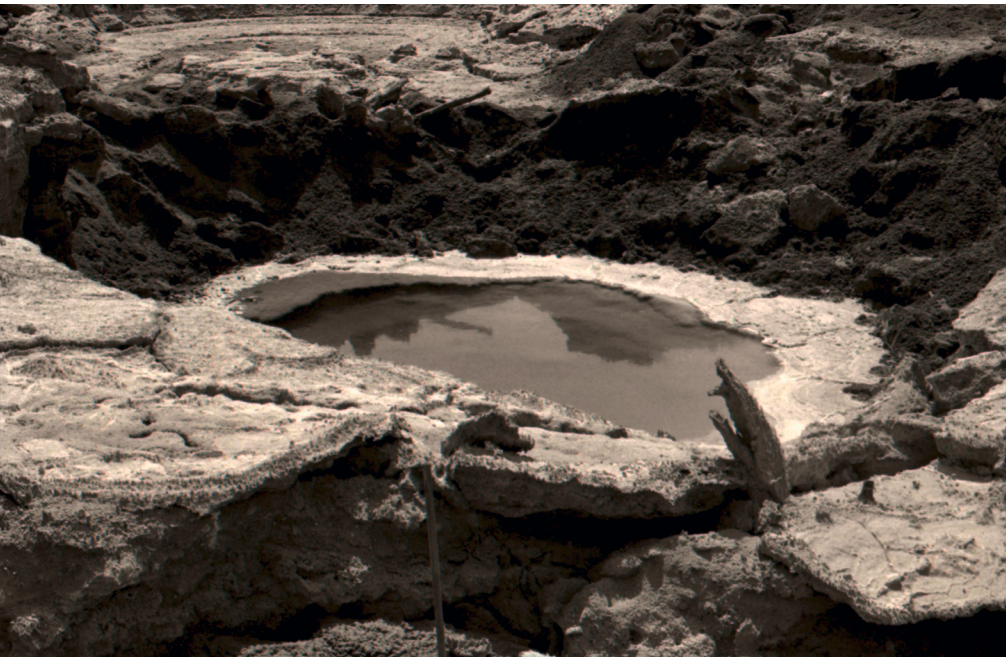
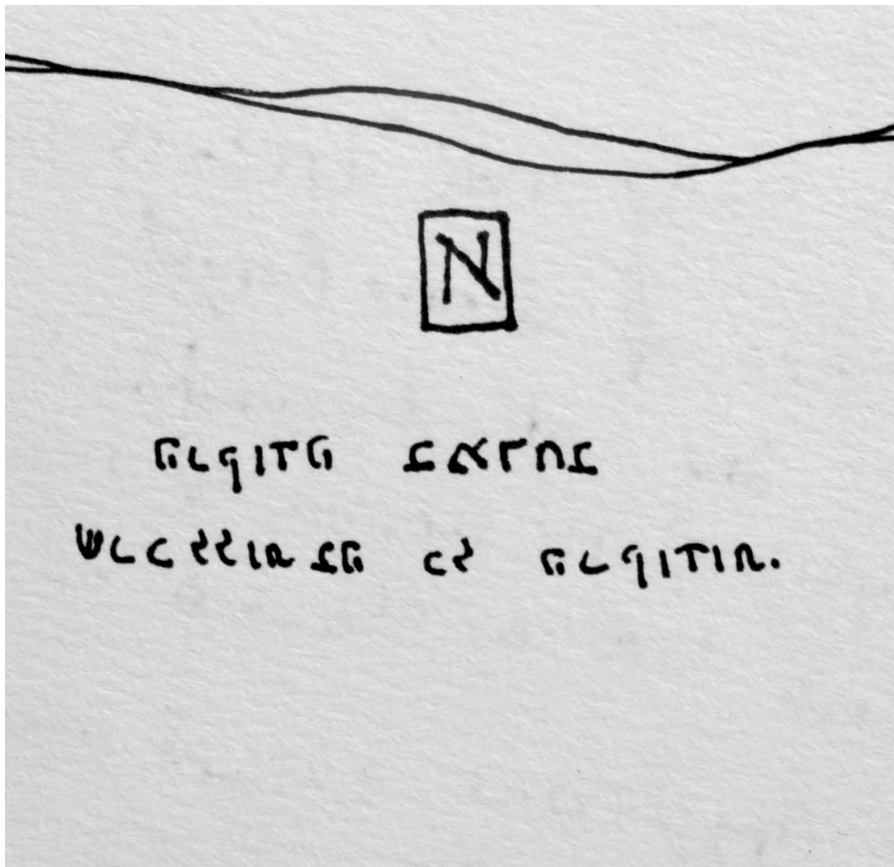


Corinna Deppner

El Aleph **Eine Metapher der Moderne** **und ihrer ‚différance‘**

Jorge Luis Borges' Erzählung im Kontext
jüdischer Tradition





Aleph, pen on paper.

Corinna Deppner

El Aleph

Eine Metapher der Moderne und ihrer ‚différance‘

Jorge Luis Borges' Erzählung
im Kontext jüdischer Tradition

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung der Alfred Freiherr von Oppenheim Stiftung zur Förderung der Wissenschaften und der Vereinigung für Jüdische Studien e. V.

Universitätsverlag Potsdam 2017

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292

E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die Schriftenreihe **Pri ha-Pardes** wird herausgegeben von Rebekka Denz und Michal Szulc im Auftrag der Vereinigung für Jüdische Studien e. V. in Verbindung mit dem Institut für Jüdische Studien und Religionswissenschaft der Universität Potsdam

ISSN (print) 1863-7442

ISSN (online) 2191-4540

Zugl.: Hamburg, Univ., Magisterarbeit, 2009

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:

Namensnennung – Keine kommerzielle Nutzung – Keine Bearbeitung 4.0 Deutschland

Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Druck: docupoint GmbH Magdeburg

Layout und Satz: Frank Schlöffel

Umschlaggestaltung: Kristin Schettler

Umschlagfoto, Frontispiz: Fotografin Yael Ferber

ISBN 978-3-86956-375-6

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:

URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus4-98422](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-98422)

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-98422>

Inhalt

0. Vorbemerkung	9
I. Jorge Luis Borges und sein Werk	11
1. <i>El Aleph</i> : Eine Erzählung mit drei Akzenten	11
2. Forschungsstand	15
2.1 Die Erzählung <i>El Aleph</i>	17
2.2 Der Einfluss jüdischer Tradition auf das Gesamtwerk von Borges	18
2.3 Die Aktualität jüdischer Denkbilder.....	21
2.4 Poststrukturalismus und englischsprachige Literaturmoderne	23
3. Alle Wege führen zum Text	24
II. <i>El Aleph</i> – eine Textanalyse	27
1. Die Erzählung und das Wechseln der Plakate.....	27
2. Interferierende Textstruktur als widersprüchliche Einheit	29
3. Das Aleph als Paradigma des Schweigens	31
4. Kristallisationspunkte in der Non-Linearität.....	34
III. Reflexion über Bild und Text	37
1. Camera obscura und das fotografische Dispositiv.....	37
2. Erinnerung als temporäre Paralaxe.....	40
3. Spuren des Unbewussten – der Keller als Dunkelkammer.....	44
4. Schrift und Bild – sukzessiv und simultan.....	49
IV. Die Kabbala als rhetorische Form	53
1. Scholem und Borges: Kabbala und Literatur.....	53
2. Literarische Transformationen eines verborgenen Gottes	55
3. Gottes Rückzug – eine Form des Exils.....	56
4. Die Metapher als Trope des Rückzugs.....	58

V. Das Aleph und die Magie des Bildes	63
1. Moses und Aaron – das Bilderverbot.....	63
2. Die Jakobsleiter als Metapher der Unentschiedenheit.....	67
3. Der Buchstabe Beth.....	71
4. Schwelle zwischen den Zeichen – das Un-heimliche.....	72
VI. Mehrfacher Schriftsinn	79
1. Die englischsprachige Literaturmoderne als Inspirationsquelle.....	79
2. Die Metapher des Kristallinen – <i>El Aleph</i> und <i>Crystal Egg</i>	81
3. Ezra Pound: Ein Vorbild für die Figur Carlos Argentino Daneri?.....	83
3.1 Analyse der vermeintlichen Poesie Daneris.....	84
3.2 <i>El Aleph</i> als Angebot zum Dialog der Kulturen: Die Rückkehr des Odysseus und das infinite Prinzip des Joseph Cartaphilus.....	89
4. Die imaginistische Lyrik T. S. Eliots.....	92
5. James Joyces ‚stream of consciousness‘.....	97
6. Beatriz Viterbo und Mrs Dalloway im Vergleich.....	102
VII. Borges’ Schreiben im Vor-Zeichen des Poststrukturalismus	105
1. Oxymoron und anderes Durchbrechen semantischer Grenzen.....	105
2. Kabbala und Diskurstheorie.....	111
3. Poststrukturalistisches Textverständnis.....	112
4. Das Aleph: Eine Metapher der ‚différance‘.....	115
5. Borges und die Aktualität jüdischer Denkbilder in der Postmoderne.....	118
VIII. Paradigma Exil: Schicksal oder Quelle der Produktivität?	121
1. Diaspora und Galut.....	121
2. <i>El Aleph</i> : Ein ‚mobiler Buchstabe‘ als Zeichen eines beweglichen Geistes.....	125
3. Die sprachreflexive Lyrik Paul Celans im Vergleich.....	127
4. Existenz in den Lüften, Heimat im Text.....	129

IX. Abschließende Bemerkungen:	
Zwischen den Kulturen – jüdische Wahlverwandtschaft	131
1. Identität im Spiel der Zeichen	131
2. Schrift und Gedächtnis	134
3. Eine melancholische Spur der Auflösung.....	137
X. English Summary	141
XI. Danksagung	145
XII. Literaturverzeichnis	147
XIII. Über die Autorin	159
XIV. Nachtrag – die Fotografin Yael Ferber und Corinna Deppner über die Abbildungen auf dem Titelblatt und Frontispiz	161

0. Vorbemerkung

Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit der Erzählung *El Aleph* (1945) des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges (1899–1986) im Kontext jüdischer Traditionen, darunter vornehmlich der rabbinischen und kabbalistischen. Im Mittelpunkt steht die Frage, warum der Autor, der über die spanischsprachige Literaturmoderne hinaus auch prominente Philosophen und Sprachwissenschaftler des 20. Jahrhunderts mit seinen Texten beeinflusste, auf archaische Quellen, wie jene der jüdischen Traditionen, zurückgriff, um damit einen Weg für die literarische Moderne zu formen.¹ Als eigene Leistung dieser Arbeit stellt sich die Themenkonstellation in Bezug auf *El Aleph* heraus: Die jüdischen Denkbilder in Borges' Werk werden mit dem Einfluss der englischsprachigen Literatur der Moderne in Verbindung gebracht sowie mit Borges' literarischer Methode im Vorzeichen des Poststrukturalismus. Hieraus ergibt sich ein kombinatorisches Gerüst, das sich am prismatisch angelegten Gesamtwerk von Borges orientiert. Entsprechend sind die hier gewählten Themenschwerpunkte fragmentarisch angeordnet, ohne jedoch verknüpfende Strukturen aus dem Blick zu verlieren.

Einleitend wird in Kapitel I. die Studie im Kontext des aktuellen Forschungsstandes vorgestellt. Kapitel II. vertieft die genannten Themenschwerpunkte insbesondere in Bezug auf die Figurenkonstellation in *El Aleph*. In Kapitel III. wird der in der Erzählung thematisierte Disput zwischen Text und Bild aufgegriffen. Dieser aktualisiert alttestamentarische Quellen und stellt somit ebenfalls einen direkten Bezug zur jüdischen Tradition her. In Kapitel IV. wird die Kabbala – mit Blick auf ihre aktuelle Rezeption – als ein ästhetisches Paradigma herausgestellt, welches Borges für seine Texte in Anspruch nimmt. Kapitel V. geht dem in Kapitel III. aufgezeigten Disput zwischen Text und Bild aus anderer Perspektive nach: Die Magie des endlichen Bildes und die Kombinatorik der unendlichen Schrift erweisen sich als Protagonisten eines fortwährenden, bis in die Moderne reichenden Dialogs, den der Autor als eine

¹ Das Verständnis einer literarischen Moderne schließt postmoderne Varianten ein, die Wolfgang Iser unter dem Begriff der postmodernen Moderne gefasst hat. Vgl. Iser, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. 7. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2008.

Versöhnung der ‚morgenländischen‘ mit der ‚abendländischen‘ Kultur konstruiert. Kapitel VI. richtet den Blick auf Borges’ Schreibmethodik im Kontext der von ihm intensiv rezipierten englischsprachigen Literaturmoderne, deren Hauptvertreter ebenfalls über Kenntnisse rabbinischer Quellen verfügen. Die Spur Ezra Pounds in der Erzählung *El Aleph* erweist sich als eine in der Forschungsliteratur bislang unbenannte. Kapitel VII. stellt eine Verbindung zwischen den bis dahin aufgezeigten Charakteristiken der Literatur Borges’ und jenen der poststrukturalistischen Schreib- und Denkrichtung her. Diesbezüglich sind u. a. Jacques Derrida mit seinem Denken der ‚différance‘ sowie Michel Foucault und dessen Reflexionen über die Repräsentation sprachlicher Zeichen innerhalb der Diskurse von Bedeutung. Hierzu zeigt dieses Kapitel erneut Verbindungen zu jüdischer Textexegese und dem Schreiben in rabbinischer Tradition auf. Das Aleph stellt sich als eine immerwährende Metapher heraus, die folglich auch in der Moderne ihre Gültigkeit hat. In Kapitel VIII. wird über den hebräischen Buchstaben Aleph als Zeichen von Exil nachgedacht. Es folgt ein Exkurs zur Exillyrik Paul Celans im Vergleich mit Borges’ Interpretation eines Dichters, wie sie in *El Aleph* gegeben ist. Kapitel IX. ist als Fazit formuliert: Die behandelten Themen fügen sich zu einem prismatischen Gedankengebäude, dessen Zusammenhalt durch die bei Borges stets präsente Reflexion in rabbinischer Tradition erfolgt. Somit ist die zuweilen fragmentarisch anmutende Methode dieser Studie an der Denk- und Schreibstruktur des argentinischen Schriftstellers ausgerichtet. Auch dass dessen facettenreiches Schreiben von einem Umkreisen der Essenz geprägt ist, findet in der hier vorgenommenen Interpretation der Erzählung *El Aleph* seine methodische Entsprechung.

I. Jorge Luis Borges und sein Werk

I.1. *El Aleph*: Eine Erzählung mit drei Akzenten

Der 1952 zum ersten Mal veröffentlichte Erzählband *El Aleph* (*Das Aleph*)² von Jorge Luis Borges (1899–1986) enthält Geschichten, die zwischen 1944 und 1952 geschrieben worden sind.³ Allein die Wahl des ersten Buchstabens des hebräischen Alphabets für den Buchtitel deutet auf eine Bezugnahme zur jüdischen Tradition hin. Der Band enthält zudem eine gleichnamige Erzählung, deren Hervorhebung zum Leitmotiv ihre Wichtigkeit unterstreicht. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung erscheint darüber hinaus als Kommentar zur Judenverfolgungspolitik während der Jahre 1933–1945. Die Texte des Erzählbandes sind insofern als Positionierung gegen das nationalsozialistische Deutschland im politisch-historischen Kontext der Shoah zu lesen, da sie sich positiv auf die jüdische Tradition berufen.⁴ Borges' literarische Auseinandersetzung mit diesem Thema artikuliert gleichzeitig ein Kulturverständnis, das Adorno in seiner *Negativen Dialektik* als die Notwendigkeit formulierte, keine

² Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3. Aufl., Barcelona: Emecé 1996, Bd. I, S. 532–627. Im Folgenden werden die *Obras Completas* in verkürzter Form (O.C.) angegeben. Das gilt auch für die Bände II, III und IV. Für die deutsche Übersetzung wurden die Werke in 20 Bänden, herausgegeben von Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Fischer Taschenbuch Verlag), gewählt.

³ Es sind die Erzählungen: *El inmortal*, *El muerto*, *Los teólogos*, *Historia del guerrero y de la cautiva*, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874)*, *Emma Zunz*, *La casa de Asterión*, *La otra muerte*, *Deutsches Requiem*, *La busca de Averroes*, *El Zahir*, *La escritura del dios*, *Aleñacán el Bojarí*, *muerto en su laberinto*, *Los dos reyes y los dos laberintos*, *La espera*, *El hombre en el umbral*, *El Aleph*.

⁴ Explizite Bezugnahmen auf die Shoah sind in dem *Aleph*-Erzählband in *Deutsches Requiem* gegeben (Borges, O.C. I, S. 576–581). Borges publizierte zwischen 1939 und 1946 zahlreiche seiner Essays und Erzählungen über die Shoah in der Literaturzeitschrift *Sur*. Sein politisches Engagement reichte jedoch weit über die literarische Umsetzung dieses Themas hinaus. Zeichen seiner politischen Haltung ist u. a. die Mitgliedschaft im Komitee gegen Rassismus und Antisemitismus (1939), sowie zahlreiche Artikel, die in der Zeitschrift *El Hogar* erschienen sind. Die wohl bemerkenswerteste Antwort auf den Antisemitismus ist Borges' Aufsatz *Yo, judío*. Vgl. Ders. *Yo, Judío*. In: Ders. *Textos Recobrados 1931–1955*. Sara Luisa del Carril und Mercedes Rubio de Zocchi (Hg.). Barcelona: Emecé 2002, S. 89–90. Zuerst erschienen in: *Megáfono*, Buenos Aires, Num. 12 (abril 1934). Vgl. Das Kapitel „Borges y el Holocausto“. In: Aizenberg, Edna. *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana 1997. Vgl. Dies. *Books and Bombs in Buenos Aires. Borges, Gerchunoff, and Argentine-Jewish Writing*. Hanover: Brandeis University Express of New England 2002, S. 127–148.

Poesie nach der Shoah an den Juden Europas zu schreiben, die sich jenseits von Auschwitz bewege.⁵

Borges' Affinität zu jüdischen Themen und Denkbildern ist jedoch nicht nur als Gegenmodell zur Verfolgung der Juden zu verstehen, sondern resultiert ebenso aus einer Verbundenheit, die der Autor für die jüdische Kultur und deren Mehrschichtigkeit empfand. Edna Aizenberg, die gewissermaßen Pionierarbeit im Dechiffrieren jüdischer Spuren in Borges' Werken geleistet hat, begründet seine Bewunderung und Identifizierung gegenüber ‚lo judío‘ in der Tatsache, dass er, wie viele Juden, zweisprachig aufgewachsen ist und – so eine andere jüdische Erfahrung – die Fremdheit im Land seiner Geburt selbst spüren und erleben konnte.⁶

Borges wuchs auf als Argentinier, wesentliche Einflüsse verdankte er jedoch einer Erziehung in englischer Tradition. Auch diese Spur führt zur Bezugnahme auf die jüdische Kultur: Seine englische Großmutter machte ihn nicht nur mit der englischen Literatur bekannt, sie sensibilisierte ihn darüber hinaus für Themen des Alten und Neuen Testaments. Der Autor verstand diese Zusammenführung als zwei Seiten einer Medaille und nannte stets den durch die väterliche Herkunft bedingten englischen Sprachcode als den Zugang zu den Texten der hebräischen Tradition.⁷

Eine Orientierung an englischsprachiger Literatur ist unmittelbar selbst im Erzählband *El Aleph* gegeben, in dessen Epilog Borges schreibt, dass die Erzählungen *El Zahir* und *El Aleph* durch Herbert George Wells' Erzählung *The Crystal Egg* (1899) beeinflusst worden sind.⁸ H. G. Wells steht in der Tradition der phantastischen, fiktiven Literatur, wie sie bereits durch Edgar Allan Poe in den USA, E. T. A. Hoffmann in Deutschland und vor allem in Frankreich von Jules Verne entwickelt wurde.⁹ Wells' wohl berühmtestes Buch *The Time*

⁵ Dies ist die Korrektur des oft zitierten Diktums, nach Auschwitz sei kein Gedicht mehr möglich. Vgl. Adorno, Theodor W. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [orig. 1955]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 31. In *Negative Dialektik* heißt es dazu: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck, wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik* [orig. 1966]. 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 355.

⁶ Vgl. Aizenberg, Borges, *el tejedor del Aleph y otros ensayos*, S. 15–21.

⁷ Ebd., S. 20.

⁸ Vgl. Borges, O. C. I. (*Epílogo*), S. 629.

⁹ Mary Shelley gilt mit ihrem Roman *Frankenstein* zusammen mit Robert Louis Stevenson und Jonathan Swift als Vorläuferin des Genres. Vgl. Encyclopaedia Britannica. Chicago u. a.: Encyclopaedia Britannica 2007, S. V. *Science Fiction*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/528857/science-fiction>, zuletzt geprüft am 02.06.16. Die Thematik der menschlichen Schöpfung eines Lebewesens, das über seinen Schöpfer hinauswächst und sich schließlich

Machine erschien 1895 und war ein Vorläufer der literarischen Reflexion über Zeit als mobiles Phänomen; seit dem Etablieren der Science-Fiktion-Romane gehört es zu den Klassikern des Genres.¹⁰ Der Erzählband *The Crystal Egg* wurde 1984 in die von Borges herausgegebene *La biblioteca de Babel* (*Die Bibliothek von Babel*) aufgenommen – eine Literaturreihe, die dreißig Bände phantastischer Erzählungen aus drei Jahrhunderten umfasst.¹¹ Weitere Referenzen zur englischsprachigen Literatur erschließen sich über die im Aleph-Text thematisierten *Cantos*¹² des Carlos Argentino Daneri. Diese Passage verweist nicht nur auf das Werk des lautsprachlich verwandten Dante Alighieri,¹³ sondern legt auch eine Bezugnahme auf die *Cantos* des in England wirkenden Amerikaners Ezra Pound nahe (vgl. Kap. VI.3). Borges' Auseinandersetzung mit der englischsprachigen Literatur ist signifikant und tiefgehend; 1957 wurde er zum Professor für englische Literatur an der Universidad de Buenos Aires berufen.¹⁴

Die Überlagerungen der Kulturen in seiner Biographie sind folglich als Beweggrund für ein interkulturelles Schreiben anzusehen. Zum einen ist es Resultat seiner Exegese des durch die Diaspora geprägten (d.h. die Länder und Kulturen gleichsam „durchwandernden“) jüdischen Textes¹⁵ und zum

gegen ihn wendet ist bereits in der jüdischen Kabbala, in der Legende vom Golem enthalten. Besonders der Kabbalist Isaak Luria (1534–1572) prägte die Golem-Deutung in diese Richtung. Vgl. Scholem, Gershom. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 209–259.

¹⁰ Schon von Beginn an versuchten Autoren und Leser, den Begriff Science Fiction (SF) genauer zu bestimmen. Bis heute herrscht Uneinigkeit darüber, ob SF überhaupt definiert werden kann. Poststrukturalistisch orientierte Autoren wie Samuel R. Delany vertreten sogar die Ansicht, dass die Undefinierbarkeit ein wesentliches Merkmal von SF ist. In der theoretischen Diskussion ist auch ungeklärt, ob die SF ein Genre oder eine Gattung ist, also ob sie sich durch einen relativ festen Bestand von formalen, inhaltlichen und / oder strukturellen Elementen definieren lässt, oder ob SF treffender als Modus beschrieben werden sollte, der auf einer grundlegenden Ebene als ein Genre die Beschaffenheit der fiktionalen Welt bezeichnet. Delany geht sogar so weit, in der (literarischen) SF eine grundsätzlich eigene sprachliche Ausdrucksform zu sehen, die – wie Poesie – anders gelesen werden muss als „normale Literatur“. Vgl. Encyclopaedia Britannica, S. V. *Science Fiction*.

¹¹ Vgl. den Klappentext zu: Wells, Herbert George. *Die Tür in der Mauer. Erzählungen*. Mit einem Vorwort von Jorge Luis Borges. München: Goldmann 1984.

¹² Borges, O. C. I, (*El Aleph*), S. 618.

¹³ Vgl. Massuh, Gabriela. *Borges: Eine Ästhetik des Schweigens*. Erlangen: Palm & Enke 1979, S. 78 ff.

¹⁴ Vgl. Bloom, Harold (Hg.). *Jorge Luis Borges. Modern Critical Views*. New York u. a.: Chelsea House Publishers 1986, S. 237. Vgl. Arias, Martín und Martín Hadis (Hg.). *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Barcelona: Editorial Planeta 2002.

¹⁵ ‚Jüdischer Text‘ ist hier als die Auslegung der Tora in Midrasch und Talmud sowie in der Deutung kabbalistischer Interpretationen zu verstehen.

anderen deutbar aus seiner Kenntnis der europäischen, insbesondere der englischen Kultur und Literatur. Hinzu kommt ein Drittes: Die Verknüpfungen der Sprachebenen und die Verlagerung des Textsinns in die Verkettungen aus Zitaten, Sprachbildern und Idiomen enthalten in nuce jenes Paradigma, das der Poststrukturalismus gegen die Logik der rationalen Moderne aufrichtete; gegen eine lineare Schreibweise, deren Signifikanten einem Signifikat zugeordnet werden.¹⁶ Die Werke von Jorge Luis Borges können somit als Vorläufer einer Literatur gedeutet werden, die sich mit Auffassungen des Poststrukturalismus vergleichen lassen. Zugleich ist der Umgang des Poststrukturalismus mit Texten und deren Interpretationen in Teilen kompatibel mit jenem in der jüdischen Tradition.¹⁷ Alle drei erwähnten Kulturen des Lesens – so die These dieser Studie – überschneiden sich im Werk des argentinischen Schriftstellers.

Die hier vorgenommene Verortung der Aleph-Reflexion von Jorge Luis Borges konzentriert sich folglich auf drei Themenschwerpunkte:

- 1) Die literarische Verschriftlichung jüdischer Denkbilder
- 2) Das Nachwirken der englischsprachigen Literatur der Moderne
- 3) Das reflektierende Schreiben im Vorzeichen des Poststrukturalismus

Es wird zu zeigen sein, dass diese drei Themenbereiche in der Erzählung *El Aleph* aufeinandertreffen und sich zu einem mehrschichtigen Textgefüge überlagern, dessen Struktur kein Zentrum aufweist, sondern der prismatischen Spiegelung einer fiktiven Wirklichkeit gleicht und je nach Drehung und Wendung einen immer wieder neuen Schwerpunkt setzt.¹⁸ Auffallend ist, dass das gemeinsame Thema der erwähnten Kulturen das Exil im Sinne eines sich

¹⁶ Vgl. Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [orig. 1916]. Charles Bally (Hg.). 3. Aufl., Berlin: de Gruyter 2001. Inzwischen kann man Saussures *Cours de linguistique générale* (1916) als Grundbuch des Poststrukturalismus bezeichnen. Vgl. Derrida, Jacques. *Grammatologie* [orig. 1967]. 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 16–48.

¹⁷ Diese Verbindung stellte u. a. Jacques Derrida, der als Begründer des Poststrukturalismus gilt, her. Vgl. Valentin, Joachim. *Der Talmud kennt mich. Jacques Derridas Judentum als Unmöglichkeit des Zu-sich-Kommens*. In: Ders. und Saskia Wendel (Hg.). *Jüdische Tradition in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Primus 2000, S. 279–295.

¹⁸ In dem Essay *La máquina de pensar de Raimundo Lullus*, schreibt Borges über Lullus Denkmaschine: „Bei jeder Drehung wechseln Wörter und Anordnung.“ („A cada vuelta cambian las palabras y el orden.“) Diese Maschine sei kein „Instrument der philosophischen Forschung“ („instrumento de investigación filosófica“) jedoch als „literarisches und poetisches Instrument“ („instrumento literario y poético“) nutzbar. Offensichtlich hat Borges sich diesen beweglichen, kombinatorischen Umgang mit Sprache zu eigen gemacht. Vgl. Borges, *Von Büchern und Autoren / Die Denkmachine des Raimundus Lullus*, S. 172. Ders., O.C. IV, (*La máquina de pensar de Raimundo Lullus*), S. 323.

nicht an einem durch kulturelle Zugehörigkeit definierten Ort befindenden Zustand ist und dass dieses Gefühl der Entrücktheit jedem dieser Themen als Denkstruktur zu eigen ist.

