

## **Die abergläubische und die wahrhaftige Ethik des Lesers. (La supersticiosa y la verdadera etica del lector).**

*Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad (I: 667).*

*La Historia de la literatura no debería ser la historia des los autores y des los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino del Espíritu como productor o consumidor de la literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor (Paul Valéry citado de Borges I: 639).*

### **I. Borges als tauegorischer Autor**

Vorwegnehmend sei bemerkt: Borges geht es in seinem ganzen Werk um nichts als die Wirklichkeit. Seine Faszination beruht – zumindest für mich – darauf, dass er damit nicht vorhersehbares Wissen von einer fertig ausgedachten Welt meint, sondern - wie alle wirklichen Künstler - das von uns Entdeckbare, aus dem wir unsere Konstrukte herstellen, von denen einige eine Zeitlang funktionstüchtig erscheinen und dann verworfen werden. Wir haben immer nur „die vorletzte Fassung der Wirklichkeit“ („La penúltima versión de la realidad“ ( I: 198). Im privaten Leben ebenso wie in der Geschichtsschreibung und in den Naturwissenschaften nehmen wir – aus Faulheit, Erschöpfung oder Gewohnheit würde Charles Sanders Peirce sagen – immer wieder an, dass wir nun „unsere“ Realität hätten, doch dann kommt ein kleines Ereignis und wir müssen alles revidieren beziehungsweise neu ordnen zugunsten einer neuen Lesart oder Fassung (versión o concepción). Mehr noch: Borges geht den Prinzipien und Ursprüngen nach (principios y orígenes), aus denen wir so etwas wie Welt und uns mit ihr entdecken, die uns motivieren, die uns zum Handeln bringen. Dies nennt Borges „Dreamtigers“ (I: 783)<sup>1</sup>. Es sind Gestalten, in denen sich die Träume erkennbar verdichtet haben. Man träumt nicht einen Tiger und hat dann noch ein Gefühl, sondern der komplexe Impuls sucht sich eine Gestalt, und diese kann als bengalischer Tiger erscheinen. Es sind solche Projektionen der Kindheit oder anderer kreativer Phasen, um deretwillen wir – soweit wir das bestimmen oder zumindest für irgendwann später bewahren können – das Wesentliche im Leben organisieren. Das Organ der Sehnsucht (*órgano del deseo*) und die Ursache liegen natürlich den „Dreamtigers“ zugrunde, aber es bedarf der Übergangsobjekte, an denen wir unsere mo-

---

<sup>1</sup> Vgl. I: 824 u. 1139; II: 381 ff. und 426. Der Tiger, den ich mir ausdenke, um über meine Projektion wirklich zu werden, macht mich aus. Dennoch gibt es realiter Tiger. Dasselbe gilt für den heraklitischen Fluß, von dem weiter unten zu sprechen sein wird: „El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebat, pero yo soy es río; es un tigre que me destroza, per yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.“ Es folgt in Deutsch ein Vers von Angelus Silesius, der die Lösung, die einzig notwendige Lösung gibt:

„Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,

So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.“ (I: 771). Im Maße, wie man sich selbst zum Text werden kann und sich als solcher wahrnimmt, entwickelt man „Vernunft“ (entendimiento). Dies entspricht dem später wiederaufgenommenen Theorem, daß wir mehr Zeichen *sind*, als daß wir uns als solche auch *haben*. Vgl. zur Selbstschöpfung über das zeichenhafte Gedächtnis „El hacedor“ (II: 311).

ralische Figur bestimmen (*figura*) und für die wir zur Person (*persona*) werden. Wenn wir hier – wie Borges immer wieder – zwei antike Termini verwenden, dann um darauf zu verweisen, wie alt und für das Abendland prägend die Vorstellung war und ist, dass die Erscheinungsgestalt nichts ist als Verweis, dass jedoch der Verweis alles ist, was wir haben.<sup>2</sup> Dass im Spanischen wie in den romanischen Sprachen generell „*figura*“ sowohl Gestalt als auch Gesicht und Bild bedeutet und dass „*persona*“ etymologisch die Maske meint, durch die eine Stimme dringt, all dies zeigt nicht nur, dass das Identische dahinter – soweit es das gibt – nur wahrnehmbar ist über sich wandelnde Zeichenkörper, sondern dass es wirklich ist, insofern es uns bildet oder bewirkt.

Schelling, der große der Mystik und den Mythen zugewandte Philosoph hat sich - wie Borges<sup>3</sup> und Goethe - gegen die *allegorische* Schreib- und Sagemweise ausgesprochen (*allo agoreuein* = etwas anders sagen). Diese ersetzt den eigentlichen Ausdruck (*expressión propia*) durch einen anderen, künstlich gewählten, schwierigen, willkürlichen. An Stelle der Allegorie propagierte er jedoch nicht - wie Goethe - eine symbolische Redeweise. Diese „verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und zwar so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“ (XII: 368, Nr. 26). Als Erbe von Symbolismus und Modernismus findet sich natürlich dieser symbolistische Weg bei Borges – wie oft gezeigt wurde. Schelling und Borges propagieren jedoch vor allem eine *tautegorische* Kommunikationsweise (*tautos* = dasselbe). Etwas wird quasi verdoppelt und als gleich bezeichnet wie in der bekannten Aussage. „Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ...“ Ein anderes Beispiel zeigt, dass die Tautegorie die Finalität der Metapher ist. Es ist aus dem *Cantico cantico-rum* Salomons genommen. Dieser lässt zur Geliebten sagen, dass ihre Küsse süßer sind als der Wein. Das ist zuerst einmal eine unrichtige Bezeichnung, denn es wird „süß“ in zweierlei Hinsicht gebraucht; sodann nehmen wir es als metaphorischen Ausdruck, bei dem Qualitäten „übertragen“ werden. In einem dritten Schritt können physiologisch Wein und Küsse tatsächlich im Hinblick auf

---

<sup>2</sup> Erich Auerbach (1939/1967) hat diese Tradition in seinem berühmten „Figura“-Aufsatz genial entwickelt. Ich zitiere und fasse zusammen (S. 55-92, die Zitate bis 74)::

„FIGURA, vom gleichen Stamme wie *ingere*, *figulus*, *factor*, und *effigies*, heißt nach seiner Herkunft „plastisches Gebilde“ [...] jedenfalls drückt sich in dieser besonderen Bildung des Wortes etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes aus [...]. Es folgt eine seitenlange Erörterung, welche Begriffe der griechischen Rhetorik und Philosophie aufgenommen werden;] rs greift über in das Gebiet von *statua*, ja von *imago*, *effigies*, *species*, *simulacrum*. [Es wird somit zur „zeichnenhaften Gestalt“, das mehr noch als *schema*] dieses Element der Bewegung und Verwandlung sehr viel weiter entwickelt [hat. *Figura* wird zum leibhaftigen Abbild, zu den „Bildfilmen“ der Dinge und somit ] „Traumbild“, „Phantasiegestalt“, „Schatten des Toten“. [*Figura* als Gesamtauffassung der Erscheinungen wird bei Cicero u.a. technischer Ausdruck der Rhetorik und zwar ähnlich dem ovidischen Gebrauch als Abbildform für das unerreichbare Urbild. Bei den Kirchenvätern wird *figura* dann Realprophetie bzw. Vorausdeutung wie Adam für Christus]: wir wollen die beiden Ereignisse von nun an als Figur und Erfüllung bezeichnen. [Hierbei ist teilweise offen, ob die konkrete historische Figur wie ein Buchstabe für die geistige Wahrheit steht oder wie etwas Reales, das die Zukunft in sich birgt. Nach einem Nachweis der Nähe zu *imago*, denn immerhin schuf Gott den Menschen nach der lateinischen Version der Genesis „ad imaginem Dei“ nach seinem Bild, stellt Auerbach fest:] Jedenfalls vereinigte keines dieser Worte die Elemente des Begriffs so vollständig wie *figura*: das Schöpferisch-Bildende, den Wandel im bleibenden Wesen, das Spiel zwischen Abbild und Urbild.“ Vgl. zu „*figura*“ I: 722, wo des Menschen Handlungen und zwar sogar die wichtigsten, wie sein Herumgehen im Raum, als *Figura* nicht nur mit Sinn, sondern als „*determinada función en la economía del universo*“ gedeutet werden.

<sup>3</sup> „Para todos nosotros, la alegoría es un error estético“ (I: 744). Borges wäre nicht Borges, wenn dann nicht Chesterton gegen Croce eine Verteidigung des Allegorischen versuchte mit dem Ziel, das Allegorische für die Neuzeit in den Helden der Romane verwirklicht zu sehen: „Esta (sc. la literature de la Edad Media) es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. La abstracciones están personificadas; por es, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico.“ (I: 746).

die nachweisbare Wirkung gleich sein, denn das hormonale System verändert sich auf gleiche Weise. Die Aussage stimmt im höheren Sinn wörtlich. Durch den Kontext kann uns ein Autor dazu führen, eine solche Aussage tautegorisch zu nehmen.<sup>4</sup> Identische Ausdrücke werden gebraucht, als bezeichneten sie Verschiedenes, verschiedene Ausdrücke so, als gäbe es im Grunde eine Identität.

Eine tautegorische Formulierung gebraucht Borges als Titel einer Erzählung: „Borges y yo“ (I:808). Die Tautegorie bricht das Selbstidentische zu einer Spannung auf. Eine noch extremere tautegorische Formulierung, die nicht diskutiert werden soll, wird Gott von Moses zur Selbstdefinition in den Mund gelegt: „Ich bin der ich bin“ (I: 737 und 750). Normalerweise bezeichnet der eigene Name das Ich. Genau das wird diskutiert (etymologisch wörtlich: auseinandergeschlagen). Ohne Diskussion oder ein anderes Verfahren der Entstellung kann eine tautegorische Aussage nicht sinnvoll werden. Wenn unser Autor sagt: „Ich bin nicht Borges.“ oder: „Borges ist nicht Ich.“, dann könnte er nur die Differenz zwischen Namen und Benanntem meinen. Genau das tut er jedoch in der Erzählung nicht. Es geht auch nicht um das Erschrecken, in dem Namen so etwas wie ein Spiegelbild zu sehen (I: 786). Wohl aber geht in beiden um eine Fiktion (*ficción*) im Sinne einer Fixierung (*solidificación*). Etwas an mir, so könnte man paraphrasieren, bleibt, bekommt Briefe, wird beschrieben, macht Literatur und materialisiert sich sonstwie, und es entspricht der These Spizonas „que todas las cosas quieren perseverar 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 alguie soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra“ (I: 808). *Borges* wird so zur Metapher für das, was das „Ich“ einmal war, jenes „Ich“, das „an sich“ transitorisch, vorübergehend, vergehend ist, eben Nicht-Dauer. Wenn aber eben diese Nicht-Dauer „als solche“ dauert, dann haben „Ich“ oder „Borges“ den Widerspruch und das Zwifache spannungsvoll in sich. Und so in sich zwifach gesehen ist dann die Tautegorie wörtlich zu verstehen. Nehmen wir das als wahr und wirklich an, dann ist eine dergestalt dynamisch gelesene Tautegorie wie „Ich bin ich“ ebenso sinnvoll wie die Behauptung Rimbauds aus den Seherbriefen: „Je est un autre.“ Oder die von Shakespeares Richard III: „No soy lo que soy“, auf die gleich zurückzukommen ist. Es geht um die *Annahme (suposición y admisión)*, dass es Identität nur aus Veränderung und Differenz gibt.

