzlich mit fremden Tieren konfrontiert; 2) Kinder müssen gewissermaßen *per definitionem* ihre Umwelt entdecken; 3) Kinder haben Vertrauen zu ihren Eltern – zu kühneren metaphysischen Spekulationen fortschreitet. Während die Allerweltsweisheiten mit »podemos pretender« oder »podemos afirmar« eingeleitet werden, wenden die philosophischen Gedankenspiele im Konditional die platonische Ideenlehre und den Schopenhauerschen Willensbegriff auf das vorliegende Problem an: »Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce.« Am Übergang zwischen den gewöhnlichen Wahrscheinlichkeiten und den ungewöhnlichen Welterklärungen entfalten bezeichnenderweise die Simulacren der Repräsentation ihre kathartische Wirkung, nämlich die Tigerpuppe aus Stoff und die Tigerillustration der Enzyklopädie: »Además, el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado [sc. al niño] para ver sin horror al tigre de carne y hueso.«

Die komplexe Staffelung unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen zwischen Mustern einer Gattung, Nachbildungen, Abbildern und Urbildern zwingt den Leser, seine Einbildungskraft schon zu üben, ehe er Borges' »zoologischen Garten der Mythologien« überhaupt betreten hat. Bereits im gewöhnlichen Zoo rufen die aus ihrer natürlichen Umgebung herausgeholt Tiere Erstaunen hervor, wobei sie gleichzeitig die Ordnung und die

etwa in der notorisch unzuverlässigen argentinischen oder in der spanischen, sondern in der deutschen und der französischen Werkausgabe. Von letzterer liegt allerdings nur der erste, dem Frühwerk gewidmete Band vor: *Œuvres complètes I*, éd. de Jean Pierre Bernès, Paris 1993 (=Bibliothèque de la Pléiade).

⁹ Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris 1990 (=Poétique).

Vielgestaltigkeit der Welt vergegenwärtigen. Der durch die Einführung eines kindlich naiven Beobachters erzielte Verfremdungseffekt verstärkt dabei das Moment des Außerordentlichen und des Wunderbaren. Letztlich ist der Zoo für Borges nur das Paradigma einer Sammlung und kann ohne weiteres als selbstbezügliche Metapher für die Anthologie fungieren. Diese Hypothese wird gestützt vom Verweis auf die Sphingen, Greifen und Kentauren, die aus der klassischen Antike stammenden literarisch-mythologischen Beispiele für phantastische Lebewesen. Dabei kommt es Borges nicht auf die Wissenselemente aus dem abendländischen Bildungsfundus als solche oder gar auf ihre Deutung an, sondern auf das sich in ihnen manifestierende Vermögen der Einbildungskraft, Elemente wirklich gegebener Lebewesen zu unwirklichen zu kombinieren. Das Wesen der Phantasie scheint in der Kombinatorik zu liegen, das Imaginäre wird entbunden durch die Permutationen des Realen: »La población de este segundo jardín [sc. el jardín zoológico de las mitologías] debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito.« (a.a.O., S. 8). Das belegt die Figur des Minotaurus, des Menschen mit dem Stierkopf, den Dante in Unkenntnis antiker Bilddarstellungen aus dem massigen Körper eines Stieres und einem menschlichen Torso zusammensetzt.¹⁰ Als Phantasieerzeugnisse sind beide Möglichkeiten einander völlig gleichberechtigt.

Der Primat des Borges teuren, fast alle seine Erzählungen und Essays prägenden Unendlichkeitsmotivs bleibt allerdings nicht unangetastet; denn beileibe nicht alle mathematisch möglichen Kombinationen setzen sich auch als plausible durch, wofür Borges das Vorbild von Flauberts *Tentation de Saint Antoine* neben seinem eigenen *Handbuch* als Beispiel anführt: »Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios.« Aber in einer dialektischen Kippbewegung wird die scheinbare Begrenztheit der Einbildungskraft wieder ins Unbegrenzte zurückgelenkt, denn selbst ein einziges Tier wie der Drache ist insofern der ganzen Schöpfung vergleichbar, als wir seinen Sinn nicht kennen: »Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades.« Mit diesem Satz, der bezeichnenderweise als einziger wörtlich aus dem Vorwort des *Manual* in das des *Libro de los seres imaginarios* übernommen wird, verabschiedet sich das vorliegende Tierbuch von jener ehrwürdigen Deutungstradition, die es dann in seinen Artikeln immer wieder aufruft und die von den heilsgeschichtlichen Allegorien des spätantiken *Physiologus* bis zu Carl Gustav Jung sich in den Fabelwesen manifestierenden psychischen Archetypen reicht.

¹⁰ Vgl. *Inferno* XII, 1–30, die diesen Gesang illustrierende Silberstiftzeichnung von Sandro Botticelli und natürlich den einschlägigen Artikel *Minotauro* bei Borges OCC II, S. 190f. Eine Reproduktion der Zeichnung findet sich in Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie* (aus dem Italienischen übertragen von Karl Witte, durchgesehen von Berthold Wiese – Herausgegeben von Werner Bahner – Mit den Zeichnungen von Sandro Botticelli, Leipzig 1990), auf der Tafel gegenüber von S. 48; in der rechten oberen Ecke des Blattes ist die Begegnung zwischen Dante, Vergil und dem Minotaurus dargestellt, während darunter die dem Minotaurus sehr ähnlichen Kentauren die in den Phlegeton getauchten Gewalttätigen mit Pfeil und Bogen bedrohen.

Zwei den Drachen betreffende Beispiele mögen veranschaulichen, wie Borges dieses anti-hermeneutische Postulat¹¹ konkret in die Praxis umsetzt: In dem Artikel über den Panther faßt er unter anderem die entsprechenden Ausführungen aus dem angelsächsischen Physiologus des *Exeter Book* zusammen¹², wobei auch die unerbittliche Feindschaft zwischen dem wohlriechenden, reich mit christologischen Konnotationen ausgestatteten Panther und dem teuflischen Drachen Erwähnung findet. Die in den Rang einer Kuriosität zurücksinkende Allegorie wird dadurch aufgelöst, daß die ihr zugrundeliegende motivierte Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Referent und Signifikat in eine konventionelle Zeichenbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat überführt wird. Das wunderbare Tier verflüchtigt sich in einen *status vocis*: »Para atenuar el estupor que puede producir esta alegoría, recordemos que la Pantera no era una bestia feroz para los sajones, sino un sonido exótico, no respaldado por una representación muy concreta« (OCC II, S. 200). Ähnlich wie der mittelalterlichen Allegorie ergeht es im Schlußsatz des Artikels »El dragón en Occidente« ausgerechnet ihrer modernen tiefenpsychologischen Variante, wenn der Drache als Traumsymbol im Individuationsprozeß erklärt werden soll. So lesen wir in Carl Gustav Jungs Werk über *Psychologie und Alchemie*: »Der Drache ist als solcher ein Monstrum, d. h. ein Symbol, gemischt aus dem chthonischen Prinzip der Schlange und dem Luftprinzip des Vogels.«¹³ Borges hingegen streicht aus seiner Übersetzung dieser Stelle Symbol und Prinzipien kurzerhand heraus und entläßt den Leser, ohne ihm eine Deutung nahezu legen, welche die disparaten Elemente zu einer höheren Sinneinheit bündeln und die bloße Kombinatorik transzendieren würde. Deren Wirken wird im neuen Kontext noch durch die Parallelisierung des Jung-Zitates mit ähnlich strukturierten, aber inhaltlich abweichenden Interpretationen aus der Johannes-Apokalypse und aus den Predigten des heiligen Augustinus unterstrichen: »Empero, en la *Revelación* de San Juan se habla dos veces del Dragón, «la vieja serpiente que es el Diablo y Satanás». Análogamente, San Agustín escribe que