I.2. Forschungsstand

Das umfangreiche Œuvre von Borges inspiriert Jahr für Jahr eine Reihe von Forschungsliteraturen. Hervorzuheben ist diesbezüglich die Arbeit des *Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation* (im Folgenden *Borges Center*) unter der Leitung von Daniel Balderston, das an der Universität Pittsburgh angesiedelt ist. Neben der halbjährig in drei Sprachen erscheinenden Zeitschrift *Variaciones Borges*, ist das *Borges Center* für die Herausgeberschaft zahlreicher Monographien verantwortlich. Stellvertretend hierfür ist eines der jüngsten Werke zu nennen, die auch im Rahmen des in dieser Arbeit formulierten Forschungsvorhabens besondere Relevanz besitzt: *Hidden Pleasures in Borges's Fiction*,¹⁹ in dessen letzten Kapitel die Autorin, Evelyn Fishburn, durch eine „Jewish Lens“ auf das Werk von Borges schaut.²⁰ Fishburn ist zusammen mit Psiche Hughes auch die Autorin des 1990 veröffentlichten *A dictionary of Borges*, das die imaginierten Kreaturen aus Borges' Werken sortiert, klassifiziert und definiert. Mario Vargas Llosa schrieb in seinem Vorwort über das Lexikon: „It is an entertaining manual for exploring the vastness and cohesion of the Borgesian Œuvre, an excellent guide to prevent us from getting lost in the labyrinth and to ensure that we always find the way out.“²¹ Fishburns Beiträge zur Forschungsliteratur um Borges reihen sich ein in einen verstreuten und stets fortschreibenden Diskurs, der versucht, dem Gesamtwerk des argentinischen Schriftstellers als einer komplex konnotierten Literatur gerecht zu werden.²² Dieser Diskurs speist sich aus einem Universum aus Texten, das allein im Jahre 1984 (Borges verstarb 1986) ein Buch von über 300 Seiten

¹⁹ Fishburn, Evelyn. *Hidden Pleasures in Borges's Fiction*, Pittsburgh, Pa.: Borges Center, University of Pittsburgh 2015.

²⁰ Ebd., S. 189 ff.

²¹ Mario Vargas Llosa in einem Vorwort zu Dies. und Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth 1990, S. ix.

²² Einen solchen Überblick versucht auch die Arbeit von Herminia Gil Guerrero zu verschaffen. Vgl. Gil Guerrero, Herminia. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana 2008.

mit Literaturangaben zu seinem Werk füllte.²³ Es scheint so, dass die oftmals festgestellte Unendlichkeitsstruktur der Literatur des argentinischen Autors einen vergleichbaren Effekt auf die Interpretation ausübt.²⁴ Zu diesem Ergebnis kommt auch die Lektüre von Alfonso de Toro in *Borges infinito. Borgesvirtual*.²⁵ Diese 2008 erschienene Studie vereint zahlreiche Ergebnisse aus de Toros intensiven Studien zu Borges' Gesamtwerk und kann somit stellvertretend für seinen Beitrag an der sich verzweigenden und immer wieder neue Themen- und Forschungsbereiche einschließenden Sekundärliteratur um den Autor von *El Aleph* genannt werden. Im Kontext der hier gestellten Frage sind de Toros wegbereitende Untersuchungen hinsichtlich des Verhältnisses von Borges' Werk zur Postmoderne zu akzentuieren. In dem von de Toro herausgegebenen Sammelband *El laberinto de los libros. Jorge Luis Borges frente al canon literario*²⁶ werden die Positionen international bekannter und namenhafter Borges-Forscher wie Hans Ulrich Gumbrecht, Ruth Fine, Juan Arana, Rafael Olea Franco, Arturo Echavarría, Daniel Nahson, Susanne Zepp, Michael Rössner u. a. im Spannungsfeld anderer Nationalliteraturen und Wissensdisziplinen zusammengebracht. Dem darin enthaltenen Beitrag von Edna Aizenberg, der sich dem Verhältnis von Borges zur hebräischen Literatur widmet, kommt besondere Relevanz zu (vgl. hier Kap. I.2.2).

Um die literarische Struktur der interdisziplinär angelegten und verzweigten Texte von Borges erfassen zu können, haben sich zahlreiche Untersuchungen auf einzelne Erzählungen konzentriert. Auch der 2015 von Rafael Olea Franco herausgegebene Sammelband *El legado de Borges* fasst Forschungen zusammen, die sich u. a. jeweils einzelnen Erzählungen – darunter der Aleph-Geschichte – widmen um schließlich allgemeingültige Aussagen für Borges' Gesamtwerk zu treffen.²⁷ Dementsprechend wird in dieser Untersuchung der Versuch unternommen, die für das Gesamtwerk geltenden Strukturen

²³ Vgl. Foster, David William. *Jorge Luis Borges. An Annotated Primary and Second Bibliography*. New York; London: Garland Publishing 1984.

²⁴ An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass das Phänomen der Unendlichkeitsstruktur der Borges-Rezeption einen eigenen Forschungszweig hervorgebracht hat, der über die bibliografische Dokumentation hinausreicht. Vgl. Caballero Wangüemert, María. *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*. Madrid: Editorial Complutense 1999.

²⁵ Toro, Alfonso de. *Borges infinito. Borgesvirtual. Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim u. a.: Olms 2008.

²⁶ Ders. (Hg.). *El laberinto de los libros. Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim u. a.: Olms 2007.

²⁷ Olea Franco, Rafael (Hg.). *El legado de Borges*. México, D.F.: El Colegio de México 2015.

in der Erzählung *El Aleph* zu berücksichtigen und dabei elementare Aspekte hervorzuheben.

In der Erzählung und dem Erzählband *El Aleph* – so die These – sind kulturelle Impulse nicht nur als Gedankenfluss formuliert, sondern auch als prismatische Brechungen gegeben. Signifikante Merkmale wie die Begegnung jüdischer mit griechischer, d. h. ‚morgenländischer‘ mit ‚abendländischer‘ Kultur als sich ergänzende wie gegenüberstehende Denkformen leuchten darin hervor.²⁸ Im ‚Meer‘ der interferierenden Texte des argentinischen Schriftstellers bildet die Erzählung *El Aleph* diesbezüglich eine Denkinselform, die es zu entdecken lohnt: Das vorangestellte, jüdisch konnotierte Vorzeichen entpuppt sich als interkulturell verzweigte Botschaft.

1.2.1 Die Erzählung *El Aleph*

Die Erzählung *El Aleph* findet in vielen Untersuchungen im Kontext unterschiedlicher Fragestellungen Erwähnung. Jedoch sind bis heute nur einige Aufsätze erschienen, die sich der Erzählung gesondert widmen, da die meisten Arbeiten dem Gesamtwerk Borges' gerecht werden wollen.²⁹ Jaime Rest z. B. sieht in *El Aleph* den Disput der Schriftsteller zwischen Nominalismus und Realismus ausgetragen,³⁰ Saúl Yurkievich liest in *Nueva Refutación del Cosmos* das Aleph als literarische Neuordnung von der Welt,³¹ und in *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* von Jaime Alazraki wird *El Aleph* als Ausdruck für Borges' Pantheismus interpretiert.³² Maurice Blanchot hebt besonders die infinite

²⁸ Insbesondere wird über die die beiden Kulturen repräsentierenden Medien Text und Bild reflektiert. Diese Überlegung korrespondiert mit Wolfgang Welschs Deutung von dem Mythos *Narziss und Echo*, in der er die ‚abendländische‘ Kultur dem Sehen (und damit dem Bild) und die ‚morgenländische‘ Kultur dem Hören (und damit der Sprache und dem Text) zuordnet. Vgl. Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam 1996, S. 232–259.

²⁹ Beispielhaft soll hier das Buch *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* von Ana María Barrenechea genannt werden, das als eine der ersten wichtigen scholastischen Studien gilt. Die Erzählung *El Aleph* findet dort häufige Erwähnung, jedoch wird auch dort der Fokus thematisch, nicht hermeneutisch gesetzt. Vgl. Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1984.

³⁰ Vgl. Rest, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto 1976, S. 150 ff.

³¹ Vgl. Yurkievich, Saúl. *Nueva Refutación del Cosmos*. In: Revista Iberoamericana 90 (1975), S. 3–14.

³² Vgl. Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Tema. Estilo*. Madrid: Gredos 1968.

Struktur des Alephs hervor,³³ dagegen geht es Alberto J. Carlos darum, die verschiedenen Techniken aufzuzeigen, mit denen Borges Ironie inszeniert.³⁴

1.2.2 Der Einfluss jüdischer Tradition auf das Gesamtwerk von Borges

Das weitläufige Feld der Borges-Forschung hat sich bereits mit seinem Schreiben in jüdischer, speziell kabbalistischer Tradition ausführlich befasst. Die Literatur Edna Aizenbergs, die sich u. a. an den Schriften Jaime Alazrakis (*Borges and the Kabbalah*³⁵) und Saúl Sosnowski (*Borges y la cábala*³⁶) orientierte, kann als die mit der größten Resonanz ausgemacht werden. Den Auftakt ihrer Beschäftigung mit der jüdischen Thematik bei Jorge Luis Borges gab ihre

³³ Vgl. Blanchot, Maurice. *L'infini littéraire: l'Aleph*. In: Jaime Alazraki. Jorge Luis Borges. Madrid: Taurus 1976, S.211–214.

³⁴ Vgl. Carlos, Alberto J. *La ironía en un cuento de Borges*. In: Revista de estudios hispánicos 6 (1972), S.211–214. Weitere herausragende Aufsätze, deren Überlegungen auch in diese Studie hineinspielen und welche die Erzählung *El Aleph* hermeneutisch interpretieren, sind: Álvarez, Nicolás Emilio. *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Examen de „Ficciones“ y „El Aleph“*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1998, S.187–202; Carlos, Alberto J. *Dante y „El Aleph“ de Borges*. In: Duquesne Hispanic Review 5 (1966), S.35–50; Ayala, Francisco. *Comentarios textuales a El Aleph de Borges*. In: Explicación de Textos Literarios 2 (1973), S.3–7; Bratosevich, Nicolas. *El Desplazamiento como Metáfora en Tres Textos de Jorge Luis Borges*. In: Revista Iberoamericana 43, no. 100 (1977), S.549–560 sowie das Kapitel „El Aleph“ von Gabriela Massuh in *Borges: Eine Ästhetik des Schweigens*, S.71–94. Als Veröffentlichungen neueren Datums ist Borsò, Vittoria. *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Romans und der Raum der Schrift*. In: Stephan Günzel (Hg.). *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: Transcript 2007, S.279–295 zu nennen sowie zahlreiche Beiträge für die 33. Ausgabe der Zeitschrift *Variaciones Borges*, die einen besonderen Fokus auf *El Aleph* legt. Vgl. Richardson, Bill. *Garay Street and Being-in-the-World. Human Spatiality in Borges's „El Aleph“*; Fishburn, Evelyn. *„El Aleph“: A Repeating Universe*; Abadi, Marcelo. *El álef de „El Aleph“*; Aizenberg, Edna. *On Borges's Pesky Aleph*; Balderston, Daniel. *The Universe in a Nutsbell: The Long Sentence in Borges's „El Aleph“*. In: *Variaciones Borges* 33 (2012). Einen Überblick über weitere Arbeiten zu der Erzählung *El Aleph* (und dem gleichnamigen Erzählband) findet sich in David William Fosters Bibliographie *Jorge Luis Borges*, in der Rubrik *El Aleph*. Vgl. Foster, *Jorge Luis Borges*, S.136–139.

³⁵ Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*. Cambridge: New York: Cambridge University Press 1988. Des Weiteren haben die folgenden Aufsätze Alazrakis die vorliegende Studie inspiriert: Ders. *Borges and the Kabbalah*. In: Charles Newman and Mary Kinzie (Hg.). *Prose for Borges*. Evanston: Northwestern University Press 1974, S.184–211. Ders. *„El Golem“ de J. L. Borges*. In: Rízel Sigele und Gonzalo Sobejano (Hg.). *Homemaje a Casaldauero. Crítica y poesía*. Madrid: Gredos 1972, S.9–19. Ders. *Kabbalistic Traits in Borges' Narration*. In: *Studies in Short Fiction* 8, no.1 (1971), S.78–92.

³⁶ Sosnowski, Saúl. *Borges y la cábala. La búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Ediciones Hispamerica 1976. Ferner haben die folgenden Aufsätze Sosnowskis für diese Untersuchung Bedeutung: Ders. *El verbo cabalístico en la obra de Borges*. In: *Hispamérica* 3, no. 9 (1975), S.35–54. Ders. *The God's Script – A Kabbalistic Quest*. In: *Modern Fiction Studies* 19, no. 3 (1973), S.381–394.

Promotionsschrift *Religious Ideas / Eternal Metaphors: The Jewish Presence in Borges* (1981). Darauf folgte *The aleph weaver: biblical, kabbalistic and Judaic elements in Borges* (1984). Sie ist Herausgeberin des Bandes *Borges and his successors – the Borgesian impact on literature and the arts* (1990) und im Jahr 2002 erschien ihr *Books and Bombs in Buenos Aires. Borges, Gerchunoff, and Argentine-Jewish Writing*. Für weitere Vertiefungen zu diesem Thema sei auf die Rubrik *The Kabbalah and other Jewish Motifs in Borges* in David William Fosters Bibliographie *Jorge Luis Borges* von 1984 verwiesen,³⁷ in der der Autor einen Überblick über die bis dato erschienenen Arbeiten zu Borges' Auseinandersetzung mit Kabbala und jüdischer Tradition liefert. Ergänzt seien diese Angaben durch einen Verweis auf Marcos Ricardo Barnatán, der in seinen Werken über Borges dem jüdischen Thema gesonderte Aufmerksamkeit widmet.³⁸

Edna Aizenberg stellt, ebenso wie Jaime Alazraki und Saúl Sosnowski, fest, dass Borges' Literatur nicht nur in der Themenwahl, sondern auch in ihrer literarischen Umsetzung, eine am jüdischen Denken orientierte ist. Alle Berührungspunkte zwischen dem Schriftsteller und der jüdischen Tradition sind dabei auf eine Akzentuierung des Mediums Schrift zurückzuführen, denn die jüdische Kultur basiert auf Schrift, Buch und Alphabet.³⁹ Borges forderte sogar, dass jedes Land durch ein Buch repräsentiert zu sein habe.⁴⁰ Es ist eine Aussage, die darauf zielt, die geistige Inspiration jüdischer Tradition auch für andere Kulturen nutzbar zu machen. Die Betonung der Rezeption jüdischer Texte in der Literatur zu Borges beruht darauf, dass der Autor von Eigentümlichkeiten des Umgangs mit Sprache und Schrift in der jüdischen Tradition beeindruckt war. Das beruht auf folgenden Parametern:

³⁷ Foster, *Jorge Luis Borges*, S. 213–215.

³⁸ Barnatán, Marcos Ricardo. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Ediciones Júcar 1972, S. 93–108 und Ders. *Conocer Borges y su obra*. Barcelona: Dopesa 1978, S. 57–66.

³⁹ Die Judenheit ist bekannt als die erste Gemeinschaft, die sich nicht auf ein Territorium gründete, sondern auf ein Buch, womit der unmittelbare Akzent des jüdisch-religiösen Glaubens, sowie der Kultur insgesamt, auf das Medium der Schrift gesetzt ist. Vgl. Braun, Christina von. *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild und Geschlecht*, Zürich: Pendo 2001, S. 348 f. (Legt man das mit der Aleph-Erzählung verbundene Verständnis einer Auslegung im Sinne der jüdischen Kabbala zugrunde, ist das Medium der Schrift sogar im einzelnen Buchstaben begründet.) Ebenso bekennt sich Borges zu seinem Bücherkult „Ich pflege diesen Bücherkult“ (Borges, *Die letzte Reise des Odysseus / Das Buch*, S. 21; „Yo tengo ese culto del libro“ Ders., O. C. IV, (*El libro*), S. 170) und reflektierte oft in verschiedenen Abschnitten seines Lebens über dieses Medium, vgl. Ders., O. C. II, (*Das libros*), S. 101–104; Ebd., (*El culto de los libros*).

⁴⁰ Vgl. Ders., O. C. IV, (*El libro*), S. 168.

Die Tora, das Buch der Offenbarung, ist nicht von ihrer Auslegung, die in Midrasch und Talmud niedergeschrieben wird, zu trennen, oder besser: Sie gehören als dialogisches Prinzip zusammen. Die Kabbala entsteht in der Tradition dieser Auslegung im 13. und 14. Jahrhundert in Spanien und gilt als jüdische Mystik.⁴¹ Im Sinne einer Text und Leser zusammenführenden Deutungskultur, über welche die jüdischen Texte Zeugnis ablegen, versteht Borges seine Literatur als Interaktion: „Jedesmal, wenn wir ein Buch lesen, hat sich das Buch verändert, das Beziehungsgefüge der Wörter ist ein anderes.“⁴² Er stellt diesbezüglich selbst eine Verbindung zur jüdischen Tora-Exegese her: „Ich weiß, daß diese Bücher [*Sohar* und *Sepher Jezira*, C. D.] nicht geschrieben wurden, um verstanden, sondern um ausgelegt zu werden.“⁴³

Ein wesentlicher Bezugspunkt für das Interesse an der Kabbala ist die daran geknüpfte Golem-Legende. Seine Rezeption von Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* (1915) hat eine eigene Rezeptionsgeschichte hervorgerufen. In einem Zusammenhang mit der Erzählung *El Aleph* haben u. a. Marcin Kazmierczak und Lyslei Nascimento die Bedeutung dieser jüdischen Legendenfigur für Borges untersucht.⁴⁴

Der Fragestellung nach dem Einfluss der jüdischen Tradition auf das Werk von Borges ist ferner Ruth Fine nachgegangen. Sie fokussiert jedoch nicht die Kabbala-Rezeption, sondern liest dessen Bezüge auf des Judentum im Kontext von Glauben und Religiosität als ästhetische Strategie.⁴⁵ In dem Sammelband *Borges en Jerusalén* vereint sie zusammen mit Myrna Solotorevsky die Tagungsbeiträge des internationalen Borges-Kongresses, der im November 1999 anlässlich seines 100. Geburtstag in Jerusalem stattgefunden hat.⁴⁶

⁴¹ Vor Borges wurden insbesondere die Romantiker von der ästhetischen Dimension der Kabbala inspiriert. Vgl. Goodman-Thau, Eveline; Gert Mattenklott und Christoph Schulte (Hg.), *Kabbala und Romantik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994.

⁴² Borges, *Die letzte Reise des Odysseus / Das Buch*, S. 22. „Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra.“ Ders., O. C. IV, (*El libro*), S. 171.

⁴³ Ders., *Die letzte Reise des Odysseus / Das Buch*, S. 15. „Sé que esos libros [*Sepher Yetzira* und *Zohar*, C. D.] no están escritos para ser entendidos, están hechos para ser interpretados [...]“ Ders., O. C. IV, (*El libro*), S. 166.

⁴⁴ Kazmierczak, Marcin. *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*. Spain: Servicio de publicaciones Universitat Abat Oliba CEU / Ratio 2005; Nascimento, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2009; vgl. ferner: Hernández Martín, Jorge. *Kabbalistic Borges and Textual Golems*. In: Variaciones Borges 10 (2000), S. 65–78.

⁴⁵ Fine, Ruth. *Tras los pasos de Averroes o un autor en busca de la fe*. In: Dies. und Daniel Blaustein (Hg.). *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim u. a.: Olms 2012, S. 79–93.

⁴⁶ Solotorevsky, Myrna und Ruth Fine (Hg.). *Borges en Jerusalén*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana 2003.

I.2.3 Die Aktualität jüdischer Denkbilder

Die Aktualität jüdischer Tradition in Literatur und Kunst hat viele Facetten. Ein wichtiger Gedanke dabei ist, dass die jüdische Kultur einen beweglichen Umgang mit der Tradition pflegt. Eine Folge davon ist ein dialektisches Verständnis von Text und Auslegung. Alles Existierende bedarf demnach der Rezeption, der Deutung und der Konstruktion. Die Schrift erscheint so als Bauelement eines konstruierenden, auf die Zukunft gerichteten Weltverständnisses, bei gleichzeitigem Aufrechterhalten der Überlieferung. Dieses Zusammenwirken hat zu einem eigenen Forschungsgebiet geführt.⁴⁷ Die Rezeption jüdischer Tradition in der deutschen Literatur ist inzwischen von Bernd Witte nachgewiesen worden.⁴⁸ Dem Vorbild jüdischer Textkombinatorik und deren Auslegung folgend, entwirft Borges seine Texte: „Eine Literatur unterscheidet sich von einer anderen, sei diese früher oder später, weniger durch den Text als durch die Leseweise [...]“.⁴⁹ Wie gezeigt werden soll, stellen seine Erzählungen sich als Zusammenschau vieler Kommentare heraus, indem sie stets auf andere Texte verweisen, in ihrer Zusammenstellung jedoch ein Eigenes sind.⁵⁰ Damit ist das für die kabbalistische Hermeneutik in Anspruch genommene „Schreiben entlang von vorliegenden Texten“⁵¹ ein wesentliches Merkmal der Literatur Borges'. Durch die stetige Kommentierung und Neudeutung alter Texte werden diese gleichermaßen durch ihre Lesegemeinschaft aktualisiert und ihrem Inhalt wird stets aufs Neue Gültigkeit verliehen. „Like

⁴⁷ Vgl. Stegmaier, Werner (Hg.). *Die philosophische Aktualität der jüdischen Tradition*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000; Valentin, *Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*; Kilcher, Andreas. *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1998.

⁴⁸ Vgl. Witte, Bernd. *Jüdische Tradition und literarische Moderne. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, München: Hanser 2007.

⁴⁹ Borges, *Anmerkung zu (gen) Bernard Shaw / Inquisitionen*, S.171. „Una literatura difiere de otra, superior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.“ Ders., O.C.II, (*Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*), S.125.

⁵⁰ „Der Text des Kommentars“ – so Petzel – „wiederholt dezentrierend, was selbst schon Reproduktion ist und verschiebt so sukzessiv das Gewicht hin zum Marginalen, Medialen, Mittel- und Mittelbaren [...]. Die Kommentare bilden einen ‚Saum‘ bzw. ein schmückendes Ornament um den Text herum.“ Die Bedeutung des Kommentars für jüdisches Selbstverständnis ist nicht zu unterschätzen; das textuelle Gewebe des Judaismus, seine interpretativen Praktiken liegen, ontologisch und historisch, der ‚jüdischen Identität‘ zugrunde. Vgl. Petzel, Paul. *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*. In: *Orientierung* 65 (2001), Nr. 4, (28.02.2001), S.42. Dieses Verfahren wird in *El Aleph* mittels eines Nachtrags angewendet.

⁵¹ Vgl. Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 34.

the Kabbalah, which has generated a whole literature out of the Scripture^[52], Borges implies – in praxis – that to write new literature is to read the old anew.⁶⁵³ Auch die so motivierte Bezugnahme auf die jüdische Tradition wirft – über eine literarische Verknüpfung hinaus – die Frage nach der Aktualität jüdischen Denkens in der Moderne und Postmoderne auf. Das auch für Borges relevante, auf Rezeption bauende Textverständnis ist z. B. eines jener Merkmale, die die rabbinische Tradition mit der Moderne und ihren Theorien verknüpft. Dieser Leitgedanke ist auch prägend für die Rezeptionsästhetik, wie Wolfgang Iser sie zum Auftakt seines Aufsatzes *Der Lesevorgang* formuliert hat:

„Die phänomenologische Kunsttheorie hat mit allem Nachdruck darauf aufmerksam gemacht, daß die Betrachtung eines literarischen Werks nicht allein der Gegebenheit der Textgestalt, sondern in gleichem Maße den Akten seiner Erfassung zu gelten hat.“⁶⁵⁴

Das Textverständnis, das sich hier artikuliert, denkt nicht nur Text und Rezeption zusammen, sondern schlägt zugleich eine Brücke zu einem Verständnis, das den alten Text und die neue Deutung nicht voneinander trennt. Borges hat seine Erzählungen einst als „gewebte Symbole“ („woven symbols“⁶⁵⁵) bezeichnet. Sie würden Metaphern gleichen, denen mehrere Bedeutungen innewohnen. Literatur wird damit als mehrschichtiges Textgefüge verstanden, das die Leserschaft liest, interpretiert und neu schreibt. Dieser mobile Umgang mit dem Text lässt sich etwa mit dem flexiblen Buchstabengefüge der Kabbala

⁵² Vgl. dazu Gershom Scholem: „Was aus Schöpfung und Offenbarung zu uns spricht, das Wort Gottes, ist unendlich deutbar und reflektiert sich in unserer Sprache. [...] Was Bedeutung hat, Sinn und Form, ist nicht dies Wort selber, sondern die Tradition von diesen Worten, seine Vermittlung und Reflexion [...].“ Scholem, Gershom. *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*. In: Ders. *Judaica 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 69.

⁵³ Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 51.

⁵⁴ Iser, Wolfgang. *Der Lesevorgang*. In: Rainer Warning (Hg.). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Fink 1975, S. 253. Dieser Ansatz ist in der modernen Literaturwissenschaft stetig weiterentwickelt worden. Der Kultur- und Literaturkritiker Roland Barthes fasst diese Interpretation von Text in der Metapher einer sich unendlich häutenden Zwiebel: „The problem of style can only be treated by reference to what I shall refer to as the ‚layeredness‘ (feuilleté) of the discourse. If up until now we have looked at the text as a kind of fruit with a kernel, the flesh being the form and the pit being the content, it would be more conductive to see it as an onion, a construction of layers whose body contains, finally, no heart, no kernel, no secret, no irreducible principle, nothing except the infinity of its own envelopes – which envelop nothing other than the unity of its own surfaces.“ Roland Barthes zit. nach: Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 8.

⁵⁵ Zit. nach: Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 9.

vergleichen, das die ganze Welt in Symbole formt. Darin sei die ‚geheime Schrift‘ Gottes enthalten. Für den Menschen sei die Schrift, durch Dechiffrierung und Neukombination, ein unendlich deutbares Textgefüge, dessen voller Sinn nie erfasst werden könne.⁵⁶ Ferner ist der Talmud, Inbegriff jüdischer Kommentar-Kultur, verstehbar als vielstimmiges, z. T. disharmonisches, zuweilen lärmendes Echo auf den lautlosen Anfang der Offenbarung.⁵⁷ Die Aktualität der jüdischen und jüdisch-kabbalistischen Denkbilder, die es im Folgenden für die Erzählung *El Aleph* auszumachen gilt, wurde von Elisa Martín Ortega ebenfalls für Borges’ Poesie herausgestellt.⁵⁸ Die Autorin sieht die Kabbala auch als wesentliche Inspiration anderer, spanischsprachiger Poesie bedeutender Autoren des 20. Jahrhunderts: Juan Gelman, José Ángel Valente, Clarisse Nicoïdski.

I.2.4 Poststrukturalismus und englischsprachige Literaturmoderne

In den Werken Borges’ wird stets ein moderner, über seine Zeit hinausweisender Gestus festgestellt, der in den fiktiven Erzählungen weit über das Gegebene hinaustreibt und somit den Signifikanten keinen eindeutigen Signifikaten zuzuweisen vermag.⁵⁹ Dies vor allem hat dazu geführt, dass der argentinische Schriftsteller im Diskurs des Poststrukturalismus als wesentliches Referenzbeispiel gilt.⁶⁰ Seine Fähigkeit, die Zeichen und Metaphern fiktional zu konstruieren, wird als eine weiterführende Qualität mehrfach hervorgehoben. Zugleich ist es diese Qualität, die mit dem jüdischen Denken kompatibel ist (vgl. Kap. VII). Dass die Verbindung von jüdischem Denken und Postmoderne im Hinblick auf die englischsprachige Literaturmoderne von Bedeutung ist, ist eines der Forschungsergebnisse der vorliegenden Studie.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 7.

⁵⁷ Vgl. Petzel, *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*, Nr. 4, S. 41. Der phonetische Aspekt in der jüdischen Tradition, das Gemurmel und die Stimme, die der Sprache vorausgeht, wird an dieser Stelle nicht weiterverfolgt. Derrida hat in seiner *Grammatologie* bezüglich einer „Schrift vor den Buchstaben“ diesbezüglich den Phonozentrismus unterlaufen. Vgl. Derrida, *Grammatologie*. In den *Cantos* Ezra Pounds (vgl. Kap. VI.3) ist der musikalische Aspekt des Lesens und Sprechens ebenfalls von Bedeutung.

⁵⁸ Martín Ortega, Elisa. *El lugar de la palabra. Ensayo sobre Cábala y poesía contemporánea*. Palencia: Cálamo 2013.

⁵⁹ Vgl. Man, Paul de. *Un maestro moderno: Jorge Luis Borges*. In: Jaime Alazraki (Hg.). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus 1976, S. 144–151; vgl. Alazraki, Jaime. *Borges’s Modernism and the New Critical Idiom*. In: Edna Aizenberg (Hg.). *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia; London: University of Missouri Press 1990, S. 99–108.

⁶⁰ Vgl. Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [orig. 1966]. 12. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 17–28.