Stanislaw Lem (1981: 236) hat als leitende kreative Methode von Borges komplementär zu dem bislang Entwickelten die „unitas oppositorum“ behauptet, die „Einheit sich ausschließender Gegensätze“.

*„Was angeblich auf alle Ewigkeit auseinandergehalten werden muß, das Unvereinbare, wird vor unseren Augen zusammengefügt, ohne dass dabei der Logik Gewalt angetan wird. Der Vorgang dieser elegant und präzise durchgeführten Vereinigung bildet eben den strukturellen Gehalt fast aller seiner Novellen. Der Orthodoxe und der Häretiker (in „Die Theologen“), Judas und Christus (in „Drei Fassungen des Judas“), der Verratene und der Verräter (in „Das Thema vom Verräter*

---

<sup>4</sup> Es geht um Kreisläufe, deren Einzelverfahren Borges in manchen Vorworten benannt hat und zwar mit der ausdrücklichen Weigerung, eine Ästhetik entwerfen zu wollen. Wenn man jedoch Ästhetik und Poetik nicht normativ, sondern als historische Systeme zur Erzeugung von langfristig wirkungsvollen Texten versteht, dann entsprechen dem die über das ganze Werk verstreuten Theoreme. Sie zitierend muss man jedoch darauf achten, daß man der dialektischen Bewegung seiner Nutzung nicht widerspricht. Ich hoffe, dies angemessen berücksichtigt zu haben und gebe Parallelstellen nur entsprechend interpretierter längerer Passagen seines Werkes.

und vom Helden“), das Chaos und die Ordnung (in „Die Lotterie von Babylon“), das Einzelne und das All (in: „Das Aleph“), der Edle und das Ungeheuer (in „Das Haus des Asterion“), das Gute und das Böse (im „Deutschen Requiem“), das Einmalige und das zu Wiederholende (in „Pierre Menard, Autor des Don Quijote“) usw. usw. sind Eins. (Nobis 1971: 1018 f.).

Eine kleine Korrektur am großen Kenner und Praktiker phantastischer Literatur kann uns helfen, das Zentrum meines Ansatzes besser zu verstehen. Nikolaus von Kues hat als *Docta ignorantia* nicht die „Einheit“ („unitas“), sondern den „Zusammenfall der Gegensätze“ („coincidentia oppositorum / contradictoriorum“) konzipiert. Es geht nicht um einen Status, sondern um einen Prozess während der überbegrifflich schauenden Erkenntnis, und zwar von Gott. Der Schöpfer („hacedor“) wird gesehen als Anfang von allem ohne Anfang; als Unendlicher ist er Ende ohne Ende von allem, in seiner Einheit ist die Andersheit ohne Andersheit und wie die neuplatonischen Formulierungen sonst noch lauten mögen. „Bei Nikolaus meint die Koinzidenz nicht den Zusammenfall von ursprünglich existierenden gegensätzlichen Prinzipien, sie überbrückt nicht eine dualistische Spaltung. Als Erkenntnismittel entspricht sie der übervernünftigen Einheit über den Gegensätzen ...“ (Nobis 1971: 1080).

Borges wendet die Gedankenfigur in gleicher Weise auf Gott wie auf den Menschen an, der sich vielleicht Gott nach der Figur seiner Wünsche und Ängste schafft. Während Stanislaw Lem und die meisten Kritiker, die ich kenne, den Gegensatz von Borges zur aristotelisch geprägten Logik hervorheben, scheint mir die Übereinstimmung mit dem heraklitischen Prinzip fruchtbarer: „Sie verstehen nicht, wie es auseinander getragen mit selbst im Sinn zusammen geht: gegenstrebige Vereinigung wie die des Bogens und der Leier.“ Musik ist ein solcher Zusammenfall. „In dieselben Flüsse steigen wir und steigen wir nicht, wir sind und wir sind nicht.“ Der Fluss ist relative Einheit der Gestalt und unendliche Differenz in dem verfließenden Wasser, das ihn dominant ausmacht. Borges verweist darauf, dass wir gerne vergessen, dass Heraklits Nichtidentität des identisch Anzunehmenden ebenso das Ich betrifft, von dem mit der Zeit ebenso gilt „Soy otro“ (I: 763). „Der Widerspruch /Gegensatz ist aller Dinge Vater, aller Dinge König.“ (Diels 1957: 26 f.)<sup>5</sup>, und das gilt für alles und damit auch für uns. Gleichzeitig gibt es jedoch die absolute Sicherheit – wie Borges in „Nueva refutación del tiempo“ ausführt –, dass, wenn jemand überhaupt von so etwas wie „mein Leben“ spricht, er davon ausgeht, dass er Identisches jenseits von zeitlicher Veränderung fühlt, erinnert, wahrnimmt beispielsweise als einen bestimmten Geruch, der eben Element der eigenen Kindheit ist. Und Borges fügt hinzu:

*„Diese Tautologien (und andere, die ich verschweige) sind mein ganzes Leben. Natürlich wiederholen sie sich ohne präzise Identität; es gibt Unterschiede der Eindringlichkeit, der Temperatur, des Lichtes, der leibhaftigen Befindlichkeit allgemein. Dennoch nehme ich an, dass die Zahl der umstandsbedingten Abwandlungen nicht unendlich ist: Wir können voraussetzen, dass es im Gemüt eines Individuums (oder von zwei Individuen, die sich nicht kennen, doch in denen sich der gleiche Vorgang vollzieht) zwei identische Augenblicke gibt. Diese Gleichheit vorausgesetzt, muß man fragen: Sind die identischen Augenblicke nicht ein und derselbe? Genügt nicht ein einziges, wiederholtes Element, die Abfolge der Zeit auszusprengen und zuschanden zu machen? Die Be-*

---

<sup>5</sup> Es sind die Fragmente Nr. 51, 49a und 53 (bzw. 91). Diels übersetzt - wie üblich - das letzte Fragment „Krieg ist aller Dinge Vater ...“, doch ist durch die anderen Fragmente meine linguistisch mögliche Version reicher; vgl. Nr. 10 oder Nr. 18, ein Fragment, das von Borges indirekt oft illustriert wird: „Wenn er’s nicht erhofft, das Unerhoffte wird er nicht finden, das unaufspürbar ist und unzulänglich.“

*geisterten, die sich einer Zeile Shakespeares hingeben, sind sie nicht buchstäblich Shakespeare?“(I: 763)*

*(Esas tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿.No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los ferovorosos qu se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?.*

Tatsächlich geht es um die Verwunderung darüber, dass es überhaupt so etwas wie Identität in dauerhaften Momenten gibt, um ein mystisches Schaudern, dass sich nämlich genau in diesem Moment die Zeit als Enttäuschung (*delusión*) erweist, dass es in solchen Momenten nicht darum geht, „die sogenannten Wasser der Zeit zurückgeschwommen zu sein“ / “de haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo“, sondern die Negation der Zeit als ihre *Aufhebung* (*suspención, abolición y conservación* en el sentido de Hegel) zu erfahren. Jeder Moment besteht nicht nur aus Zeit, sondern ist wirklich die Zeit.<sup>6</sup> Gegenwart zeichnet sich durch unterschiedliche Fülle der Zeit aus. Die Beispiele, die Borges sucht, sind solche, die jeweils wie der Same einen Baum oder wie das alte Gesicht das Lebensganze in sich bergen oder eben aufheben (I: 765, 770,764).<sup>7</sup>

Die fiktiven Philosophen des „Tlön“ und Borges suchen tatsächlich nicht – wie Lem kritisch feststellt – die definitive, habbare Wahrheit, sondern das Erstaunen und die Verwunderung als Ursache der Liebe zur Weisheit (Philosophie). Auch hier stammt Borges aus einer Tradition, die sich gegenüber einem wesentlichen Teil der Mystik nicht abschließt, und stimmt mit Goethe überein, der das Verwundern als ästhetisches Verhalten an den Ursprung von Philosophie, Wissenschaft und Kunst setzt.

Diese ästhetische Ursache (*causa*) erscheint also nicht nur bei Borges als Grund von Kunst. Goethe selbst fordert – in Ergänzung zu Kants *Kritik der reinen Vernunft* – eine „Kritik der Sinne“. Die Einbildungskraft (*imaginación*) ist in dieser Tradition ein praktisches Vermögen (*una facultad practica*), welches „nur durch die Kunst, besonders durch Poesie geregelt“ wird. „Das Höchste wäre, zu begreifen, dass alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.“ (VIII: 304)<sup>8</sup> Die Kunst als ästhetische Praxis lehrt Wahrnehmung der möglichen Vision (*vi-*

---

<sup>6</sup> Ebenso fasziniert Borges die mittelalterliche Idee, daß die Einzelding insofern Gott sind, als sie die „*natura naturata*“ die „*natura naturans*“ in sich birgt (I: 738 f.).

<sup>7</sup> I: 765, 770, 764.

<sup>8</sup> Es gibt für jedes der Theoreme Goethes ein Fülle von Entsprechungen bei Borges, was kein Wunder ist, denn sie haben größtenteils die gleichen Quellen. Zur Wahrnehmung schreibt er in „*La postulación de la realidad*“ /“ Die erforderliche Annahme der Realität“: „*La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de privaciones. En lo corporal, la inconciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido.*“ (I: 218).

*sión*) des ansonsten verborgenen Ganzen. Insofern lehrt Kunst praktische Theorie. Es gibt so etwas wie ein „originales Wahrheitsgefühl, das, im Stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen lässt“, weshalb „alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen“, nur eine Folge dieser Ursache ist (VIII: 302 (Nr. 132)). Genau dies entwickelt Borges in vielen Erzählungen, insbesondere in der Sammlung, die er nicht zufällig „El hacedor“ genannt hat mit Anspielung auf die griechische Entsprechung (*hacer = poein, hacedor = poetas*). Der Dichter ist ein Macher, der Wirkursachen (*causas efficientes*) erstellt, die andauern, weil er die Zeit der Lektüre magisch gebraucht.

Aus der gleichen Tradition behandelt Goethe dies Thema oft; eine seiner Unterscheidungen ist von besonderem Interesse, denn wir müssen die Wirksamkeit *während* dem Wirkenprozess unterscheiden von dem Effekt *nach* dessen Abschluss. Kunst- und Erkenntnistheorie unterschlagen meist den prozessualen Charakter der leibhaftigen Einsicht. Im Deutschen ist es die Vorsilbe *Er-* Auszeichnung dieser Besonderheit. Erfahrung, Erlebnis, Erkenntnis, Erinnerung können nur dadurch erneut wirksam werden, dass man sich zurückbegibt in den Fluß des Bewusstseins, der dauerhaft ist und vergeht.