¹¹ Auf »die lapidare Nicht-Hermeneutik, in der das ganze Buch verfaßt ist«, hat bereits Dietmar Kamper in seinem Nachwort zur deutschen Übersetzung aufmerksam gemacht, allerdings ohne dies näher zu begründen; vgl. »Burak, Squonk und Zaratan – Zum Stellenwert des Imaginären in der phantastischen Zoologie von Jorge Luis Borges«, in Jorge Luis Borges, *Einhorn, Sphinx und Salamander. Buch der imaginären Wesen*, Nach den Übersetzungen von Ulla de Herrera und Edith Aron bearbeitet und ergänzt von Gisbert Haefs, Nachwort von Dietmar Kamper, München 1982 (=Jorge Luis Borges, Gesammelte Werke 8), S. 163–167, hier S. 163. Wenn dagegen Robert Lima in seinem Aufsatz »Borges and the Beast: Numerology in *The Book of Imaginary Beings*« (in *Bestia: Yearbook of the Beast Fable Society* 1, 1990, S. 14–20) den konsequenten Gebrauch von Zahlensymbolik nachzuweisen sucht, sind seine Aussagen entweder tautologisch (»Two is the number of duality . . .«, S. 15) oder setzen einen naiven Universalismus in der Zuschreibung von Bedeutsamkeit voraus (»Three, taken universally to be a mystic number«, S. 16), für den es bei Borges gerade keine Anhaltspunkte gibt.

¹² Siehe *Anglo-Saxon Poetry* – Selected and translated by R. K. Gordon, London/New York 1954 (= Everyman's Library), EA 1926, S. 252f. Borges hat vermutlich diese Ausgabe benutzt, die er auch in seiner Einführung in die germanischen Literaturen des Mittelalters empfiehlt (OCC II, S. 510). Allerdings heißt bei Gordon der Feind des Panthers unspezifisch »one monster«.

¹³ Carl Gustav Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944, S. 398f.

el Diablo «es león y Dragón; león por el ímpetu, dragón por la insidia». Jung observa que en el Dragón están la serpiente y el pájaro, los elementos de la tierra y el aire.» (OCC II, S. 164).

Außer eindeutigen Sinnzuschreibungen verweigert sich Borges auch jeglichen Totalitätserwartungen, wenn er entgegen den früheren Einschränkungen die Unbegrenztheit der Phantasietierwelt betont, von der ja nicht zuletzt die zum »Libro de los seres imaginarios« mutierte Textfassung Zeugnis ablegt. Schon in dem neuen Titel wurde der Verweis auf die Zoologie, die Wissenschaft von der realen Tierwelt, gänzlich getilgt; die Stelle des Tieres nimmt das Wesen (*ser*), der Begriff mit der kleinsten Intension und der größten Extension ein, weshalb das kürzere und radikalere Vorwort der Öffnung ins Unermeßliche und gänzlich Heterogene gleich eine Einschränkung beigefügt muß:

El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo. Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución «seres imaginarios», hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres. (OCC II, S. 123).

Ohne den Umweg über frühkindliche Erfahrungen oder mythologische Belege rückt die Tätigkeit der Phantasie sofort in den Vordergrund; dazu paßt die ausdrückliche Stärkung der Rezipientenrolle. Die Autoren empfehlen eine diskontinuierliche Lektüre, so daß diesmal als Buchmetapher nicht der Zoo, sondern das Kaleidoskop dient, welches jedem Betrachter andere Symmetrien aus Kombinationen und Spiegelungen einzelner Bruchstücke darbietet. Die Leser aus Kolumbien und Paraguay werden sogar aufgefordert, Namen (*nombres*), zuverlässige Beschreibung (*fidedigna descripción*) und charakteristische Verhaltensweisen (*hábitos más conspicuos*) ihrer örtlichen Ungeheuer zur Bereicherung des Buches bei zukünftigen Auflagen einzuschicken; dieser (naturgeschichtliche) Dreiklang enthält zugleich einen ironischen Verweis auf jene naturgeschichtliche Tradition, welche von Aristoteles bis Buffon die Tierwelt immer wieder im Blick auf diese Hauptgesichtspunkte behandelt hatte. Als gattungsprägende Vorbilder sind die Phantasmagorien Flauberts den gelehrten Textsammlungen (*misceláneas*) von Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*), James George Frazer (*The Golden Bough*) und Plinius dem Älteren (*Naturalis Historia*) gewichen, während die Gattungsbezeichnung »*silva de varia lección*« auch an Anthologien von Lese Früchten und Essaysammlungen insbesondere der Renaissance und des Barock wie etwa die *Pseudodoxia Epidemica* von Sir Thomas Browne denken läßt, welche Borges mehrfach anführt.¹⁴

Typisch für Borges ist an diesen Buchverweisen, daß sie einen Zeitraum von der Antike bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert abdecken; typisch ist aber auch, daß sie, obwohl sie für das *Libro* selbst einen sehr unterschiedlichen Stellenwert haben, keiner Hierarchie un-

¹⁴ Siehe vor allem die Artikel »La Anfisbena« (*Pseudodoxia Epidemica* III.15, vgl. Sir Thomas Browne, *Works*, Vol. II: *Pseudodoxia Epidemica*, Books I–VII, ed. by Geoffrey Keynes, London 1964, S. 204), »El Basilisco« (*Pseudodoxia* III.7, a.a.O., S. 174–179), »El Borametaz« (*Pseudodoxia* III.28, a.a.O., S. 267), »La Mandrágora« (*Pseudodoxia* II.6, a.a.O., S. 142f.).

terliegen. Während Plinius eine häufig zitierte Quelle darstellt¹⁵, wurde Robert Burton nur für den Artikel *Lamias* und Frazer anscheinend überhaupt nicht benützt.¹⁶ Die ironische Bitte um Absolution bei etwaigen Zitiersünden («Que alguna involuntaria omisión nos sea perdonada») verleiht jeglicher »Quellenforschung« von Anbeginn den Anschein der pedantischen Nutzlosigkeit, die schiere Anzahl der häufig nur mit dem Autornamen ausgewiesenen Zitate – es dürfte sich auf jeden Fall um mehrere hundert handeln – den Anschein der Hoffnungslosigkeit. Schließlich gehören die phantastischen Kreaturen den unterschiedlichsten Kulturkreisen und Epochen an; der geographische Raum umspannt vier Kontinente, die Zeit 4000 Jahre. Vom babylonischen Gilgamesch-Epos (*Khumbaba*) bis zu T.S. Eliot (*La pantera*) und zur zeitgenössischen argentinischen Folklore (*La chancha con cadenas*) reicht die Spannweite der Einträge, neben christlichen (*El dragón en Occidente*) sind auch muslimische (*El Burak*), jüdische (*Demonios del judaísmo*), buddhistische (*El Elefante que predijo el nacimiento de Buddha*), konfuzianische (*El unicornio chino*), hinduistische (*Los Nagas*), solche aus der japanischen (*La octuple serpiente*), germanischen (*Los Elfos*) und – last, but not least – antiken Mythologie (*Escila*) vertreten, um von den nur erträumten Lebewesen der Romanautoren (*Un animal soñado por Poe*) oder den erdachten der Philosophen (*Dos animales metafísicos*) einmal ganz zu schweigen. Weder in mittelalterlichen Bestiarien noch in Naturgeschichten wie der des gelehrten Ulisse Aldrovandi, ja nicht einmal in den barocken Wunderkammern, welche auch die allergrößten Merkwürdigkeiten letztlich in eine hierarchische, auf Vergegenwärtigung von Mikro- und Makrokosmos hin angelegte Ordnung brachten¹⁷, oder bei den dekadenten Phantasmagorien von Flauberts Heiligem Antonius, die Michel Foucault als aus der Bibliothek entsprungen erkannte¹⁸, trifft man auf eine derart auf die Spitze getriebene kulturelle Heterogenität. Diese wird erst im Vorwort zur englischen Ausgabe endgültig zum Programm, indem die