Zwar ist der Einfluss der englischsprachigen Literatur auf das Werk Borges', besonders die „significación multivoca“⁶¹ wie sie James Joyce (*Ulysses*, *Finnegans Wake*) und Thomas Stearns Eliot (*The Waste Land*) attestiert wurde, ein geläufiger Bezugspunkt der Forschungsliteratur,⁶² nicht aber die Verbindung mit den anderen für den Schriftsteller so wichtigen Referenzen: jüdische Kultur und poststrukturalistisches Denken.

Da dieser Zusammenhang auch bezüglich der Aleph-Erzählung bislang keine Erwähnung gefunden hat, sei hier der Versuch gemacht, in der so vielgestaltigen Borges-Rezeption Neuland zu betreten, im Nachgehen der wirksamen Subtexte einschließlich ihrer Verknüpfungen und Überschneidungen.

1.3. Alle Wege führen zum Text

Allein die Vielzahl der Bücher und Untersuchungen, die sich der Aufnahme jüdischer Tradition und Denkbilder in den literarischen Texten von Borges widmen, deutet auf deren Wichtigkeit hin, insbesondere hinsichtlich der methodischen Frage nach dem Stellenwert kultureller Einflüsse auf das literarische Werk. Obwohl es demnach naheliegt, allein diese Spur zu verfolgen, orientiert sich die Methode der vorliegenden Studie zunächst an einer hermeneutischen Werkanalyse, d. h. alle Wege führen zum Text. Die sich daraus ergebenden Fragestellungen werden dann mit jenen poststrukturalistischen Auflösungen interpretatorisch in Beziehung gesetzt, die der argentinische Schriftsteller offensichtlich selbst entwickelt hat und die sich als eine Werkanalyse erweiternde Denkmethode anbietet. Dabei werden in dieser Lektüre die wesentlichen Merkmale der einschlägigen Literatur zur Aleph-Erzählung nicht in Frage gestellt. Absicht ist es jedoch, die Struktur der für Borges' Werke typischen, über die Inhalte der Erzählungen hinausweisenden, unendlichen Zeichenkombinationen, mit jenen essenziellen Erfahrungsimpulsen zu konfrontieren, welche die Erzählung *El Aleph* ebenfalls aufweist. Es geht darum, die Konnotationen freizulegen, die sich aus einer Werkanalyse des Textes ergeben, bevor die kulturellen und literarischen Einflüsse zum Zuge kommen.

⁶¹ Vgl. u. a. Rest, *El laberinto del universo*, S. 147. Mit „significación multivoca“ ist jene Mehrdeutigkeit des Textes gemeint, die Klaus Reichert als „vielfachen Schriftsinn“ bezeichnet, vgl. Kap. VI.

⁶² Vgl. Murillo, Louis Andrew. *The cyclical night: irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1968.

Die hier aufzuzeigenden Passagen zur jüdischen Kultur – einschließlich des Denkens in rabbinischer Tradition in Midraschim und Talmud, der Rezeption einer mystischen Auslegung in Gestalt der Kabbala und der Reflexionen über die Erfahrungen in der Diaspora – bilden ein eigenes Feld der Borges-Forschung. Ferner ist die Auseinandersetzung mit der Schreibweise der englischen Literatur der Moderne sowie die Vorbildfunktion seiner Texte für den Poststrukturalismus ein jeweils separater Untersuchungs- und Deutungsschwerpunkt. Die Absicht dieser Abhandlung zur Erzählung *El Aleph* ist es, nachzuweisen, wie diese Denkdimensionen und kulturellen Ausprägungen in der Sprache von Borges zu einem Stück Literatur verknüpft werden, das ebenso interkulturell argumentiert, wie es die Vielschichtigkeit seines Werkes paradigmatisch als labyrinthische Textstruktur ausweist.⁶³ Diese artikuliert sich dann mit poetischen Wendungen in mehrfacher Weise. Als Innenschau dringen sie vor zu verborgenen Erfahrungen, werden Teil einer Erinnerungskultur und fungieren zugleich als Denkbilder des Abschieds. Melancholische Verfremdungen wechseln mit Visionen des Unheimlichen, überlagert von einer Suche nach der Spur des Anderen. Daraus entsteht eine Zeitenkonstellation, die – im Sinne Walter Benjamins – die Zukunft im Rückblick entdeckt. In der Erzählung zeichnet sich somit ein brüchiger, letztendlich mit Zweifel beladener Ausblick ab, eine melancholische Spur der Auflösung.

⁶³ Vgl. Ders. *The Labyrinths of Jorge Luis Borges: An Introduction to the Stories of „The Aleph“*. In: *Modern Language Quarterly* 20 (1959), S. 259–266.

II. *El Aleph* – eine Textanalyse

II.1. Die Erzählung und das Wechseln der Plakate

Die Erzählung *El Aleph*, die im Fokus der Untersuchung steht, gehört zu einer Reihe von sechzehn weiteren Erzählungen, die zwischen 1944 und 1952 von Jorge Luis Borges verfasst und 1952 in einem Band veröffentlicht wurden.⁶⁴ Der Titel der Erzählung ist zugleich Titel des Sammelbandes, in dem *El Aleph* den letzten Akzent des Buches setzt.⁶⁵ Es ist der zweite große Erzählband des Schriftstellers, in welchem er die mit den *Ficciones*⁶⁶ begonnene „literarische Revolution“⁶⁷ erweitert und potenziert. Die Erzählung umfasst 10 gedruckte Seiten. Es handelt sich folglich um eine Kurzgeschichte, deren Bedeutung jedoch durch die Wahl zum Buchtitel besonders herausgestellt ist. Die einzelnen Erzählungen im Band weisen im strukturellen Aufbau zahlreiche Vergleichbarkeiten auf, z. B. die vorangestellten Zitate, die Fußnoten im Text, die zahlreichen Widmungen und vor allen Dingen das Einbeziehen fremder Texte, das wie ein Spiel mit sprachlichen Zeichen anmutet.

Den Auftakt der Erzählung *El Aleph* bilden zwei Zitate, die auf die Unendlichkeit des Universums zielen und somit als einstimmende Worte im Bezug auf die Begegnung mit dem ebenso abstrakt wie universell gesetzten Aleph gelten dürfen: Zitiert wird aus Shakespeares *Hamlet* und aus Hobbes *Leviathan*.⁶⁸ Demgegenüber eröffnet die Erzählung den Blick in eine intime,

⁶⁴ Erstmals erschien die Erzählung *El Aleph* 1945 in der argentinischen Zeitung *Sur* 14, no. 131, (1945), S. 52–66.

⁶⁵ Borges setzt den ersten Buchstaben des Alphabetes ans Ende. Folgt man jedoch der Lesart des Hebräischen, von rechts nach links, so erscheint diese Anordnung als Umkehrung des Anfangs des Buches (was den Titel der Erzählung rechtfertigen würde). Folglich könnte man auch die Aleph-Geschichte als den Anfang begreifen und somit das Buch in der Reihenfolge der Kapitel umkehren. Im Ende liegt entsprechend der Anfang.

⁶⁶ Borges, O. C. I, (*Ficciones*), S. 424–529.

⁶⁷ Vgl. die Beschreibung des Klappentextes über das Buch: Ders. *Das Aleph, Erzählungen 1944–1952*. In: Ders. Werke in 20 Bänden, Bd. 6. Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). 7. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2006, S. 4.

⁶⁸ „Oh God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space.“ *Hamlet* II, 2. Vgl. Shakespeare, William. *Hamlet* [orig. 1602]. Englisch / Deutsch, übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein (Hg.), Band 1, Stuttgart: Reclam 1984, S. 134. „But they will teach us, that eternity is the standing still of the present time, a *num-stans* (as the Schools call it), which neither they, nor any else understand, no more than they would a *hic-stans*

als überschaubar eingeführte Zone. Erzählt wird die Geschichte eines Individuums, das als Ich-Erzähler mit dem Namen Borges von einer Rückkehr in ein Haus berichtet. Das Haus steckt voller Erinnerungen und wird zudem ein Ort neuer Begegnung. Dabei teilt sich die Geschichte in drei Episoden,⁶⁹ die durch einen kurzen Nachtrag ergänzt werden. Die erste Episode schildert die Reflexionen und Erinnerungen anlässlich von Fotografien einer geliebten Person; es ist die in den Erzählfokus gerückte Beatriz Viterbo. Die zweite Episode schildert das Wirken des im Hause angetroffenen Dichters Carlos Argentino Daneri. Die dritte Episode schließlich handelt von jenem Aleph, das der Titel verspricht und das sich nicht als Buchstabe, sondern als Bildmaschine entpuppt. Die letzte Episode kann – dadurch, dass das Aleph als Inspirationsquelle Daneris eingeführt wird und zugleich die Gedanken an Beatriz offenlegt – als Bindeglied der beiden ersten Episoden gelten. Der die Erzählung potenzierende Nachtrag reflektiert die Struktur des Alephs als eine ambivalente Größe und vergleicht den darin enthaltenen Zwiespalt – Buchstabe versus Bild – mit den sich am Bildnis der Geliebten entfachenden Gefühlen. Folglich haben wir es in *El Aleph* sowohl mit einem Bericht über Erfahrung und Erinnerung zu tun, als auch mit einem Angebot, theoretisch über den Sinn des auftauchenden Alephs als transformierendes Wesen reflektieren zu können, und zwar unter Einbeziehung bereits bestehender Stoffe: jener der vorausgeschickten Zitate aus *Hamlet* und *Leviathan*. Das rätselhafte, gar unheimliche Aleph dient als Mittler zwischen den Ebenen, insbesondere zwischen erzählten Fakten und Fiktionalität.

Bereits am Anfang trifft der Leser der Erzählung auf zwei Ereignisse. Es sind Beobachtungen des Erzählers, die dessen Gefühlsambivalenzen hervorrufen: der Tod von Beatriz Viberto und das Wechseln der Plakatwände auf der Plaza Constitución in Buenos Aires. Diese Ereignisse stehen sich mehrfach oppositionell gegenüber: Einerseits der Tod eines Menschen, der in Verbindung mit der Essenz des Lebens steht, andererseits ein Werbebild einer beliebigen Sorte blonder Zigaretten, einem Gegenstand, dessen Essenz sich in den Reproduktionen der Klischees verliert. Borges überschreibt die essenzielle Erfahrung eines Verlustes mit einem Zeichen der Künstlichkeit. Die

for an infinite greatness of place. [Hervorhebung im Original, C.D.]⁶⁸ Hobbes, Thomas. *Leviathan. With selected variants from the Latin edition of 1668*. Edwin Curley (Hg.). Indianapolis u. a.: Hackett 1994, S. 461; Vgl. Borges, O. C. I., (*El Aleph*), S. 617.

⁶⁹ Vgl. Bratosevich, *El Desplazamiento como Metáfora en Tres Textos de Jorge Luis Borges*, S. 549–560.

Künstlichkeit wird schließlich zu einer Repräsentation des Ereignisses. Der Moment der Vergänglichkeit, der sowohl dem Leben als auch dem Werbeplakat eigen ist, vereint sich zu einem Zeichen des Wandels. Dieser schreitet von der ersehnten Essenz (Beatriz) zur erfahrenen Künstlichkeit (das Plakat), von Signifikat zu Signifikant – oder besser: zu einer Kette von Signifikanten, die in dem Wechseln der Plakate ihren literarischen Ausdruck erhält.⁷⁰

Auf der Suche nach der Identität der verstorbenen Frau, stößt der Erzähler auf Spuren (Signifikanten), die die Grundlage dafür bilden, ein phantastisches Panorama zu entwerfen. Zunächst wird der Geburtstag der Beatriz Viterbo zum Anlass, sich an sie zu erinnern und ihr elterliches Haus aufzusuchen. Beatriz erscheint jedoch nur in vielen Portraits, in Fotoaufnahmen, die sie in verschiedenen Facetten zeigen. Die Bildreihe gleicht jenem Wechseln der Plakate, das zuvor beschrieben wurde – beide Fälle evozieren ein „weiträumige[s] Universum“, das bereits von Beatriz Viberto abrückte.⁷¹ Die Fotos korrespondieren auf diese Weise insofern mit den Plakatwänden an der Plaza Constitución. Als sprachlich vermitteltes Bild bleibt eine flüchtige Repräsentation der geschilderten Wirklichkeit, nicht zuletzt der Existenz der geliebten Beatriz. Die Fotografien zeugen von einem Leben vor dem Tod, zugleich sind sie die in Bildern konservierten Spuren längst vergangener Augenblicke.

II.2. Interferierende Textstruktur als widersprüchliche Einheit

Das transtextuelle Beziehungsgeflecht⁷² ist ein auffallendes Merkmal der äußeren Form des gesamten Erzählbandes *El Aleph* und der Werke von Jorge Luis Borges überhaupt. Insbesondere die vorangestellten Zitate (vornehmlich in englischer Sprache) machen seine Erzählungen zu einem

⁷⁰ Das Verständnis vom Text als einer *Signifikantenkette*, ist auch im Rezeptionsästhetischen Ansatz von Hans Robert Jauss zu finden. Signifikationen und Rezeptionsleistung werden stets dann reflektiert, wenn es um die Frage geht, ob und wie die essenzielle Bedeutung von Sinn literarisch zu fassen ist. Der Poststrukturalismus radikalisiert diese Bezugnahme, in dem er jegliche Konzepte, die darauf zielen, Sinn als substantiellen Ausgangs- oder Endpunkt rekonstruktiver Arbeit zu fassen, negiert. Vgl. Fohrmann, Jürgen und Harro Müller (Hg.). *Diskurs-theorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 11 ff.

⁷¹ Im Textzusammenhang heißt es: „[...] ich begriff, daß das rastlose und weiträumige Universum bereits von ihr abrückte, und daß dieser Wandel der erste einer endlosen Reihe war.“ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131; „[...] pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 617.

⁷² Vgl. Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [orig. 1982]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 9–17.

mehrsprachigen Textgefüge, das auch zwischen Standard- und Fachsprache (z. B. „Mengenlehre“⁷³) oszilliert. Die Bezugnahmen auf andere Texte sind bereits im ersten Rezeptionsschritt als Wechselwirkung von Originaltext und Abschrift erkennbar, die sich in Verbindung mit der interkulturellen Herkunft der Zitate – von Bacon bis Shakespeare, von Croce bis Yeats – als eine beständige und vielseitige Auseinandersetzung mit Literatur erweist. Der Text wird zum Labyrinth, in dem der Leser sich zu verlaufen droht. Zugleich entsteht daraus ein Universum, dem der Reiz des Unbekannten innewohnt. Als solche komplexe (und mysteriöse) Konstellation bezeichnete Borges bereits den Buchstaben Aleph, der in seiner Erzählung als agierendes Objekt in Erscheinung tritt. Mit der Annahme eines Buchstabens als Universum wird eine auf die Schrift begründete Existenz suggeriert. Das Auftreten der in den Fotografien vorhandenen und dann vom Aleph erzeugten simultan wirkenden Bildwelten deutet zugleich auf einen mobilen, ja transformierenden Umgang mit dem als Abfolge von Wörtern erfahrenen Text hin. Der konsekutiven – oder wie Borges es ausdrückt: „sukzessiven“ – Sprache ist es jedoch nicht möglich, den Blick auf das visuelle Ereignis zu kopieren. Zunächst ist die Aleph-Erscheinung, bei der – wie bei einem Blick in ein Kaleidoskop – verschiedene Eindrücke gleichzeitig wahrzunehmen sind, sprachlich nicht fassbar. Paradoxerweise gibt sie jedoch den Impuls, die Bilder zu Textpassagen konfigurieren zu wollen, mit dem Ziel, die vom Erzähler halluzinierten Bilderwelten nachzuempfinden.

Dieser spielerisch erscheinende Umgang mit dem Alphabet und den sich daraus generierenden Worten entspricht sowohl modernen Schreibweisen, so der Collagetechnik samt Analepsen und Parallelhandlung, als auch dem Umgang mit dem Text in jüdischer Tradition: Zum einen bezeichnet das Aleph den ersten Buchstaben des hebräischen Alphabets, zum anderen entspricht der mobile Umgang damit der Beweglichkeit der Buchstaben überhaupt. Darüber hinaus zeigt es sich, dass die Anordnung der hebräischen Schriftzeichen in talmudischen Konfigurationen auch einen bildlichen Charakter aufweist. So entpuppen sich die Verschränkungen, Leerstellen und

⁷³ Borges, O.C.I. (*El Aleph*), S.627. Bezüge zwischen dem kabbalistischen Aleph und der Mengenlehre wurden u.a. bei dem von Borges wahrgenommenen Mathematiker Georg Cantor festgestellt: Vgl. Aczel, Amir D. *Die Natur der Unendlichkeit. Mathematik, Kabbala und das Geheimnis des Aleph*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

textuellen Verschiebungen auch als visuelle Orientierungspunkte.⁷⁴ Buchstaben als Bauelement und als Konstruktionsmaterial zu behandeln folgt dem jüdischen Verständnis, dass Gott und damit alles aus Buchstaben besteht.⁷⁵ Es geht dabei auch um Prozesshaftigkeit, in der nichts stillsteht – vergleichbar mit der jüdischen Diaspora, jenem Zustand der Zerstreung, dem das Überschreiten von Grenzen eingeschrieben ist.⁷⁶ Insofern kommt der Erzählung *El Aleph* eine Schlüsselrolle zu. Vergleicht man die Strukturqualität des Aleph als zugleich universellen und beweglichen Buchstaben mit der Literatur von Borges, so sind in beiden die Strukturmerkmale der jüdischen Tradition wie die der Moderne zu erkennen: Das mobile Aleph erweist sich als Metapher der Moderne, und Borges, der Literat der Moderne, übt sich im Rückgriff auf die Anfänge der Schrift.

II.3. Das Aleph als Paradigma des Schweigens

Gabriela Massuh zufolge ist *El Aleph* eine im Kontext des Gesamtwerkes von Borges durch klare Konstruktion besonders hervortretende Geschichte.⁷⁷ Andererseits erweist sich die Analyse der Erzählung als ein komplexes Konstrukt, dem es gelingt, die Mehrspurigkeit der Erzählfäden ineinander gleiten zu lassen. *El Aleph* erscheint infolgedessen als ein Exempel, das Nachvollziehbarkeit mit Komplexität verknüpft. Es enthält nämlich bereits in der Benennung des ersten Buchstabens des hebräischen Alphabets einen klaren Hinweis auf den jüdischen Kontext des Alephs, mit dem zugleich über den Text polyvalent hinausgewiesen wird. Der Gebrauch eines fremden Schriftzeichens

⁷⁴ Vgl. Gilbert, Annette. *Asymmetrische Typographie. Zu den Lücken der Schrift in der jüdischen Tradition*. In: Mareike Giertler und Rea Köppel (Hg.). *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, S. 185–205.

⁷⁵ Vgl. Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 49. Abraham Abulafia, einer der bedeutendsten Kabbalisten des 13. Jahrhunderts, versteht den Text der Tora und den Gottesnamen als „eine Kombination aus linguistischen Elementen, eben den zweiundzwanzig hebräischen Buchstaben.“ Abulafia beruft sich mit seiner Deutung vor allem auf das *Sefer Jezirah*, auch *Sepher Jesirah* (d. h. Buch der Schöpfung), in dem es im zweiten Abschnitt II heißt: „Zweiundzwanzig Buchstaben; er zeichnete sie, er hieb sie, er läuterte sie *einen jeden mit allen*; er bildete durch sie die ganze Schöpfung und alles, was geschaffen werden sollte. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Goldschmidt, Lazarus. *Sepher Jesirah. Das Buch der Schöpfung*. Hamburg: Aurinia 2004, S. 54. Die Mystiker überlassen sich vollständig der Kontemplation des Buchstabens; für sie repräsentiert er eine ganze Welt.

⁷⁶ Vgl. Berg, Nicolas. *Laufmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

⁷⁷ Vgl. Massuh, *Borges: Eine Ästhetik des Schweigens*, S. 71.

enthält z. B. das Eingeständnis, mit der Schriftsprache der eigenen hispano-amerikanischen Kultur nicht mehr das ausdrücken zu können, was die tieferen Regionen (das Aleph ist metaphorisch im Keller angesiedelt) des Bewusstseins erfasst. Das Aleph fungiert somit als eine zu füllende Leerstelle, die mit anderen, vielschichtigen kulturellen Botschaften versehen werden kann. Die Kluft zwischen den Kulturen bedarf der Überbrückung, der Deutung des Heterogenen, hervorgerufen durch die Implantierung eines fremden Buchstabens in die eigene Sprache, der zum Wort und in der Geschichte zum phantastischen Gegenstand mutiert und schließlich symbolisch das Universum in sich trägt.

Diese auch physisch zu leistende Übersetzungsarbeit gerät jedoch in die Situation, die Fülle der Bedeutungen nicht sinnstiftend zuordnen zu können, öffnet sich doch mit dem Aleph ein ganz neuer Kosmos der sprachlichen Zeichen und ihrer Referenzen. Ein wesentliches Merkmal ist diesbezüglich die mit dem Aleph verbundene phonetische Eigenschaft, ein stummer Buchstabe zu sein, der keine eigene Aussprache erfährt, sondern mitschwingt, im Kern also ein Schweigen impliziert.⁷⁸ Das Dilemma der Übersetzung, nicht ausdrücken zu können, was verschwiegen bzw. verborgen ist, führt zum Rückgriff auf den Anfang der Wortbildung. Das stumme Aleph des Hebräischen markiert somit den Abstand zwischen den Kulturen und ihren Zeichen. Es weist nämlich voraus auf den Umgang mit den sprachlichen Zeichen, die sich, innerhalb von Kommunikation, von den Gegenständen lösen. Wenn Jaime Alazraki schreibt, dass in *El Aleph* in aller Deutlichkeit jener unübersehbare Raum definiert wird, der die Wörter von den Dingen trennt,⁷⁹ ist damit ein Auseinandertreten sprachlicher Zeichen und außersprachlichen Referenzen artikuliert, das eine neue Ästhetik entstehen lässt: eine „Ästhetik des Schweigens“⁸⁰. Julio Cortázar sah in dieser sprachlichen Zäsur, verkörpert im Paradoxon eines stummen Lautes, den Meilenstein, den Borges für die spanischsprachige Literatur legte:

„The great lesson Borges taught us was neither a lesson in themes nor in contents or techniques. It was a lesson in writing, an attitude. The attitude of a man who, when writing a sentence, has very carefully thought not which adjective to add, but which one to suppress.“⁸¹

⁷⁸ Vgl. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 47–48.

⁷⁹ Vgl. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, S. 298–299.

⁸⁰ Massuh, *Borges: Eine Ästhetik des Schweigens*.

⁸¹ Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. X.

Das Paradigma des Schweigens findet sich auch in talmudischer Tradition wieder, wenn von der Unaussprechlichkeit des Gottesnamen die Rede ist.⁸² Über die Schwierigkeit der Gottesbezeichnung, der sich die Kabbalisten ausgesetzt sahen, philosophierte Borges in seinem Essay *La Cábala*.⁸³ Jede Namensgebung, so scheint es, schränkt den allumfassenden Gott ein, limitiert ihn auf einen seiner unendlichen Aspekte. Auch hier vermag Sprache das zu bezeichnende nicht zu fassen, jedes Verb würde ihn ‚zu menschlich‘ machen. Die Kabbalisten lösten diese Schwierigkeit mit der Beschreibung der Emanation: Nur durch den Rückzug in sich selbst kann der allumfassende Gott die Welt erschaffen. Anders ausgedrückt: „Gott lehrt Sich selbst Seinen eigenen Namen, und so beginnt die Schöpfung.“⁸⁴ Das Motiv der Negation in der Schöpfungsdarstellung der Kabbalisten ist eine Art von Schweigen, die auch als Anhalten des göttlichen Atems gedeutet wurde. Für Borges ist die Abwesenheit Gottes – sein Rückzug in sich selbst (vgl. Kap. IV) – ferner jenem Schlaf vergleichbar, in welchem Gottes Schöpfung wie ein Traum erscheint.

„When we sleep, we withdraw from our conscious state to enter into the lies and dreams of the characters of our dreams; in reality, we are alone sleeping in the darkness of a bedroom. Similarly, God withdraws from the world and the world begins to live by itself; that is the part of the world we know and in which we dwell, that part constitutes the world of history, that part is us in this very moment. God has abandoned us, but we continue living as creatures of his dream.“⁸⁵

Der Traum ist somit eine Artikulationsform des Schweigens. Ein Schweigen, indem sich die Welt konstituiert: „Nach der Lehre der Idealisten sind die Verben ‚leben‘ und ‚träumen‘ exakte Synonyme [...].“⁸⁶ Entsprechend erscheint das stimmlose, schweigende Aleph nicht nur stellvertretend für den schweigenden Atmen Gottes, sondern als ein Traumerlebnis, das auch in der

⁸² „Das wichtigste Moment in dieser Entwicklung und zugleich das paradoxeste ist, daß der Name, in dem Gott sich selber benennt und unter dem er anrufbar ist, sich aus der akustischen Sphäre zurückzieht und unaussprechbar wird. [...] Gerade diese Unaussprechbarkeit, in der der Name Gottes zwar *angesprochen*, aber nicht mehr *ausgesprochen* werden kann, hat ihn für das Gefühl der Juden mit jener unerschöpflichen Tiefe ausgestattet [...]. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 15.

⁸³ Borges, O. C. III, (*La Cábala*), S. 267–275.

⁸⁴ Bloom, Harold. *Kabbala. Poesie und Kritik*. Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1989, S. 77.

⁸⁵ Borges, Jorge Luis. *The Kabbalah*. Zit. nach: Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 60–61.

⁸⁶ Borges, *Das Aleph / Der Zabir*, S. 99. „Según la doctrina idealista, los verbos vivir y soñar son rigurosamente sinónimos [...].“ Ders., O. C. I, (*El Zabir*), S. 595.

Aleph-Erzählung von Bedeutung ist. Im stummen Traum Gottes, der kein Verstummen ist, ist das weltliche Stimmengewirr enthalten, dem in *El Aleph* durch das Interferieren sprachlich erzeugter Bilder entsprochen wird. Die Dimension des Traumes, im Sinne Freuds als Reaktion der Psyche verstanden, erfährt in der Erzählung folgerichtig eine Korrespondenz zur „Seelentätigkeit“ des „Unheimlichen“,⁸⁷ der unheimlichen Erscheinung des Aleph im Keller (vgl. Kap. V.4).

II.4. Kristallisationspunkte in der Non-Linearität

Die Dimension des Schweigens erweist sich jedoch anhand der Fülle der sich überlagernden Informationen allein in der Aleph-Erzählung als ihr Gegenteil. Oder ist es die Reaktion auf eine Bedeutungsdicke, die in der Rezeption zu einem Stimmengewirr wird, deren einzelne Worte in ihren Überlagerungen nicht mehr hörbar sind? Folgende drei Kristallisationspunkte sind für diese Zusammenblendung von Schweigen und mehrstimmiger literarischer Präsenz verantwortlich.

Erstens, die kontemplative und zugleich Erinnerung auslösende Fokussierung auf die verstorbene Beatriz. Zweitens die vielversprechenden, aber leerlaufenden Gespräche mit dem Dichter Daneri. Drittens die Begegnung mit dem unansprechbaren, aber vielgestaltigen Aleph im Keller. Diese drei ineinander gleitenden und zugleich für sich stehenden Ereignisse strukturieren nicht nur Borges' Erzählung auf drei Ebenen, sondern aufgrund ihrer medialen Besonderheiten, auch das folgende Deutungsverfahren:

- a) Am Beispiel Beatriz (und ihren fotografischen Abbildern) entzündet sich die Reflexion über Bild und Text sowie über Erinnerung als temporäre Parallaxe.⁸⁸ Damit ist auch ein jüdisches Paradigma angesprochen.

⁸⁷ Freud, Sigmund. *Das Unheimliche* [orig. 1919]. In: Ders., *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. 4. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 160.

⁸⁸ Mit der temporären Parallaxe ist die Verschränkung der Blickbewegung gemeint. Diese optische Verschränkung ist gedanklich übertragbar auf die Zusammenschau der Zeitebenen, jene, die aus der Vergangenheit durch die Gegenwart in die Zukunft leitet. Vgl. Engel, Lorenz. *Feuer zieh mit mir! – Die Mediologie der Verschwörung bei David Lynch*. In: *Transcriptionen* 9 (2008), S. 11–18. Jaime Alazraki beschreibt diese Denkmethode von Borges als kabbalistisches Paradigma, das er z. B. in *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw / Anmerkung zu (gen) Bernard Shaw* artikuliert: „Wäre mir die Gabe verliehen, irgendeine Seite – diese hier beispielsweise – so zu lesen, wie man sie im Jahr 2000 lesen wird, wüßte ich auch, wie im Jahr 2000 die Literatur beschaffen sein wird.“ Borges, *Inquisitionen / Anmerkung zu (gen) Bernard Shaw*, S. 171. „Si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán el año

- b) Der Dichter Daneri fungiert als Platzhalter für die Reflexion über Poesie in Anspielung auf die *Cantos* Ezra Pounds (und Dantes) und ist somit Hinweis auf die Reflexion einer in England kultivierten Ästhetik der Moderne.
- c) Das Aleph erscheint als die Inszenierung einer Metapher, die in der Lage ist, Bilder zu produzieren, obwohl sie selbst auf den Anfang der Schrift verweist. Diese Transformation wird eingeführt als Inspirationsquelle für Daneri, erweist sich jedoch zugleich als Erinnerungs- und Projektionsspiegel an Beatriz. In dieser Eigenschaft fungiert das Aleph auch als Bindeglied für die Handlungsfäden a) und b).