*Die Wirksamkeiten (eficacidades), auf die wir achten müssen, wenn wir wahrhaft gefördert sein wollen, sind:*

*vorbereitende,  
begleitende,  
mitwirkende  
nachhelfende,  
fördernde,  
verstärkende,  
hindernde,  
nachwirkende (VIII: 297 (Nr. 97)).*

Das ist eine uralte Lehre, bei der wir uns nur Goethes bedienen, um zu Borges zu kommen: Das Dichterische beruht auf dem Angebot eines zu durchlaufenden Stückes Zeit (daher *Dis-kurs, discursus*), während oder mit dem dann eben so etwas wie Erschütterung, Entdeckung, Erfindung geschieht. Literatur ist „tiempo disecado y conservado mágicamente“. Das ist die Schwerkraft (*gravitación*) von Büchern (II: 779). Borges interessiert sich nur – oder zumindest vor allem – für das, was G. M. Hopkins „a moments monument“ genannt hat: Die Bewahrung von Zeit durch einen besonderen dichterischen Umgang. Wollen wir verstehen, was der Autor macht, müssen wir uns seinen Texten als Aufforderungen zuwenden, uns in bestimmter Weise zu verhalten, einen bestimmten Umgang mit seinen Worten oder seinen evozierten Vorstellungen zu suchen.

„Das Was des Kunstwerks interessiert die Menschen mehr als das Wie“. Warum? Weil Sie das Was „einzeln ergreifen“ können. Auch die übliche Frage: „Woher hat´s der Dichter?“ geht auch nur auf das Was, vom Wie erfährt dabei niemand etwas. Da das Wie nur über das Ganze wirkt, sind sie meist überfordert. Zwar gilt, dass bei einzelnen Stellen auch die „Totalität“ wirksam werden kann, doch auch die „bleibt jedem unbewusst“ (VIII: 287). Nur über das Wie wird jedoch das Material des Was im Sinne von Borges magisch (III: 453).

Magie nimmt das Zeichen für das Ding. Tatsächlich erinnern wir uns an das konkrete, einmalige, in seiner Situation unendlich verschiedene Ding und geben ihm für uns Dauer, weil wir es als Zeichen behalten können. Wenn jedoch das Ding selbst ein Zeichen für etwas noch Dingfesteres (*algo más real*) wäre? Etwas ist ein Stein. Und dann kann es jedoch Zeichen sein für Feuer, wenn man weiß, wie man mit diesem Stein umgehen muß, um damit oder daraus Feuer zu schlagen. Mit anderen Worten: Das Wie des Umgangs macht, dass etwas etwas anderes sein kann. Ein giftiger Pilz (roh) ist ein köstlicher Pilz (gekocht). Ein Tötungsmittel ist ein Heilmittel, Mist ist Dünger, Abfall ist Gold, so behauptet es Baudelaire zumindest für sich und seine Poetik. Damit ist überhaupt nicht geleugnet, dass es Gift oder Kot gibt, doch gleichzeitig wird festgestellt, dass der Umgang damit etwas anderes entdeckbar macht. Der Unterschied zwischen einem Alchimisten und einem Chemiker bzw. eine Kind oder einem Dichter besteht darin, dass erstere vielleicht zufällig ein Anzeichen richtig deuten und im Gegebenen ein neue Qualität oder Energie entdecken, letztere jedoch systematisch.

Dasselbe gilt für den Macher oder Schöpfer (*hacedor, poetas*), der mit Mythen, Vorstellungen, Bildern und einfacheren Zeichen wie Worten umgeht. Eine Wachstafel ist oder wird ein Zeichen und ein Text für diejenigen, welche die Arbeit des „stilum“, des Metallstiftes verstehen und seine Einprägungen als Buchstaben. Stil im übertragenen Sinn meint ebenso die praktisch gewordene Potenz, etwas zeichenhaft wirksam zu machen. Wenn im Wie des Stils das Magische und das Wunderbare ruht (*el mágico y el maravilloso*), dann gilt es, „die abergläubische Ethik des Lesers“ (*la supersticiosa etica del lector*) zu diskutieren beziehungsweise zu zerschlagen (I: 202). Diese Pseudoethik ist eigentlich eine „Etikette“ (einer leere Verhaltensnorm). Was wäre die wirkliche Ethik? Es wäre die Prüfung der „Wirksamkeit oder Unwirksamkeit einer Seite“ („*la eficacia o la ineficacia de una página*“), es wäre die Aufmerksamkeit (*interés*) „der eigenen Überzeugung oder der eigenen Gemütsbewegung [gegenüber]“ („*a la propia convicción o propia emoción*“). Kurz: Man betrachtet die Mache („*hazaña*“), die wir vor allem im Stil finden, wie einen Schmuck, der den Autor auszeichnet, und nicht wie ein wirkungsvolles Mittel, nicht wie ein leibhaftiges Wirkangebot, welches den spezifischen Diskurs auszeichnet. So wird die literarische Kritik mit ihren „ängstlich bemühten verbalen Künstlichkeiten des Stilisten“ („*los ansiosos artificios verbales del estilista*“) zur Verhinderung („*inhibición*“) von wirklicher Lektüre und eben zum „Aberglauben“ („*superstición*“), der ablenkt von der „Leidenschaft des von einem behandelten Thema beherrschten Schriftstellers“. („*la pasión del tema tratado manda en el escritor*“)(I: 204).

Als Leser und Literaturwissenschaftler folge ich Borges seit Jahrzehnten. Ich denke mit ihm nach wie mit Platon, dem dichtenden Philosophen, oder Novalis, dem philosophischen Dichter. Es gibt Dichter, die mich ebenso lange begleiten – Kleist, Cervantes, Diderot – und ebenso Denker wie Humboldt, Peirce, Jakobson, Bateson. Gemeinsam ist ihnen – aristotelisch formuliert –, dass sie die Bedingungen des Lernens von Lernen als ästhetische Lust erforschen. Nicht das Füllen von Gedächtnis ist das Ziel, sondern das Tun, welches das eigene Vermögen durch Üben zu einer Kompetenz verwandelt. Dies ist die ethische Seite des Denkens. Sie merken, geneigte Leser: *Denken* wird im weitesten Sinn des Wortes gebraucht.

Borges ist für mich wahrhaftig „schön und gut“ in einem Sinn, der vielleicht am Ende der Ausführungen deutlich geworden ist. Ich werde keinen Satz von ihm zitieren, den ich nicht annäherungsweise als systematisch richtig für mein Verständnis von Kunst, Kommunikation und Literatur plausibel machen kann. Meine leitende Frage lautet: Wieso ist Literatur – vor allem seine Literatur –

wirklich? Nun haben wir sofort ein Übersetzungsproblem: Ich meine nicht „real“, sondern „eficaz“ oder „eficiente“ oder „activo“. Es geht um seine *energeia* und nicht sein *ergon*, besser formuliert: um die Energie seines Werkes. *La supersticiosa ética del lector* besteht darin, dieses Prozessuale in etwas Statisches zu verwandeln. Man will nicht einfach Leser sein „en el sentido ingenuo de la palabra“, sondern potenzieller Kritiker („crítico potencial“) (I: 135 f.). Davor soll man sich hüten. Wir sind in der Gefahr, professionelle Verhinderer zu sein, weil wir den Prozess immer habhaft machen wollen, besitzbar, weitergebbar wie ein abstraktes Ding und zwar in Speichern. Also übersetzen wir Literatur in Geschichte oder in die Forschungsobjekte anderer Humanwissenschaften. Oder wir nehmen sie kongenial einfühlsam oder postmodern zum Anlass, uns als Inspirierte darzustellen. Es ist sehr schwer, solchen Versuchungen nicht zu erliegen.

In notwendiger Bescheidenheit möchte ich mit Borges wiederholen, dass wir die Gemütsbewegung („emoción“) nicht in unbezweifelbare Etikette („una etiqueta indiscutida“) übersetzen dürfen, sondern umgekehrt die Wirksamkeit der Verfahren („la eficacia de los mecanismos“) erst einmal zur möglichst vollen Entfaltung („desarrollo“) bringen sollten – auch wenn wir reflexiv nicht verstehen, wie und was uns geschieht. Es gilt anzuerkennen, dass wir meist mehr Bewusstsein (oder Zeichen) sind als wir Bewusstsein (oder Zeichen) haben. Diese Unterscheidung findet sich auch bei Borges immer wieder, zum Beispiel wenn er von der „mystischen Kraft“ spricht („mística virtud“), nämlich einmal ihre Rückübersetzung in „Zierden minderen Ranges“ („agrados menores“), die man *haben* kann, und einmal jene Auswirkungen der „pasión del tema“, der man ausgeliefert ist (I: 137 f.). In typisch borgesker Manier zeigt er am Ende vieler narrativer Skizzen praktisch, wie Glaube und Aberglaube durch den Umgang mit den „Mechanismen“ bestimmt werden. So auch hier. Er nimmt die Emphase (énfasis) als Beispiel, welche einmal inflationär gebraucht, nichts mehr bedeutet – „único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado“ – und die doch vom „Helden der Klarsicht“ („héroe de la lucidez“), Paul Valéry, genutzt wird, wohl weil er doch so etwas wie eine „directa comunicación de experiencias“ sucht. So geschrieben 1930 und als Beispiel gedacht, dass Kunstmittel nicht absolut gut oder schlecht, wirkungsvoll oder Ballast sind, sondern je nach Kontext im Werk und in der Geschichte.

## **II. Alles und Nichts**

Zirka zwanzig Jahre später gibt es eine Erzählung über Shakespeare mit dem Titel „Everything and nothing“ (I: 803 f.). Wie schon im Titel wimmelt es im Text von diesen emphatischen Epiteta wie „niemand“ und „nichts“ („nadie, ningún“) und „alle Welt“ („todas personas“) und „für immer“ („para siempre“) und vor allem: „Nadie fue tanto hombre como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser“ oder als Zitat „no soy lo que soy“. Damit ist Shakespeare gemeint, genauer: das Projekt der Figura Shakespeares. Dieser Macher (haceador) erfährt sich als Person (persona), eine Erscheinung, hinter der es nichts definitiv Festes gibt (I: 772). Von diesem Gefühl heilen ihn weder die Bücher noch die Liebe. Also nimmt er „die Gewohnheit des Vorspielens, er sei jemand“, an („el hábito de simular que er alguien“). Als Schauspieler (actor) und Dichter (autor) spürt er die Annahme der anderen „Personen“ und die zeitweise Aufhebung der eigenen „Irrealität“ (irrealidad). Es geht also um eines jener unermeßlich tiefen Gefühle, das jeder von uns hat und gehabt hat in der Kindheit, in der Pubertät, in der Ent-

täuschung der Jugend, in der Krankheit, in der Verzweiflung des immer schon anwesenden Alters oder Todes. Hier ist es das, „nichts zu sein“ beziehungsweise „niemand“.

Dies ist – so gesagt – ein Paradox, Borges bespricht jedoch nicht etwas, das man als bekannt *haben* kann, sondern lässt uns eine Abfolge von Gedankenfiguren mitvollziehen, deren Struktur dieser Gefühlsbewegung entspricht. Dichtung – so wird Borges nicht müde zu behaupten – ist geteilte Bewegung des Gemütes (*movimiento participado del ánimo*). Immer wenn er von Emotion spricht, dann meint er nicht ein Gefühl (*sentimiento*).<sup>9</sup> Und wenn er von Gefühl spricht, dann sorgt er durch den Kontext dafür, dass wir an das Fühlen mit den Sinnen (*sentir con los sentidos*) denken. Der Mann, den sie Shakespeare nennen, wird durch seinen Gesprächspartner, dem er das Gefühl mitteilt, dass es niemanden in ihm gebe („*que nadie hubo en él*“) auf seinen Irrtum aufmerksam gemacht „und er ließ ihn für immer spüren, dass das Individuum sich niemals von der Gattung unterscheiden dürfe.“ (*le dejo sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie*). Die Emotion als ordnende Wertung macht, dass eine Wahrnehmung (*sensación*) dauerhaft und ein Gefühl (*sentimiento*) wird und dass es sich als solches immer wieder aktualisieren kann. Und dies heißt, gerichtet bewegt sein. So fühlen wir mit dem Autor den Widerspruch zwischen dem Anspruch, Individuum (d.h. verschieden) sein zu sollen und Gattung (d.h. gleich) sein zu müssen. Der Satz als Figur ist der manifeste Widerspruch. Alle stilistischen Verfahren (*procedimientos*) reißen einen Zwischenraum auf, den der Leser mit seinem Sinn (*sentido*) füllen muss.