¹⁵ Zu Borges als Leser der *Naturalis Historia* vgl. Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte – Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, Heidelberg 1994 (=Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jg. 1994, Abh. 1), S. 336–338, bes. S. 338, Anm. 7 den Nachweis sämtlicher Pliniusstellen im *Libro de los seres imaginarios*.

¹⁶ Wenigstens wird er nirgends sonst zitiert. Obwohl Borges zur Konzision und Frazer eher zu epischer Breite neigt, so haben doch beide eine ähnliche Vorliebe für gelehrte Abschweifungen, siehe dazu Sir James George Frazer, *The Golden Bough – A Study in Magic and Religion*, VIII vol., London ³1922, 1. Aufl. 1890, *Preface*, S. vii: »Thus the book grew on my hands, and soon the projected essay became in fact a ponderous treatise, or rather a series of separate dissertations loosely linked together by a slender thread of connexion with my original subject. With each successive edition these dissertations have grown in number and swollen in bulk by the accretion of fresh materials, till the thread on which they are strung at last threatened to snap under their weight.«

¹⁷ Zu den Wunderkammern siehe Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben – Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993 (=Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 41).

¹⁸ Michel Foucault, »Postface à ›La Tentation de St. Antoine‹ de Flaubert«, in: ders., *Dits et écrits*, Paris 1994, I, S. 293–325; (EA als deutsche Übersetzung in Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Frankfurt a.M. 1964, S. 217–251): »L'imaginaire ne se constitue pas con-

Nutzlosigkeit und Abgelegenheit der prunkvoll entfalteten Gelehrsamkeit zu Bedingungen für den Genuß aufsteigen¹⁹. Gerade dieses interesseloses Wohlgefallen der ästhetischen Einstellung gilt es an den Leser weiterzuvermitteln:

As we all know, there is a kind of lazy pleasure in useless and out-of-the-way erudition. The compilation and translation of this volume have given us a great deal of such pleasure; we hope the reader will share something of the fun we felt when ransacking the bookshelves of our friends and the mazelike vaults of the Biblioteca Nacional in search of old authors and abstruse References. (*The Book*, S. 11)

Anschließend werden mit spielerischer Absicht wiederum andere Autoritäten als in den beiden früheren Vorreden im Gänsemarsch hintereinandergereiht: Mit »Giles, Burton, Lane, Waley, and Scholem« statten Autor und Übersetzer einigen Vermittlern außereuropäischer oder -amerikanischer Hochkulturen ihren Dank ab; zu zwei Sinologen (Herbert Allen Giles und Arthur Waley) gesellen sich der Judaist Gershom Scholem und die beiden englischen Übersetzer der Märchen aus Tausendundeiner Nacht, Edward William Lane und Burton. Zumindest die Nachbarschaft von Lane legt nahe, daß diesmal Richard Francis Burton und nicht – wie noch 1967 – Robert Burton gemeint ist. Daß die Aufzählung wiederum nur als kleiner Teil eines unüberschaubaren großen Ganzen, als ein möglicher Ausschnitt unter vielen anderen zu verstehen ist, legt die Tatsache nahe, daß gerade die eher systematisch verfahrenen Kulturhistoriker Giles, Waley und Scholem nur jeweils einmal Erwähnung finden²⁰, während Borges den üppigen Fußnoten, die Lane und Burton als Kommentatoren um die berühmteste aller Märchensammlungen herumgesponnen haben, ausgiebiger zuspricht.²¹ Ihre Werke fand Borges wahrscheinlich in der Bibliothek

tre le réel pour le nier ou le compenser; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque.» (S. 297f.). Zur Erschließung der Quellen für die Tierphantasmagorien des Heiligen vgl. Jean Seznec, »Nouvelles Etudes sur *La Tentation de Saint Antoine*«, London 1949, Ch. IV »Les Monstres«, S. 59–85.

¹⁹ Gerade vor dem Hintergrund der von Arno Borst am roten Faden der Plinius-Rezeption erzählten Geschichte der Naturgeschichte zwischen Antike und Renaissance wäre seine Auffassung, bei Borges seien die »phantastischen, teils fürchterlichen, teils liebenswerten Zwitterwesen [...] Spiegelbilder der Menschen« (a.a.O., S. 337), mit einem deutlichen Fragezeichen zu versehen.

²⁰ Giles wird in *Animales de los espejos* erwähnt, Scholem in *El doble* (OCC II, S. 159) und Waley als Übersetzer der »Analekten« des Konfuzius in *The Chinese Phoenix* (*The Book*, S. 45), während im spanischen Pendant *El Fénix chino* (OCC II, S. 170) der Name des Übersetzers wahrscheinlich deshalb nicht auftaucht, weil Borges die englische Übersetzung seinerseits ins Spanische zu bringen hatte.

²¹ Hier im einzelnen die Nachweise für die Zitate aus den »Nächten« im *Libro de los seres imaginarios*, wobei allerdings neuere als die von Borges verwendeten Auflagen bzw. Ausgaben der beiden englischen Übersetzungen herangezogen werden mußten; vgl. seine einschlägige Kurzbibliographie am Ende von »Los traductores de las 1001 noches«, in *Prosa completa* I, Barcelona 1980, S. 392: »El ave Roc« (OCC II, S. 139) – Edward William Lane, *The Arabian Nights' Entertainments – or The Thousand and One Nights*, The Complete, Original Translation of Edward Wil-

seines Vaters vor, der sich auch schon für orientalische Literaturen interessierte.²² Gerade die auch für das *Libro de los seres imaginarios* konstitutive Nachbarschaft von Märchen und Erudition, unwahrscheinlicher Erfindung und referenzgläubiger Philologie muß Borges fasziniert haben; 1935 hatte er – ohne des Arabischen mächtig zu sein – die Möglichkeiten und Grenzen von Übersetzungen am Beispiel von »TausendundeineNacht« ausgelotet.²³

Da komplettes Chaos unsere Einbildungskraft wohl eher lähmen als beflügeln würde, konstruiert Borges immer wieder potentielle Ordnungen für die verwirrende Vielfalt. So wird die Heterogenität erst genießbar und erfahrbar durch das unerbittlichste und willkürlichste aller Raster, nämlich das des Alphabets. Das *Libro de los seres imaginarios* ist ein abstruses Nachschlagewerk, die Parodie einer Enzyklopädie. Dies wird im letzten und in mancher Hinsicht radikalsten Zustand des Textes, nämlich der englischen Übersetzung, dadurch akzentuiert, daß ein richtiger Index die erwähnten Eigennamen und Buchtitel erschließt.