Der Erzähler verknüpft diese Handlungsfäden zu einem Handlungsstrang, an dem sich die Episoden zu einzelnen Knoten verschlingen. Verdichtet zu unterschiedlichen Bewegungsabläufen, in denen sich Lücken, Überlagerungen und Rückblenden treffen, offenbart der Text zwei Perspektiven. Dem zum Ende angedeuteten porösen Geist,⁸⁹ begleitet von der „tragischen Erosion der Jahre“⁹⁰, steht eine prismatische Öffnung gegenüber. Eine Vision des Verfalls und der Trauer begegnet dem facettenreichen Spiel fiktionaler Bilder. Darin fügt sich die gefühlsambivalente Erzählfigur, die sich nicht eindeutig zu erkennen gibt. Der Leser wird im Unklaren darüber gelassen, ob es sich um eine imaginäre Person oder um den Literaten Borges handelt, der sich allerdings an einer zentralen Stelle mit den Worten „ich bin es, Borges“⁹¹ als Dialogpartner des angesprochenen Bildes zu erkennen gibt. In den anderen Passagen, einschließlich des Nachtrags, scheint diese Identifikation wieder im Text zu verschwinden. Von Neuem ist der Leser darüber verunsichert, wer spricht. Erfahrbar ist ein Ich, das zwischen Fiktion und autobiographischen Andeutungen oszilliert.⁹² Das literarische Modell, das dafür in Anspruch genommen

dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil.“ Ders., O.C.II, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, S. 125; Wenn für den Kabbalisten die Entschlüsselung der Heiligen Schrift die Entschlüsselung jeder Schrift bedeutet, so sieht Borges in der Lektüre eines Buches die Möglichkeit enthalten, alle Bücher zu verstehen. Vgl. Alazraki, „*El Golem*“ *De J. L. Borges*, S. 19.

⁸⁹ „Unser Geist ist dem Vergessen gegenüber porös [...]“ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148; Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S. 627.

⁹⁰ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148; „trágica erosión de los años“ Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S. 627.

⁹¹ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141; „soy yo, soy Borges“ Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S. 623.

⁹² Gabriela Massuh spricht von einer „bewussten Verfremdung“. Vgl. Massuh, *Borges: Eine Ästhetik des Schweigens*, S. 90. Zudem deutet Nicolás Álvarez, dass der Erzähler durch das unzuverlässige und inkohärente Erzählen, im Laufe der Erzählung im Bezug auf die Entdeckung

wird, ist auch jenes der kombinatorischen Methoden der Kabbala sowie der englischsprachigen Literatur der Moderne. Hervorzuheben ist für letztere der Bewusstseinsstrom von James Joyce und Virginia Woolf sowie der durch Ezra Pound und T. S. Eliot entwickelte Imaginismus, eine Methode des Evozierens von (imaginierten) Bildern mittels ungewöhnlicher Text- und Zitatmontagen (vgl. Kap. VI). Das darin zum Tragen kommende Literaturverständnis, das unter anderem darauf baut, Mehrdimensionalität durch Transtextualität zu erreichen, verbunden mit der Abspaltung der Zeichen von ihrer Referenz ist der poststrukturalistischen Ästhetik verwandt und weist ebenso viele Bezugspunkte zu Texten der jüdischen Kultur (z. B. Talmud und Kabbala) auf. Entsprechend lassen sich die durch den Buchstaben Aleph hervorgerufenen Assoziationen des Erzählers sowohl imaginistisch als auch kabbalistisch deuten und gleichen zudem jenen Signifikantenverschiebungen, in denen sich – Jacques Derrida zufolge – Sinn nicht als Essenz, sondern als permanente Neukonstruktion und Performanz ereignet (vgl. Kap. VII).

des Alephs („[es war] ein falsches Aleph“/„era un falso Aleph“) vom autodiegetischen sich zum allwissenden Erzähler wandelt. Vgl. Álvarez, *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, S. 190.

III. Reflexion über Bild und Text

III.1. Camera obscura und das fotografische Dispositiv

Die Erinnerung an den Tod von Beatriz Viterbo ist Anlass der Aleph-Erzählung und dringt – es scheint zunächst paradox – metaphorisch wie ein belebender Lichtstrahl in eine verborgene Zone, die sich zwischen erzählter Gegenwart und Vergangenheit entwickelt. Es sind die Fotografien der Verstorbenen, die für das Verständnis der sprachlich eingesetzten Lichtmetaphorik als Reflexionspotenzial eine signifikante Rolle spielen. Nicht nur die mehrfach aufgesuchten Bilder der verstorbenen Beatriz, sondern auch die Bilder evozierende Sprache versetzten den Leser in eine Dunkelkammer, in der – analog zur Entwicklung einer Fotografie – die Konturen der Ereignisse sichtbar werden. Zunächst tritt der „strahlende[...] Februarmorgen“ als Gegensatz zum Schatten des Todes „als Beatriz Viterbo starb“⁹³ auf. Denn der literarische Raum der Erzählung ist eine dunkle, fast kryptisch beschriebene Zone und erscheint als „Dämmer des vollgestopften Empfangszimmerchens“.⁹⁴ Dieser Ort ist der Außenwelt mit seinem bunten Wechsel der Plakate entgegengesetzt. Licht und Dunkel erweisen sich jedoch in dem Kontext der Geschichte nicht als sich ausschließende Gegenpole, sondern vielmehr als sich gegenseitig spiegelnde Größen: erst durch ihr Zusammenspiel wird der Umriss der Geschichte erkennbar. Der Tod ist damit eine ambivalente Größe. Zum einen legt er Schatten über die Essenz des Lebens und untermalt dessen Vergänglichkeit, zum anderen erweist sich dieser dunkle Schatten als Ort in dem das Licht sichtbar wird und sich zugleich einfindet, um als Katalysator eine Reihe aufeinanderfolgender Bilder zu erwirken. Dieses in *El Aleph* literarisch verwendete Motiv des Bilder erzeugenden Lichteinfalls ist – bezogen auf die räumliche Situation des Hauses – der Technik der die Fotografie vorstrukturierenden Camera obscura vergleichbar, einer dunklen Kammer, in der das einfallende Licht über Linsen und Spiegel einen Seheindruck äußerer Realität zu einem Bildereignis ummünzt.

⁹³ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131. „La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 617.

⁹⁴ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131; „crepúsculo de la abarrotada salita“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 617.

Das in die Camera obscura fallende Bild erscheint jedoch umgekehrt, es steht auf dem Kopf. Dergestalt spiegelt auch die Aleph-Vision eine verkehrte Welt: In der Finsternis des Kellers öffnet sich der Blick ins Licht der Bilder, ein Blick, der sich einer simulierten, fiktiven Wirklichkeit zuwendet.⁹⁵

Überhaupt werden die medialen Eigenschaften der die Wirklichkeit ebenso abbildenden wie konstruierenden Fotografie zu einem wichtigen Fokus der Aleph-Erzählung. So ist der sprachliche Umgang mit den Bildern der Erinnerung an Beatriz ebenfalls den medialen Eigenschaften der Fototechnik vergleichbar, die das Geschehene, zusätzlich mithilfe einer chemischen Reaktion auf lichtempfindlichem Papier sowie durch die richtige Dosierung der Lichtverhältnisse, als ein reproduzierbares und mobiles Bild festhält. Signifikant ist am Anfang der Erzählung von diversen Porträts auf unterschiedlichen Plätzen die Rede und an zentraler Stelle wird der dadurch hervorgerufene multiperspektivische Blick anhand eines Porträts zum Auftakt jener zersprengten Bilderwelten, die das Aleph hervorzurufen vermag.⁹⁶ Darüber hinaus geht die Erzeugung bildmetaphorischer Imaginationen in der Aleph-Erzählung wesentlich auf die Frage nach der Bedeutung der Bilder zurück. Die Reflexion über die Fotografie z. B. steigert sich und wird zu einem entscheidenden Akzent in dem die Erzählung durchziehenden Konflikt zwischen Bild und Text. So wird der Keller der Aleph-Erscheinung als Entwicklungslabor für Fotografien beschrieben: „Der Junge halte sich wie immer im Keller auf und entwickle Fotografien“⁹⁷ und die fotografischen Porträts der Beatriz sind in der Folge jene Bezugspunkte der Zwiesprache mit der Toten, die an das Magische des Bildes erinnern, mit polytheistischem Bezug: „Vielleicht würden auch mir die Götter den Fund eines entsprechenden Bildes nicht versagen [...]“⁹⁸ Borges nimmt hier abermals Bezug auf Vorstellungen, die bis in die

⁹⁵ Zu vermuten ist, dass Borges diesbezüglich auch auf das Höhlengleichnis von Platon anspielt, wie es dieser in der *Politeia* beschrieben hat: Die Menschen sitzen gefesselt in einer Höhle und „sehen zunächst von sich und den anderen nichts außer den Schatten, die vom dem Feuer auf der gegenüberliegenden Mauer geworfen werden.“ An die Stelle der Erfahrung der Welt treten Schein und Spiegelungen, die erst nach der Befreiung aus der Höhle und ihren Fesseln, d. h. durch erkennendes Forschen, an die Dinge zurückgeführt werden können. Vgl. Platon. *Der Staat (Politeia)*. Stuttgart: Reclam 1982, S. 327–362. Dies würde beweisen, dass Borges sich nicht nur auf jüdische Traditionen, sondern auch auf Quellen der griechischen Antike stützt, im Sinne eines Dialogs der Kulturen.

⁹⁶ Vgl. Borges, O. C. I. (*El Aleph*), S. 617, 623 ff.

⁹⁷ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141. „El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 623.

⁹⁸ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 143. „Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente.“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 624.

Hebräische Bibel zurückreichen in der das magische Potenzial des Bildes als Gegensatz zum Logos der Schrift gedeutet wird (vgl. Kap. V.1).

Ein wesentlicher Bestandteil des fotografischen Bildes,⁹⁹ wie es auch die Konstellation in *El Aleph* nahelegt, ist dessen Komplizenschaft mit dem Tod: Roland Barthes zufolge ist die Fotografie als mediales Ereignis sogar „Agent des Todes“.¹⁰⁰ Denn jedes Foto dokumentiere nicht nur das festgehaltene Leben, sondern paradoxerweise den gelebten Augenblick, der die gewesene, abgestorbene Zeit verkörpere. Im Umkehrschluss rettet das so verstandene Foto das Verlorengegangene und wird somit zum Instrument der Erinnerung.¹⁰¹ Resultate dieser fotografischen Bildproduktion vergegenwärtigen sich in dem Haus der verstorbenen Beatriz als ihre Erinnerungsspur. Diese Spur verfolgend, ist in dem dunklen Erinnerungsgebäude des trauernden Erzählers ein potenziell eigendynamischer Entwicklungsraum verschiedener Bilder erkennbar. Denn in der Fotografie lebt der stets eingeschriebene Tod, nicht nur als nachvollziehbares Zeichen ehemaliger Präsenz, sondern auch als magisches Potenzial weiter. Das wiederkehrende Aufsuchen des Hauses mit seinen Bildern gleicht entsprechend rituellem Verhalten.

Borges' Erzählung, soweit sie Beatriz, der Begehrten, gedenkt, ist beschreibende Erinnerung. Es sind rückwirkende Gedanken des Erzählers, die, entsprechend der Bilder, die diese auslösen, dem Entwickeln eines Fotos vom Negativ ins Positiv gleichen und sukzessiv Gestalt gewinnen. Diesem Schöpfungsprozess ist jedoch ein destruktiver Verfall beigegeben, offensichtlich der Wirkkraft eines fotografischen Bildes (d. h. Konservierung der Vergangenheit: „So ist es gewesen“) nicht nur folgend, sondern auch misstrauend. Während zum Auftakt von *El Aleph* noch an der lebenden Essenz der Geschichte mithilfe eines Illusion hervorrufenden Bildes festgehalten wird, und sich der Erzähler gegen den Wandel des „weiträumige[n] Universum[s]“¹⁰² stellt, ist der reflektierende Erzähler im Nachtrag bereit, das Vergessen als Spur der Zeit mitzubedenken. Beatriz wird nicht mehr mit all ihren Facetten erinnert, sondern erscheint jetzt nur noch als ihr poröses Bild. Die Erinnerung an Beatriz wandelt sich. Am Ende ist sie nur noch Abbild, dessen Potenzial schrumpft, Zeugnis eines längst entrückten Augenblicks.

⁹⁹ Damit ist sowohl die Fotografie als auch ihre Transformation ins Literarische (z. B. durch die Metapher) gemeint.

¹⁰⁰ Barthes, Roland. *Die belle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [orig. 1980]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 102.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 102 ff.

¹⁰² Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131; „vasto universo“ Ders., O.C.I. (*El Aleph*), S. 617.

III.2. Erinnerung als temporäre Paralaxe

Borges zufolge ist die „brennende Aktualität“ nichts anderes als „unvollkommener Abglanz alter Diskussionen“.¹⁰³ Mit anderen Worten: Da Wirklichkeit stets anachronistisch ist, ist in dem Fortschreiten der Zeit der Rückblick auf schon längst Gewesenes inbegriffen. In den Zeichen der Vergangenheit ist demnach die Zukunft bereits deutbar, darin zeigt sich die temporäre Paralaxe. Diese Spannung zwischen Rückblende (Beatriz) und Vorausschau (Aleph-Vision) ist auch der Aleph-Erzählung als ein die Zeiten verschränkendes Narrativ eingeschrieben. Mit dieser rückblickenden Zukunftsschau kommt das Denken Walter Benjamins ins Spiel. Benjamin übertrug seine Geschichtskonstellation auf die Fotografie, was wiederum der Fotografie in *El Aleph* eine weitere Dimension verleiht. In Benjamins Abhandlung *Kleine Geschichte der Photographie* heißt es:

„Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesenget hat, die unsichtbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.“¹⁰⁴

Was bei Benjamin als „winziges Fünkchen Zufall“ übrig bleibt, ist einerseits zu vergleichen mit dem „punctum“¹⁰⁵, der Restreferenz, wie sie Roland Barthes der Fotografie attestierte. Und andererseits mit der eigendynamischen Magie des Bildes wie sie in *El Aleph* wiederholt auftaucht, um Unbekanntes hervorzulocken. Der „strahlende[...] Februarmorgen“¹⁰⁶ ist die in Worten formulierte

¹⁰³ Ders., *Inquisitionen / Zwei Bücher*, S. 140. „Así es: la ‚actualidad candente‘, que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos aniquila, no es otra cosa que una reverberación imperfecta de viejas discusiones.“ Ders., O. C. II, (*Das libros*), S. 103. Unter diesem Vorzeichen steht auch der Ausspruch Francis Bacons zu Beginn des Aleph-Bandes, welcher der Erzählung *El immortal* vorangestellt ist: „Solomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is about oblivion.“ Ders., O. C. I, (*El immortal*), S. 533.

¹⁰⁴ Benjamin, Walter. *Kleine Geschichte der Photographie* [orig. 1931]. In: Ders. Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 232.

¹⁰⁵ „[D]enn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 36.

¹⁰⁶ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131; „La candente mañana de febrero“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 617.

Eröffnung eines Blickes der zunächst in die Bilder der (fiktiven) Vergangenheit führt. Die Vergangenheit ist, wie im Sinne Benjamins, durch die Erinnerung an eine bereits vergessene Zeit gekennzeichnet, d. h. man muss vergessen, um zu erinnern, sie wird jedoch durch das Erinnern gerettet und „mit Jetztzeit geladen[...]“.¹⁰⁷ Fotografien dienen so als Katalysator des Erinnerns, ein Erinnern, bei dem sich allerdings die Zeitebenen verschieben.

„Beatriz Viterbo im Profil, in Farbe; Beatriz mit Halblarve beim Karneval 1921; Beatriz bei ihrer Erstkommunion; Beatriz am Tage ihrer Vermählung mit Roberto Alessandri; Beatriz, kurz nach der Scheidung, bei einem Frühstück im Reitclub; Beatriz in Quilmes, mit Delia San Marco Porcel und Carlos Argentino; Beatriz mit dem Pekinesen, den ihr Villegas Haedo schenkte; Beatriz von vorn und im Dreiviertelprofil, lächelnd, die Hand am Kinn...“¹⁰⁸

Im Rückblick leuchtet auch in *El Aleph* die vergangene (verloren gegangene) Zeit, welche durch die Erinnerungsfotografien dokumentiert wird als Benjamins „Hier und Jetzt“ auf. Der fotografische Augenblick, der doch den gegenwärtigen Moment wiedergibt, entpuppt sich zugleich als jener bereits beschriebene „Agent des Todes“¹⁰⁹, welcher das Foto als Dokument der Vergangenheit zu erkennen gibt: Allem Neuen wohnt stets das Alte inne.¹¹⁰ Diese bei Benjamin so ausgeprägte Geschichtskonstellation von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart ist ebenfalls bei Borges zu finden. Indem Vergangenheit durch das Foto im Rückblick wahrgenommen wird, entdeckt der Betrachter zugleich eine Spur, die in die Zukunft weist. Prophezeit wird das Vergessen, wodurch sich die Erinnerung als Ausblick erweist. Diese Möglichkeit verkörpert das Aleph. Dementsprechend ist (in der Erzählung) die Aussicht gegeben, das sagenhafte Aleph eines Tages finden zu können:

¹⁰⁷ Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte* [orig. 1940]. In: Ders. Gesammelte Schriften Bd. I.2., Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 701.

¹⁰⁸ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 132. „Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón...“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 617.

¹⁰⁹ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 102.

¹¹⁰ Diese Zeitenkonstellation schreibt Roland Barthes dem „*punctum*“ zu: „Ich lese gleichzeitig: *das wird sein und das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ebd., S. 106.

„So unglaublich die Sache erscheinen mag; ich glaube, daß es ein anderes Aleph gibt (oder gab), ich glaube, daß das Aleph in der Calle Garay ein falsches Aleph war.“¹¹¹

Der Tempus-Wechsel zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist nach dieser Interpretation als das Bewegen zwischen den Zeiten (und ihren Zeichen) zu deuten; „gibt“ oder „gab“ macht in diesem Sinne keinen Unterschied, schließlich hat es alles, was es gibt, schon längst gegeben. Zunächst stellt sich der Erzähler Borges dem Verstreichen von Zeit, einer Konstellation von Vergessen und Erinnern, entgegen:

„[D]as schmerzte mich, da ich begriff, daß das rastlose und weiträumige Universum bereits von ihr abrückte, und daß dieser Wandel der erste einer endlosen Reihe war. Das Universum mag sich wandeln, ich aber nicht, dachte ich mit melancholischer Eitelkeit [...].“¹¹²

Im Nachtrag jedoch zeigt er sich einsichtig gegenüber dem Verstreichen der Zeit:

„Existiert das Aleph im Inneren eines Steins? Habe ich es gesehen, als ich alle Dinge sah, und habe ich es vergessen? Unser Geist ist dem Vergessen gegenüber porös; ich selbst verfälsche und verliere doch infolge der tragischen Erosion der Jahre die Gesichtszüge von Beatriz.“¹¹³

Die Dimension des Vergessens wird somit über die Zeitschwelle in die Zukunft mitgenommen, Zukünftiges erweist sich als eine Perspektive von Verfälschen und Verlieren, d.h. Konstruktion und Leerstelle, genau wie sich auch die Vergangenheit als unvollständige, von den Zeichen überlagerte Zeit herausstellt. Dieser von Borges gesetzte Nachtrag verabschiedet nicht nur das Festhalten am Signifikat (Beatriz), sondern gibt auch die sich darüber schiebenden Signifikantenketten (konstruierte Erinnerung) frei, um die Zukunft (mit der Erinnerung im Blick) in diesem Sinne weiter zu gestalten. Die Erzählung wandelt so gesehen – um einen im Diskurs jüdischer Philosophie geläufigen

¹¹¹ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 147. „Por increíble que parezca, yo creo que hay (o hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la Calle Garay era un falso Aleph.“ Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S. 627.

¹¹² Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131. „[E]l hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad [...].“ Ders., O.C.I, S. 617.

¹¹³ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148. „¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.“ Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S. 627.

Topos zu verwenden – vom Mythos des Odysseus und dessen Rückkehr nach Ithaka, in ein messianisch gedachtes Geschichts- und Seins-Konzept von Abraham, der, wie es bei Emmanuel Lévinas heißt, „für immer sein Vaterland verlässt, um nach einem noch unbekanntem Land aufzubrechen, und der seinem Knecht gebietet, selbst seinen Sohn nicht zu diesem Ausgangspunkt zurückzuführen.“¹¹⁴ Dieser „Aufbruch ohne Wiederkehr, der dennoch nicht ins Leere führt“¹¹⁵ ist eine dem jüdischen Denken zu verdankende Gabe,¹¹⁶ die nicht ihr Recht einfordert, sondern darauf verzichtet, „die Ankunft am Ziel zu erleben, zu handeln, ohne das gelobte Land zu betreten.“¹¹⁷ Borges gibt in diesem Sinne die Hoffnung weiter, das Aleph einst zu finden, womit ein Verweis auf Zukünftiges gegeben ist. „Wer darauf verzichtet, den Erfolg seines Werks zu erleben“, heißt es bei Lévinas, „hat diesen Sieg in einer Zeit ohne das Ich; er zielt ab auf diese Welt ohne Ich, er intendiert eine Zeit jenseits des Horizontes seiner Zeit.“¹¹⁸ Die Erinnerungen an Beatriz und das Mysterium des Alephs im Keller erweisen sich somit als eine „Bewegung zum Anderen ohne Rückkehr“.¹¹⁹ Beatriz und das Aleph werden als etwas anderes erinnert, da vergessen wurde, was sie einst gewesen waren. Ihre Referenz ist sozusagen im Dunkel des Hauses in der Calle Garay verschwunden. Erinnerung ist in diesem Sinne nicht Wiederkehr, sondern „Übergang zur Zeit des Anderen“.¹²⁰ Das Andere offenbart sich in *El Aleph* jedoch nicht nur in der Konstellation der anderen, messianischen Zeit, die ebenfalls im Aleph, stellvertretend für das Buch der Bücher, gesucht werden muss. Es wird zu zeigen sein, dass sich auch in der Begegnung von Text und Bild, von Bewusstem und Unbewusstem, eine dialogische Konstellation offenbart, in dem Sinne, dass das eine jeweils nicht ohne das andere existieren kann.

¹¹⁴ Lévinas, Emmanuel. *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie* [orig. 1930–1982]. München; Freiburg: Alber 1983, S. 215–216.

¹¹⁵ Ebd., S. 216.

¹¹⁶ Vgl. Derrida, Jacques. *Donner le temps (de la traduction) Die Zeit (der Übersetzung) geben. Protokoll eines Vortrags von Jacques Derrida. Protokolliert von Elisabeth Weber*. In: Georg Christoph Tholen und Michael O. Scholl (Hg.). *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990. S. 37–56.

¹¹⁷ Lévinas, *Die Spur des Anderen*, S. 216.

¹¹⁸ Ebd., S. 217.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd. An dieser Stelle sei auf *El inmortal*, die erste Erzählung des Aleph-Bandes, verwiesen, in welcher der Antiquitätenhändler Joseph Cartaphilus eine Inkarnation sowohl des ‚ewig wandernden Juden‘ als auch Homers verkörpert. Auch hier, so scheint es, sind diese beiden Zeit-Konzepte von Borges aufgegriffen und für seine Literatur in Anspruch genommen worden. Vgl. Aizenberg, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, S. 93.

III.3. Spuren des Unbewussten – der Keller als Dunkelkammer

Fotografie als Medium der Erinnerung, vor allem in Bezug zu den unbewussten Regionen des Gedächtnisses, diente bereits Sigmund Freud zur Veranschaulichung der menschlichen Psyche, indem er das Foto und dessen Negativ mit dem Bewussten und Unbewussten verglich.¹²¹ Wie das Unbewusste sei auch das Negativ jene Zone der Erfahrung, aus der nicht alles ins Positiv-Bild, ins Bewusste, zugelassen werde. Der Reflex auf das Foto als Erinnerungsbild (Beatriz) wie als Ergebnis von Lichtspuren, Schatten und Spiegelungen (Camera obscura) wird bei Borges ebenfalls zum Merkmal des eingeschriebenen Unbewussten und somit zu einer signifikanten Struktur des Aleph-Textes: Das, was für das fotografische Bild gilt, findet auch für den der Erzählung vorangestellten Buchstaben Verwendung. Das Aleph Daneris befindet sich im Keller, der einer Dunkelkammer gleicht. Das Dunkel wird jedoch durch die Anwesenheit des Alephs erleuchtet, da es gleichzeitig alle Quellen des Lichtes in sich trägt:

„Aber ist der Keller nicht sehr dunkel?“ „Die Wahrheit dringt nicht in ein widerspenstiges Hirn. Wenn alle Orte der Welt im Aleph sind, dann müssen auch alle Leuchtkörper, alle Lampen, alle Quellen des Licht hier versammelt sein.“¹²²

In diesem Licht erscheinen die okkulten Bilder der Vergangenheit: „[Ich] sah in einer Schublade des Schreibtischs (und beim Anblick der Handschrift erbebt ich) obszöne, unglaubliche, eindeutige Briefe, die Beatriz an Carlos Argentino geschrieben hatte [...]“¹²³ Die Überlagerung von Bildemanationen,¹²⁴ die sich beim Erblicken einer geöffneten Schublade einstellen und die zugleich – wie die entdeckten Briefe – als textliche Gestalt präsent sind,¹²⁵ offenbart sich

¹²¹ Vgl. Kofman, Sarah. *Freud – Der Fotoapparat*. In: Herta Wolf (Hg.). *Paradigma Fotografie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 60–66.

¹²² Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141. „–Pero, ¿no es muy oscuro el sótano? –La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 623.

¹²³ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145. „[V]i un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino [...]“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 625.

¹²⁴ „Was meine Augen sahen, war simultan [...]“ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 143. „Lo que vieron mis ojos fué simultáneo [...]“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 625.

¹²⁵ Schließlich ist es das im Brief Geschriebene, das zum finalen Erkenntnispunkt der Aleph-Erfahrung führt.

als Spur des Authentischen und als Transformation der Gegensätze. Zum einen übermitteln hier die Bilder die magische Anziehungskraft einer Spur der Geliebten von geradezu fetischisierender Kraft,¹²⁶ zum anderen offenbart sich in der Lesbarkeit des Bildes, das Bild als Text (vgl. Kap. V). Die für die Atmosphäre der Erinnerung des Hauses in der Calle Garay verantwortlichen Konstituenten, Dunkelkammer bzw. Keller, Licht und die Akzentsetzung optischer Wahrnehmung, dienen nämlich sowohl der Fotografie als auch der Gestaltwerdung des Alephs bei Borges.¹²⁷

Während die Porträts der Beatriz eine denkbare Referenz (die erinnerte Person im Leben des Erzählers) besitzt, fungiert das Aleph, als es selbst, als Zeichen einer verborgenen, nicht greifbaren Referenz, die jedoch als Kraftzentrum wirkt. Stellvertretend für das verdrängte Unbewusste des Erzählers in seinem Verhältnis zu Beatriz fungiert das Aleph als Sichtbarmachungsmaschine, die dem individuellen Unbewussten zur kollektiven Erinnerung verhilft – heute durchaus dem Internet vergleichbar.¹²⁸ In der Erzählung wächst es zu einer halluzinatorischen Gestalt, steigert sich zu einer magischen Größe, in der scheinbar alle Referenzen zusammenlaufen. Die semantische Dimension

¹²⁶ „Was ist an visuellen Bildern dran, daß Menschen sie zerstören, sie anbeten oder für sie sterben wollen?“ Mitchell, William J. T. *Interdisziplinarität und visuelle Kultur*. In: Herta Wolf (Hg.). *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, Bd. II, S. 49.

¹²⁷ Auf diese Weise überschneiden sich bildmagische Imaginationen mit der Fokussierung auf den Anfangsbuchstaben textlicher Konstruktionen.