Ich kann die Verfahren hier nur andeuten. Sie beruhen in dieser Erzählung 1.) alle auf Spannungen zwischen Gegensätzen wie zwischen „*para siempre*“ und „*nunca*“, „*al principio*“ und „*al final*“, „*todas las personas*“ und „*un compañero, un individuo, su sola persona*“ oder „*alguna vez, una mañana, aquel mismo día*“ und „*veinte años*“. Hierbei ist jedoch 2.) die Evaluation systematisch vertauscht. Das Unerhörte wie die Stimme Gottes, die Shakespeare dies und das sagt, wird als selbstverständlich und historisch verbürgt gemeldet („*la historia agrega*“), und das Verblüffende, wie das zentrale Thema des Dichters – „*La identidad fundamental de existir, soñar y representar*“ – wird als Evidenz angenommen. Der sprachliche, bildliche und argumentative Gestus ist verkehrt, genauer: Er verkehrt unsere selbstverständlichen Annahmen (*suposiciones*). Dass man jemand ist, gilt nicht, dass man als leeres Abbild (*simulacro*) wirkt, gilt für die Person, den Schauspieler (*actor*) und den Autor. Dass die Simulation den Akteur genau die Stellen spielen lässt, wo die Personen nicht handeln wollen, stellt genau dies wieder auf den Kopf: Cäsar hört nicht auf die Warnung (*desoye la admonición*), Julieta verabscheut die Lerche („*abhorrece a la alondra*“), Macbeth möchte in der Öde nicht auf die Hexen hören, muß jedoch, denn sie sind die Parzen (*parcas*). Borges´ Legat macht, dass wir in unserem Gemüt lauter solche verkehrten Bewegungen aufführen. Das geschieht genau so, wie Borges einen Shakespeare aufführt, der einen Schauspieler sich als einen Helden aufführen lässt, der eigentlich keiner ist. Daraus folgt, dass wir 3.) eine neue Orientierung suchen müssen, wenn wir überhaupt so etwas wie den Text als Ganzes abschließen wollen. Und diese wird uns nicht nur verweigert, sondern 4.) wird uns auf der kommentierenden Metaebene versichert, dass alles ganz einfach ist.

Halten wir kurz inne. Es geht für den Menschen – Shakespeare, Borges, Sie, mich – um den „*hábito de simular que era alguien*“. Und in diesem Spiel machen im Alltag alle mit. Das Beispiel

---

<sup>9</sup> „Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo livísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y lo serán para siempre“ (I: 773).

von Borges ist Evita Peron. Es ist gerade wieder aktuell. Sie wurde lange vor ihrem Tod für die Menschen zum Simulacrum, dann 1952 ein verfestigter Mythos. Und dieser wird schließlich mit den vielen Aufführungen seither immer neu angereichert und wirksam erhalten. Und in der vorletzten mythenbildenden Aufführung wird sie sinnigerweise durch eine Frau gespielt, die sich „Madonna“ nennt. Dies alle funktioniert, weil so viele so gerne und so vielfältig mitspielen (I: 789).

Literatur als „*halucinación dirigida*“ beruht auf der im Alltag nötigen Fähigkeit, sich in andere zu versetzen, die Rollen des anderen mitzuspielen etc. bis zu jenen Formen, in denen wir selbst in kollektiven Fiktionen oder Mythen figurieren. Literatur sagt: „Ich bin Fiktion!“. Der Alltag behauptet meist das Gegenteil. Beides ist so einfach nicht richtig. Immerhin: Auch wir werden lesend zum „actor“ oder zum „haceador“, zu einem, der etwas macht (*poein*). Wir sind wie der Held in vielen Geschichten, der eine Projektion erzählt bekommen und es angenommen hat, sich als solcher zu träumen, und der dann – da er den Traum dann irgendwie gelebt hat –, die mehr oder weniger tiefe Gewohnheit solcher – mehr oder weniger bestätigter – Träumer ist. Ich geben im IV. Kapitel ein Beispiel. Borges redet über etwas, das mit uns geschieht, wie das Wachsen von Zehennägeln, und lässt es auch so selbstverständlich erscheinen (I: 785).

Und hier haben wir endlich den 5.) Komplex von Verfahren erarbeitet, den Borges in dem vorliegenden und vielen anderen Texten nutzt: die gestuelle Rückbindung an das Alltägliche. Alltäglich realisieren wir viele Rollen (Sohn, Vater, Großvater, Bruder ... Geliebter, Lehrer, Hausmeister, Hilfskraft, kindlicher Spielgefährte einer Dreijährigen.). Aber wenn Richard III behauptet, „in seiner einen Person gibt es die Rollen von vielen“ („Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos“), dann verwundert uns das. In vielen Äußerungen zur Dichtung (*poesía*) begründet Borges diese Verkehrung mit einem Gedanken, bei dem er gern auf Heraklit verweist. Er lautet: Das Buch ist wie irgendetwas außerhalb von uns; erst wenn sich die Begegnung wirklich vollzieht, wenn der ästhetische Akt („*hecho estético*“) stattfindet, wenn es die dialogische Begegnung gibt, dann ist alles evident, einfach und wirklich wie die Entdeckung eines bestimmten Geruches, der Kindheit ist. Was von einem Duft, einem lauen Wind, einer Phases des Mondes gilt, gilt ebenso für Literatur: „La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro.“ Für die Entdeckung des Autors und der des Lesers gilt, dass – wie im Lateinischen – „erfinden“ („*inventar*“) und „entdecken“ („*descubrir*“) Synonyme sind. „Todo esto está de acuerdo con la doctrina platónica, cuando dice que inventar, que descubrir, es recordar. Francis Bacon agrega que si aprender es recordar, ignorar es saber olvidar; yo toda está, sólo nos falta verlo.“ (II: 257).

Was es gibt, gibt es für uns zum Entdecktwerden. Marguerite Yourcenar hat sehr schön gezeigt, dass sich die wunderliche Geschichte des „Pierre Menard, autor del Quijote“ (I: 444) als notwendige Beschreibung jeder vollkommenen Lektüre lesen lässt. Mit einem enorm semiotischen Satz des Hermeneutikers Schleiermacher, mit dem ich meine Karriere begonnen habe, lässt sich das so sagen: „Ich verstehe nur, was ich also notwendig aus mir konstruieren kann.“<sup>10</sup> Was es gibt, zieht uns elementar an, denn es ist grundlegend ästhetisch, wahrnehmbar, wunderbar, das Wunderliche in sich bergend. Es ist daher nicht verwunderlich, dass es in solchen Erzählungen um den ersten, elementarsten Sinn der Sinne geht: die Anziehung (*la gravitación*). Wie alle Bewe-

---

<sup>10</sup> Meine Übersetzungstheorie von 1967 ist nichts als die Entfaltung und Anwendung dieser Sentenz. Sie erweist sich auch insofern als richtig, als ich mir „meinen Borges“ trotz der inzwischen sehr schönen, erweiterten Ausgabe bei Fischer 1992 ff. selbst übersetzen muss und dabei auf jene notwendigen Fehler stoße, die die darauf beruhen, daß man es nicht wagt, Borges tautegerisch zu lesen (s Kapitel V).

gungen, die wir vollziehen können, vom gelernten Umgang in der Zeit und von Bewegung mit diesem „tiefsten“ Sinn abhängen (der Orientierung über die Erdanziehung), so sind – zumindest nach der These von Borges, die ich teile – Bücher magische Bewahrungen solcher Bewegungen.

Klassisch sind Texte nicht, weil sie so berühmt sind, sondern weil sie uns fundamentale Bewegungen gelehrt haben, vor allem die inneren, die Emotionen (I: 774). Im Vorwort zu „El haceador“ nennt Borges die Wiederholung von solchen Figuren nicht Reflexe („reflejos“), sondern „Reflexionen“ (reflexiones). Es geht jedoch genau um die mnemotechnische Tatsache, dass uns bei gleichen Stellen gleiche innere Bewegungen einfallen. Dies erklärt einen immer wieder genutzten 6.) Verfahrenskomplex: Der Bezug auf frühere, meist literarische Spuren solcher Bewegungen. In diesen ist unser Reflex, unser jetziges Echo auf die Vergangenheit. Reflexionen sind - gleichgültig ob noch auf der Metaebene – bewusst oder nicht – Antworten auf die scheinbar nur äußeren Impulse, die jedoch innen nur aufgrund früherer Eindrücke stattfinden können – zum Beispiel frühkindlichen –, die ihrerseits nur nach Kategorien stattfinden, mit denen wir die Welt ordnen. Und letztendlich tun wir dies gemäß den „apriorischen Anschauungsformen“ Raum und und Zeit. Prägende Erfahrung, vorgeordnete Kategorien, das Apriorische – und es kommt mir nicht darauf an, ob wir nun gerade diesen erkenntnistheoretischen Rahmen teilen oder einen anderen bevorzugen – funktionieren nur, weil der Umgang mit all´ dem wertend geschieht – mit Lust oder Unlust, mit „Eitelkeit“ (vanidad) oder „Sehnsucht“ (nostalgia) –, wobei die wichtigste Wertung überhaupt die Überzeugung ist, dass es etwas von Dauer gibt. Und so übergibt – mit diesem Vorwort zum Sammelband „El haceador“ – Borges 1960 sein Buch einem Mann, Lugones, der sich 1938 das Leben genommen hat. Listig wußte Borges natürlich, dass bis zu dem Zeitpunkt, wo wir das lesen, dies längst ein „Diálogo de muertos“ sein würde (I: 791).. Aber wir verstehen beim Lesen des Vorwortes die Geste und setzen genau im Sinne von Borges das Gedächtnis fort.

Ein letztes Mal zurück zu dem Mann, der in sich „Everything and nothing“ fühlt und von dem Borges sagt: „Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que se semajanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser.“ „El papel del poeta“ ist die Herstellung einer „gelenkten Haluzination („alucinación dirigida“), ist die Erfüllung des Nichtseins mit einem erfundenden oder entdeckten Sein, das wir beim Ausdenken sehen, wirklich empfinden, „y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva el deseo de saber qué ocurrió despues, el autor no ha escrito para ustedes.“ (I: 257). Und das gilt ebenso für Gott, der den Shakespeare, der immer noch „einer und ich sein“ möchte („ser uno y yo“) tröstet mit den Worten: „Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.“ ... eine Formulierung, die gerade nicht dem Titel „Everything and Nothing“ entspricht. Auf diesen Schöpfer kommen wir im übernächsten Kapitel zurück.