liam Lane, With the Translator's Complete, Original Notes and Commentaries on the Text, New York 1927, S. 1191 (vgl. auch ebd., S. 1034). Die Zitate aus der Länderbeschreibung von Al-Qaswini im Artikel »El Caballo del mar« (OCC II, S. 148), »Los Yinn« (OCC II, S. 223) und »El Unicornio« (OCC II, S. 218f.) finden sich bei Lane, a.a.O., S. 1187, Anm. 10, S. 977a und S. 1194, Anm. 32. Den Verweis auf Lane in »El Nesnas« (OCC II, S. 196) konnte ich in dessen Anmerkungen nicht ausfindig machen. Die spanische Ausgabe nimmt auch im Artikel »El Bahamut« (OCC II, S. 140) auf Lane Bezug, während die englische Übersetzung »una tradición recogida por Lane« korrekterweise zu »A Moslem tradition runs« (*The Book*, S. 25) abändert, da die Geschichte von der Schlangenkönigin, welche Scheherazade in der 496. Nacht erzählt und worin der Bahamut auftaucht, von Lane ganz ausgelassen wird, was Burton seinerseits zu einer sarkastischen Fußnote inspiriert; vgl. *Arabian Nights*, with Introduction & explanatory notes by Richard F. Burton, Benares, India 1885, ND Beirut 1966, Bd. V, S. 298, Anm. 1. »El Burak« (OCC II, S. 147) – Burton, a.a.O., Bd. V, S. 235, Anm. 5 (zur 457. Nacht); »El Simurg« (OCC II, S. 212) – Burton, a.a.O., Bd. VI, S. 16f., Anm. 1; »El Zaratán« (OCC II, S. 224) – Sinbads erste Reise bei Burton Bd. VI, S. 6 (539. Nacht). Als Quelle für die Legende vom »A Bao A Qu« führt nur *El libro* (OCC II, S. 126) Burton an, während sich *The Book* auf C. C. Iturvurus »now classic treatise *On Malay Witchcraft* (1937)« (S. 16) beruft. Die Stichhaltigkeit dieser Aussage konnte nicht überprüft werden; der Verweis auf Burton im spanischen Text stimmt jedenfalls nicht. Die Aufnahme des Buches von Iturvuru unter die »Klassiker« wird natürlich – wie Kanonaffirmation bei Borges häufig – insofern vom Schein der Ironie umflackert, als dieses Werk nicht einmal in *National Union Catalogue* der Library of Congress nachweisbar ist. Schon die knappe Zusammenfassung der Text- und Übersetzungsgeschichte der »Nächte«, die der Arabist und Übersetzer Enno Littmann für die Neubearbeitung der *Encyclopaedia of Islam* verfaßte, zeigt, daß sich die Rezeptionsgeschichte des Sammelwerkes noch wesentlich labyrinthischer ausnimmt, als es sich selbst Borges hätte träumen lassen. So hebt Littmann beispielsweise hervor, daß Burton häufig seinen Vorgänger Payne plagiierte, vgl. »Alf layla wa-layla«, in *The Encyclopaedia of Islam* – New Edition, Leiden/London 1960ff., I, S. 358–364, bes. S. 360B.

²² Vgl. dazu »Autobiographical Notes«, S. 41, wo auch die Namen Burton und Lane fallen.

²³ »Los traductores de las 1001 noches« von 1935 aus *Historia de la eternidad* in *Prosa completa* I, Barcelona 1980, S. 371–392.

Die enzyklopädische Spur liefert gleichzeitig zumindest *einen* Schlüssel für die Lösung des Quellenproblems und eröffnet damit auch einen Einblick in die Werkstatt des Autors: Man denke einmal an die im Vorwort zum *Manual* erwähnten Tigerabbildungen aus den Enzyklopädien zurück; mit seinem emblematischen Lieblingstier spielt Borges dort diskret auf eines seiner wesentlichsten Lektüererlebnisse an, nämlich die Bekanntschaft mit der *Encyclopaedia Britannica* im Lesesaal der argentinischen Nationalbibliothek, wohin ihn als Kind sein Vater mitnahm.²⁴ Daher rührt auch im *Poema de los dones* die nostalgische Erinnerung an all die Nachschlagewerke, welche dem Blick des Blinden nunmehr auf immer verborgen bleiben müssen:

Enciclopedias, atlas, el Oriente
Y el Occidente, siglos, dinastías
Símbolos, cosmos y cosmogonías
Brindan los muros, pero inútilmente.²⁵

Im Jahre 1929 erwarb Borges mit den 3000 Pesos eines Literaturpreises, den er für seinen Gedichtband *Cuaderno de San Martín* erhielt, antiquarisch die elfte Auflage der *Encyclopaedia Britannica* von 1910/1911.²⁶ Nach Rodríguez Monegal entspricht diese Summe immerhin dem Wert von etwa 1000 US-Dollars des Jahres 1978. Diese Investition bedeutete also für den damals nicht gerade auf Rosen gebetteten Borges ein spürbares finanzielles Opfer. Obwohl seine enzyklopädische Leidenschaft und ihre Bedeutung für die Entstehung seiner literarischen Vorstellungswelt offensichtlich sind, liegen in der bisherigen Forschung – soweit ich sehen kann – kaum Studien vor, die einmal konkrete Vergleiche zwischen Texten des argentinischen Autors und einzelnen Artikeln der von ihm am höchsten geschätzten und am häufigsten benutzten Enzyklopädie in Angriff nähmen.²⁷ Nicht zu-

²⁴ Borges hat die Episode von seinem ersten Besuch in der Bibliothek und der Lektüre der *Britannica* öfters erzählt, vgl. z. B. *Siete Noches*, México 1980, S. 145 f. Besonders aufschlußreich ist die Anekdote in den Dialogen mit Osvaldo Ferrari, da Borges an dieser Stelle auch Plinius als Vater aller Enzyklopädisten anspricht (J.L.B./Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Barcelona 1992, S. 170 f.).

²⁵ *Obra poética* 1923/1977, S. 119 f.

²⁶ *Encyclopaedia Britannica*, 11th ed., Cambridge 1910–1911, im folgenden abgekürzt nach dieser Ausgabe als *EB* zitiert. Für den amerikanischen Markt erschien diese Auflage auch zur gleichen Zeit in New York (The Encyclopaedia Britannica Company 1910–1911); dieser bibliographische Hinweis findet sich bei Daniel Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges – An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*, New York/Westport, CN/London 1986, (=Bibliographies and Indexes in World Literature 9), S. xxix. Es ist wahrscheinlich davon auszugehen, daß beide Ausgaben textidentisch sind und daß Borges vermutlich die in den USA verlegte *Britannica* besaß, was ich jedoch beides nicht nachprüfen konnte. Zum Kauf der *EB* durch Borges vgl. Jorge Luis Borges, »Autobiographical Notes«, S. 74 und Emir Rodríguez Monegal, a.a.O., S. 89 und 225.