¹²⁸ Auch Carlos Argentinos Beschreibung des modernen Menschen, dessen Heimat zu einen „virtuellen Ort“ geworden ist, weist in diese Richtung: „Er bemerkte, für einen derartig ausgestatteten Menschen sei das Reisen überflüssig [...]“. Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 133. „Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil [...]“. Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 618. Die Telefone, Telegrafen, Fonografen, Radiogeräte, Kinematografen, Laternae Magicae, Glossare, Fahrpläne, Handbücher und Bulletins, welche Carlos Argentino als Handwerkszeug des Stadtmenschen festmacht, sind Vorläufer der heutigen Informationstechnologie (IT). Bei Jeffrey M. Peck heißt es dazu: „Für Völker in der Diaspora, die über den Globus verstreut sind, wie archetypische Juden, ist IT [...] zu einem Vehikel geworden, durch das einige Verbindungen bestätigt und andere unterbrochen werden [...]“. Peck, Jeffrey M. *Virtual Identities. Constructing New German Jewish Identities through IT* (unveröffentlichtes Manuskript), zit. nach: Braun, Christina von. *Gedächtnis. Die Virtualisierung des Heimat-Begriffs*. In: Michal Kümpfer, Barbara Rösch, Ulrike Schneider u. a. (Hg.). *Makom. Orte und Räume im Judentum, Real. Abstrakt. Imaginär. Essays*. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2007, S. 61–62. In diesem Diskurs wird das Internet als Symbol der Diaspora diskutiert. Die Homepage als konstruierter – jedoch nie erreichbarer – Heimatort, bietet Raum für eine über die Grenzen hinweg reichenden Zusammengehörigkeit, aus der, aufgrund ihrer Grenzenlosigkeit, kein Mensch vertrieben werden kann. Die Kompatibilität jüdischem Denkens mit den Strukturen des Internets wurde auch im Bezug auf talmudischen Schriften der jüdischen Diaspora viel diskutiert. Vgl. Rosen, Jonathan. *Talmud und Internet. Eine Geschichte von zwei Welten*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 2002.

des Bildes wie die des Buchstabens steht zur Disposition. Ein Wechselprozess hat stattgefunden: Die Magie des Bildes infiziert den Text; der Logos des Textes will Erkenntnis des Bildes.

Die Frage nach dem Logos des Bildes wurde unter anderem mit dem Referenten in der Fotografie in Verbindung gebracht, und zwar bezüglich des indexikalischen Bezugs der fotografischen Spur, sprachlichen Zeichen ähnlich.¹²⁹ In *El Aleph* erweisen sich die beschriebenen Bilder in Bezug auf Beatriz als indexikalisch, dagegen evozieren die Texte Bilder, deren Referenz im Buchstaben Aleph mündet. Diese offensichtliche Überschneidung erfährt eine direkte Begegnung darin, dass für den Erzähler der Verlust der Beatriz in den Bildern auflebt. Unbewusste Erinnerungspotenziale verknüpfen sich mit den die Visionen auslösenden Fakten, werden ununterscheidbar. Borges bringt das Motiv des Bildes (in Gestalt der imaginierten Beatriz) mehrfach in Verbindung mit der Begegnung des Alephs: In der Absicht, das Mysterium „auf der Stelle“¹³⁰ anzusehen, besucht der Erzähler Daneris Haus, in welchem er Zwiesprache mit den Portraits (Bilddialog) der Verstorbenen hält:

„Niemand konnte uns sehen; mit liebevoller Verzweiflung näherte ich mich dem Bild und sagte ihm: ‚Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, geliebte Beatriz, für immer verlorene Beatriz, ich bin es, Borges.‘“¹³¹

Auch Daneri beschreibt die Erscheinung des Alephs als simultanes Aufleuchten der Bildfrequenzen: „Geh hinunter, binnen kürzester Frist wirst du mit *allen* Bildern von Beatriz Zwiesprache halten können... [Hervorhebung im Original, C. D.]“¹³² Die durch das Aleph ausgelösten Imaginationen sind seine Inspirationsquelle für eine kristalline Poesie, die Bilder in Text verwandelt. Daran entzündet sich die Frage nach dem Trugbild seiner (preisgekrönten) Literatur.

¹²⁹ Vgl. Dubois, Philippe. *Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst 1998.

¹³⁰ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141; „inmediatamente“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 623. Die hier artikulierte Augenblicklichkeit lässt an den plötzlichen, unkontrollierbaren Moment erinnern, wie er von Walter Benjamin als Moment des Erkennens beschrieben wurde: „Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten.“ Walter Benjamin, zit. nach Weigel, Sigrid. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 212.

¹³¹ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141. „No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: – Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 623.

¹³² Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 142. „Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 624.

Der thematisierte Dialog von Schrift und Bild, der Schrift als Bild und Bilder als Schrift zu verstehen gibt, bedarf der weiteren Erläuterung (vgl. Kap. III.4 und V.1). Die Frage, wie Erscheinungen sich in begriffliches Denken verwandeln oder ob die bildliche Suggestivkraft für sich bleibt, weist in der Aleph-Erzählung nicht nur auf Gedanken, wie sie in der Hebräischen Bibel überliefert sind, sondern auch auf die Diskurse um das Medium Fotografie. Roland Barthes vermutet, dass „die Suggestivkraft des neuen Mediums der Bilder uralter Schrift zuzuschreiben“¹³³ sei, resultierend aus deren semiotischen Kern, letztendlich eine Lichtschrift zu sein, die ein „punctum“, eine Restreferenz aufweise.¹³⁴ Im Diskurs um Logozenitismus (Derrida) kommt es deshalb auch zu einer Vergleichbarkeit mit dem die Lichtschrift der Fotografie strukturierenden, sowie biblisch konnotierten Phaozenitismus.¹³⁵ „Let there be light and there was light as to be read not only as speech act that posits the phenomenal world but as a decree in which the Word posits itself as light.“¹³⁶ Die Anfangsimpulse der Schöpfungsgeschichte, Wort und Licht, – „Und Gott sprach: Es werde Licht“ (Genesis 1 / 3)¹³⁷ – fallen somit in *El Aleph* mit ihren Fiktionen über die „Lichtschrift der Fotografie“¹³⁸ zusammen. Beim Hinabsteigen in den Keller ist der Erzähler Borges insofern auf Bilder (insbesondere von Beatriz) gefasst. Diese zeigen sich in einem Buchstaben, welcher der

¹³³ Haverkamp, Anselm. *Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus*. In: Ders., Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.). *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink 1993, S. 48.

¹³⁴ Vgl. Barthes, *Die belle Kammer*, S. 36.

¹³⁵ Phaozenitismus meint hier das Licht, das im biblischen Sinne Wort wurde, das am Anfang war: „Es werde Licht“. Vgl. Haverkamp, *Lichtbild*, S. 66. Zu überlegen wäre, ob der Phaozenitismus hier auch den Übergang zum Phonozenitismus meint, den Derrida dekonstruierend zur Rettung der Schrift verwarf. Derrida setzt demgegenüber ein dezentrierendes Spiel der Signifikanten; die hierarchische Ordnung des Phonozenitismus, d. h. die Privilegierung des Sprechens gegenüber der Schrift, wird kritisiert und gebrochen. Zeichen dieser Neuen Ordnung ist die ‚différance‘ (vgl. Kap. VII). Den Disput um die Vorrangigkeit der Schrift gegenüber dem Wort oder umgekehrt diskutierte Borges u. a. in *El libro*, vgl. Borges, O. C. IV, (*El libro*), S. 165–171.

¹³⁶ Chase, Cynthia. *Decomposing Figure*. Baltimore MD: Johns Hopkins University Press 1986, S. 95. Zit. nach: Haverkamp, *Lichtbild*, S. 66.

¹³⁷ Die Bibel-Zitate sind der sogenannten Rabbinerbibel entnommen. Sie ist die erste vollständige Übersetzung der hebräischen Bibel ins Deutsche, unter der Leitung von Leopold Zunz. Die Rabbinerbibel gilt, neben der Übersetzung von Martin Buber und Franz Rosenzweig, als die bedeutendste jüdische Übersetzung. Zunz (Übers.) (2008).

¹³⁸ „Die Indexikalität operiert dort durch das Schwarz und das Weiß [...] und sie ist vor allem buchstäblich eine *Lichtschrift (photo-graphéin)*. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Dubois, *Der Fotografische Akt*, S. 119.

jüdischen Tradition nach „die geistige Wurzel aller anderen Buchstaben“¹³⁹ ist. Die von Borges vorgenommene Thematisierung einer Differenz zwischen Bild und Schrift, erweist sich in *El Aleph* zugleich als Wechselwirkung. Auch in verschiedenen Wissenschaften wird hinsichtlich der Frage nach einer vergleichbaren zeichenhaften Codierung von Text und Bild gefragt. Dabei spielen die Besonderheiten der Wirkung eines Bildes in Bezug auf Suggestion und magische Anteile eine wesentliche Rolle. Sind die Zeichen im Bild stets entschlüsselbar, oder wohnt ihnen ein nicht zu erklärendes, zauberhaftes Moment inne?¹⁴⁰ Die Schlussapothese der Aleph-Erzählung mündet folgerichtig in eine Zusammenschau von Aleph-Imagination und Bild-Lektüre.

Bindeglied zwischen Schrift und Bild ist die Erinnerung. Zum einen ist in *El Aleph* die Schrift als Erinnerungsspeicher (z. B. für Beatriz und das Aleph) wie Reflexionsmedium (z. B. für das Leben von Beatriz und das Trugbild des Alephs) gegeben. Zum anderen ist Erinnerungspotenzial als fotografisches Bild der Beatriz vorhanden, als Konservierung in Anbetracht einer Erosion der Zeit, einer verloren geglaubten, aber im Unbewussten weiterexistierenden Zeit. In Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*,¹⁴¹ heißt es dazu: „Was auf ganz mechanische Weise in diesem Moment in meinen Augen zustande kam [...] war wirklich eine Photographie.“¹⁴² Sie lässt „jedes geliebte Gesicht zum Spiegel der Vergangenheit“¹⁴³ werden.

¹³⁹ Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 47.

¹⁴⁰ Vgl. Hofmann, Werner. *Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen*. In: Robert Galitz und Britta Reimers (Hg.). *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott“*. Porträt eines Gelehrten. Hamburg: Galitz-Verlag 1995, S. 172–183.

¹⁴¹ Proust, Marcel. *In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [orig. 1913–1927]. *Erster Teil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

¹⁴² „Die Spur ist die Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie uns hinterließ. Die Aura ist die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sprache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ Die Notiz über „Spur und Aura“ in dem Passagenwerk Walter Benjamins (zit. nach Haverkamp), artikuliert die omnipräsente Dialektik des photographischen Bildes. „Wie die Spur“, so deutet Anselm Haverkamp „gibt die Photographie uns die ‚Erscheinung einer Nähe‘ an die Hand, so fern das, was in ihr erscheint, auch sein mag. Wie die Aura wird die Erscheinung dessen, was im Bild aus großer Ferne übermittelt ist, hervorgerufen vom Papier in unseren Händen, vor unseren eigenen Augen.“ Die Benjamin’sche Konstellation von „Spur und Aura“ ist somit erkennbar als eine des sich erinnernden Mediums, dem der Fotografie. Anstelle des Mediums als Botschaft wird das Medium als selbstreflexive Einheit gesetzt. In ihm selbst sind Vergangenheit und Jetztzeit eingeschrieben und verweisen obendrein auf Zukünftiges: „lesen, was nie geschrieben wurde.“ Haverkamp, *Lichtbild*, S. 65.

¹⁴³ Marcel Proust, zit. nach: Ebd., S. 58.

Kann Erinnerung durch das Medium der Fotografie Pendant einer Erinnerung durch Schrift sein, die durch ihre Konstruierbarkeit mit ihren Lesern in die Zukunft schreitet, während doch die Fotografie den Stillstand, den vergangenen Augenblick als „Agent des Todes“ übermittelt?

III.4. Schrift und Bild – sukzessiv und simultan

Borges steigert das Hin- und Herschwenken zwischen Bild und Text zu einem Zusammentreffen der Kulturen; dann nämlich, wenn das zentral gesetzte Aleph als Signifikant für die hebräische Schrift sich als „Bilderzeugungsmaschine“ erweist. Damit sind die Mythen um den Dekalog, einschließlich der Vorstellung einer mündlichen und einer schriftlichen Tora-Überlieferung, aufgerufen. Im Gegensatz zu der als heilig empfundenen Schrift steht das Bild, das magische Bild des Polytheismus. Während die altägyptische Hieroglyphenschrift an der Ikonizität ihrer Zeichen festhält, ist die hebräische Schrift ikonoklastisch. Das erste der zehn Gebote befestigt den Monotheismus mit dem Verbot, fremden Göttern zu dienen, das zweite bereits enthält das Bilderverbot. Beide Verbote gehören untrennbar zusammen, denn das Bilderverbot ist letztendlich ein emphatischer Verweis auf das erste Gebot und artikuliert eine Ablehnung der Götzenbilder, d.h. des Götterkultes des Polytheismus. Der für die alten Ägypter zwingende Zusammenhang von Bildlichkeit und Göttlichkeit wurde – so die Legende – auf dem Berg Sinai mit großer Wucht zerschlagen; der Ikonoklasmus entwickelte sich zur schärfsten Waffe gegen fremde Götter. Anstelle des Bildes trat die Schrift. Jedes Zeichen der hebräischen Schrift ist ein Zeugnis davon, denn „[e]s streicht ein zugrunde liegendes Bild durch.“¹⁴⁴ In ihrem Aufsatz *Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift* belegt Aleida Assmann anhand des Buchstabens Beth die Zerstörung des Bildes im Schriftzeichen:

„Der Buchstabe B zum Beispiel, hebräisch ב ist aus einem ikonoklastischen Zeichen für Haus („bet“) hervorgegangen, das man sich in Analogie zur ägyptischen Hieroglyphe für Haus vorstellen kann, die einen Grundriß mit Tür darstellt. Aus dieser ikonischen Hieroglyphe entsteht ein abstrakter Buchstabe durch Drehung des Zeichens um 90 Grad.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ Assmann, Aleida. *Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift*. In: Kunstforum International 127 (1994), S. 136.

¹⁴⁵ Ebd.

Der Bildcharakter, der auf Erkennbarkeit beruht, ist damit unkenntlich gemacht. Die Referenz heißt jetzt nicht mehr für jeden nachvollziehbar Haus, sondern ausschließlich für den Schriftkundigen B.¹⁴⁶ Und doch wird in dieser Tradition, welche die Alleinherrschaft der Schrift auf Kosten der Bilder durchsetzte, die Schrift im Sinne eines modernen Zeichenverständnisses wieder zum Bild. Aleida Assmann drückt dies durch den Terminus der Re-Ikonisierung der Schrift aus. Durch diese Begrifflichkeit kommt zum Ausdruck, dass dem Bild im biblischen Kontext seine Negation vorausgegangen bzw. eingeschrieben ist, bevor es erneut Bild wird, im Sinne eines lesbaren Symbols. Der erste in der Bibel verwendete Buchstabe ist das Beth von B-reshit (Im Anfang).¹⁴⁷ Die talmudische Lektüre vertieft sich in die plastische Form des Buchstaben selbst: „Das B als ein aufgestelltes Rechteck mit einer nach links (der Schrift-richtung) offenen Seite repräsentiert in dieser ikonisierenden Lektüre den göttlichen Anfang der Welt mit seiner Öffnung als einem Tor, aus dem die Schöpfung und alles Weitere heraustreten können.“¹⁴⁸ Es ist die Steigerung der Schrift zur Bildlichkeit des Gedankens. Das besagt auch, dass die Schrift sich an der simultanen Wirkung des Bildes orientieren kann, um bildliche Eindrücke zu erzeugen.

Der beschriebene Dreischritt (Ikonizität, Ikonoklasmus, Re-Ikonisierung) in Bezug auf die Entwicklung der hebräischen Schrift und seiner Nachfolger ist in der Erzählung *El Aleph* – so die in der vorliegenden Studie vertretene These – literarisch umgesetzt. Borges' Reflex auf die Nicht-Einholbarkeit des Bildes durch die konsekutiv verlaufende Schrift gewinnt hier an Bedeutung, da er indirekt eine Re-Ikonisierung der Schrift eingedenkt und mithilfe des

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Die Hebräische Bibel beginnt mit dem zweiten Buchstaben des Alphabets, als Hinweis dafür, dass der Anfang verborgen ist. „Das Bet ist offen nur nach links in Leserichtung. Es verwehrt den Blick nach hinten, oben und unten. Es fordert zum Lesen, zum Weiterlesen auf und nicht zur Spekulation darüber, was am Anfang war.“ Vgl. Johannsen, Friedrich. *Alttestamentliches Arbeitsbuch für Religionspädagogen*. 2. Aufl., Stuttgart, u. a.: Kohlhammer 1998, S. 12. Borges' Aleph ist somit als symbolische Setzung zu verstehen, die versucht, sich an das Unfassbare heranzutasten. Ganz im Sinne der kabbalistischen Tradition. Über die verborgene Anwesenheit des Alephs ließe sich ein Bezug zur Fotografie insofern herstellen, als diese „Pragmatik des Index und der Abwesenheitseffekte“ beschrieben wurde. Vgl. Dubois, *Der Fotografische Akt*, S. 59.

¹⁴⁸ Assmann, „Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift“, S. 137. Es gibt noch weit aus mehr Deutungen des Beths z.B. im Sohar, auf die jedoch an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll. Eine letzte hier genannte ist die Deutung vom „wackeren Weib“, von dem es heißt, es öffne den Mund „zu verständiger Rede“ – damit wäre der Dialog von Schrift und Bild ad infinitum geführt. Vgl. ebd.

beschriebenen Alephs Bilder auf Bilder imaginieren lässt. Ob Borges' Erzählung auch als Angebot zum Dialog zwischen dieser die Kulturen und Denkweisen spaltenden Differenz ist, wird noch zu klären sein. Zunächst lenkt er den Blick und die Gedanken auf die Differenz, die auch Roland Barthes in Bezug auf die Fotografie betonte, indem er darauf verweist, dass diese aller möglichen Deskription widerstehe:

„Das Gefühl der Denotation ist so stark, daß die Deskription einer Photographie buchstäblich unmöglich ist. Denn Beschreiben besteht eben genau darin, der denotierten Botschaft das ‚Relais‘ einer zweiten Botschaft hinzuzufügen, das aus einem anderen Code, der Sprache, stammt. Beschreiben heißt etwas anderes zu bedeuten, als was gezeigt ist.“¹⁴⁹

Andererseits erhält die Entzifferung des Bildes, die Lesbarkeit, eine Erhellung. Die dunkle Kammer wird eine helle Kammer, dann, wenn die magischen und suggestiven Wirkungen des Bildes mit Sinn gefüllt werden (vgl. Kap. V).

¹⁴⁹ Haverkamp, *Lichtbild*, S. 51.

IV. Die Kabbala als rhetorische Form

„Die Kabbala ist nicht nur ein Museumsstück, sondern eine Art Metapher des Denkens.“¹⁵⁰

Jorge Luis Borges

IV.1. Scholem und Borges: Kabbala und Literatur

Mit dem Dialog zwischen Text und Bild, der in der Analyse des Alephs in Borges' Erzählung an Wichtigkeit gewann, ist bereits auf einen zentralen Entstehungsmythos der Tora hingewiesen worden. Eine weitere Referenz für die Aleph-Erzählung bildet die in der Tora enthaltene Schöpfungsgeschichte. Diese ist auch der Kern jüdischer Textexegese und insbesondere kabbalistischer Spekulationen über Offenbarung und Erlösung.¹⁵¹ Die jüdische Mystik, mit der sich Borges auch durch Gespräche mit Gershom Scholem intensiv vertraut gemacht hat, beschreibt die Imagination eines lebendigen Gottes, aus dem eine ganze Welt vielgestaltigen göttlichen Lebens erstet. Demnach ist Gott als energetische Kraft in allem Seienden wirkend gegenwärtig. In einem weit verbreiteten Diagramm artikuliert sich diese Vorstellung als Baum der zehn Sefirot.¹⁵² Es veranschaulicht ein vernetztes Zusammenwirken der göttlichen Energiezentren eines verborgenen Gottes. Damit ist die Konstellation eines verborgenen Referenten mit vorgelagerter Repräsentation gegeben. Übertragen auf *El Aleph* wäre zu fragen, inwieweit die literarische Figur der Beatriz als im Verborgenen der Erzählung wirkende Person, als geheimes

¹⁵⁰ Borges, *Die letzte Reise des Odysseus / Die Kabbala*, S. 182. „La cábala no sólo no es una pieza de museo, sino una suerte de metáfora del pensamiento.“ Ders., O.C. III, (*La Cábalá*), S. 274.

¹⁵¹ Kabbala bedeutet „Tradition“ im Spezialsinn von „Empfangen“ und bezog sich unter den Juden zunächst auf das mündliche Gesetz, bis sich im 12. Jahrhundert die Kabbala – ein volkstümlich akzeptiertes Wort für jüdisch konnotierte esoterische Lehren über Gott und alles, was Gott erschaffen hat – in verschiedenen Varianten etablierte. Die wirkungsreichste Kabbala ist das Werk sephardischer Juden, die sich von Spanien aus, insbesondere durch die 1492 einsetzende Vertreibung, in ganz Europa verbreitete. Die Spekulationen und Glaubenslehren der Kabbala fanden auf dem Boden der jüdischen Religion statt, wurden jedoch maßgeblich vom Gnostizismus und Neuplatonismus beeinflusst. Vgl. Bloom, Harold. *Kabbalah and Criticism*. New York: The Seabury Pr. 1975, S. 10 ff. Die Kabbala ist nicht mit den religiösen Lehren der Tora zu verwechseln. Jedoch toleriert die Tora, deren Prinzip ja die Auslegung ist, den unterschiedlichen Umgang mit dem heiligen Text, vom dem die Kabbala den wohl bis heute populärsten Teil ausmacht.

¹⁵² Scholem, Gershom. *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 11–12.

Zentrum, von dieser Konstruktion inspiriert worden ist. Ihre Repräsentationen wären dann die Fotografien, die sie in den unterschiedlichen Episoden dokumentieren.

Da Gott in seinen verschiedenen Emanationen jedoch nicht vollständig fassbar ist, wurde er der Unendliche, En Soph, genannt. Unter diesem Namen nennt auch Borges den Gott der Kabbalisten im Nachtrag der Aleph-Erzählung. Seine Bezugnahme in *El Aleph* auf En Soph ist deshalb von Bedeutung, weil die kabbalistische Schöpfungsvision ein Denkkonzept bereitstellt, das sich nicht nur in alle Lebensbereiche übertragen lässt, sondern auch signifikante Inspiration für Borges ist. Andere für ihn wichtige Autoren (z. B. Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce) haben sich ebenfalls daran orientiert. Es ist ein Denken, das insbesondere mit seiner Differenz zwischen Repräsentationen und Repräsentant die Literaturmoderne seit der Romantik beeinflusst hat.¹⁵³ Dies besagt jedoch nicht, dass Literatur theologisiert wird; vielmehr gilt hier insbesondere für Borges die für Walter Benjamin in Anspruch genommene Denkfigur einer „Anerkennung der biblischen Sprache bei abwesendem Glauben“ als „Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott“.¹⁵⁴ Eine literarische Auflösung der Vorstellung des unendlichen, verborgenen Gottes ist die strukturelle Unendlichkeit im Text, die die Polaritäten weiterwirken lässt. Die Unendlichkeit wird somit in der Leseerfahrung erzeugt – z. B. mittels Leerstellen sowie durch unauflösbare Paradoxien¹⁵⁵ oder durch die Metapher des Labyrinths. Die Frage nach Sinnhaftigkeit dieser Konstellationen muss im jeweiligen Kontext geklärt werden und wird an den Leser weitergegeben, diesen nicht auf eine Deutung festlegend.

¹⁵³ Vgl. Goodman-Thau u. a., *Kabbala und Romantik*.

¹⁵⁴ Vgl. Weigel, Sigrid. *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 13.

¹⁵⁵ Hier sind vor allem die paradoxalen Aufhebungen bzw. Grenzüberschreitungen der hierarchisch gegliederten Kommunikations- bzw. Seinsebenen fiktionaler Erzähltexte, wie sie Klaus Meyer-Minnemann u. a. definierte, gemeint. Vgl. Grabe, Nina; Sabine Lang und Klaus Meyer-Minnemann (Hg.). *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert 2006.

IV.2. Literarische Transformationen eines verborgenen Gottes

Die besondere Anziehungskraft der jüdischen Gottesvorstellung auf Literatur und Kunst basiert, über die Differenz eines verborgenen Referenten mit vorgelagerter Repräsentation hinaus, auf einer in sich widersprüchlichen Erklärung, der zufolge Gott ebenso offenbar ist, wie in sich zurückgezogen. Dieser Doppelsinn entspricht dabei offensichtlich der Beschreibung einer Gleichzeitigkeit von Gesagtem und Gedachten, von Erlebtem und in der Psyche verborgenen Traumwelten, die sich damit als zusammengehörig erweisen.¹⁵⁶

Der lebendige Gott, der Gott der Religion, vom dem die Überlieferung berichtet, hat in der jüdischen Auslegung unendlich viele Namen. Der ‚deus absconditus‘, der Gott in sich selbst, jedoch ist ein Paradoxon, der nur mit Kunstworten als Notbehelf bezeichnet werden kann. Das führt dazu, dass das Tetragramm als Bezeichnung Gottes, JHWH, nicht ausgesprochen wird,¹⁵⁷ sondern dafür andere Bezeichnungen genannt werden. Elohim, Haschem, Adonai sind die geläufigsten Anrufungen. Dieses Paradoxon ist auf der Figuren-Ebene der Erzählung ebenfalls angesprochen, wenn es darum geht, die verloren gegangene Beatriz (‚Beatriz abscondita‘ sozusagen) durch vielerlei Namen anzurufen „Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, geliebte Beatriz, für immer verlorene Beatriz [...]“.“¹⁵⁸ Dahinter steckt der Wunsch, sie wiederzusehen. Das Aleph erweist sich diesbezüglich – ganz im kabbalistischen Sinne – als ein Medium, mit dessen Hilfe die Geliebte hervorkonstruiert

¹⁵⁶ Der Philosoph Moses ben Maimon (Maimonides), der als bedeutendster jüdischer Gelehrter des Mittelalters gilt, befand einst zu den vielen Attributen des lebendigen Gottes, dass überhaupt nicht gesagt werden könne, ob Gott lebendig sei, denn dies wäre gleichzeitig eine Beschränkung der unendlichen Fülle seines Wesens. Gershom Scholem schrieb dazu „So kann der Satz: Gott ist lebendig, nur den Sinn haben: er ist nicht tot, das heißt, er ist das Gegenteil von allem Negativen. Er ist die Negation der Negationen.“ Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 12. Daraus resultiert der Konflikt zweier Gottesvorstellungen: die eines lebendigen, und die eines verborgenen Gottes. Jedoch heißt es in der Schöpfungsgeschichte, dass jede Gotteserkenntnis auf der Beziehung beruht, in der Gott zu der Kreatur getreten ist, in der er sich also einem anderen manifestiert, nicht aber auf einer Beziehung Gottes zu sich selbst. Dieser Dualismus der beiden Aspekte des einen Gottes hat die jüdischen Mystiker tief beschäftigt. Vgl. ebd., S. 1–42. Wichtig ist zu beachten, dass es für den Gott-in-sich-selbst, keine Text-Zeugnisse gibt, da er „seiner Natur nach nicht Gegenstand einer Mitteilung an andere sein kann.“ Vgl. S. 12.

¹⁵⁷ Die Konsonantenfolge JHWH ist ohne ein Beifügen der Vokale nicht aussprechbar. Sie fordert dazu auf, die Existenz Gottes mit Hilfe einer aktiven geistigen Tätigkeit präsent zu halten.

¹⁵⁸ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141. „Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beartiz perdida para siempre [...]“.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 623.

werden soll. Ihre Namen verlieren sich jedoch ebenso wie ihre Bilder in den vielen Attributen, wodurch das erhoffte Ziel, ihr Erscheinen, ausbleibt – oder, um es messianisch auszudrücken, herausgeschoben wird. In einer „tragischen Erosion der Jahre“¹⁵⁹ ist die erhoffte Begegnung aufgegeben. Dieser Verlust steigert sich innerhalb der Aleph-Vision, verschränkt sich mit anderen Imaginationen und gerät zum Taumel ambivalenter Gefühle: „[Ich] sah die gräßliche Reliquie dessen, was so köstlich Beatriz Viterbo gewesen war, [...] sah das Räderwerk der Liebe und die Veränderung des Todes [...]“.¹⁶⁰ Literarisch gesehen wird diese Liebes-Todes-Vision zum Anlass, die produktiven Schöpfungskräfte in Gang zu setzen, Anlass für das fantastische Schreiben der Erzählung. Mit dieser Wendung erhält die kabbalistische Denkfigur des Ab- und Anwesenden eine weltliche Anwendung, dergestalt, dass die verborgene Kraft das Denken und die Fantasie beflügelt und mittels Buchstabenkombination, durch Text also, hervorkonstruiert werden kann.