Eine „heilbringende Theorie“ („sana teoria“) dürfte keine fruchtbaren Widersprüche negieren, sondern müßte sie als Ursache für Wirkungen erfassen (II: 307). Borges jedenfalls meint damit sowohl die lebendige Anschauung des Ganzen wie ein System wohlbegründeter Gedanken, das man in in der ästhetischen Kommunikation allerdings eher ist als sie hat. Daher die Schwierigkeiten einer relativ linear argumentatierenden wissenschaftlichen Darstellung, welche die „magischen“ Aufführungen der Kunst nicht übernehmen kann und darf.

### III. Literatur als Einladung zum gemeinsamen Tanz

Es gibt viele Formen, über Borges zu schreiben: nachahmende, positivistisch-wissenschaftliche, literaturhistorisch-essayistische, semiotische, psychologische, erkenntnistheoretische etc. Ich zweifle nicht ihre Nützlichkeit für bestimmte Zwecke. Leider werden *diese* jedoch meist nicht genannt. Deshalb kann ich meist nur annehmen, dass Arbeiten, die mit meiner Borges-Erfahrung wenig oder nichts zu tun haben, unter Prämissen wertvoll sind, die ich noch kennenlernen muss.

Umgekehrt möchte ich erklären, was mich an diesem Werk *bewegt*.<sup>11</sup> Ich benutze das rhetorische „movere“ und ordne es einem ganz spezifischen „delectare“ zu, einem Genuss für bestimmte Stunden mit Depotwirkung. Und daraus ergibt sich ein Nutzen, ein „prodesse“ als dauerhafte Wirkungsdimension. In der publizierten Version werde ich dies semiotisch sauber erklären. Hier nur dies: Borges ist für mich persönlich ausschließlich ästhetisch interessant. Er ist ein Meister der Wahrnehmungs- und Orientierungssteuerung über die Sprache. Und diese vermittelt Bilder, Vorstellungen, Verhaltensgewohnheiten, die ihrerseits unter bestimmten Bedingungen im Bewusstsein stark wirken. Dies geschieht auf zweifache Weise: Einmal sind die evozierten Dinge, Tiere, Handlungen selbst Zeichen und bedürfen weiterer Interpretation, sodann sind sie dominant auf den Anschauungs- bzw. erinnernden Wahrnehmungsprozess selbst gerichtet. Davon möchte ich zuerst sprechen. Borges führt meine individuellen Wahrnehmungsmöglichkeiten in sich wandelnden Rahmen von Vorstellungen dergestalt auf, dass ich auf bestimmte Weise bewegt werde und zwar leibhaftig.<sup>12</sup> Es geht hierbei um Handlungen im Gemüt, die seine Texte provozieren. Genau so, wie man bei „Paris“ eine Art Lexikoneintrag provozieren kann, kann durch die Redeweise im größeren Kontext auch eine Wertung („Paris, mon Paris ...“), eine Identifikation, die Übernahme einer Rolle, eine Atmosphäre, Faszination und vieles mehr provoziert werden, was semiotisch nicht weniger festgelegt ist. Etwas kann als „Labyrinth“ bezeichnet werden und das jeweilige Maß an Wissen davon aufrufen oder durch das Wie der Evokation das Wie die Anschaulichkeit mit dem verbinden, wozu es gebraucht wird: Verwirrung, Verlust der Orientierung, Erzeugung von

---

<sup>11</sup> „Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir“. (I:1021).

<sup>12</sup> Man muss sich vor einem Bündel, seit langem diagnostizierter falscher Alternativen hüten. Zeichen gibt es *in actu* immer nur im jeweils individuellen Bewusstsein. Individuell (oder „subjektiv“) hat nicht zum Gegenbegriff „gesellschaftlich“, denn das Gesellschaftliche gibt es nur als die Gestalt individuell-subjektiver und gleichzeitig geteilter Zeichen, Bewusstseinszustände oder was auch immer. Umgekehrt ist unser Bewusstsein gesellschaftlich gebildet. Es ist allein wichtig, was wie dauerhaft zur mentalen Gewohnheit geworden ist. So ist jedes Individuum / Subjekt gleichzeitig eine mehr oder weniger spezifische Realisierung von Gesellschaftlichem. Das Korrelat von „gesellschaftlich“ ist „natürlich“, womit nicht das Individuum als Persönlichkeit, sondern das natürliche, biologische Lebewesen gemeint ist. Das Individuum als Besitzer der Inhalte seines Bewusstseins, als Autor seiner Gedanken und als für seine Gedanken und Wünsche verantwortliche Persönlichkeit ist ein rein gesellschaftlich-ideologisches (sc. in der gewohnten Weltanschauung geprägtes) Phänomen. Deshalb ist der Inhalt der ‚individuellen‘ Psyche seiner Natur nach ebenso gesellschaftlich wie die Ideologie selbst, wobei der Bewusstseinsgrad ihrer Individualität und ihrer inneren Gesetze historisch und gänzlich von soziologischen Faktoren bedingt ist. Jedes Zeichen ist als solches sozial, das innere Zeichen nicht weniger als das äußere.“ (Bachtin/ Volosinov 1975: 85) Ich zitiere dies ausführlich, weil dies eine These ist, die Borges wieder und wieder behauptet, die jedoch von der Kritik als Bescheidenheitstopos übergangen wird. Es geht jedoch allein um folgende Differenzierungen:

- Was vom kollektiven, zeichenhaften Bewusstsein bin ich, und was kann ich auch noch haben im Sinne von reflexivem Zugriff, Kritikfähigkeit, Veränderbarkeit, Lernfähigkeit?
- Inwiefern bin oder habe ich dieses Polysystem in seiner Widersprüchlichkeit, in seinem Reichtum, in seinem historischen Vermögen oder seiner Dynamik in mir?
- Inwieweit habe ich das mehr oder weniger reich rezipierte Polysystem mit dem von Bachtin „biologische Individualität“ genannten Verarbeitungssystem von Angeboten verbunden?

Borges zeigt beispielsweise, daß - wie es Harald Weinrich früh formuliert hat - das Abendland vor allem eine Bildgemeinschaft ist (Lakoff/ Johnson 1980).

Schwindel und Angst. Die Hölle in der *Divina Commedia* Dantes ist – „die berühmteste der literarischen Unterwelten“, wie Borges genau mit dieser Unterscheidung feststellt – kein Ort des Grauens [d.h. wo sympraktisch dieses Gefühl tief erzeugt wird]; sie ist ein Ort, an dem grauenhafte Dinge gesehen werden [d.h. als bedeutungsvolle Referenzen]. Der Unterschied ist wichtig.“ (El más ilustre de los avernos literarios, *el dolente regno de la Comedia*, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción est válida“.) (I: 731).

Es ist wichtig, die intratextuellen Wirkungen der literarischen Zeichen von denen zu scheiden, die das Ergebnis des Zeichenprozesses extratextuell und somit pragmatisch bezeichnen. Die intratextuellen habe ich mit Novalis Sympraxis (sinpraxis) genannt. Die Nähe zu Synthese (síntesis), Symbol (símbolo), Symphonie (sinfonía), Sympathie (simpatía) ist Absicht. Es ist hier nicht der Ort, dies extensiv darzustellen, doch wird jedem einleuchten, dass rhetorische Figuren als eine bestimmte Handlung funktionieren: eine Metapher verstehend übertragen wir, bei einer Elipse ergänzen, bei einer Hyperbel reduzieren, bei Ironie verkehren wir die Aussage. Der Reim fordert auf, die entsprechenden Wörter auf semantische Gleichheit und Ungleichheit zu vergleichen etc. Tropen und Figuren sind die Aufforderung, eine innere Bewegung zu vollziehen, um damit eine bestimmte Handlung zu leisten. Und ohne diese gibt es keine richtige Bedeutung (significación). Man macht einen Reim, um Stimmigkeit oder das Gegenteil erfahrbar zu machen. Man erzählt etwas als Märchen, um mit unserer Sehnsucht nach einer naiven Moral umzugehen. Man sollte eine Legende lesen, um den Heiligen nachahmenswert (imitable) zu finden. Kriminalliteratur gebraucht Verfahren, um Spannung zu erzeugen. Borges wettet oft gegen jene, die Literatur auf Information und Argumentation hin lesen, denn das sind Mittel und nicht der Zweck (finalidad). Das ist so selbstverständlich wie es Wasser zum Trinken, eine Geste zum Fürchten, eine Gestalt zum Mitleiden, einen Morgen zum Freuen, einen Fluß zum Schwimmen und einen Wein, einen Kuß oder ein Gedicht zum Genießen gibt. Die Glückseligkeit (felicidad), welche Literatur durch ihre dauerhafte Wirksamkeit spendet, muß einen – so immer wieder Borges – zuerst einmal berühren. Nur dann kann sie ihre Finalität entfalten.

Bevor etwas wirken (efectar) kann, muß es kontaktieren (contactar) und berühren (afectar). Zu all dem gehört das Bewegen, die zeichenhafte Aktivität im Gemüt (la actividad del ánimo). Am Anfang steht Affektierung - die schwächste Form der Sympraxis -, und die kann vertraut, familiär, intim (confidente, familiar, íntima) sein oder im Gegenteil – und Borges gebraucht das Wort auch auf Deutsch – *unheimlich*, fremd, bedrohlich (inquietante, extraño, amenazador) (I: 731). Unsicherheit erzeugt im negativen Fall Zweifel und im positiven Faszination. Ich komme darauf zurück. Am Ende steht das große Einlassen auf das andere, das Fremde (aventurarse en el otro, el extraño) oder gar sich ein Sich-Durchdringenlassen von einer Situation, einem Menschen, einer Epoche. Darauf legt es Borges immer wieder an. Wie ein Ethnologe in einer gänzlich fremden Kultur stehe ich vor Phänomenen, für die ich keine Kategorien habe. Daher versuche ich so präzise als möglich zu beschreiben. Selbstverständlich handelt es sich um Introspektionen. Entscheidend ist hierbei, ob sie präzise genug sind, ob sie mit dem Text angemessen korrelieren und vor allem intersubjektiv kommunikabel gemacht werden können mit einer bestimmten Plausibilität.

In einem Fall - *La busca de Averroes* - habe ich nachzuweisen versucht, wie es zu meiner eigenartigen Reaktion kommt (Kloepfer 1984). Die These lautete – und ich bin nicht weiter, sondern höchstens tiefer vorgestoßen: – Borges geht es um mentale Basisbewegungen wie beispielsweise Schwindel (vértigo). Schwindel ist als körperliche Befindlichkeit Antwort auf eine tiefgehende Ver-

unsicherung in der Orientierung. Dies hat mit dem Gleichgewicht, mit der Sicherheit im physischen und / oder mentalen Raum, mit der Angst vor Verlust eines sicheren Standortes zu tun, die vor allem an Schwellen entsteht. Das kann ängstigend sein oder gar schmerzvoll bis zur Ohnmacht (perder el sentido).

Schwindel kann auch lustvoll sein und freudig – wie auf der Schaukel, im Irrgarten, im Spiegelkabinett oder angesichts von ersehntem Glück. Dies sind Orte des Möglichkeitssinns: Man *könnte* auch fliegen, man *könnte* sich extrem irren, ja sich verirren und *könnte* sich daher mit größerer Lust neu finden, man könnte sich unendlich vielfältig sehen, sich selbst fremd werden, der Selbstsicherheit enthoben sein, man *könnte* – zeitweise – im Paradies sein. Ob Schwindel schmerzlich oder freudig empfunden wird, hängt von einem wertenden Zusatzgefühl ab.