²⁷ In der erwähnten Lebensbeschreibung von Emir Rodríguez Monegal finden sich S. 89 f. einige knappe, aber treffende Bemerkungen zur Enzyklopädie als literarischem Thema bei Borges, allerdings jedoch ohne Berücksichtigung des *Libro de los seres imaginarios*. Der Biograph faßt dabei die Resultate seines früher publizierten Aufsatzes »Borges, Lector Britannica« (in *Review*, New

letzt liefern die Stichwörter der *Britannica* auch den Stoff und die Folie für viele Einträge im *Libro de los seres imaginarios*. Ein relativ einfaches Beispiel ist der kurze den Elfen gewidmete Artikel (»Los Elfos«, OCC II, S. 165), über die aus der *Britannica* folgendes zu erfahren war:

ELF (O. Eng. *aelf*; cf. Ger. *Alp*, nightmare), a diminutive supernatural being of Teutonic mythology, usually of a more or less mischievous and malignant character, causing diseases and evil dreams, stealing children and substituting changelings, and thus somewhat different from the Romanic fairy, which usually has less sinister associations. The prehistoric arrowheads and other flint implements were in England early known as »elf-bolts« or »elf-arrows«, and were looked on as the weapons of the elves, with which they injured cattle. So too a tangle in the hair was called an »elf-lock«, as being caused by the mischief of the elves. (*EB*, s.v. *Elf*)

Der Enzyklopädie-Artikel vermerkt kurz die Etymologie und gibt dann eine Definition der Zauberwesen, die ihren ontologischen Status (*supernatural being*) und die Zugehörigkeit zur teutonischen Mythologie enthält, bevor das tückische Verhalten und der damit verbundene Aberglaube hinsichtlich von Donnerkeilen (*elf-bolts*) und Elfenlocken (*elf-lock*) beschrieben werden. Borges verwendet fast alle Informationen des Enzyklopädie-Artikels, gewichtet und ordnet sie aber neu. Die lange Eingangsdefinition ohne finites Verb wird in mehrere kurze Hauptsätze zerlegt, wodurch die Umtriebe der Geister eine beunruhigende Präsenz erhalten, die noch dadurch verstärkt wird, daß Borges die Einordnung in die übernatürliche oder mythologische Sphäre wegläßt. Die nur dem Vieh gefährlichen Donnerkeile werden durch die heimtückischen Pfeile aus einem altenglischen Zauberspruch ersetzt; dieser findet sich in der von Borges auch sonst gern konsultierten Anthologie *Anglo-Saxon Poetry* von R. K. Gordon.²⁸ Die deutsche Etymologie rückt an den Schluß und bietet Borges die willkommene Gelegenheit, die Entstehung von Alpträumen zu erläutern. Aus einer harmlosen folkloristischen Notiz ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Alpdruck geworden.

Auch sonst beendet Borges einen Eintrag gerne mit einer verstörenden Mitteilung, die geeignet ist, das Vorstellungsvermögen des Lesers weiter zu beschäftigen. So heißt es über den Minotauros: »Probablemente, la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles.« (OCC II,

York, No. 8, 1973, S. 33–38) zusammen, worin er am Beispiel des Kapitels »El Impostor inverosímil Tom Castro« aus der *Historia Universal de la Infamia* zeigt, wie Borges den *Britannica*-Artikel »Tichborne Claimant« umarbeitet. Daniel Balderston hat die *EB* bei der Kompilation seines unentbehrlichen Zitatverzeichnisses herangezogen; vgl. seine prägnante Charakterisierung von Borges' Arbeitsweise in der Einführung unter der Rubrik »Encyclopedic Learning« (a.a.O., S. xiv–xvi): »Borges was, as he would say himself, unsurpassingly ignorant of Arabic, Hebrew, Farsi, Sanskrit, and Chinese, and only slightly conversant in his later years in Japanese; his knowledge of these cultures is to a large extent drawn from the infinite pages of the *Encyclopaedia Britannica* and the manuals of Buddhism, Persian and Chinese literatures and the like that he cited so often. His learning was indeed encyclopedic but often at several removes from its subject.« (S. xv).

²⁸ Siehe oben Anm. 12, S. 85 f. »For a Sudden Stitch«.

S. 191). Jede der erzählten oder meistens bloß in ein oder zwei Sätzen angedeuteten Geschichten könnte noch einmal überboten werden; Borges erzählt kaum, sondern inszeniert mit den Ungeheuern als potentiellen Handlungsträgern eine virtuelle Narrativität, welche in der Imagination des Lesers zu entfalten ist, auch wenn sie auf das Wirkliche zu verweisen scheint.

Anders als bei Bestiarien, Naturgeschichten und Enzyklopädien üblich, sind die Artikel des *Libro de los seres imaginarios* jeweils höchst unterschiedlich aufgebaut; ja schon manche Benennungen sollen bewußt exzentrisch wirken. So werden die jedem Leser der Odyssee vertrauten und auch in der *Britannica* als »Cyclopes« erscheinenden Zyklopen unter der gongorinischen Synekdoche *Los monóculos* (OCC II, S. 191 ff.) abgehandelt. Borges kommt es vor allem auf das poetologische und rhetorische Moment von einem Spottsonett Góngoras auf seine Kritiker an, aus dessen ersten beiden Versen die verkürzte Antonomasie vom »fiero monóculo galán de Galatea« stammt.²⁹ Während die Homonymie zwischen dem Riesen und der uns geläufigeren Sehlflechte einen durchaus beabsichtigten zusätzlichen Verfremdungseffekt darstellt, wird die skatologische Pointe des Sonetts ausgeblendet, so daß in »monóculo« nicht mehr »culo« nachklingt. Schließlich hatte der Riese, dessen Körpergröße zugleich als Metapher für den hohen Rang von Góngoras Dichtkunst zu verstehen ist, die Schriften derjenigen, die der *Fábula de Polifemo y Galatea* Dunkelheit zum Vorwurf machten, als Toilettenpapier verwendet. Borges ordnet die einschlägigen Zitate über den Zyklopen nicht nur gegen die Zeitachse von Góngoras *Fábula*³⁰ rückwärts bis hin zu Herodot an, sondern erwähnt auch die eigentlich kanonischen Quellen aus der antiken Epik nur beiläufig unter dem leitenden Gesichtspunkt des poetischen Konkurrenzkampfes. Dem sei nämlich zuzuschreiben, daß sich die mythologische Gestalt durch die Abschwächung der dichterischen Glaubwürdigkeit zur rhetorischen Figur entwickelt habe:

Estos versos exageran y debilitan a otros del tercer libro de la *Eneida* (alabados por Quintiliano) que a su vez exageran y debilitan a otros del noveno libro de la *Odisea*. Esta declinación literaria corresponde a una declinación de la fe poética; Virgilio quiere impresionar con su Polifemo, pero apenas cree en él, y Góngora sólo cree en lo verbal o en los artificios verbales. (OCC II, S. 192).

Darauf verläßt der Artikel scheinbar das Gebiet der Dichtung und schließt mit zwei Zeugnissen aus der antiken Ethnographie über die ebenfalls einäugigen Arimasper, die von Plinius (VII.10) als wirklich akzeptiert, von Herodot (III.116) aber mit Skepsis betrachtet werden, so daß letztlich die Existenz des angeblich realen Pendantes fast so zweifelhaft erscheint wie die des mythologisch-rhetorischen Konstrukts.