IV.3. Gottes Rückzug – eine Form des Exils

Die mit der ambivalenten Gottesvorstellung verbundene Auffassung von Schöpfung realer Wirkungsformen ist auch für den in zahlreichen Punkten mit Borges vergleichbaren Denker des Dekonstruktivismus, Jacques Derrida, von Bedeutung. Das Diktum „la négativité en dieu“ kann als seine Inspirationsquelle angesehen werden.¹⁶¹ Aufgrund dieser weitreichenden Dimension ist es notwendig, die eigentlich spekulativ angelegte kabbalistische Schöpfungsdeutung an dieser Stelle näher zu betrachten. Die Auffassung der Negativität Gottes ist ein zentraler Gedanke des jüdischen Weltverständnisses. Er geht hervor aus der Lehre des Zimzum,¹⁶² die die erste Konfiguration Gottes bei der Schöpfung beschreibt und sich von anderen Schöpfungsvorstellungen absetzt.¹⁶³ Zimzum bedeutet Konzentration oder Kontraktion, ist aber, wenn

¹⁵⁹ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148; Ders., O. C. I., (*El Aleph*), S. 627.

¹⁶⁰ Ders., *Das Aleph / Das Aleph* S. 145; „vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo [...] vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte [...]“ Ders., O. C. I., (*El Aleph*), S. 625.

¹⁶¹ Vgl. Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 354.

¹⁶² Vgl. Schulte, Christoph. *Zimzum. Gott und Weltursprung*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2014.

¹⁶³ Die Negation als erste Konfiguration Gottes bei der Schöpfung wurde von Borges z. B. in die Erzählung *El jardín de senderos que se bifurcan* transponiert: Der Rückzug gilt ihm als schöpferische Kraft: „Ich ziehe mich zurück, um ein Buch zu schreiben.“ [...] „Ich ziehe mich zurück, um ein Labyrinth zu schaffen. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Borges, *Fiktionen / Der*

man den Sinn genau treffen will, mit Rückzug zu übersetzen. Der Ausgangspunkt ist die talmudische Idee, dass Gott seine Schechina, seine heilige Gegenwart, an einem Ort konzentriert hat, so dass er alle Macht auf einen Punkt beschränkt und zusammenzieht. Der erste aller Akte des En-Soph, des unendlichen Gottes, war also ein ‚Schritt‘ nach innen. Gershom Scholem spricht von einem „Wandern in sich selbst hinein“. Diese Verschränkung Gottes „aus sich selbst in sich selbst“ wiederholt sich seit der Schöpfung stetig.¹⁶⁴ Das Zurückgehen Gottes auf sein eigenes Sein, im Sinne des Verlassens eines Ortes, wurde mit Ausdrücken wie „Exil“ oder „Verbannung“ beschrieben; eine Interpretation die besonders Scholem prägte.¹⁶⁵ Demzufolge ist das Zimzum das tiefste Symbol des Exils.¹⁶⁶ Durch diese Umdeutung des Weltprozesses ist die Lehre vom Zimzum zu einem Paradoxon geworden; denn jede Stufe der Schöpfung enthält eine Spannung zwischen „dem in Gott selbst zurückflutenden Licht und dem aus ihm hervorbrechenden.“¹⁶⁷

Mit dem negativen Schritt des Rückzugs als erste Konfiguration der Schöpfung von Welt und Menschheit ist auch die Lehre vom Bruch der Gefäße verbunden. Diese besagt, dass das göttliche Licht in Form eines Strahls in den Urraum strömte, sich in die zehn göttlichen Sphären (Sephiroth) aufteilte und in Gefäßen aufgefangen werden sollte. Die Gefäße erwiesen sich jedoch als zu schwach und zerbrachen, mit der Folge, dass nichts mehr da war, wo es eigentlich sein sollte. „Alles steht irgendwo anders. Ein Sein aber, das nicht an seinem Ort ist, ist im Exil.“¹⁶⁸ Das Bild vom Bruch der Gefäße führt dazu, dass allen

Garten der Pfade, die sich verzweigen, S. 84. „*Me retiro a escribir un libro [...] Me retiro a construir un laberinto.*“ Ders., O.C.I., (*El jardín de senderos que se bifurcan*), S. 476.

¹⁶⁴ Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 286.

¹⁶⁵ Vgl. Bloom, *Kabbala*, S. 28. Das Zimzum beschreibt der einflussreichen Deutung des Kabbalisten Luria zufolge nicht die Konzentration an einem Ort, sondern weg von einem Ort. Der Grund seiner Überlegung ist folgender: Wie kann etwas geschaffen werden, das nicht Gott ist, wenn Gott überall und ‚alles in allem‘ ist? Wie kann Gott aus dem Nichts schaffen, wenn es doch gar kein Nichts geben kann, da Gottes Wesen alles durchdringt? „Luria meint“ – so Scholem – „um die Möglichkeit der Welt zu gewährleisten, mußte Gott in seinem Wesen einen Bezirk freigeben, aus dem er sich zurückzog, eine Art mystischer Urraum, in den er in der Schöpfung und Offenbarung hinaustreten konnte.“ Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 286.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 285–287. Es ist ein Symbol, das die Beziehung zwischen Mensch und Gott allegorisch in sich trägt: Auch der Mensch ist von Gott vertrieben worden aus dem Paradies. Vgl. Allende-Blin, Juan. *Arnold Schönberg und die Kabbala. Versuch einer Annäherung*. In: Max Deutsch, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.). München: Ed. Text+Kritik 1980, S. 121.

¹⁶⁷ Vgl. Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 287.

¹⁶⁸ Ders., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 151.

Dingen in gewisser Weise ein Bruch, d. h. auch Exil und Schmerz innewohnt, gemischt aus Licht und Schatten.¹⁶⁹ Die Beschreibung des Zimzum und die Vorstellung vom Bruch der Gefäße wurden von den Kabbalisten auch als Antwort auf die Katastrophe der Vertreibung der Juden aus Spanien gedeutet. Im Hintergrund steht die Frage nach dem Sinn des Exils.¹⁷⁰

IV.4. Die Metapher als Trope des Rückzugs

Aus der kabbalistischen Konstellation der Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit ergibt sich, bezogen auf Text, eine produktive Möglichkeit, poetische Bilder zu entwerfen, insbesondere dann, wenn sich diese Dualität auch als gegensätzlicher oder prismatisch anmutender Vorgang (Bruch der Gefäße) erweist. Die von Borges nachvollzogene jüdische Denktradition gerät in *El Aleph* entsprechend zu einer Verkettung der Gegensätze, indem sich beispielsweise der Buchstabe als Bildermaschine erweist, der dunkle Keller zum Gefäß des Lichtes wandelt und das Vergessen als produktive Kraft der Erinnerung genutzt wird. Als literarische Transformation aufgefasst, gewinnt die Vorstellung, durch Negation entstandener, repräsentativer Energiezentren, sogar – Harold Bloom zufolge – die Kraft rhetorischer Topoi. Die kabbalistische Emanationslehre ist damit zusätzlich Sprachtheorie: „der Gott, der sich selbst offenbart, ist auch der Gott, der sich äußert.“¹⁷¹ Harold Bloom ordnet die von Moses Cordovero¹⁷² benannten Aspekte der Sefhira literarischen Figuren zu: Ironie, Metonymie und Metapher bilden die eine Gruppe, Synekdoche, Hyperbole und Metalepse die andere seiner Unterscheidungen.¹⁷³ Das dialektische Alternieren von den Bildern der Gegenwart Gottes (Sephiroth) und seiner Abwesenheit, wie Cordovero es beschreibt, macht die Aspekte jeder einzelnen Sefhira in ihrer Deutung als Tropen nachvollziehbar: auch die Tropen spielen mit den An- und zugleich Abwesenheiten ihres Signifikanten.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Vgl. Ders., *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 291–295.

¹⁷⁰ Ebd., S. 301.

¹⁷¹ Scholem zit. nach: Bloom, *Kabbala*, S. 20.

¹⁷² Moses Cordovero (1522–1570) war einer der wichtigsten jüdischen Mystiker und Kabbalisten. Bloom bezeichnet Cordovero als den ersten Strukturalisten, da er die Sephiroth „tatsächlich zu den strukturellen Elementen allen Seins“ werden ließ. Vgl. ebd., S. 69.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 62–67.

¹⁷⁴ Aus diesem Grund bezeichnete Gershom Scholem die Mystiker als Symboliker. „Symbole nämlich [...] bedeuten nichts, teilen nichts mit, sondern ‚drücken etwas aus, was nicht ausdrückbar ist [...]‘“. Zit. nach: Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 45.

Ironie, Metonymie und Metapher enthalten Figuren der Begrenzung und des Scheiterns der Repräsentation und entsprechen nach Bloom dem Zimzum. Das Zimzum beschreibt Bloom als „Gottes große Sublimierung seiner eigenen Gegenwart, seiner Deklaration *ehjeh ascher ehjeh*: ‚Ich werde gegenwärtig sein, wo und wann ich gegenwärtig sein werde.‘ [Hervorhebung im Original, C.D.]“¹⁷⁵ Offenbarung und Verbergen fallen somit dialektisch zusammen, indem das Futur die Antwort auf das Wesen Gottes aufschiebt. Die Metaphorik von ‚Körper und Kleidung‘, mit der die beiden Sinnschichten der Tora, Schriftlichkeit und Mündlichkeit, beschrieben werden, deutet ebenfalls die Schrift als verhüllend und zugleich als notwendiges Mittel der Offenbarung:

„Was von der Tora greifbar ist, sind die erzählten Geschichten, die narrative Form und das textuelle Gewebe, die den verborgenen Körper der Tora einkleiden. Diese Verhüllung ist notwendig, um die Tora überhaupt wahrnehmbar zu machen [...]“¹⁷⁶

Die Metapher als solche ist demnach eine rhetorische Figur, die der Dialektik einer Emanation Gottes entspricht, die Offenbarung und Verhüllung zugleich ist. Sie vermag etwas auszudrücken, indem sie es nicht sagt. Die Metapher offenbart sich gleichsam in einer Form, die die Quelle ihrer Signifikanten verbirgt. So kann Borges' Ausspruch „Sprechen ist Metaphern bilden, ist verfälschen“ (Übersetzung C.D.)¹⁷⁷ als Hinwendung zu solch einem dialektischen Konzept von Welt gedeutet werden, welches die (literarische) Schöpfung als Rückzug (d.h. Exil, Negation) von einem ‚Ursprung‘ fasst. Verfälschen ist demnach Ausdruck für das Abrücken von essenzieller Gewissheit. Bezogen auf *El Aleph* erscheint der Buchstabe selbst als Metapher, entpuppt er sich doch als das Andere, als dem Text entgegengesetztes ‚Bild‘. Es ist Produkt einer literarisch inszenierten, reproduzierenden Bildermaschine, deren Erzeugnisse wiederum zur Reflexion über Schrift und deren unendliche Interpretation überleiten.

Es kommt noch ein Weiteres hinzu: Die Metapher ist Zeugnis einer von einer Form zur nächsten ‚wandernden Bedeutung‘ – wie die Juden ein wanderndes Volk waren.¹⁷⁸ Die Metapher, die in diesem Sinne als eine spezifisch ‚jüdische Figur‘ gelten darf, bedeutet nicht nur das (messianische)

¹⁷⁵ Bloom, *Kabbala*, S. 73.

¹⁷⁶ Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 39.

¹⁷⁷ „Hablarse metaforizar, es falsear“ Jorge Luis Borges zit. nach. García Ramos, Juan Manuel. *La metáfora de Borges*. Madrid: Fondo de cultura económica 2003, S. 30.

¹⁷⁸ Vgl. Bloom, *Kabbala*, S. 79.

Hinausschieben ihres Signifikanten, sondern auch eine unendliche Sinnesfülle, wie sie auch Borges für seine Werke in Anspruch nimmt:

„Das soll natürlich nicht heißen, daß die Zahl der Metaphern sich erschöpft hätte; was die Art und Weise betrifft, wie man auf diese geheimen Sympathien zwischen den Begriffen hinweisen oder anspielen kann, ist die Zahl der Abwandlungen in der Tat unendlich.“¹⁷⁹

Borges' Faszination für die Unendlichkeit wird auch in *El Aleph* thematisiert. Nicht zufällig, so heißt es im Nachtrag vom 1. März 1943, habe er den Namen Aleph für die Begegnung mit dem unfasslichen Universum gewählt. „Für die Kabbala bezeichnet dieser Buchstabe das En Soph, die unbegrenzte und lautere Göttlichkeit [...].“¹⁸⁰ Unendlich, wie Gott selbst, wandern die Bedeutungen durch Spiegelungen und Labyrinth von Text zu Text – „alles ist Metapher“ (Übersetzung C. D.).¹⁸¹

Synekdoche, Hyperbole und Metalepse sind Figuren der Zusammenfügung und der Repräsentation und entsprechen dem Tikun Olam, einer Lehre, die als ein komplexer Wiederherstellungsprozess nach dem Bruch der Gefäße zu verstehen ist.¹⁸² Bloom schreibt in seinem eigenen Kabbala- und Poesie-Projekt: „Cordoveros theosophischer Zyklus wird zu einem Rad der Bilder oder Tropen oder Abwehr, über das ein Text den ständigen Austausch mit einem anderen leitet.“¹⁸³ Die rhetorische und figurative Funktion der Sprache, diese beiden Kategorien von Tropen, identifiziert Bloom mit dem Bruch der Gefäße. Für ihn ist in dieser Projektion eine Figur der Substitution enthalten. „Das Zerbrechen der Gefäße entspricht dem ästhetischen Zerbrechen und Ersetzen einer Form durch eine andere, was figürlich ein Prozeß der Substitution ist.“¹⁸⁴ Folglich übernimmt Bloom die Struktur des Bruchs „aus der

¹⁷⁹ Borges, *Niedertracht und Ewigkeit / Die Metapher*, S. 149. „Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados.“ Ders., O. C. I, (*La metáfora*), S. 384.

¹⁸⁰ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 146. „Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

¹⁸¹ „[T]odo es metáfora“ García Ramos, *La metáfora de Borges*, S. 27.

¹⁸² Im Rahmen dieser Studie kann dem nicht weiter nachgegangen werden. Es sei verwiesen auf: Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 295 ff.

¹⁸³ Bloom, *Kabbala*, S. 67. Diese Sprachbilder sind jedoch nicht magisch, denn sie nehmen keinen Signifikanten für sich in Anspruch, vielmehr sind sie – wie die Namen Gottes – Platzhalter für eine weder abbildbare noch durch die Schrift zu erfassende Größe.

¹⁸⁴ Vgl. Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 26–27.

Kosmologie in die Rhetorik und in die Hermeneutik“.¹⁸⁵ Die ausweichenden und ersetzenden Manöver der Tropen, um das Signifikat zu umgehen, fasst Bloom in dem Konzept des „produktiven Missverstehens“ zusammen, ein Konzept, das kompatibel mit der radikalen Auffassung Borges' erscheint, die jedes Wort als Metapher, also Umweg deutet. Harold Blooms „kreative[s] Missverständnis“ oder „Fehl-Lesen“ ist eine Entsprechung dazu.¹⁸⁶

Ein prominentes Beispiel der literarischen Umsetzung kabbalistischer Denk- und Schreibfiguren bei Borges ist die des *Zimzum* in der Erzählung *Emma Zunz*.¹⁸⁷ Edna Aizenberg zufolge, wird die Figur Emma als Verkörperung der Schechina gedeutet, die von ihrem Vater Emmanuel Zunz getrennt wird, der als männliche Gestalt Gottes gedeutet wird.¹⁸⁸ Emmanuel's neue Existenz ist eine Existenz im Exil, sie steht für die Abwesenheit Gottes. Vor allem über das Wortspiel mit dem Namen, das an die dechiffrierenden Techniken der Kabbalisten erinnert, lässt sich die kabbalistische Denkfigur des *Zimzum*¹⁸⁹ erkennen:

„The retreat is graphically symbolized by contraction (*zimzum* in kabbalistic terminology) of his name: Emmanuel, ‚God is with us,‘ in the happy days; Manuel, a version *minus* the Hebrew preposition *im*, with, after the breach. [Hervorhebungen im Original, C.D.]“¹⁹⁰

In Borges' Erzählung *Emma Zunz* musste Emmanuel, unschuldig und hintergangen, sein Land verlassen und emigrierte nach Brasilien. Verantwortlich für Emmanuel's Zustand im Exil ist sein Antagonist Loewenthal. Dieser trägt,

¹⁸⁵ Ebd., S. 27.

¹⁸⁶ Vgl. Bloom, *Kabbala*, S. 58 ff. „Jede poetische Trope ist ein Exil aus der wörtlichen Bedeutung, aber die einzige Heimkehr wäre der Tod der Figuration und damit der Tod der Dichtung, oder der Triumph der wörtlichen Bedeutung, was immer das ist.“ Ebd., S. 86.

¹⁸⁷ Vgl. Aizenberg, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, S. 83.

¹⁸⁸ Der Mythos um die Schechina, welche von den meisten Kabbalisten als die weibliche Dimension Gottes gedeutet wurde, wird bei Edna Aizenberg in dem Kapitel „Once More Emma Zunz: Kabbalism and Feminism“ (Dies., *Books and Bombs in Buenos Aires*, S. 79–86) im Bezug auf Borges' Erzählung *Emma Zunz*, welche die 6. Erzählung des Aleph-Bandes ist, behandelt. Die Erzählung *Emma Zunz* ist die wohl prägnanteste Verwebung jüdisch-kabbalistischer Esoterik in Borges' Werk: „Esoteric speculation and sexual imagery are inextricably linked, even in Judaism, site of the a-physical God and sexless deity. In ‚Emma Zunz,‘ drawing on his familiarity with this facet of the Kabbalah, Borges creates a protagonist whose assertive femaleness cannot be understood without recourse to Jewish mysticism.“ Ebd., S. 79.

¹⁸⁹ Zur Aktualität dieser Denkfigur hinsichtlich literarischer und philosophischer Reflexionen des 20. Jahrhunderts vgl. Schulte, *Zimzum*, S. 380–466.

¹⁹⁰ Aizenberg, *Books and Bombs in Buenos Aires*, S. 84.

in Anspielung auf den Priester, der das Goldene Kalb schuf, den Namen Aaron.¹⁹¹ Damit ist auch in *Emma Zunz* gegenwärtig, was die Substanz von *El Aleph* ausmacht. Die Befragung der Repräsentation als Teil erkennender Reflexion (über den verborgenen Gott) einerseits sowie als Instrument der Magie und Bildergläubigkeit (Aaron) andererseits.

¹⁹¹ Vgl. Dies., *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, S. 90.

V. Das Aleph und die Magie des Bildes

V.1. Moses und Aaron – das Bilderverbot

Die Legende von den Gesetzestafeln der Hebräischen Bibel, die Moses empfing und gegen die Anbetung des Goldenen Kalbs einsetzte, wurde als kulturelle Einsetzung der Schrift gegen das Bild gedeutet. Im aktuellen Diskurs um die wissenschaftliche Erforschung des Bildes und dessen Wirkungen ist dieser Disput erneut von Bedeutung.¹⁹² Bereits Sigmund Freud wendete sich in seiner Abhandlung *Der Moses des Michelangelo*¹⁹³ dieser Legende zu, um die emotionalen Antriebe und deren Kontrolle in Bezug auf Bild und Schrift zu beschreiben. Denn die Statue Michelangelos berichtet Freud zufolge von einer biblischen Episode, in der sich zwei Ereignisse dramatisch überlagern: Während Moses die Zehn Gebote am Berge Sinai empfängt, hält das israelitische Volk unter der Anleitung Aarons Götzendienst mit einem Opferritual für die Götter Israels.

„Da redete der Ewige Moscheh an: Geh steig hinab; denn ausgeartet ist dein Volk, das du heraufgeführt aus dem Lande Mizrajim. Sie sind bald gewichen von dem Wege, den ich ihnen geboten; haben sich gemacht ein gegossenes Kalb und sich davor niedergeworfen und ihm geopfert und haben gesprochen: Das sind deine Götter, Jisrael, die dich heraufgeführt aus dem Lande Mizrajim. [...] Und Moscheh wandte sich und stieg vom Berge herab, mit den beiden Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand; Tafeln, beschrieben auf beiden Seiten, hier und dort waren sie beschrieben.“ (Exodus 32/7–8, 15)

Ergibt sich hier auch eine Brücke zu der Erzählung *El Aleph*, in der Borges den Antagonismus von Text und Bild erfasst, um diesen zur literarischen Konstruktion der Geschichte zu nutzen? Die Analyse der Textpassagen zu den

¹⁹² In den letzten Jahren ist ein intensiver Diskurs feststellbar, der sich dem Bild in der Kommunikationsgesellschaft, insbesondere angesichts einer medialen Bilderflut, zuwendet. Diesbezüglich kommt es auch zu einer erneuten Thematisierung des biblischen Bilderverbotes. Vgl. ebd.; vgl. Boehm, Gottfried. *Die Bilderfrage*. In: Ders. (Hg.). *Was ist ein Bild?* 2. Aufl., München: Fink 1995, S. 325–343 und Ders. *Die Lehre des Bilderverbotes*. In: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hg.). *Bild und Reflexion*, München: Fink 1997, S. 294–306.

¹⁹³ Freud, Sigmund. *Der Moses des Michelangelo* [orig. 1914]. In: Ders. *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. 4. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 57–83.

Porträts der Beatriz hat gezeigt, dass diese ebenfalls magisch wirken, zugleich aber die Schrift beflügeln. Michelangelo ist Freud zufolge umgekehrt darauf bedacht, Text Bild werden zu lassen. Die in den Stein gemeißelte biblische Schrift der Überlieferung ist nämlich eine bildnerische Moses-Interpretation. Sie zeigt Moses als reflektierende Gestalt, der seine Emotionen angesichts des Rückfalls in Bildergläubigkeit im Zaume hält. Anders der biblische Moses. Die Bibel berichtet zunächst vom Scheitern der Schrift gegenüber der rauschenden Magie des Bildes: „Und es geschah, als er [Moscheh, C. D.] dem Lager nahete und das Kalb sah und die Reigentänze; da entbrannte der Zorn Moscheh's und er warf aus seinen Händen die Tafeln und zerschlug sie unten am Berge.“ (Exodus 32 / 19). Die Schrift scheitert insofern, als das israelitische Volk sich ihr gegenüber verschließt. Damit fehlen der Schrift ihre Leser und Deuter, die sie zur Existenz benötigt. Gegen diese erkenntnishemmende Einstellung ist das Bilderverbot gerichtet: „Ich bin der Ewige, dein Gott [...] Du sollst dir kein Bild machen, kein Abbild [...]“ (Exodus 20 / 2, 4). Das Bild wird somit biblisch als Platzhalter einer Kultur verstanden, in der das Bild zurückgestuft wird auf die direkte Zuordnung eines Signifikanten zu einem Signifikat (z. B. Sonne = Gott), einer Kultur, die kein begründbares abstraktes Konzept hinter allem Sein begreift, sondern es magisch auflädt.

Gehen aber Zeichen und Bezeichnetes getrennte Wege, so wird der ästhetische Schein des Bildes zu dessen Wahrheitsgehalt als Bild – nicht als Aussage über die Wirklichkeit. Es erhält dadurch eigene ästhetische Kraft, die auf sich selbst verweist, so wie es die moderne Kunst für sich in Anspruch nimmt.¹⁹⁴ Das Bild wird dann ebenfalls wie die referenzlose Schrift ein abstraktes Zeichensystem und kann sich dergestalt teilweise von seinen magischen Wurzeln emanzipieren. Demzufolge ist die Bild-Passage der Aleph-Erzählung auch als Rettung des Bildes zu deuten, als lesbares Zeugnis der Erinnerung, als zwar magisches, in Erregung versetzendes Potenzial einerseits, ein durch das Schreiben über das Bild und dessen Wirkungen zu bändigendes Medium andererseits.¹⁹⁵ Dieser Weg einer Sublimierung wird gemäß Freud auch für den Moses

¹⁹⁴ „Der Gott des Monotheismus hat sich offenbart als ein verborgener Gott, der sich dem definierenden Zugriff des Menschen ebenso entzieht, wie es das Bilderverbot für die Kunst fordert.“ Nordhofen, Eckhard (Hg.). *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2001, S. 13.

¹⁹⁵ Der Verweis auf die Magie des Bildes soll jedoch nicht bedeuten, dass Schrift nicht auch magisch sein kann. Das signifikanteste Beispiel der jüdischen Tradition mit der Magie der Sprache und ihren Zeichen ist die Golem-Legende, die Borges vielfach rezipierte und für seine Literatur verwendete. Vgl. u. a. Alazraki, „*El Golem*“ *De J. L. Borges*, S. 9–19.

des Michelangelos angestrebt. Der Deutung Sigmund Freuds zufolge haben wir es nämlich mit einem anderen als dem zornigen, die Tafeln zerschlagenden Moses zu tun:

„[...] unser Moses wird nicht aufspringen und die Tafeln nicht von sich schleudern. Was wir an ihm sehen, ist nicht die Einleitung zu einer gewaltsamen Aktion, sondern der Rest einer abgelaufenen Bewegung. Er wollte es in einem Anfall von Zorn, aufspringen, Rache nehmen, an die Tafeln vergessen, aber er hat die Versuchung überwunden, er wird jetzt so sitzen bleiben in gebändigter Wut, in mit Verachtung gemischtem Schmerz. Er wird auch die Tafeln nicht wegwerfen, daß sie am Stein zerschellen, denn gerade ihretwegen hat er seinen Zorn bezwungen, zu ihrer Rettung seine Leidenschaft beherrscht. Als er sich seiner leidenschaftlichen Empörung überließ, musste er die Tafeln vernachlässigen, die Hand, die sie trug, von ihnen abziehen. Da begannen sie herabzugleiten, gerieten in Gefahr zu zerbrechen. Das mahnte ihn. Er gedachte seiner Mission und verzichtete für sie auf die Befriedigung seines Affekts. Seine Hand fuhr zurück und rettete die sinkenden Tafeln, noch ehe sie fallen konnten. In dieser Stellung blieb er verharrend, und so hat ihn Michelangelo als Wächter des Grabmals dargestellt.“¹⁹⁶

In seiner Darstellung sei der Moses des Michelangelo „dem historischen oder traditionellen Moses überlegen“, denn Moses' Zorn werde durch die Drohung, die Tafeln könnten zerbrechen, beschwichtigt, die Handlung werde folglich gehemmt. Mit seiner Deutung sei Michelangelo die Darstellung der höchsten psychischen Leistung, die einem Menschen möglich sei, gelungen; nämlich dem „Niederringen der eigenen Leidenschaft zugunsten und im Auftrage einer Bestimmung, der man sich geweiht hat.“¹⁹⁷ Dieser Auslegung zufolge haben wir es mit der Rettung der Schrift gegenüber dem Bild zu tun. Zugleich eröffnet sich damit eine Perspektive, wie mit den sinnlichen Eigenschaften des Bildes umgegangen werden kann: als Dialog, den die Statue als Bild gewordene Schrift selbst bezeugt.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Freud, *Der Moses des Michelangelo*, S. 76.

¹⁹⁷ Ebd., S. 80.