*Das Gefühl des Schmerzes ist ein Symptom eines Gefühls, das uns abstößt; das Gefühl der Freude ist das Symptom eines anziehenden Gefühls. Anziehung und Abstoßung sind Arten des Handelns. Gefühle sind freud- oder schmerzvoll, je nach Art von Handlung, die sie stimulieren.[...] Freude ist ein Gefühl, dass ein Gefühl >sympathisch< ist; Schmerz, dass es >antipathisch< ist. (Peirce 1990: 72, 320).*

Es gibt nach dem großen Semiotiker etwas (mit einer Bedeutung / significación) und als valorisierte Handlung (mit einem Sinn / sentido). Früher war uns der Unterschied trotz James, Frege, Wittgenstein u.a. schwer zugänglich, nun gibt es neurologische Untersuchung dieser basalen psychischen Erscheinungen. Auf sie greife ich gerne zurück, um die Finalität als Grundlage von Wahrnehmung und Zeichengebrauch besser zu fundieren. Neurologisch ist es wohl bekannt, dass wir zur linken, dominant sprachlichen Gehirnhälfte leicht Zugang haben, zur rechten, der Gehirnhälfte der Syntheseprozesse aber schwer. (Bernauer / Schmidt 1991: 533, 538 ff.) Bateson (1972) und seine Schule hat seit den 50er Jahren nachgewiesen, dass Beziehungen zur rechten Hälfte gehören und im Vorbewussten ruhen. In den letzten Jahren ist dieser Aspekte durch das Werten vertieft worden, das uns hier besonders interessiert. Wir nehmen wahr, erinnern uns und antizipieren - gleichgültig ob unmittelbar oder über Zeichen - immer wertend. Das Werten betrifft eben jene Finalität, die jeweils die – wie Peirce sagt – Bühne unseres Bewusstseins bestimmt.

Damit sind wir theoretisch wieder bei den Verfahren, die ich eingangs mit der Person und Figur Shakespeare entwickelt habe. Zentral ist das Gefühl für Selbstwert (valor de sí mismo).\_Dieser Bereich ist wichtig, wenn ich im Zweifel positiv (hoffend) oder negativ (fürchtend) antizipiere. Genau hier liegt ein Zentrum der Verbindung der sechs Verfahrenskomplexe, die man bei Borges aufzeigen kann. Das, wovon bei Shakespeare die Rede ist, wird uns als Erfahrung angeboten. Die Forschungssituation in diesem zentralen Bereich wird von Antonio R. Damasio in dem Buch mit dem schönen und richtigen Titel dargestellt: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. Er zeigt die lange Tradition von Forschungen auf, die - extrem verkürzt gesagt - nachgewiesen haben, dass bei präfrontalen Schädigungen das Zentrum ausgeschaltet wird, durch das wir den „Körper als Bühne der Gefühle“ (213 ff.) dergestalt nutzen können, dass wir uns in eine Situation so entwerfen können, dass wir Informationen für Entscheidungen markieren (227 ff.). Es gibt - offenbar inzwischen sogar naturwissenschaftlich nachgewiesen - „Marker“, mit denen wir körperlich über Gefühle mit positiven oder negativen Folgen das Entscheidungstheater im Körper und im Gehirn (247 ff.) initiieren können. Und nur wenn wir dazu imstande sind, können wir Wissen so transformieren, dass wir damit auch Entscheidungen treffen können.

Die Plausibilität dieser Theorie ist inzwischen recht gut begründet (277). Nur mit dieser Evaluation können wir die Kurzsichtigkeit für die Zukunft vermeiden (291 ff.). Sie geschieht als leibhaftige, innere Bewegung im „körperbewussten Gehirn“ (298 ff.). Das ist aus dreierlei Gründen wichtig:

1. Es beweist die Richtigkeit der Annahmen von Kant und der Neokantianer wie Cassirer und zwar vor allem im Hinblick auf die psychosomatischen Ausdrücke als angemessenes Erkenntnismodell insbesondere der deutschen Alltagssprache, die dem entspricht ... und die in die Medien gegangen sind: Einstellung, Fokussierung, Herabsehen etc.
2. Es beweist die ungeheuren Folgen die Orientierung im Alltag und in der Literatur für das Gedächtnis haben, worauf bereits Bühler (1930/ 1965) hingewiesen und was neuestens Weinrich (1988) vertieft ausgearbeitet hat.
3. Vor allem schließen diese Forschungen eine Lücke in meiner Theorie der Sympraxis. Ich behaupte seit Jahrzehnten, dass die dargestellte Welt oftmals nur Vehikel ist, um im Leser oder Zuschauer Mithandlungen zeichengesteuert so zu ermöglichen, dass er das tatsächlich und leibhaftig ist, wovon die Rede ist. Dies ist ein neue Form der Theorie der künstlerischen Erfahrung, wie sie seinerzeit bereits Dilthey oder Dewey entworfen haben.

Nach diesem notwendigen Ausblick zurück zu Borges und seinen Erzeugungsverfahren von elementaren, basalen Erfahrungen im Umgang mit Wirklichkeit, wie z.B. Schwindel oder vor allem Zweifel. Borges erzeugt – bei mir und zwar seit Jahren – freudigen Schwindel, manchmal eine Art Trunkenheit, so etwas wie ein bestimmtes Schweben, ja eine Art *Euphorie* (Engelmeier 1972). Heutzutage bezeichnet man damit entweder eine abnorme oder gar krankhafte Heiterkeit oder die größtmögliche Glückseligkeit. In der Antike wurde die Ambivalenz bereits sehr differenziert gesehen – und genau darum geht es Borges –, denn man bezeichnet so

1. die Fähigkeit, Unangenehmes leicht zu ertragen (in unserem Fall wäre es die Unsicherheit im Umgang mit der sogenannten Realität),
  2. die Illusion eines Kranken, es gehe ihm in Wirklichkeit ausgezeichnet (in unserem Fall wäre es die Selbstsicherheit derjenigen, die sich „ihrer Welt“ sicher sind),
  3. Fruchtbarkeit (in unserem Fall sowohl „prägnant“ (schwanger im Sinne von embarazado) zu sein beziehungsweise „zeugungsfähig“ (potente) zu werden (oder beides zusammen), und so kommt es
  4. zur Bedeutung gesteigerter Produktivität (Möglichkeit) sowie
  5. reichlich vorhandenes Erzeugnis (Aktualität, Ergebnis), und
  6. schließlich gilt in der Antike als Euphorie die elegante tänzerische Bewegung;
- diese vier letztgenannten Bedeutungen sind wohl Grundlage der extrem positiven Bedeutung in der heutigen Alltagssprache.

Hier bin ich bei meiner zweiten, zentralen These: Borges spielt mit dem Gedächtnisspeicher jedoch nicht als Selbstzweck, sondern um dem eigentlichen Gedächtnis „auf die Sprünge“ zu helfen: der geformten, wiederholbaren und durch Lernen erweiterbaren inneren Bewegung. Jedoch nicht beliebige Bewegungen, sondern solche wie das Kreisen um sich selbst, das Kopfschütteln, das Auf-und-ab beim Tanz und vieles mehr, die Schwindel oder Trance erzeugen. Gedächtnis ist hier Erinnerungsfigur genau in dem Sinne, wie es euphorisierende Bewegungen gibt, die sich in allen Kulturen der Welt nachweisen lassen. Mit anderen Worten: Seine Texte geben Anlass zu ganz spezifischen inneren Aufführungen. Und viele von diesen sind in den von ihm zitierten mystischen Traditionen oft beschrieben worden.

Wir wissen heute – wenn man der kognitiven Neurobiologie und den verwandten Disziplinen Glauben schenken darf –, dass das Bewusstsein einen stetigen, sich wandelnden und doch strukturell gleichen Kreislauf vollzieht, den man sogar ganz spezifischen Regionen zuordnen kann (Roth 1996: 220). Ich meine, dass man nachweisen kann, wie Borges' Texte mit ihren Kreisläufen, Spiralen, gewundenen Irrwegen der geistigen Bewegung immer wieder die typischen Formen des Bewusstseins auf ganz bestimmte Weise durchlaufen lassen. Durch Mittel, welche die *Aufmerksamkeit* steigern, lässt er uns eine bestimmte *Wahrnehmung* machen, denn Worte können uns in der vorgestellten Welt orientieren, dann lässt er uns entsprechend ein *Verhalten* entwerfen, das auf die *Wahrnehmung* zurückwirkt und uns das Ergebnis *werten* lässt, um es mit den *bisherigen Gedächtniseinträgen* zu vergleichen. Dies alles braucht Zeit, in der wir uns in wirklicher Analogie zu dem verhalten, wovon die Rede ist. Wir werden zu einem ikonischen Zeichenkörper für uns selbst (Kloepfer 1975). Je komplexer ein solcher Prozess ist, desto mehr innere Vorgänge in der Zeiteinheit spielen sich ab. Literatur – so sagt schon die aristotelische Poetik – baut Krisen in der dargestellten Welt und für die Aufführung in unserem Gemüt auf. Im Extremfall – zum Beispiel in Sekunden der Todesgefahr – kann ein ganzes Leben in Sekunden in uns „ablaufen“ (was wahrscheinlich eine schlechte Metapher ist).

Der Bewusstseinszustand, der einer Literatur à la Borges am nächsten kommt, ist der Traum. Nicht zufällig vermerkt dies das Vorwort zum *Libro de Sueños*. Borges sammelt Beispiele dieser „ältesten und komplexesten literarischen Gattung“, Träume, „die der Leser wieder träumen wird“. Ich nehme solche Sätze im Sinne Schellings *tautegorisch*: Es sind Metaphern, die etwas „anders“ sagen, um mir auf der höheren Ebene zu zeigen, dass die Aussage eigentlich zu nehmen ist. Dass Borges selbst Coleridge mit der These zitiert, dass im Wachen die Bilder die Empfindungen und im Traum die Empfindungen die Bilder einflößen, ist zwar kein Beweis, dass er damit jedoch selbst experimentiert, ein Hinweis. So behaupte ich:

1. Wenn man in sich von Borges – oder entsprechender Literatur überhaupt – mit den Bildern (*imágenes*) nicht die Empfindungen (*emociones*) evozieren lässt, dann liest man nicht richtig.
2. Dieses System zeichengesteuerten Mithandelnden (*Sympraxis*) gilt für Texte, die wir im Wachen lesen. Dass Borges in seinen „idealistischen“ Texten immer wieder selbst behauptet, dass „leben“ und „träumen“ austauschbar sind, ist weniger wichtig als der Nachweis, dass er es tut.
3. Er kann dies, weil Träume „induzierte Halluzinationen“ sind mit einer klaren Struktur:

Sie sind *inkongruent*: Ich bin in meiner Wohnung und nicht, gegenüber ist mein Freund und ist ein anderer etc.

Sie sind *diskontinuierlich*: Ein Ort ist ein anderer, ein Seil eine Schlange, ein Wort sein Gegenteil.

Sie sind voll *kognitiver Unschärfen*: Ich höre und verstehe nicht, sehe und erkenne nicht, empfinde und begreife nicht.