Die klaren Vorstellungen von Identität und Differenz, welche von jeder enzyklopädischen Ordnung wenn nicht schon vorausgesetzt, so doch erzeugt werden, unterläuft Borges, indem er einerseits völlig verschiedene Lebewesen in geographischen Sammelartikeln

²⁹ Siehe Luis de Góngora, *Sonetos completos* - Edición, introducción y notas de Biruté Cipliauskaitė, Madrid 1985 (=Clásicos Castalia 1), S. 197.

³⁰ Zitiert werden die Strophen 7 und 8 des Gedichtes (V. 49-64).

abhandelt (*Fauna china*, OCC II, S. 168 f.; *Fauna de los Estados Unidos*, OCC II, S. 169 f., dazu noch *Fauna of Chile* in *The Book*, S. 63 ff.), andererseits aber ein und demselben Tier verschiedene Einträge zuweist. So erscheint das walartige Meerungeheuer einmal unter seinem angelsächsischen Namen »Fastitocalon« (OCC II, S. 167 f.), das andere Mal unter dem arabischen »Zaratán« (OCC II, S. 224 ff.), wobei jeweils dasselbe Milton-Zitat mit der Beschreibung des schlafenden Monsters (*Paradise Lost* I.203: »Him hap'ly slumbering on the Norway foam«) zunächst in spanischer Übersetzung, dann im Original angeführt wird. Zumindest nominell identisch dürften auch zwei andere Riesentiere sein, nämlich der muslimische »Bahamut« (OCC II, S. 140 f.) und der jüdische »Behemoth« (OCC II, S. 144 ff.), da sich beide Eigennamen auf die semitische Wurzel *b-h-m* in der Bedeutung »Tier« zurückführen lassen³¹. Dem Drachen gelten gleich drei Artikel, eine im *Manual de zoología* noch nicht enthaltene doxographische Überblicksdarstellung (*El dragón*, OCC II, S. 159–161) sowie die geographisch differenzierten Abhandlungen *El dragón chino* (OCC II, S. 161 f.) und *El dragón en Occidente* (OCC II, S. 162–164). Zwischen dem Realen und dem Imaginären, der Setzung von Existenz und ihrer Irrealisierung in die bloße Vorstellung oszilliert der Artikel über den »Westlichen Drachen«. Während der einschlägige von Borges ausgeschlachtete *Britannica*-Artikel den Drachen bündig als »a fabulous monster« anspricht, heißt es bei Borges:

Una gruesa y alta serpiente con garras y alas es quizá la descripción más fiel del Dragón. Puede ser negro, pero conviene que también sea resplandeciente; asimismo suele exigirse que exhale bocanadas de fuego y humo. Lo anterior se refiere, naturalmente, a su imagen actual; los griegos parecen haber aplicado su nombre a cualquier serpiente considerable. Plinio refiere que en el verano el Dragón apetece la sangre del elefante, que es notablemente fría. Bruscamente lo ataca, se le enrosca y le clava los dientes. El elefante exangüe rueda por tierra y muere; también muere el Dragón, aplastado por el peso de su adversario. (*El dragón en Occidente* in OCC II, S. 162 f.) [Hervorhebungen M. G.]

Die Forderung nach »Treue« der Beschreibung impliziert das wirkliche Vorhandensein eines zu beschreibenden Gegenstandes; die nächsten Sätze gleiten von der Realität zur Idealität, mit den Verben des Forderns zur Anweisung an die Einbildungskraft hinüber, die erst die große Schlange der Griechen zum Fabelungetüm hat machen können. Andererseits bekommt wiederum eine besonders unglaubwürdige Aussage, die zunächst als »Information« des Plinius ausgewiesen wird, durch den baldigen Wegfall der einleitenden Rederwähnung (»Plinio refiere«; »Pliny informs us«, *The Book*, S. 152) und die Verwendung des Präsens (»lo ataca«), an dessen Stelle man ja auch ein fremde Rede konnotierendes Konditional hätte verwenden können, den Status einer Schilderung wirklicher Vorgänge. Borges ignoriert mit Absicht, daß Plinius diese Art des Kampfes zwischen Elephant und

³¹ Vgl. Hans Wehr, *A Dictionary of Modern Written Arabic* (Arabic-English), ed. by J. Milton Cowan, Ithaca, NY ⁴1994, S. 97 unter der Wurzel *b-h-m*: *bahima* – »beast, animal, quadruped«; zur Bedeutung »bestias« von hebräisch *Behemoth* siehe die von Borges (OCC II, S. 144) zitierte Glosse aus der Auslegung des *Hohen Liedes* von Fray Luis de León, *Obras completas castellanas de Fray Luis de León* – Introd. y notas del padre Félix García, Madrid ⁵1991, Bd. II, S. 663.

Drachen ausdrücklich als Gerücht («fama est») kolportiert hatte, in die indirekte Rede ausgewichen war und damit die Verantwortung für die Referentialität seiner Erzählung abgelehnt hatte.³² Ein solche Tilgung von Redeerwähnungen und Modalisierungen bleibt kein Einzelfall, sondern ist für Borges' Umgang mit seinen Vorlagen symptomatisch. Das zeigt besonders deutlich die Zurichtung des Meyrink-Zitates im Artikel über den Golem. So wird nicht nur die skeptische Einrahmung der Legende im Roman weggelassen, sondern in der spanischen Übersetzung die indirekte Rede umstandslos als direkte wiedergegeben:

»Wer kann sagen, daß er über den Golem etwas wisse?« antwortete Zwakh und zuckte die Achseln. »Man verweist ihn ins Reich der Sage, bis sich eines Tages in den Gassen ein Ereignis vollzieht, das ihn plötzlich wieder aufleben läßt. Und eine Zeitlang spricht dann jeder von ihm und die Gerüchte wachsen ins Ungeheuerliche. Werden so übertrieben und aufgebauscht, daß sie schließlich an der eigenen Unglaubwürdigkeit zugrunde gehen. Der Ursprung der Geschichte reicht wohl ins siebzehnte Jahrhundert zurück, sagt man. Nach verlorengegangenen Vorschriften der Kabbala soll ein Rabbiner da einen künstlichen Menschen – den sogenannten Golem – gefertigt haben, damit er ihm als Diener helfe, die Glocken in der Synagoge läuten und allerhand grobe Arbeit tue [...]«³³

[Hervorhebung der von Borges ausgelassenen Passagen, M.G.]

El origen de la historia remonta al siglo XVII. Según perdidas fórmulas de la cábala, un rabino contruyó un hombre artificial – el llamado Golem – para que éste tañera las campanas en la sinagoga e hiciera los trabajos pesados. [...] (OCC II, S. 174 f.)

Die im Abschnitt über den westlichen Drachen enthaltenen Hinweise auf die *Ilias* (XI, V, 36 ff.), den altfranzösischen Roman von Athis und Prophlias, auf den Züricher Universalgelehrten Conrad Gessner³⁴, der noch im 16. Jahrhundert an Drachen glaubte, und das Zitat aus den Homilien des heiligen Augustinus wurden alle dem einschlägigen *Britannica*-Artikel entnommen.

³² Vgl. C. Plinius Secundus d.Ä., *Naturkunde*, Lateinisch-deutsch, Buch VIII, Zoologie: Landtiere, Hrsg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1976 (= Tusculum), VIII.34: »Est et alia dimicationis huius fama, elephantis frigidissimum esse sanguinem; ob id aestu torrente praecipue draconibus expeti.« usw.