¹⁹⁸ Neueren Deutungen zufolge, weisen die (von Freud nicht beachteten) Hörner des Moses Michelangelos auf eine andere Bibelstelle (Exodus 34 / 29). Dort wird ein strahlender Moses erwähnt. Die Hörner auf dem Haupt des Moses wandeln ikonologisch zum Zeichen für einen Strahlenkranz. Demnach verkörpert der Moses des Michelangelo dessen zweiten Abstieg vom Sinai. Moses weilte nach der Zerschlagung der Gesetzestafeln „vierzig Tage und vierzig Nächte“ (Exodus 34 / 28) bei Gott, redete mit ihm und beschrieb die (auf Geheiß zuvor erstellten und auf den Berg getragenen neuen und zweiten Steintafeln) mit den ihm gesagten „zehn Worte[n]“ des Bundes. Demzufolge ist es bei Michelangelo der ebenso strahlende wie

Die Negativutopie des Vergessens am Ende der Aleph-Erzählung, der poröse Geist, der mit einem Verlieren der Gesichtszüge korrespondiert, bezieht sich ebenfalls auf das Bild als zerfallende Magie. Die Erinnerung an Beatriz zerfällt, wie das Bild. Diese Vision des Zerfalls kann als ein wichtiger Subtext der Geschichte gelesen werden. Die darin verwobenen Bilder, Wege, Stationen und Assoziationen ergeben keine kohärente Aussage. Sie entsprechen vielmehr einem Zersprengtsein, indem Wort und empirische Welt nicht eindeutig zusammengeführt werden sodass die Identitäten, die mit den Etiketten „Ich“ und „Wir“ versehen sind, ins Ungewisse gelenkt werden.¹⁹⁹

Was bleibt, ist der geschriebene Text über den Erinnerungsprozess als Verlust. Die Erzählung *El Aleph* dokumentiert somit die Umkehrung dessen, was sie beschreibt: Das Bild (Erinnerungsbild) wird enttarnt als die Wirklichkeit verfälschendes Konstrukt.²⁰⁰ In der Nichtabbildbarkeit des Bezeichneten, findet sich gleichzeitig das Andenken an ein (nicht fassbares) Signifikat, wobei dessen Bild – im Sinne Adornos – „gerettet“ wird, indem es nicht verfälscht reproduziert, sondern umschrieben Gestalt erhält und somit zum Text transformiert. Adorno zufolge ist dies die getreue Durchführung des Bilderverbotes. Das Bild, das sich paradoxerweise als Text offenbart, wird demnach einer Deutung unterzogen. Ziel ist es, die Idolatrie aufzuheben und einen sinnstiftenden Bildakt freizulegen.²⁰¹

sich neu orientierende Moses. Seine Züge aus Schmerz und Zorn (auf die auch Freud sich beruft) deuten jedoch auf die zugleich erfahrene Offenbarung, dass sich sein Lebensziel nicht erfüllen, dass er das gelobte Land nicht betreten wird. (Vgl. Flasch, Kurt. *Rezension: Franz-Joachim Verspohl. Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker. Göttingen: Wallstein 2004.* In: FAZ, 15.11.2004, S. 37.) In jüdischer Tradition gilt die zweite Tora als die bereits kommentierte und von den Scherben der ersten gezeichnete. Bezüglich der Ereignisse um den Erhalt der Bundeslade und den daraus resultierenden Bedeutungen für das in jüdischer Tradition kultivierte Schriftverständnis vgl. Witte, *Jüdische Tradition und literarische Moderne*, S. 9–10.

¹⁹⁹ Vgl. Steiner, George. *Der Garten des Archimedes*. München: Hanser 1996, S. 40–41.

²⁰⁰ „[I]ch selbst verfälsche und verliere [...]“ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148. „[Y]o mismo estoy falseando y perdiendo [...]“ Ders., O. C. I., (*El Aleph*), S. 627.

²⁰¹ „Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbots. Solche Durchführung, *bestimmte Negation* ist nicht durch die Souveränität des abstrakten Begriffes, gegen die verführende Anschauung gefeit, sowie die Skepsis es ist, der das Falsche wie das Wahre als nichtig gilt. Die bestimmte Negation verwirft die unvollkommenen Vorstellungen des Absoluten, die Götzen, nicht wie der Rigorismus, in dem sie die Idee entgegenhält, der sie nicht genügen können. Dialektik offenbart vielmehr jedes Bild als Schrift. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [orig. 1939–1944]. Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 25.

Die Schlüsselstelle der Aleph-Erzählung jedoch stellt die Unfähigkeit der Sprache heraus, das Erlebnis der Bilderfahrung nachzuzeichnen: „Was meine Augen sahen, war simultan: was ich beschreiben werde, ist sukzessiv, weil die Sprache es ist.“²⁰² Auch die Schrift muss folglich von ihrem Anspruch, Wirklichkeit zu erfassen, ablassen, indem sie sich ihrer beschränkten Darstellungsmöglichkeiten besinnt und dem Bild seine unaussprechliche Magie eingesteht. Borges weist mit dieser Haltung implizit auf einen aktuellen Diskurs voraus, der dem Ikonischen gegenüber der Sprache eine eigene Macht zugesteht, mit deren Hilfe das Bild zeigen kann, was die Augen öffnet.²⁰³

V.2. Die Jakobsleiter als Metapher der Unentschiedenheit

Borges' Wunsch, Teil von Beatriz' Leben zu sein und in ihre Familie aufgenommen zu werden, blieb dem Erzähler zu Lebzeiten der Verstorbenen versagt. Durch ihren Tod wird ihm endgültig die Hoffnung auf ein Korrespondieren ihrer Gefühle genommen, jedoch öffnet sich dem Erzähler eine Hintertür, die eine Ersatzbefriedigung in Aussicht stellt: Die rituellen Besuche im Haus in der Calle Garay bieten Borges einen Zugang zu Bildern dessen, was von Beatriz übrig geblieben ist; es sind Bilder und Reliquien „dessen, was so köstlich Beatriz Viterbo gewesen war [...]“²⁰⁴ „[D]a sie nun tot war“, heißt es in *El Aleph*, „konnte ich mich ihrem Andenken weihen, ohne Hoffnung, aber auch ohne Demütigung.“²⁰⁵

Diese „vielen Portraits“²⁰⁶ die der Verstorbenen gedenken, werden den wechselnden Plakatwänden auf der Plaza Constitución gegenübergestellt, als Zeichen trivialer Alltäglichkeit.²⁰⁷ Die Reproduktionen auf der offenen Straße finden sich gleichermaßen in den privaten Räumlichkeiten der Familie Viterbo

²⁰² Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 143. „Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.“ Ders., O.C.I., (*El Aleph*), S. 625.

²⁰³ „Mit anderen Worten: Das Bild ist ein offenbar tief verankertes Bedürfnis im Menschen, und es bedarf weniger ganz elementarer Manipulationen, damit im unscheinbaren Kontinuum der materiellen Welt nicht nur etwas ‚vorkommt‘, sondern sich da oder dort etwas ‚zeigt‘: sich dem Auge ein im Materiellen verwurzelter Anblick, ein Sinn eröffnet.“ Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. 2. Aufl., Berlin: Berlin University Press 2008, S. 37.

²⁰⁴ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145; „de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo.“ Ders., O.C.I., (*El Aleph*), S. 625.

²⁰⁵ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131; „muerta yo podría consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.“ Ders., O.C.I., (*El Aleph*), S. 617.

²⁰⁶ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131; „muchos retratos“ Ders., O.C.I., (*El Aleph*), S. 617.

²⁰⁷ Vgl. Ayala, *Comentarios textuales a El Aleph de Borges*, S. 3.

als Pendant wieder. Die Grenze von Privatem und Öffentlichem wird durchbrochen, die Zeichen werden umgelagert, das Übertreten der Schwelle in das Haus erzeugt ein Spannungsgefüge öffentlich gewordener Intimität, auf dessen Bühne sich die Aleph-Erzählung abspielt.

Diese Spannung – ein bewegendes Hin und Her zwischen den Gegensätzen – kulminiert und entlädt sich schließlich in der Begegnung mit dem Aleph. Auch für den Leser spürbar wird der halluzinatorische Schwindel in der Dichte des Textes, dessen volle Bedeutungsweite nicht erfasst, sondern im Gegenteil nur angeschnitten wird. Die Aufzählungen verschiedener Fragmente bilden dadurch, dass es keine Übergänge gibt, thematische Brüche; das sind Leerstellen für den Leser: Was haben „ein silbriges Spinnennetz“ und die „Pferde mit zerstrudelter Mähne auf einem Strand am Kaspischen Meer in der Morgenfrühe“ mit den „Dampfkolben, Bisons“ und „Sturzfluten“²⁰⁸ zu tun? Wie kommt es zu dieser Zusammenschau des Universums? Das Aufeinandertreffen all dieser Ansichten und Eindrücke, das Wechselspiel zwischen Buchstabe, Text und Bildern, zerbrechen im Gedankengebäude des Lesers und erzeugen ein regelrecht Kopfschmerzen bereitendes Vertigo.²⁰⁹ Die vielen Anspielungen und Verweise erdrücken den Rezipienten, ohne sich sinnvoll zu erschließen. Dem hier beschriebenen Gefangensein des Menschen in den Zeichen, wird auch in *El Aleph* kein Entfliehen in Aussicht gestellt. Während der Erzähler Borges zu Beginn der Geschichte noch an der Essenz der Zeichen festhält,²¹⁰ zieht ihn bereits die erste Begegnung mit dem Aleph in den Bann ihrer Virtualität, ja Magie:

²⁰⁸ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 144–145; „plateada telaraña“, „caballos de crin arremolinada, en una playa de Mar Caspio en el alba“, „émbolos, bisontes“, „marejadas“; Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 625.

²⁰⁹ In diesem Sinne steht dem polyvalenten Aleph das in eine (Lese-) Richtung weisende, in die Gedankenarchitektur eingreifende Beth gegenüber; Beth ist aber auch als Ergänzung zu sehen. Eine Entsprechung ist bei Borges gegeben: Das Aleph ist auf das Haus in der Calle Garay angewiesen. Aleph und Beth gehören zusammen, bezeichnen zwei Seiten der Denkmöglichkeiten, die mit der Frage nach dem Ursprung verbunden sind. Wenn richtig ist, dass das Beth als Ordnung bringender Buchstabe fungiert (vgl. Kap. V.3) und als Sinnbild für die Heimat der Juden steht, so könnte das mehrdimensionale Aleph (als Schriftzeichen in vier Richtungen weisend) die Zerstreung der Juden in alle Welt, einschließlich Diaspora-Existenz und Luftmenschenmetaphorik, symbolisieren (vgl. Kap. VIII).

²¹⁰ „Das Universum mag sich wandeln, ich aber nicht [...]“ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131. „Cambiará el universo pero yo no [...]“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 617.

„[Ich] sah das Aleph aus allen Richtungen zugleich, sah im Aleph die Erde und in der Erde abermals das Aleph und im Aleph die Erde, sah mein Gesicht und meine Eingeweide, sah dein Gesicht und fühlte Schwindel und weinte [...]“²¹¹

Die Gegenwart des Aleph ist somit erstens physisch spürbar und entlädt sich in einem läuternden Weinen; zweitens verliert es sich in den entworfenen Zeichen, die doch zur geliebten Person führen sollten. Um das diese Bildimaginationen erzeugende Aleph zu erblicken, muss das Auge auf die Kellertreppe geheftet werden: „Du legst dich rücklings auf den Fliesenboden und heftest den Blick auf die neunzehnte Stiege der zugehörigen Steige.“²¹² Ein Glas „Pseudo-Kognak“²¹³ intus, mit einem Kissen unter den Kopf und in völliger Dunkelheit, ist der Erzähler Borges bereit, in eine Traumwelt einzutauchen. Das Treppen-Motiv suggeriert neben dem Stieg ins Unbewusste den Traum Jakobs von der Himmelsleiter.²¹⁴ Borges hat Jakobs Traum, wie er nach Genesis 28 / 10–17 überliefert wurde, in seiner Textsammlung *Libro de sueños (Buch der Träume)*²¹⁵ mit aufgenommen, was die Vertrautheit des Autors mit diesem Stoff bekräftigt. Auch Jakob erscheint die Himmelsleiter im Traum:

„Da träumte er und siehe, eine Leiter war gestellt auf die Erde und die Spitze reichte an den Himmel und siehe, Engel Gottes steigen auf und ab an ihr.“
(Genesis 28 / 12)

Die anaphorische Verwendung des „und siehe“ erinnert an die von Borges gestalteten Bild-Metaphern in *El Aleph*, die ebenfalls über das Auge erfahren werden: „Ich sah das belebte Meer, ich sah Morgen- und Abendröte, ich sah die Menschenmassen Amerikas [...]“²¹⁶ usw. Das Träumen von der Leiter bei

²¹¹ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145. „[V]i el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré [...]“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 625–626.

²¹² Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 142. „Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el décimo escalón de la pertinente escalera.“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 624.

²¹³ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141; „seudocoñac“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 624.

²¹⁴ An anderer Stelle wurde auf die Parallele zu Cervantes *Don Quijote* aufmerksam gemacht; der Keller in der Calle Garay gleiche der Cueva de Montesinos, in welcher Don Quijote in einem toxischen Traum seine Dulcinea erkennt. Vgl. Ayala, *Comentarios textuales a El Aleph de Borges*, S. 6–7.

²¹⁵ Borges, Jorge Luis. *Sueño de Jacob. Génesis*. In: Ders. *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero 1976, S. 24.

²¹⁶ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 144. „Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchadumbres de América [...]“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 625.

Jakob ist seine Begegnung mit Gott; sie wird die Schenkung von Land, auf welche sich die Gründung Israels beruft, besiegelt:

„Und siehe, der Ewige stand über ihr, und sprach: Ich bin der Ewige, Gott Abraham's, deines Vaters und Gott Jizchak's; das Land, auf dem du liegst, dir werd ich es geben und deinem Samen.“ (Genesis 28 / 13)

In der transzendenten Sphäre des Traumes wird also ein konkreter Ort („das Land, auf dem du liegst“) zum Zeichen einer Begegnung, der Begegnung mit Gott. Das Traum(atische)-Erlebnis wird in einen Raum gewiesen, verortet, und damit reell für die Nachwelt fassbar. Weiter heißt es in der Hebräischen Bibel:

„Und Jaakob erwachte aus dem Schlaf und sprach: Wahrlich der Ewige ist gegenwärtig an diesem Orte, und ich wußte es nicht. Und er fürchtete sich und sprach: Wie furchtbar ist dieser Ort. Dieser ist nichts anderes, denn ein Gotteshaus, und hier ist die Pforte des Himmels.“ (Genesis 28 / 16–17)

Drei Spekulationen sollen in Bezug auf *El Aleph* gewagt werden. Erstens, führt zwar die Treppe des Hauses in der Calle Garay in den Keller, also in die Unterwelt, jedoch wird der Blick zum Erkennen des Aleph nach oben gerichtet, womit sich die Treppe in die zum Himmel gerichtete Jakobsleiter verwandelt. Der Weg der Erkenntnis ist ein ebenso göttlicher wie magischer, ein Weg, der das Hinabsteigen ins Unbewusste bewusst werden lässt. Zweitens, kann Borges' Angst²¹⁷ im Keller als Hinweis auf die Furcht einflößende Begegnung mit Gott, wie sie auch bei Jakob geschildert wird, gedeutet werden (Trauma). Drittens, könnte die Verortung des Alephs in einem Haus eine Anspielung auf das Gotteshaus (hebräisch: Bethel) sein, das Jakob nach seiner Begegnung mit Gott gründet. Das Beth, zweiter Buchstabe des hebräischen Alphabets, ist somit als ein weiterführender Buchstabe und als Denkbild zugleich in den Text gelegt. Ein Exkurs auf die hermeneutischen Entzifferungstechniken der – Borges so vertrauten – Kabbala, soll die Sinndichte der literarischen Ansiedlung des Aleph im Haus (im Beth) als Spur des verborgenen Anfangs verdeutlichen.

²¹⁷ Hier ist der Erzähler gemeint.

V.3. Der Buchstabe Beth

In vor- und frühkabbalistischen Traktaten und mystischen Midraschim (Auslegungen) findet sich die Auffassung von den Buchstaben als metaphysische Formen. Die Buchstaben werden nicht nach dem Prinzip der Kombination verstanden, sondern auf ihre Geheimnisse hin befragt.²¹⁸ Um die metaphysischen Strukturen freizulegen, werden Buchstaben vermittels verschiedener hermeneutischer Techniken auf ihre verborgenen Geheimnisse hin befragt. Eine Methode ist die des Notarikon.²¹⁹ In einer Erläuterung dazu heißt es über den Buchstaben Beth: „Was bedeutet aber [Beith]? Der Heilige [...] sprach: [...] ich habe gebaut, ich habe gebildet, ich habe festgestellt [...]. Ich habe gebildet alle Ordnung der Schöpfung“,²²⁰ oder es werden „graphische Formen der Buchstaben“²²¹ als Anlass zur symbolischen Deutung genommen, wie zum Beispiel im *Sefer Bahir* der Buchstabe Beth:

„Warum ist Beth von allen Seiten geschlossen und nur vorn geöffnet? Das lehrt, daß er das Haus der Welt ist [...] und lies nicht *Beth*, sondern *Baith*, Haus, wie es heißt, ‚mit Weisheit wird das Haus gebaut‘. [Hervorhebung im Original, C. D.]“²²²

Der Buchstabe Beth symbolisiert also in seiner Form die Ordnung der Schöpfung;²²³ erst durch das Beth, der das Beginnen allen Seins einleitet,²²⁴ ist das Aleph in seiner Abwesenheit bzw. Lautlosigkeit zu erkennen, weil es sich vom Beth unterscheidet. Die Form des Beths, gefasst in die Metapher eines menschlichen Körpers, zeigt mit ihrem Rücken zum Aleph ein Symbol für den verborgenen Anfang – dagegen deutet die Öffnung in Leserichtung auf die Öffnung zur Zukunft.²²⁵ Interessant ist, auch in Bezug auf *El Aleph*, dass

²¹⁸ Vgl. Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 62–63.

²¹⁹ Eine Prozedur, bei der neue Wörter entworfen werden, die entweder dem Anfangs- oder Endbuchstaben eines besonderen Wortes entsprechen.

²²⁰ Wünsche, August (Hg.). *Aus Israels Lehrhallen IV. Kleine Midraschim zur jüdischen Ethik, Buchstaben- und Zahlensymbolik*. Hildesheim: Georg Olms 1967, S. 210.

²²¹ Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 63.

²²² Scholem, Gershom. *Das Buch Bahir. Ein Schriftedenkmal aus der Frühzeit der Kabbala auf Grund der kritischen Neuausgabe von Gershom Scholem*. 4. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 13–14.

²²³ Vgl. Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 64.

²²⁴ Hier sei auf den Sündenfall verwiesen, mit dem die Unterscheidung von gut und böse, mit anderen Worten ein bipolares Sein von Welt, eingeleitet worden ist. „Sondern Gott weiß, daß, welches Tages ihr davon esset, werden aufgetan eure Augen, und ihr werdet, wie Gott, erkennend Gutes und Böses.“ Vgl. Genesis 3/5. Der Buchstabe Beth entspricht dem Zahlenwert 2 und ist Sinnbild für dieses duale Weltverständnis.

²²⁵ Vgl. Johannsen, *Alltestamentliches Arbeitsbuch für Religionspädagogen*, S. 12.

mit dem Haus ein Ort benannt bzw. ein Zeichen gesetzt ist, in dessen Innerem (bei Borges ist es der Keller) eine ganze äußere Welt, d. h. das Universum, zu erblicken ist. Dadurch kommt die Thematisierung des Aleph im Text der Geschichte – die nach dem Aleph nicht das Beth benennt, sondern dafür das Haus als bildliche Entsprechung einsetzt – einer Re-Ikonisierung²²⁶ gleich. Wie das Beth aus dem ikonischen Zeichen für Haus zum abstrakten Buchstaben wurde, so ist die Positionierung eines abstrakten Buchstaben in einem Haus eine Anlehnung an dessen bildlicher Vorgestalt, selbst wenn es sich dabei um das stimmlose und vieldeutige Aleph handelt. Das ‚Hin und Her‘, das ‚Auf und Ab‘ des Aleph-Textes erweist sich somit als oszillierende Überlagerung zwischen dem Aleph, dem Anfang der Schrift, und dem Beth, als Piktogramm.

V.4. Schwelle zwischen den Zeichen – das Unheimliche

Der Ort in *El Aleph*, das Haus in der Calle Garay, erscheint in seiner Beschreibung für den Erzähler bekannt und unbekannt zugleich. Bekannt aus der Vergangenheit einstiger Freundschaft,²²⁷ unbekannt in der Erfahrung des Alephs im Keller.²²⁸ Diese Ambiguität zwischen bekannt und unbekannt treffen bereits im Alltagsbewusstsein in dem Wort heimlich zusammen, denn das Wort heimlich ist nicht eindeutig, sondern gehört zwei Vorstellungskreisen an. Einerseits jenem des Vertrauten, Behaglichen, andererseits dem des Versteckten, Verborgengehaltenen.²²⁹ Freud schreibt zum Verhältnis von heimlich und unheimlich:

„Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“²³⁰

²²⁶ Vgl. Assmann, *Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift*, S. 135–139.

²²⁷ „Wieder würde ich im Dämmer des vollgestopften Empfangszimmerchens warten, wieder die Einzelheiten ihrer vielen Portraits studieren [...].“ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 131. „De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos.“ Borges, O. C. I., (*El Aleph*), S. 617. Das anaphorische „wieder“ („de nuevo“) und der konkrete Vorstellungsraum des „vollgepropften Empfangszimmerchens“ deuten auf die Vertrautheit des Erzählers mit dem geschilderten Umfeld hin.

²²⁸ Die unheimliche Aleph-Erscheinung erinnert auch an „Die Schrift an der Wand“, die dem Belsazar erscheint (Daniel 5). Der Keller könnte als Weinkeller in Anlehnung an Belsazars Gastmahl gedeutet werden (‚morgenländischer‘ Kulturkreis). Zugleich ist mit dem Weinkeller auf die ausschweifenden Feste des Dionysos angespielt (‚abendländischer‘ Kulturkreis).

²²⁹ Vgl. Freud, *Das Unheimliche*, S. 143.

²³⁰ Ebd., S. 145.

Freud macht die Erfahrung des Unheimlichen u. a. daran fest, dass ein lebloser Gegenstand beseelt erscheint. Dies sei eine spezifisch infantile Erfahrung:

„Wir erinnern uns, daß das Kind im frühen Alter des Spiels überhaupt nicht scharf zwischen Belebtem und Leblosem unterscheidet und dass es besonders gern seine Puppe wie ein lebendes Wesen behandelt.“²³¹

Das belebte Aleph auf der Treppe, ist zweifelsohne ebenfalls von dem Motiv des lebenden Gegenstandes geprägt, allerdings ohne infantilen Subtext.²³² Belebt erscheint das Aleph, indem es tausende Bilder evoziert und wie ein lebender, zahlreiche Zwischenwelten generierender, komplexer Kosmos beschrieben wird. Das Aleph erweist sich darüber hinaus als ambivalent (es ist Schriftzeichen und Bild-Katalysator zugleich) und sogar – wie Borges es im Nachtrag formuliert – als ein falsches. Denn im Sinne der hebräischen Überlieferung und der kabbalistischen Deutung ist im Buchstaben Aleph zwar ebenfalls das Universum in seiner Unendlichkeit enthalten, er bleibt aber abstraktes Zeichen. Dagegen ist das Aleph in der Erzählung ein Bilder generierendes Wesen, das durch Sprache nicht zu fassen ist. Damit greift Borges, wie bereits erläutert worden ist, den Konflikt von Text und Bild auf, den die monotheistische Religion mit ihren polytheistischen Vorläufern austrug, wie er ja im Streit zwischen Moses und Aaron als Parabel überliefert ist.²³³ Die von Borges entworfene, sich auch an der Magie des Bildes orientierende Sicht, lässt zunächst eine Beschränktheit der menschlichen Sprache hervortreten. Dagegen gilt das hebräische Alphabet als göttlich und ist entsprechend ebenso unfassbar wie multiperspektivisch weiterkonstruierbar. Es gleicht damit einer Schöpfungsenergie.²³⁴ In der Überschneidung dieser Perspektiven (endliches

²³¹ Ebd., S. 152–153.

²³² Einschränkung sei auf die Figur des Carlos Argentino Daneri verwiesen. Er erinnert sich, als er das Aleph in Gefahr sieht, zurück an seine Kindheit und fällt in ein Kindheitsschema, indem er die Entdeckung sein Eigentum nennt: „Es gehört mir: Ich habe es entdeckt, als ich noch ein Kind war [...]“. Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 149; „Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez [...]“. Borges, O. C. I, (*El Aleph*), S. 623.

²³³ Eine vergleichbare Gegenüberstellung der Kulturen hat Wolfgang Iser formuliert, und zwar im Vergleich der jüdischen mit der griechischen Kultur am Beispiel des Mythos *Narziss und Echo*: Wenn es über die griechische Kultur heiße, dass „Hellas ‚das Auge der Welt‘“ sei, so ließe sich von Israel sagen, dass es „das ‚Gehör der Welt‘ ist“. Iser, *Grenzzüge der Ästhetik*, S. 245.

²³⁴ Vgl. „Zwei Bemerkungen will ich noch anfügen: eine über das Wesen des Aleph, eine andere über seinen Namen. Aleph ist bekanntlich der erste Buchstabe des Alphabets der heiligen Sprache. Seine Anwendung auf die Scheibe in meiner Geschichte scheint kein Zufall zu sein. Für die Kabbala bezeichnet dieser Buchstabe das En Soph, die unbegrenzte und lautere

Bild, unendliche Sprache) entwirft Borges eine Kombination, die die Unendlichkeit der Schrift auf das Bild übertragen möchte.

Auch diese Verschränkung von Bild- und Sprach-Magie, resultierend aus einem tieferen Konflikt der Kulturen, bewirkt eine Ambivalenz, die im Sinne Freuds ebenfalls Unheimlichkeit zu erzeugen vermag. Das Aleph erweist sich als ein ungeheures, die gewohnte Wahrnehmung übersteigendes Ereignis, das sich zugleich eindimensionaler Gewissheit entzieht, wie es bereits zuvor das Geschehen im Haus in der Calle Garay andeutete.

Für Freud gründet das Unheimliche darüber hinaus wesentlich auf jene „Reste einer animistischen Seelentätigkeit“, die als verdrängtes Potenzial im Unbewussten gespeichert sind, so dass das Unheimliche nicht wirklich etwas Neues oder Fremdes ist, sondern „etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes“, das dem Menschen „nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet“ wurde.²³⁵ Unheimlich wird das Bekannte als das Ver-rückte. In dieser magischen Dimension ist auch das Bild im Sinne polytheistischer Bildergläubigkeit zu verorten, die in *El Aleph* mehrfach und auf unterschiedliche Weise in Szene gesetzt werden. Einen ersten Höhepunkt in diesen magischen Vorgängen der Bildrezeption erfährt der Leser zunächst anhand der Zwiesprache, die der Erzähler mit dem Bild der geliebten Toten führt.²³⁶

Gesteigert wird die animistische Bildverehrung zur halluzinatorischen Bilderspiegelung in der Gegenwart des Alephs, das nicht nur äußere Bildwelten einblendet, sondern diese mit inneren, d. h. psychisch konnotierten „Seelenbildern“ überlagert, ja förmlich durchschießt:

Göttlichkeit [...].“ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 146. „Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad [...].“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

²³⁵ Vgl. Freud, *Das Unheimliche*, S. 160. Sigmund Freud zum Wort *unheimlich*: „Die Vorsilbe ‚un‘ an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.“ Ebd., S. 164.

²³⁶ Der Namenkult um Beatriz ist als Nachwirkung einer magischen Auffassung von der Macht des Namens zu deuten. Die Aussprache ihres Namens erweist sich jedoch in der Erzählung als die Ansprache eines Portraits. „Niemand konnte uns sehen; mit liebevoller Verzweiflung näherte ich mich dem Bild und sagte ihm: ‚Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, geliebte Beatriz, für immer verlorene Beatriz, ich bin es, Borges.“ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 141. „No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: –Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 623.

„[Ich] sah ein angebetetes Denkmal auf dem Chacarita-Friedhof, sah die gräßliche Reliquie dessen, was so köstlich Beatriz Viterbo gewesen war, sah das Kreisen meines dunklen Blutes, sah das Rederwerk der Liebe und die Veränderung des Todes, sah das Aleph aus allen Richtungen zugleich, sah im Aleph die Erde und in der Erde abermals das Aleph und im Aleph die Erde, sah mein Gesicht und meine Eingeweide, sah dein Gesicht und fühlte Schwindel und weinte, weil meine Augen diesen geheimen und gemutmaßten Gegenstand erschaut hatten, dessen Namen die Menschen in Beschlag nehmen, den aber kein Mensch je erblickt hat: das unfaßliche Universum.“²³⁷

In diesen Schwindel erregenden Imaginationen treffen die Bilder von Denkmälern und Reliquien auf Introspektion des eigenen Körpers wie auf Bilder gespiegelter Identität. Jacques Lacan zufolge ist Letztere Resultat einer im Spiegel erzeugten Verkehrung, eines am trügerischen Ort sich ereignendes Spiegelstadium der Selbstfindung das den nach außen geworfenen Blick zu einem Eindruck des inneren Bildes werden lässt.²³⁸ Der nach außen geworfene Blick erweist sich jedoch als Abspaltung. Der Spiegel wirft jenes Bild zurück, wie es ebenfalls dem Auge des Anderen erscheint.²³⁹ An diesen Gedanken schließt sich der Umschwung von „mein Gesicht“ auf „dein Gesicht“ an, demzufolge das Ich sich durch eine Spiegelung teilt – genau wie vorangehend sich das Aleph und die Erde bis ins Unendliche spiegeln („sah im Aleph die Erde und in der Erde abermals das Aleph und im Aleph die Erde“) und ein Abbild des Selbst als das Andere zu erkennen freigibt. Dieser Interpretation

²³⁷ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145; „[...] vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.“ Ders., O.C.I., (*El Aleph*), S. 625–626.