Diese Gesetze, welche J.A. Hobson (1988) erforscht hat, zeigen sehr genau, dass wir wachend und schlafend von zwei Systemen beherrscht werden, die auch ihren Ort im Gehirn haben, dem – sagen wir verkürzt – *rationalen* (der Raphe-Kerne und des Locus Coeruleus) und dem kreativen (das cholinergene System im basalen Vorderhirn). Das eine fokussiert, konzentriert uns auf eine Sache, gibt der „gedanklichen, perzeptiven und kognitiven Arbeit von unserer Erfahrung“ Struktur, das andere – und ich zitiere Gerhard Roth, weil er die alte Metapher gebraucht – „bringt corticale Netzwerke im Zusammenhang mit Wahrnehmung und Gedächtnis *in Bewegung*“ (Roth 1996: 223). Es erzeugt Chaos, ist beim Träumen hyperaktiv und zwar ohne externe Stimuli. Daher die Behauptung von Borges: Literatur ist auf der Schwelle zwischen beiden Formen der Existenz,

denn sie gibt minimale Stimuli und zwar struktureller Natur, so dass man wach träumt. Sie ermöglicht den Übergang hin und her. Interessanterweise gibt es neben dem Traum und der Literatur ein Drittes, das das cholinergene System dergestalt stimuliert: Drogen. Deshalb ist der Ausdruck „Literatur ist eine Droge“ tautologisch: zuerst uneigentlich (figurado) und dann – wenn man die tiefe Identität der Wirkung sieht – eigentlich gemeint (propriamente dicho). „So können visuelle Areale (sc. des Gehirns) zum Beispiel durch Gedächtnisinhalte genauso aktiviert werden, wie durch ‘tatsächliche’ visuelle Sinnesreize; dasselbe gilt beim Träumen oder bei der Einnahme von Drogen“ (229).

Künste streben danach, „wie Musik nichts als Form“ zu werden, doch als solche Formungen des Adressaten: Aufforderungen zur geteilten Bewegung. „Die Musik, die Zustände des Glücks, die Mythologie, die von der Zeit bewirkten Gesichter, gewisse Dämmerungen und gewisse Orte wollen uns etwas sagen oder sagten uns etwas, das wir nicht hätten verlieren dürfen, oder wollen gerade etwas; dies unmittelbare Entstehen einer Offenbarung, zu der es nicht kommt, ist vielleicht das ästhetische Faktum.“ „Dies verallgemeinernd können wir den Schluß ziehen, dass alle Formen ihre Kraft in sich selbst tragen und nicht in einem mutmaßlichen ‘Inhalt’“. („La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.“ „Generalizando el caso anterior, podemos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural,“) (I: 635).

Genau deshalb erinnern sich die deutschen Romantiker und ihre symbolistischen Gefährten der uralten Lehre von der Musikalität der Gemütsbewegungen. Borges lässt uns mentale Figuren auf-führen, zum Beispiel fundamentale poetische wie die Metapher, von denen Roland Barthes in Wiederholung von Paul Valéry sagte: Sie lassen uns tanzen.<sup>13</sup> Mutmaßungen (conjecturas), Ironien, Hyperbeln, Ellipsen sind solche Figuren, die das Gemüt (ánimo) auf bestimmte Weise bewegen

Als Beispiel – und fast jeder Text ist ein neuer Tanz – kann man *La escritura de dios* zitieren (II: 86 ff.). Zu den drei Kriterien – Inkongruenz, Diskontinuität, Unschärfe, die alle die vorgestellte Welt betreffen – kommt nun sprachlich fingiert genau das Gegenteil: mathematisch-geometrische Stimmigkeit, semiotische hypergenau gekennzeichnete Kontinuität und vor allem, höchste Schärfe. Wie geht das zusammen? Hat diese Spannung, genauer: hat dieses Hin-und-Her in der Zuordnung etwas mit dem höchsten Kitzel zu tun, den wir Faszination nennen?

Das, was ich hier Hin-und-Her nennen, lässt sich mit den sechs Verfahren verbinden, die ich ein-gangs zitiert habe. Diese sind nämlich vor allem dazu da, Zweifel als die elementarste Form von Hin-und-Her zu erzeugen. Ich zitiere nun einen Autor, der sehr genau den Übergang von Unsicherheit zu Sicherheit, von Zweifel zu Überzeugung als Erstarrungen in Gewohnheit beschrieben hat, Charles Sanders Peirce:

*Wie kommt es zu einer neuen Überzeugung / Glaube (belief)? Man hat eine alte. Diese ist eine Gewohnheit der Erwartung (habit of expectation). Eine Erfahrung (experience) durchkreuzt dies: Überraschung (surprise)! Dies Gefühl (feeling) transformiert sich vielleicht durch Ermüdung (fatigue) in Irritation, die man mangels eines besseren Begriffs Neugier (curiosity) nennt, eine Reaktion, die eine erklärende Information sucht, gleichsam eine Abrundung, eine Auffüllung der fragmentarisch gewordenen Gewohnheit. Diese Art Verwunderung*

---

<sup>13</sup> „Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas“ ( II: 137).

*(wondering) transformiert sich in eine andere Form der Irritation, die man Verdacht nennen könnte (suspicion), der Reaktion, welche die fehlerhafte Überzeugung aus dem Status der Überraschung über die fehlerhafte Gewohnheit in ein neues Gefühl transformiert, das seinerseits durch Ermüdung (?) so etwas wie Zweifel ist (doubt), wiederum eine Reaktion, die nun ihrerseits dazu tendiert, eine neue Erwartungsgewohnheit aufzubauen („tending to the establishment of a new habit of expectation“). Schließlich das „Heureka!“ in einer neuen Emotion, welche gleichsam eine Lösung anbietet, „die in den Wunsch übergeht, eine Gelegenheit zu finden, um sie auszuprobieren“ („a new sudden emotion of „Eureka“ passing on fatigue into a desire to find an occasion to try it“)(CP 8.264 f, 270.*

Zweifel ist wie Hunger, er kommt immer wieder und will gestillt sein (5.372 u. Anm., 5.395: ein Reiz der befriedigt werden muß) Zweifel ist unmittelbarer Beweggrund. Er ist eine Not-Wendigkeit, d.h. die Voraussetzung, einen Mangel zu beheben. (CP 6.39 ff.). Zweifel ist eine Art dauerhaften Zögerns, ein Schwanken (hesitancy) in Bezug auf einen vorgestellten Sachverhalt“ (doubt is a state of hesitancy about an imagined state of things“), so lautet eine Anmerkung (5.373). Der Reiz / Irritation des Zweifels („irritation of doubt“) erregt das Gemüt zu einer Aktivität, die schwach oder energisch, ruhig oder aufgewühlt sein kann (5.394, A 188). Das Denken (thought) ist Bewegung zur Ruhe der Überzeugung („production of belief; thought at rest“).

Nun gibt es Erinnerungs- und Erzählfamilien – Gattungen, Gattungsformen, Stile im Sinne von Wittgensteins Spielbeispiel – die entsprechende komplexe innere Bewegungen lehren, also Bewusstseinsbehandlungsangebote, die man nach bestimmten Regeln leistet. Diese sind Gewohnheit (práctica habitual). Solche in Textgenres niedergelegten Wahrnehmungs- und Verhaltensgewohnheiten ruft nun Borges en bloc ab, um damit im Großen so zu spielen wie mit den einzelnen Verfahren im kleinen. Allerdings sollte man „Spiel“ radikal genug verstehen: Fiktionen (ficciones) sind die Umgangsformen mit dem kulturellen und vor allem literarischen Material, mit den Gewohnheiten der Genres und denen der epistemologischen Traditionen. Die wirklichen Ergebnisse jedoch des Zeichenprozesses, zu den uns Borges mit jedem Text einlädt, betreffen unser Motive im Umgang mit unseren historischen Konstrukten von Realität.

In diesem Artikel bin ich den Spuren nachgegangen, die bislang immer tiefer in den Zweifel führten. Die Erzählung „Everything and nothing“ führte vor, wie der Zweifel an der Selbstidentität zur Selbstproduktivität führte. Wir werden gleich anhand einer anderen Erzählung den umgekehrten Weg gehen, denn wir würden – ohne die jeweilige Kehrseite, ohne die Wende zur Gegenprobe – kaum den „Inquisitionen“ unseres Autors entsprechen. Als Thema hatten wir Formen des Zusammenfalls der Widersprüche vor allem im Hinblick auf Person und Figur betrachtet. Wir wollten uns dabei nicht wie jene von Borges verlachten Gelehrten verhalten, die „weniger auf das Ästhetische, denn auf die Bekehrung der Leute konzentriert sind (menos atentos a lo estético que a la conversión de la gente). (I: 742). Wenn Borges die „Formen einer Legende“ (Formas de una leyenda) dergestalt ästhetisch betrachtet, dann führte er einen Prozess vor, den er systematisch mit einer Paronomasie verbindet: Siddhartha „figuriert“ (figura) in einem Traum; er nimmt also Gestalt an, so wie in diesem Traum „der Leprakranke und der Blinde „auftreten“ (figuran), allerdings liegen allen Transformationen Gestalten (figuras) vor den phantastischen Erscheinungen zugrunde. Man kann das philosophisch oder theologisch deuten. („Unsere Jahrhundert spricht mit einer anderen Mythologie oder Terminologie vom Unbewussten. / Nuestro siglo, con otra mitología o vocabulario, habla de lo inconsciente.“) (I: 742) „Dreamtigers“ geben dem Unfassbarem und Wirkungsvollen Gestalt. Es ist wie bei dem prahlerischen und feigen Hauptmann bei Shakespeare, „der nur nur durch eine strategische List den Aufstieg geschafft hat“ (que ha logrado, una estratagema, ser ascendido a capitán“), und seine Autopoesis mit der Figur des göttlichen Namens behauptet: „Ich

werde kein Hauptmann mehr sein, aber essen und trinken und schlafen wie ein Hauptmann: dieses Ding, das ich bin, wird mich leben machen“ (Yo no seré capitán, pero he de comer y beber y dormir como un capitán; esta cosa que soy me hará vivir). Dieser *miles gloriosus* figuriert sich wohl zu Recht tautegorisch, denn ist er nicht geworden, was er ist, durch hocheffizientes strategisches Verhalten? Wiederholt Borges nicht zurecht die Übersetzung *des Ehych asher ehych* durch Buber, der als zusätzliche Varianten anbietet: „*Ich bin der sein wird* oder *Ich werde sein, wo ich sein werde*“ (*Soy el que seré o por Yo staré donde estaré*)?

Die Lebendigkeit aus dem Selbstzweifel oder aus der eignen Zwiegestalt wird bei Borges natürlich noch in ganz anderen Bereichen entfaltet. Man denke nur an die Rivalen, Doppelgänger, Duellanten und die vielen ähnlichen Figuren in neun Erzählungen der Sammlung „El informe de Brodie“ (I: 1021-1068).<sup>14</sup> Der Kampf mit dem anderen ist eine Form der Annahme oder der Ablehnung des Fremden in sich selbst.