³³ Gustav Meyrink, *Der Golem*, München/Wien 1982, Kap. V, S. 49 f.

³⁴ Seinen Namen schreiben die *EB* und daher auch Borges nur mit einem »s«; textkritisch betrachtet ist dieser orthographische Lapsus eine Art »Bindefehler«.

Allerdings sind beim Umschreiben der enzyklopädischen Vorlage die Auslassungen mindestens ebenso aufschlußreich wie die Entlehnungen und die Transformationen. Den zoologischen Abschnitt über die *Dragon lizard* (*Draco taeniopterus*) genannte Flugechse spart Borges ebenso aus wie die naturalistische Erklärung des Drachenglaubens aus der Auffindung von Saurierknochen oder die Erläuterung des Sternbildes *Draco*. Die in der *Britannica* immer besonders reichhaltigen Ausführungen über britische Folklore, keltische Mythologie, arthurische Legenden, Wappen der englischen Könige und alles, was sonst noch irgendwie mit den britischen Inseln in Zusammenhang steht, schmelzen stark zusammen, wenn sie nicht ganz verschwinden. So hatte die Liste der Drachentöter mit Siegmund, Beowulf, Sigurd, Arthur, Tristan und Lancelot die den Briten teuren Helden der germanischen und arthurischen Mythologie versammelt. Borges verkürzt diese Aufzählung auf die vier Namen »Hércules, Sigurd, San Miguel, San Jorge« und erweitert sie zugleich um die Bereiche der antiken Mythologie und der christlichen Legenden, welche in der *Britannica* ausdrücklich von den Repräsentanten des »beau idéal of medieval chivalry« getrennt worden waren. Wohl erwähnt Borges das Beowulf-Epos, nur stellt er dann nicht den Helden, sondern den besitzesstolzen Drachen in den Mittelpunkt, dessen Furcht um die behüteten Schätze menschliche Züge annimmt.³⁵

Im Gegensatz zur *Encyclopaedia Britannica* dient die Mythologie hier nicht der unterschweligen Begründung eines nationalen Identitätsdiskurses. Borges gibt uns das Heterogene zu denken, in der Vielfalt und in den Widersprüchen der zitierten kulturellen Traditionen ebenso wie in der Kontrastierung und teilweisen Durchdringung sonst streng voneinander geschiedener Wirklichkeitsebenen. Das Changieren der imaginären Lebewesen zwischen Realität und Fiktion kommt nicht zum Stillstand, ihr ontologischer Status bleibt unbestimmt. Im letzten Absatz des Artikels über den Drachen scheint der Autor zunächst auf die Entzauberung seines Gegenstandes zuzustreben, indem er den Geltungsverlust des zur Märchenfigur herabgesunkenen Untieres mit derselben von jeglicher subjektiver Einschätzung freien Nüchternheit protokolliert, mit der alle vorherigen Aussagen gemacht oder vielmehr als von den verschiedensten Autoritäten gemachte wiedergegeben wurden. Dann schlägt er mit einer adversativen Konjunktion das Steuer noch einmal um 180 Grad herum und erinnert daran, daß die Entmythologisierung des Phantasietieres selbst einen Mythos, eben ein »prejuicio moderno« darstelle:

Nos parece pueril [sc. el dragón] y suele contaminar de puerilidad las historias en que figura. Conviene no olvidar, sin embargo, que se trata de un prejuicio moderno, quizá provocado por el exceso de dragones que hay en los cuentos de hadas. (OCC II, S. 164)

Die Degeneration des Drachen zum Kinderschreck wäre somit nicht das Ergebnis einer modernen Entzauberung der Welt, die sich als allgemeiner geschichtlicher Prozeß der Sä-

³⁵ »Admirable ocurrencia del poeta atribuir al monstruo esa inseguridad tan humana« (OCC II, S. 164). Vgl. die fast gleichlautende Bemerkung bei der Behandlung des *Beowulf* in den *Literaturas Germánicas Medievales* (OCC II, S. 400), die Borges 1966 zusammen mit María Esther Vázquez veröffentlichte.

kularisierung begreifen ließe, sondern lediglich das Ergebnis einer literarischen Automatisierung, nämlich der klischeehaften Verwendung als Märchenfigur. Auch wenn Borges mit seinem Enzyklopädismus den romantischen Historismus und dessen Streben, längst vergangene und fremde Kulturen in ihrer grundsätzlichen Andersartigkeit anschaulich werden zu lassen und sich dann doch anzueignen, eigentlich voraussetzt, so ist doch sein Ziel nicht die historische Selbstverständigung, sondern die ästhetische Verfremdung, die Distanzierung von den Gemeinplätzen und den Selbstverständlichkeiten der eigenen Kultur. In einem idealistischen Gedankenexperiment hatte er 1946 mit der Möglichkeit gespielt, die Vorstellung von Zeit unter anderem mit dem Argument in die Aporie zu treiben, schon die einmalige Wiederkehr desselben Augenblickes beweise, daß es keine Geschichte gebe.³⁶ Auch der viel kürzere Text über das Einhorn »widerlegt« auf seine Weise die Zeit, allerdings nicht so sehr explizit begrifflich, sondern eher implizit durch die Textkonstitution, was vor allem im Vergleich mit dem Artikel »Unicorn« aus der *Encyclopaedia Britannica* ins Auge fällt.

Während die englische Vorlage wie üblich die Definition des Lemmas gleich an den Anfang stellt, beginnt Borges mit der Behauptung, das Einhorn sei sich letztlich immer gleichgeblieben³⁷; darauf folgt ein Reigen der Zitate und Autoren quer durch die Zeiten und Kulturen, der sich – mit Ausnahme der Verweise auf Carl Gustav Jung³⁸ und Leonardo da Vinci³⁹ – aus den Informationen des Enzyklopädie-Artikels speist. Die Beschreibung des Tieres erscheint dann erst im vorletzten Absatz gewissermaßen als Quintessenz aus den vorher angehäuften Lese Früchten. So wird das Bild des Tieres zum Vorstellungsbild, das sich aus der Lektüre der Fragmente vor dem geistigen Auge des Lesers ergibt oder wenigstens ergeben kann. Während der Verfasser des *Britannica*-Artikels deutlich bemüht ist, die vielfältigen Belege in einer zeitlichen Reihenfolge anzuordnen, welche von der Antike über das Mittelalter und die Renaissance bis zu detaillierten Ausführungen über die heraldische Verwendung des Einhorns reicht – schließlich handelt es sich um das schottische Wappentier –, springt Borges zwischen den Epochen hin und her: Von Ktesias (um 400 v. Chr.) und Plinius (23–79 n. Chr.) geht es zu dem Altorientalisten Eberhard Schrader (seine in der *EB* anders als bei Borges mit der genauen Quellenangabe zitierte Akademicabhandlung stammt aus dem Jahre 1892), dann wieder zurück in die griechische Antike, zu Isidor von Sevilla (etwa 570–636 n. Chr.), zur Sinbad-Geschichte aus »Tausendundeiner Nacht« (etwa 12. Jh.), zu Edmund Spencers allegorischem Großepos *The Faerie Queene* (Veröffentlichung der Bücher I–III im Jahre 1590)⁴⁰, zur Vereinigung von Eng-

³⁶ »Nueva refutación del tiempo«, in *Prosa completa*, Barcelona 1980, Bd. II, S. 284–300, bes. S. 298: »¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?«

³⁷ »La primera versión del Unicornio casi coincide con las últimas.« (OCC II, S. 218).

³⁸ Vgl. a.a.O. (Anm. 13), S. 585–632: »Das Einhornmotiv als Paradigma«.

³⁹ Siehe Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di Augusto Marinoni, Nuova ed. accresciuta con i manoscritti di Madrid, Milano ³1987 (=Biblioteca Universale Rizzoli L11), 1. Aufl. 1974, S. 101, *Bestiario*, Nr. 28, »Intemperanza«.

⁴⁰ *The Book* (S. 147) gibt im Gegensatz zur spanischen Ausgabe den vollen Wortlaut der Oktave über das Einhorn (Book II, Canto V, Stanza X).

land und Schottland ins 18. Jahrhundert, dann mit dem Physiologus wieder zurück in das Mittelalter und die Spätantike, von dort vorwärts in die Renaissance zu Pisanello, schließlich ins 20. Jahrhundert zu Jung und zum Schluß noch einmal zurück in die Renaissance zu Leonardo da Vinci.

Nichts könnte den beiden geläufigsten Zeitmetaphern, dem Pfeil und der Linie, weniger ähneln als diese Arabeske, die einen Gedächtnisraum ausmißt, in dem Wissensselemente der verschiedensten Epochen und Kulturen gleichzeitig-zeitlos gegenwärtig sind. Plinius vervollständigt Ktesias (»agrega otras precisiones«, S. 218); Isidor von Sevillas Darstellung des Einhorn »erinnert« an den »Karkadán« in der einige Jahrhunderte später entstandenen orientalischen Märchensammlung⁴¹; einander ausschließende Deutungen⁴² werden in einer knappen Aufzählung nebeneinandergestellt und stehen unterschiedslos zur Verfügung: »El Espíritu Santo, Jesucristo, el mercurio y el mal han sido figurados por el Unicornio.« (OCC II, S. 219). Hinter jedem Komma klafft eine Leerstelle, die durch die Einbildungskraft des Lesers gefüllt werden kann. Die Disparatheit dieser Aufzählung spiegelt die des ganzen Artikels, in dem sie enthalten ist und der seinerseits die Heterogenität der Gesamtheit aller zum *Libro* zusammengesetzten Artikel in sich birgt. Wie das Aleph aus der berühmten Erzählung⁴³ eröffnet die verdichtete und aus der *Britannica* umgeschriebene Pseudo-Enzyklopädie des *Libro de los seres imaginarios* im kleinen einen Blick auf die Vielfalt der Welt – einer Welt allerdings, die aus den Ablagerungen längst versunkenen, eigentlich unnützen Wissens besteht, das nun der ästhetischen Wiederverwertung zugeführt wird. Die Belehrung durch die Bestiarien ist der Möglichkeit gewichen, die Irrtümer der Vergangenheit gerade als Irrtümer zu genießen. Wenn Harold Bloom⁴⁴ meint, Borges verarbeite und reflektiere die gesamte Tradition des westlichen Kanons, dann wäre zu ergänzen, daß er sich eher an den Rändern des europäischen wie auch des amerikanischen Kanons bewegt.⁴⁵ Denn was auch immer man in dessen Kern vermuten mag – eine längst veraltete Enzyklopädie ist es mit Sicherheit nicht.

⁴¹ »En las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, redactadas a principios del siglo VII, se lee que una cornada del Unicornio suele matar al elefante; ello recuerda la análoga victoria del Karkadán (rinoceronte), en el segundo viaje de Simbad.« (OCC II, S. 219).

⁴² Jochen Hörisch hebt im Nachwort zu seiner Einhorn-Anthologie vor allem auf die Widersprüchlichkeit des Tieres und seiner Deutungen ab; Borges wird dabei jedoch nur am Rande erwähnt – mit Blick auf Umberto Eco's *Il nome della rosa*; vgl. *Das Tier, das es nicht gibt. Eine Text- & Bild-Collage über das Einhorn*, Nördlingen 1986 (=Krater-Bibliothek), S. 197 zum Widerspruch und S. 188 zu Borges.

⁴³ Vgl. *Prosa completa* II, S. 112–127.

⁴⁴ Harold Bloom, *The Western Canon – The Books and School of the Ages*, London 1995, EA New York 1994, S. 465.

⁴⁵ Zur exzentrischen Stellung von Borges vgl. Beatriz Sarlo, die ihn sehr viel genauer gelesen hat als der Lordsiegelbewahrer des westlichen Kanons: *Jorge Luis Borges – A Writer on the Edge*, ed. by John King, London/New York 1993 (= Critical Studies in Latin American Culture).

Inhalt

Einleitung..... 7

Erster Teil: Vom Mittelalter zur Moderne

MARTINA NEUMEYER
Bestiaires – Überlieferung in neuer Aktualität..... 15

CLAUDIA ORTNER-BUCHBERGER
Das »gespiegelte« Bestiarium: Diskursive Strukturen und Redestrategien
in Richart de Fornivals *Bestiaires d'amours* und der *Response de dame*..... 29

JEAN MAURICE
La place du *Livre des animaux* de Brunetto Latini dans la tradition
des bestiaires médiévaux..... 40

JEAN-CLAUDE MÜHLETHALER
Satire et bestiaire
Figurativité animale et réécriture dans *Renart le Bestourné* de Rutebeuf..... 48

CORNELIA LUND
Bild und Text in mittelalterlichen Bestiarien..... 62

MAREN HUBERTY
Zwischen künstlerischer Inspiration und philosophischer Vision –
Das »Bestiarium« von Leonardo da Vinci..... 75

MECHTHILD ALBERT
Bestiarien und Emblematik: Aspekte einer Säkularisierung..... 91

CERSTIN BAUER-FUNKE
El animal es el espejo del hombre: Juan José Arreolas *Bestiario* (1972)..... 105

MAX GROSSE
Imaginäre Enzyklopädie: *El libro de los seres imaginarios* von Jorge Luis Borges..... 119

GISELA FEBEL
Entgrenzung von Zeichen und Mensch oder »le bestiaire en mouvement« –
Überlegungen zu Henri Michauxs *Animaux fantastiques* und seinen
Zeichnungen in *Par la voie des rythmes*..... 137

GEORG MAAG	
Federigo Tozzis <i>Bestie</i> und Giorgio Cellis <i>Bestiario postmoderno</i>	160
HELMUT C. JACOBS	
<i>I meravigliosi animali di Stranalandia</i> – ein modernes Bestiarium mit Texten von Stefano Benni und Illustrationen von Pirro Cuniberti	171

**Zweiter Teil Au tournant de la modernité –
 Apollinaires *Le Bestiaire ou cortège d’Orphée***

CLAUDIA ORTNER-BUCHBERGER	
Überlegungen zu Apollinaires <i>Le Bestiaire ou cortège d’Orphée</i>	187
JEAN-CLAUDE MÜHLETHALER	
Du lièvre au connin ou la naissance d’un bestiaire personnel.	189
GISELA FEBEL	
Halb ironisch, halb traurig – Francis Poulencs Vertonung einiger Gedichte Apollinaires	194
CORNELIA LUND	
Gedicht und Holzschnitt – mediales Zusammenspiel in Apollinaires <i>Le Bestiaire ou cortège d’Orphée</i>	197
GISELA FEBEL	
Zwischen Himmel und Hölle: Ibis und Ochse	210