#### IV. Der Schöpfer (el hacedor).

Die Erzählung beginnt mit einer typischen Verkehrung (I: 781 f.). Der Held, der nichts als Hingabe an die unmittelbaren Eindrücke (*impresiones inmediatas*) scheint, die ihm ein abenteuerliches Leben in der Antike anbietet, ist – unersättlich und neugierig (*ávido, curioso*) – orientiert auf Genuß (*fruición*) auch der „komplizierten Erzählungen, die er aufnahm wie man die Wirklichkeit aufnimmt, ohne zu ermitteln, ob sie wahrhaftig oder falsch waren. (*complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas.*“ Da vorher von Satyren die Rede war, sind wir gewarnt.

Der zweite Abschnitt führt den Verlust jenes Sinnes ein, der dem Helden vorher die meisten Eindrücke ermöglicht hatte: das Gesicht (*vista*). Er fühlt den Verlust, und die „Verzweiflung seines Fleisches“ dauert, bis er erwachend fühlt – „wie jemand, der eine Musik oder eine Stimme wiedererkennt“ -, „dass ihm das alles schon einmal begegnet war und dass er es mit Schrecken, aber auch mit jubelnder Freude, Hoffnung und Neugier betrachtet hatte“ („*come quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad*“). Er lässt nun zu, was er vorher verweigert hatte, „die Wonnen des Gedächtnisses“ („*los gozes de la memoria*“). Wer jetzt meint, dass sich der Held aller schönen Dinge erinnert, die vorher zusammengefasst waren, kennt Borges nicht, der die Prinzipien unseres Bewusstseins kennt. Er sucht und birgt aus dem „Schwindel“ („*vértigo*“) in den Gedächtnislabirynthen „die verlorene Erinnerung, die aufblinkt wie eine Münze unter dem Regen vielleicht, weil er es nie betrachtet hatte, außer möglicherweise in einem Traum“ („*El recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca la había mirado, salvo, quizás, en un sueño*“).

---

<sup>14</sup>Vgl. die Fortsetzung des Kampfes im eigenen Ich in verschiedenen Erzählungen von „El libro de arena“ (II: 11ss) und „La memoria de Shakespeare“ (II: 377 ss.), wo schon durch die Doppelung von „genitivus subjectivus“ und „genitivus objectivus“ im Titel deutlich wird, daß wir das Gedächtnis Shakespeares sind (von ihm geprägt und an ihn denkend). Daher führt die Erzählung, welche der kleinen Sammlung den Namen gab, zur tautegorischen Variante der Alterität: „Simply the thing I am shall make me live.“ (II: 399).

Der Lebensabschnitt des Erinnerungsmomentes ist so lang wie die beiden vorangehenden. Die Versuchung des Pierre Menard ist immens bei der verstehenden Neuschöpfung des Textes. Es geht um die Erfahrung der Machtlosigkeit des Helden, der als Knabe beleidigt worden war, den Hinweis des Vaters auf einen Dolch und die Erfahrung „magischer Stärke (una fuerza mágica) bei der Annahme der Herausforderung. Selbstverständlich im Ausdruck, verblüffend, wenn man ein wenig nachdenkt, kommt diese durch die träumende Übernahme fremder Gestalten und die Antizipation seiner Figurierung als entsprechender Held. Was der Erblindende im Moment höchster Verzweiflung sucht und findet, ist nicht etwas, sondern seinen Geschmack an einem Motiv in jenem Moment, und das ist eine wertende Relation, ein lustvoll stimulierendes Gefühl aus der Fiktion übernommener Macht. Der Rest mit den Indizien des erfolgreichen Kampfes ist Nebensache. Bei der zweiten Erinnerung, die evoziert wird, weiß man schon nicht mehr, was die Beschreibung meint, wenn es heißt: „er suchte durch Gänge, die wie Netze aus Stein waren, und Abhänge, die in Schatten versanken“ „él al buscó por galerías que eran como rede de piedra y por declives que se hundían en la sombra“ nämlich die erste Frau oder die Erinnerung an die erste Frau.

Wenn im letzten Abschnitt sein Leben als verstehendes Staunen erscheint beim Abstieg in das, was er längst ist – „Liebe und Wagnis. Ares und Aphrodite“ (el amor y el riesgo. Ares y afrodita“ –, dann deshalb, weil diese seine leibhaftige Geschichte schon Ahnung jener Geschichte ist, die er den Odysseen und Iliaden zuschreibt. Diese Dinge (cosas) – „Dreamtigers“ -sind die Gründe (causas) aller Aktionen; sie erscheinen wie das Getön, das den jungen Sehenden und den alten Visionär, kämpfende Männer und die Zuhörer des Helden erfüllt als Bestimmung, das jeden korrespondieren und respondieren lässt auf das Geschick (desino). Von dem alten Blinden – Homer, Shakespeare, Borges – heißt es: „Wir wissen von diesen Dingen, doch nicht jene, die er fühlt beim Herabsteigen zum letzten Schatten.“

## V. Epilog des Klassikers

*Clásico no es un libro (le repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad. (I: 773))*

Was macht also einen Klassiker aus? Dass man sein Buch oder Werk wie einen „Glaubensakt“ so liest, als wäre es unendlich wirkmächtig. Diese Hingabe nennt Sartre „un pacte de générosité“ und Borges eine „geheimnisvolle Loyalität“ („misteriosa lealtad“). Ohne „die Lektüre, die einen Glaubensakt erfordert“ („lectura que reclama un acto de fe“) gibt es keinen „ästhetischen Sachverhalt“ („hecho estético“). Was zerstört Klassiker - außer natürlich, dass man in ihnen nur Referenz, Informationen und Argumentationen sucht? Dass der Leser sich auf seine Verfahren (medios) konzentriert und sie nur wiedererkennt, statt ihre Wirkung zu erproben. Klassiker sind also auch Autoren, mit denen besonders gerne mißbräuchlich umgegangen wird: Mißbrauch (abuso) ist jener Gebrauch (uso), der die grundlegende Intention verkehrt. Nun werden Sie sagen: Intentionalität ist ein überholter Begriff! Darüber will ich nicht allgemein diskutieren. Allein bei Borges ist die strukturelle Finalität so eindeutig, dass man sie sehr wohl definieren kann: Es geht immer um die Prinzipien der Gestaltung beziehungsweise der Übung möglichen Verhaltens nämlich zu jener Offenheit, die man „Realität“ nennt. Von solchen Prinzipien redet er, und er führt sie literarisch-ästhetisch auf, er führt sie vor, er führt sie durch, er führt in sie ein und zwar nicht als Referenz

seiner Texte, sondern als Angebote für Denkwege oder als Übungen für innere Erfahrungswege, also als Exerzitien.

Man zeige mir den Text von Borges, wo es nicht um solches Umgehen mit Wahrnehmungsmöglichkeiten über Zeichen geht. Wohlgermerkt: Nicht fertige, abrufbare, enzyklopädisch-referenzielle Zeichen, sondern Zeichen als Aufforderungen mentaler Bewegungen. Borges, der von sich sagt, dass er mehr gelesen als gelebt hat, fügt im zitierten Epilog der „Inquisitionen“ noch zwei Gedanken hinzu, die erklären, was die beiden Tendenzen dieser Sammlung sind und somit der Grund unserer Faszination:

Es gibt zuerst die Trächtigkeit (gravidéz), die im Zentrum der Schwerkraft (gravitación) von Literatur im weitesten Sinne ruht, von der wir eingangs sprachen. Der Schöpfer (hacedor) ist ein Entdecker oder Entberger oder Erinnerer, dass es Wirkliches und zwar auch Glückseligkeit (felizidad) in sich tragendes Wirkliches gibt. Diese ästhetische Einstellung besteht z.B. in dem Verfahren, „religiöse und philosophische Ideen wegen ihres ästhetischen Wertes und dessentwegen zu schätzen, was in ihnen an Einzigartigem und Wunderbarem enthalten ist“. („estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valór estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso“).

Es gilt sodann die zweite Annahme, „dass die Zahl der Geschichten und Metaphern begrenzt ist, zu denen die Einbildungskraft der Menschen befähigt ist, doch diese zählbaren Erfindungen können alles für alle sein“. (que „el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser toto para todos“). Warum? Weil das Einzelne – angemessen wahrgenommen durch entsprechend gebildete Sinne oder „figuriert“ durch Kunst – unendliche viel, wenn nicht gar das Ganze sein kann.

## Bibliographische Angaben

### a) Werke

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires (Emecé), 2 Vol. 1989,  
**Libro de sueños**, Buenos Aires (Torres Aguero Ed.) 1976  
ders./ Ferrari, Osvaldo, *Diálogos últimos*, Buenos Aires (Sudamericana) 1987..  
ders., *Gesammelte Werke*, München / Wien (Hanser ) 1981 ff. und in 20 Bd. Frankfurt / M. (Fischer) 1992 ff.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*, Hamburg (Christian Wegner) <sup>4</sup>1960

### b) Wissenschaftliche Literatur

- Auerbach, Erich, „Figura“ (1939), in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern / München (Francke) 1967.
- Bernauer, Niels & Robert F. Schmidt, *Biologische Psychologie*, Berlin (Springer) <sup>2</sup>1991
- Bachtin, Michael (publ. unter den Namen Volosinov, Valentin N.), *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*, hrsg. von Samuel M. Weber, Frankfurt / M. etc. (Ullstein) 1975: 85 (Russ. 1930).
- Diels, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Reinbek (Rororo) 1957
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart (G. Fischer) <sup>2</sup>1965
- Damasio, , Antonio R., *Descartes´ Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München / Leipzig (List) 1994 engl. *Descartes´Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New

Yortk (Putnam's) 1994

- Engelmeier, M.-P, „Euphorie“, in: Ritter (Hrsg.) Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1972 vol. 2: 823 f..
- Hobson, J.A., *The Dreaming Brain*, New York (Basic books) 1988
- Kloepfer, Rolf, *Theorie der literarischen Übersetzung*, München (Fink) 1967
- ders., *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*, München (Fink) 1975
- ders. „Dichtung als vermögenswirksames Spiel: Beispiel aus J. L. Borges“, in: Segoviano, C. (Navarro J.M. (Eds.), *Spanien und Lateinamerika, Beiträge zur Sprache und Kultur*, Nürnberg 1984: 640-656.
- Lakoff, Georges und Mark Johnson, *Metaphors we live by* Chicago /London (Univ. of Chicago Press) 1980)
- Lem, Stanislaw, „Nachwort“ in: Borges 1981.
- Nobis, H.M., „Coincidentia oppositorum“, in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1971, I: 1018 f.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Vol. I-VI, ed. by. Charles Harshorne and Paul Weiss, Chicago/ Mss. (Harvard University Press) 1931-35, <sup>2</sup>1969; Vol.VII-VIII. ed. by Arthur W. Burks, (Cambridge Mann) 1958.
- Semiotische Schriften, Bd. 2, Frankfurt /M. (Suhrkamp) 1990
- Roth, Gerhard, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt / M. (Suhrkamp)<sup>4</sup> 1996:
- Weinrich, Harald, „Über Sprache, Leib und Gedächtnis“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich und K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialität der Kommunikation*, Frnkfurt / M. (Suhrkamp) 1988: 80-93.

© **La supersticiosa y la verdadera ética del lector / The superstitious and the truthful ethics of the reader**, in: de Toro, Alfredo und Fernando de Toro (Hg.): *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo xx. / Jorge Luis Borges: Thought and Knowledge in the XXth century. Teoría y crítica de la cultura y de la literatura (TCCL)*, Bd. 16 /Bd. 17, Frankfurt a. M. (Vervuert).