²³⁸ Vgl. Pagel, Gerda. *Lacan zur Einführung*. 2. Aufl., Hamburg: Junius 1991, S. 23–38. „Mein ist, was ich ersehne“, doch was *mein* ist, zeigt sich als das *andere* und das *andere* als *alter ego*. Das, was Identität zu verbürgen scheint, erweist sich als unerreichbar fremd. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Ebd., S. 28.

²³⁹ Die Wahrheit liegt nicht in der Zuordnung von Spiegelbild und Gegenstand, sondern im Nachspüren der Verschiebungen und Fehlattritionen, die sich als ein Zustand beschreiben lassen der den von Lacan beschriebenen Verlust in der sprachlichen Konstruktion zur Welt Erfahrung impliziert. Lacan kombiniert das Spiegelstadium als abgespaltene Selbsterfahrung mit der Signifikanten-Artikulation des Subjekts. Die Identitätskonstruktion erfolgt entsprechend auf dem Feld der Sprache als Abspaltung zum Signifikat. Vgl. Braun, Christoph. *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin: Parodos Verlag 2007, S. 15 ff.

zufolge ist das angesprochene Du nicht Beatriz, sondern die selbstreflexive Erfahrung des Erzählers in der Begegnung mit sich selbst.²⁴⁰ Diese These wird gestützt durch Betitelungen wie *Borges y yo*²⁴¹ (*Borges und Ich*), die u. a. auf eine Auseinandersetzung mit schizophrener Identität schließen lassen und Borges selbst betreffen.²⁴² In der Erzählung *El inmortal*²⁴³ (*Der Unsterbliche*) ist es die Figur des Cartaphilus, die als sich wandelnde Figur beschrieben wird. Sie wandelt sich zum römischen Militärtribun Marcus Flaminius Rufus, der wiederum zu Homer transformiert. Das Verwirrspiel um die Identität des Erzählers steigert sich in einem reflexiven Nachtrag, in dem die Identität des erzählenden Ichs in den beschriebenen anderen Personen aufgeht (vgl. Kap. VI.3).

In *El Aleph* sind die Halluzinationen Ausdruck dafür, als Individuum zersprengt worden zu sein. Dieses Zersprengtwerden des Selbst wird – einer im Anschluss an Freud formulierten Deutung Georges Steiners zufolge – mit der Aufhebung der naiven Korrespondenz zwischen dem Wort und der empirischen Welt in Verbindung gebracht.²⁴⁴ Auch diese Entdeckung, die das Ich nicht als Herr im eigenen Hause begreift, ist ebenfalls auf Kenntnisse jüdischer Quellen zurückgeführt worden.

Demnach sei die Freudsche Auffassung von der menschlichen Rede und von schriftlichen Texten sowie deren Verwendung auf Analogien zu talmudischen und kabbalistischen Techniken zurückzuführen. Durch Methoden der Entschlüsselung des „in der Tiefe Liegenden“ sowie „des aufdeckenden Hinabsteigens zu den verborgenen Ebenen des Etymologischen und der sprachlichen Assoziation“ würden hier wie dort die Stabilitäten der Sprache erschüttert.

„Es wird offenbar“, so Steiner, „dass der gewöhnliche Sinn unserer gesprochenen oder geschriebenen Worte, dass die erkennbare Ordnung und die Valenzen unserer Syntax nur eine verhüllende Oberfläche bilden. Unterhalb jedes Stratums uns bewusster, lexikalischer Bedeutung liegen weitere Strata

²⁴⁰ „[T]ú cara“ (dein Gesicht) wurde auch als direkte Ansprache an den Leser gedeutet: „the reader’s face“. Bell-Villada, Gene H. *Borges and his fiction. A guide to his mind and art*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1981, S. 220.

²⁴¹ Borges, O. C. II, (*Borges y yo*), S. 186.

²⁴² An dieser Stelle kann eine Parallele zum Zimzum und zur Expansion Gottes gezogen werden: „[E]r kann sich nicht als Reales contrahieren, ohne sich als Ideales zu expandieren, sich nicht als Reales, als Objekt setzen, ohne sich zugleich als Subjekt zu setzen [...]; und beides ist Ein Akt, beides absolut zugleich“. Goodman-Thau u. a., *Kabbala und Romantik*, S. 106.

²⁴³ Borges, O. C. I, (*El inmortal*), S. 533–544.

²⁴⁴ Vgl. Steiner, *Der Garten des Archimedes*, S. 40.

von mehr oder weniger realisierten, eingestandenen, intendierten Bedeutungen. Die Impulse der Intentionalität, der erklärten und der versteckten Bedeutung, kommen aus dem ganzen Bereich zwischen der zerbrechlichen Oberflächenschicht und den unauslotbaren nächtlichen Tiefenstrukturen oder Prästrukturen des Unbewussten heraus. Keine Zuweisung in Bedeutung ist jemals endgültig, keine assoziative Sequenz, kein Bereich möglicher Resonanz jemals begrenzt [...]. Bedeutungen und psychische Energien, die diese Bedeutungen formulieren oder – genauer – kodieren, befinden sich in beständigem Fluss.²⁴⁵

Entsprechend treten die mithilfe des Alephs halluzinierten Bilder wie Erinnerungsstücke gelebter Essenz auf, die der Erzähler mit der toten Geliebten verknüpft. Andererseits sind diese Bruchstücke des Lebens durchzogen von den Eskapaden des Zeichenspiels, der Arbitrarität der Zeichen, die sich willkürlich von den Gegenständen lösen und eigene Wirklichkeiten schaffen. Ausgelöst wurden diese Spiegelungen der Seele durch ein „geheimen und gemutmaßten Gegenstand“²⁴⁶, dem Aleph, einem Buchstaben, der ja ein Zeichen ist und hier in gewandelter Gestalt als Objekt auftaucht. Denkt hier die Sprachevokation des Sehens²⁴⁷ zugleich ein Magischwerden der Schrift ein? Ist es ein Vorgang, der sich u. a. an der nicht abschließbaren Zuordnung zwischen Zeichen und Bezeichnetem nachvollziehen lässt und der sich in den beschriebenen Halluzinationen der unendlichen Spiegelungen einer logischen Kontrolle entzieht? Denn die Gedanken haben in *El Aleph* ihr eigenes

²⁴⁵ Ebd., S. 40–41. An dieser Stelle sei ein weiterer Hinweis auf Freud und das jüdische Denken gegeben, wie es Juan Allende-Blin, in Bezugnahme auf eine Äußerung Freuds, akzentuierte: „Nicht erst hier wird behauptet, daß Freuds Psychoanalyse von der jüdischen und auch speziell von der kabbalistischen Überlieferung herkommt. In einem Brief vom 18. Februar 1926 an Enrico Moreselli [...] schreibt Freud: ‚Ich weiß nicht, ob Ihr Urteil recht hat, welches in der Psychoanalyse ein direktes Erzeugnis des jüdischen Geistes erkennen will, aber wenn es so wäre, würde ich mich nicht beschämt fühlen. Obwohl der Religion meiner Voreltern längst entfremdet, habe ich das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit meinem Volke nie aufgegeben und denke mit Befriedigung daran, daß Sie selbst sich einen Schüler eines großen Stammesgenossen – des großen Lombroso – nennen.“ Allende-Blin, *Arnold Schönberg und die Kabbala*, S. 135; Freud, Sigmund. *Briefe 1873–1939*. Ernst Freud und Lucie Freud (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer 1960, S. 363. Es scheint darüber hinaus kein Zufall zu sein, dass Freuds letztes Werk sich mit der zentralen Figur des Pentateuch beschäftigt. Vgl. Ders. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Schriften über die Religion* [orig. 1939]. 14. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2006.

²⁴⁶ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145; „objeto secreto y conjectural“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 626.

²⁴⁷ Ebd., S. 625.

Universum. Nicht zuletzt ist diese Idee in einem von Borges gewählten Zitat aus Shakespeares Hamlet enthalten und als Leitgedanke der Aleph-Erzählung auf den Weg gegeben: „O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space“.²⁴⁸

Insgesamt entsteht so eine mehrschichtige Wahrnehmungskonstellation, in der widersprüchliche Anmutungen der Ich-Findung und des Ich-Verlustes mit der Suche nach einem verbindlichen Gegenstand gleichzeitig erscheinen. Das Gefühl, alles erkennen zu können, wechselt mit Schreckbildern der eigenen Abgründe („meine Eingeweide“),²⁴⁹ so dass die gegensätzlichen Gefühlsebenen Unheimlichkeit und Verzückung, Vertrautes und Fremdes, Attraktion und Repulsion, Schmerz und Lust sich abwechseln. In diesen Spiegelungen und Schattenspielen finden die als gesehen beschriebenen und gefühlten, von innen nach außen geworfenen Emotionen zu keiner fassbaren Substanz. Sie verhalten sich wie die abrollenden Bilder eines nicht enden wollenden Films, dessen Signifikanten zu Masken der Entstellung geworden sind. Das so entstandene Aufzeichnen eines „dérèglement“ führt einerseits zum Aufsprengen einer autarken Ich-Struktur und damit zu einer Suche nach dem Anderen „als Ort der Wahrheit“²⁵⁰ im Sinne Lacans sowie zu einer im Kontext rabbinischer Talmudstudien entwickelten Hinwendung zu einer „Spur des Anderen“.²⁵¹ Darüber hinaus schaffen sie eine Brücke zu jener Dissoziation der Sinne wie sie in der von Borges so geschätzten englischen Ästhetik zu Anwendung gelangte.²⁵²

²⁴⁸ Ebd., S. 617.

²⁴⁹ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145; „mis vísceras“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 626.

²⁵⁰ Lacan, Jacques. *Encore: Das Seminar* [orig. 1972–1973]. Buch XX. Weinheim; Berlin: Quadriga Verlag 1986, S. 50.

²⁵¹ Vgl. Lévinas, *Die Spur des Anderen*.

²⁵² Vgl. Wind, Edgar. *Kunst und Anarchie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 130–131.

VI. Mehrfacher Schriftsinn

VI.1. Die englischsprachige Literaturmoderne als Inspirationsquelle

„Die Heiligkeit der Texte liegt nun eben in ihrer Fähigkeit zu solcher Metamorphose beschlossen. Das Wort Gottes muß unendlich sein, oder, anders ausgedrückt, das absolute Wort ist zwar in sich noch bedeutungslos, aber es ist bedeutungsschwanger. Es legt sich in den unendlichen Schichten des Sinnes auseinander, in denen es, vom Menschen her gesehen, in endliche und sinnerfüllte Gestalten eintritt.“²⁵³

Diese für die Kabbala in Anspruch genommenen „unendlichen Schichten des Sinnes“ sind auch für die Werke der englischen Moderne kennzeichnend. Für die Literatur in der Tradition von Ezra Pound, T.S.Eliot, James Joyce und Virginia Woolf wurde entsprechend ein „vielfacher Schriftsinn“ ausgemacht.²⁵⁴ In den vergleichenden Literaturwissenschaften wird seit Längerem auf die Verbindung zwischen Joyce und Borges hingewiesen.²⁵⁵ Borges selbst hat u. a. durch ein *James Joyce*²⁵⁶ betiteltes Gedicht darauf aufmerksam gemacht. Ferner werden T.S.Eliot, William Butler Yeats u. a. Schriftsteller in englischer Tradition des Öfteren in seinen Werken erwähnt. Das hervortretende Merkmal dieser Literatur ist eine Methode des Zitats,²⁵⁷ wie sie bereits in der rabbinischen Auslegungspraxis kultiviert wurde²⁵⁸ und in Einschränkung auch für Borges gilt.

²⁵³ Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S.22.

²⁵⁴ Vgl. Reichert, Klaus. *Vielfacher Schriftsinn. Zu Finnegans Wake*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. Vgl. Hillgärtner, Rüdiger. *Autorenschaft als Problem. Von den Schwierigkeiten der Modernität – Aporistische Aspekte in frühen poetologischen Ansätzen von Joyce, Woolf, Pound und Eliot*. In: Ders. (Hg.). *Kreative Individualität als Kunstfigur. Versuche zur Autorschaft im 20. Jahrhundert*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2005, S.7–36.

²⁵⁵ Vgl. u. a. Levine, Suzanne Jill. *Notes to Borges's notes on Joyce: Infinite affinities*. In: *Comparative Literature* 49, no. 4 (1997), S.344–359; vgl. Murillo, *The cyclical night*; vgl. Novillo-Corvalán, Patricia. *Borges and Joyce. An infinite conversation*. London: Legenda 2011.

²⁵⁶ Borges, O.C. II, (*James Joyce*), S.361.

²⁵⁷ Vgl. Hillgärtner, Rüdiger. *Das Zitat in T.S.Eliots Waste Land*. In: Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier (Hg.). *Instrument Zitat*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2000, S.109–134.

²⁵⁸ Vgl. Goldberg, Arnold. *Der verschifete Sprechakt als rabbinische Literatur*. In: Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier (Hg.). *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. 3. Aufl., München: Fink 1998, S.123–140.

In seinen Erzählungen wimmelt es – entsprechend den genannten Referenzen – von Zitaten, Anspielungen und Verweisen auf andere Werke. Der Kontext ist hier wie dort Teil der Erzählung, nicht ihre bloße außerliterarische Faktizität. Wenn die etablierte Literaturwissenschaft den Vorwurf des Plagiats erhebt, postuliert Borges das Genie (vgl. die Erzählung *Pierre Menard, autor del Quijote*²⁵⁹; *Pierre Menard, Autor des Quijote*) dem eindimensionalen Erzählen (Einleitung, Hauptteil, Schlussequenz) antwortet er mit zentrumsloser Collage, deren Teile sich aus vorhandenem Material zusammensetzen, gleichermaßen verstreuen wie übereinander lagern. Es ist die Methode, ein dem Bild vergleichbares Wahrnehmungsereignis zu schaffen. Die Metapher des Kristalls, wie Borges sie durch den Hinweis auf die Erzählung *Crystal Egg* von H. G. Wells heranzieht, kann als Ausdruck dafür gelten. Das Bilder erzeugende Aleph ist sein Beispiel für ein simultanes Erfassen von Welt, das sich aus heterogenen Schichten zusammenfügt. Wie ein Blick durch ein Kristall überlagernde Scheindrücke schafft, stellt Borges seine Gedanken zu einem Prisma zusammen. Neue Verbindungen werden geknüpft, bis aus den Interferenzen jene Effekte resultieren, die ambivalente Gefühle erzeugen. Seine Texte gleichen dann einer Montage widerstrebender Gefühle, die assoziativ Sinn entstehen lässt. Dieses für die literarische Moderne geltende Prinzip wird beispielsweise von Gilles Deleuze – von Marcel Proust ausgehend – für die englische Literatur der Moderne wie folgt beschrieben:

„Prousts Konzeption des Bildes wäre mit anderen nachsymbolischen Konzeptionen zu vergleichen: zum Beispiel mit der Epiphanie von Joyce oder im Imagismus oder dem ‚Vortizismus‘ von Ezra Pound. Die folgenden Züge scheinen gemeinsam zu sein: das Bild als autonomes Band zwischen zwei konkreten Gegenständen als verschiedenen [...]; der Stil als Vielheit der Perspektiven auf einen gleichen Gegenstand und als Austausch von Perspektiven auf mehrere Gegenstände; die Sprache als eine, die ihre eigenen für eine Universalgeschichte konstitutiven Variationen integriert und enthält und jedes Fragment mit dessen eigener Stimme sprechen läßt; die Literatur als Produktion, als Ankurbelung von Maschinen, die Effekte produzieren; die Explikation nicht als didaktische Absicht, sondern als Technik des Zusammenrollens und Ausrollens; die Schrift als ideo-grammatisches Verfahren, das Proust mehrfach für sich beansprucht.“²⁶⁰

²⁵⁹ Borges, O. C. I, (*Pierre Menard, autor del Quijote*), S. 444–450.

²⁶⁰ Deleuze, Gilles. *Proust und die Zeichen* [orig. 1964]. Berlin: Merve 1993, S. 170.

Der Zerrüttung der Sinneseindrücke, die sich beispielsweise bei Eliot in Erfahrungen des chaotischen, unregelmäßigen, bruchstückhaften artikuliert, wurde bereits in der fiktiven Literatur (Wells) ein Weg geebnet. Zwar kann man dort noch nicht von einem Aufspalten der Sinne sprechen, jedoch von einem heterogenen Verständnis der Erfahrungswelten. Im fiktiven Genre sind die Übergänge von einer die Realität abbildenden Literatur und einer fantastischen fließend.

VI.2. Die Metapher des Kristallinen – *El Aleph* und *Crystal Egg*

Der im Epilog zur Aleph-Erzählung gegebener Hinweis auf ein Werk der fiktiven Literatur in englischsprachiger Tradition, *The Crystal Egg* von H. G. Wells, stellt die Brücke auch zu anderen Werken der englischsprachigen Literaturmoderne her. Die von Wells geschilderte Wahrnehmungskonstellation einer durch das Kristall gesehenen zweiten Welt weist über ein Gegebenes hinaus. Seine fantastische Literatur öffnet eine Tür zu neuen Rezeptionen, indem Realität als Fiktion inszeniert wird. In einer Passage über das Kristall-Ei heißt es bei Wells:

„Falls wir nicht alles für eine geistreiche Erfindung von Mr. Wace halten, müssen wir eins von zwei Dingen glauben: entweder, daß Mr. Caves Kristall gleichzeitig in zwei Welten sein konnte, und daß, während er ihn in einer Welt umhertrug, der Kristall der anderen Welt fest an ein und derselben Stelle blieb [...]“²⁶¹

Die literarische Faktizität, in der sich die Figuren bewegen, wird in Frage gestellt, schließlich sind die Erfindungen von Wells „bloße Möglichkeiten [...] wenn nicht gar Unmögliches“²⁶² wie Borges es ausdrückt. Im Vorwort zu dem Erzählband *Die Tür in der Mauer* von H. G. Wells gibt Borges einen weiteren Hinweis auf den Einfluss von *The Crystal Egg* auf *El Aleph*. In der deutschen Übersetzung heißt es:

„In *The Crystal Egg* (*Das Kristall-Ei*) finden sich zwei unterschiedliche Elemente: der hilflose Zustand des Protagonisten und eine unversehens auf das Weltall übergreifende Projektion. Einer unbestimmten Erinnerung an diese Erzählung verdanke ich mein *El Aleph*.“²⁶³

²⁶¹ Wells, *Die Tür in der Mauer*, S. 122.

²⁶² Borges, *Inquisitionen / Der frühe Wells*, S. 100; „meras posibilidades [...], cuando no en cosas imposibles“ Borges, O. C. II, (*El primer Wells*), S. 75.

²⁶³ Borges' Vorwort zu Wells, *Die Tür in der Mauer*, S. 9–10.

Nicht der ganzen Erzählung dient folglich Borges' Interesse. Die „übergreifende Projektion“ des Kristalls, als Metapher für ein Sehen des Ganzen, die selbst die Welt überschreitet, ist ihm Anregung für sein Aleph. Vor allem durch den eiförmigen Kristall, dessen Lichtstrahl – so Wells – den Gesetzen der Optik widerspricht, werden die Bilder ins fantastische verschoben.²⁶⁴ Die Metapher des Kristallinen leitet über zu dem Verständnis einer Struktur von Sprache, wie sie etwa Ezra Pound in seinen *Cantos* anstrebte, um das ganze literarische Geschehen zu einem Prisma zusammenzufügen. Die Folgen sind Brechungen und Überlappungen innerhalb des Textgefüges seiner Poesie, die bewirken, dass sich für den Rezipienten Vorstellungsbilder, imaginistische Konstellationen, einstellen, eine Lyrik also, die sich von einer Literatur zur Darstellung der Welt unterscheidet.

Die Verwendung polyvalenter Symbole zur Verbindung und Strukturierung der zahlreichen Bedeutungsschichten, wie sie dann später auch T. S. Eliot (in Korrespondenz mit Ezra Pound) vor allem in seinem Jahrhundertgedicht *The Waste Land* praktizierte, wurde entsprechend als ein wichtiges Anregungspotenzial für Borges erkannt, als Beispiel für seine ebenfalls auf Mehrfach-sinn, Auflösung und Verwandlung zielende Intention.²⁶⁵ Dies jedoch mit Hinweis auf die von ihm bewundernd zitierte Lyrik und Prosa von Rudyard Kipling (1885–1936), welche die Ästhetik Pounds und Eliots vorstrukturierte.²⁶⁶ Neben den Bezugnahmen auf Eliot reihen sich jene auf James Joyce und Virginia Woolf. In *Textos cautivos (Von Büchern und Autoren)* wird diesen drei Autoren jeweils ein Biogramm gewidmet.²⁶⁷ Auffallend ist Borges' kritische Haltung ihnen gegenüber, die dennoch eine Bewunderung im Detail nicht verbergen kann: „Die Konstruktion der Gedichte ist nachlässig, die Klarheit

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 116. Borges beschäftigt sich auffallend häufig mit der Literatur von H. G. Wells. Vgl. u. a. Borges, O. C. Bd. I, (*H. G. Wells y las parábolas*), S. 275 und Ders., O. C. Bd. II, (*El primer Wells*), S. 75–76. Dem konkreten Einfluss Wells' auf das literarische Schaffen von Borges kann im Rahmen dieser Studie nicht nachgegangen werden. Zur Vertiefung dieses Themenkomplexes sei verwiesen auf Philmus, Robert M. *Wells and Borges and the labyrinths of time*. In: *Science-Fiction Studies* 1 (1974), S. 237–248 und Irby, James E. *Nota sobre „El aleph“ y „El zahir“*. In: *Cuadernos del viento* 3 (1960), S. 19–41.

²⁶⁵ Vgl. Castro, Juan E. de. *De Eliot a Borges: tradición y periferia*. In: *Iberoamericana*, VII, 26, (2007), S. 7–18.

²⁶⁶ Vgl. die editorische Notiz von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. In: Borges, *Das Aleph*, S. 153–155.

²⁶⁷ Ders., O. C. IV, (*Virginia Woolf*), S. 215–216; (*James Joyce*), S. 251–252; (*T. S. Eliot*), S. 295–296.

einiger Bilder jedoch nicht zu übertreffen“²⁶⁸ lautet etwa ein Kommentar zu Eliots Lyrik. Unter anderem ist es offensichtlich diese Widersprüchlichkeit, die Borges an der englischsprachigen Literatur fasziniert und die er in sein Werk übersetzt. Wie zu erläutern sein wird, ist sein Verhältnis zur englischsprachigen Literatur der Moderne eine Annäherung, die zugleich die Differenzen betont.

VI.3. Ezra Pound:

Ein Vorbild für die Figur Carlos Argentino Daneri?

Erhellende Aufschlüsse über die Figur Carlos Argentino Daneris in *El Aleph* sind bisweilen mit der Bezugnahme auf Dante Alighieri gegeben worden.²⁶⁹ Eingedenk der sowohl namentlich ersichtlichen Bezugnahme von Borges auf Dante wie auch der strukturell bestehenden Ähnlichkeiten der Aleph-Erzählung mit Dantes *Divina Commedia* und *Vita Nuova* wird hier ergänzend eine Brücke zu jener englischsprachigen Literatur gebaut, deren Strukturähnlichkeit mit Dante ebenfalls von Bedeutung ist. Ezra Pound, der die englischsprachige Literatur revolutionierte, wäre an erster Stelle zu nennen. Denn Pound orientierte sich – ebenso wie Borges u. a. in *El Aleph* – beim Schreiben seiner *Cantos*, an Dantes *Divina Commedia*.²⁷⁰ Dies schlägt sich auch in der fiktiven Figur Carlos Argentino Daneri nieder, der seine Dichtung in den *Canto Augural*, den *Canto Prologal* etc. einteilt.²⁷¹ Über Carlos Argentino Daneri werden zudem literarische Äußerungen in die Erzählung eingewoben, die als weitere Bezugnahmen auf die englischsprachige Literatur gedeutet werden können. Das betrifft vor allem die im Aleph-Text angeführten Verse als Beispiel der Poesie Daneris. Eine Anspielung auf das Werk Ezra Pounds ist hier sehr wahrscheinlich, es wird jedoch weder in der Erzählung *El Aleph*, noch in den Anmerkungen Borges', noch in der Sekundärliteratur erwähnt.²⁷² In den einschlägigen Auf-

²⁶⁸ Ders., *Von Büchern und Autoren / T. S. Eliot*, S. 129. „Su construcción es lánguida, pero es insuperable la claridad de ciertas imágenes“ Ders., O.C. IV, (*T. S. Eliot*), S. 295.

²⁶⁹ Borges' Orientierung in *El Aleph* an Dante legt auch sein Essay *La última sonrisa de Beatriz* nahe. Zugleich ist wie Wiederaufnahme von Beatriz ein Beispiel für das Fortschreiben seiner Themen. Vgl. Ders., O. C. III, (*La última sonrisa de Beatriz*), S. 370–372.

²⁷⁰ Vgl. u. a. Paoli, Roberto. *Borges. Percorsi di significato*. Messina; Firenze: Casa Editrice D'Anna 1977, Stefanini, Ruggiero. *Dante in Borges: L' Aleph, Beatriz e il sud*. In: *Italica* 57 (1980), S. 53–65 und Carlos, Dante y „El Aleph“ de Borges, S. 35–50.

²⁷¹ Borges, O. C. I, (*El Aleph*), S. 619.

²⁷² Evelyn Fishburn deutet Daneris *Canto Augural* und *Canto Prologal* als Parodie auf Pablo Nerudas *Canto general*. „[T]he many allusions to universal poems such as *Divine Comedy*, Drayton's

sätzen Borges' zur englischen Literatur finden sich ebenfalls keine Hinweise zu diesem Einfluss, obwohl Ezra Pound zu den wichtigsten Impulsgebern einer rezeptionsorientierten englischen Tradition gehört. Diese speist sich aus einem Literaturverständnis, das „die dargestellte Wirklichkeit [...] vielfach nur als Vorbedingung für die im Leser zu bewirkende Verhaltensform“²⁷³ verstanden wissen will. Pounds Imaginationen auslösende und Effekte produzierende Poesie hatte entsprechend Einfluss auf die für Borges ebenfalls wichtigen Autoren der englischen Moderne: z. B. T. S. Eliot, James Joyce und Virginia Woolf.

VI.3.1 Analyse der vermeintlichen Poesie Daneris

Begreift man diese Spur als mitschwingenden Subtext von *El Aleph*, lässt sich eine erstaunliche Parallele ziehen. Es stimmen die in den Gedichten von Ezra Pound verwendeten Begriffe in auffällig vielen Semen mit denen Daneri zugeschriebenen überein, so z. B. das Sem [+griechisch], das einen Ursprung in der griechischen Mythologie zu erkennen gibt – die griechische Mythologie ist damit als Architext²⁷⁴ für beide erkennbar. Genau wie Pound in seiner Figur des Odysseus die *Cantos* mit einer weltoffenen Erkundungsfahrt beginnt („And then went down to the ship“ Canto I / 1),²⁷⁵ heißt es in der ersten vortragenen Strophe Daneris: „Ich sah, wie der Grieche, die Städte der Menschen“. Damit gibt Daneri den Auftakt seiner Irrfahrt:

„Ich sah, wie der Grieche, die Städte der Menschen, / Die Werke, die Tage verschiedenen Lichts, den Hunger; / Ich korrigiere nicht Tatsachen, verfälsche nicht Namen, / Doch führt *le voyage* den ich erzähle... / *autor de ma chambre*. [Hervorhebung im Original, C. D.]“²⁷⁶

topographical poem *Polyolbion*, or, possibly [...] Neruda's *Canto general* [...]. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ In diesem Kontext kann das Gedicht *La tierra* sogar eine Anspielung auf Nerudas *Residencia en la Tierra* gelesen werden. Fishburn, *Hidden Pleasures in Borges's Fiction*, S. 115, 116.

²⁷³ Iser, Wolfgang. *Achte Sitzung. Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots Waste Land*. In: Ders. (Hg.) *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München: Fink 1966, S. 495.

²⁷⁴ Vgl. Genette, Gérard. *Einführung in den Architext* [orig. 1979]. Stuttgart: Legueil 1990.

²⁷⁵ Pound, Ezra. *Cantos I–XXX* [orig. 1915–1962]. Zürich: Arche 1964, S. 8.

²⁷⁶ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 134. „He visto, como el griego, las urbas de los bombres, / Los trabajos, los días de varia luz, el hambre; / no corrijo los hechos, no falseo los nombres, / Pero el voyage que narro, es... autor de ma chambre. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 619. In Daneris Deutung seiner Verse ist das Zusammentreffen der Kulturen in einen

Vergleicht man die in *El Aleph* vorhandenen Strophen mit einzelnen Passagen der *Cantos*, so fällt ferner deren strukturelle Ähnlichkeit vor allem durch die Einbeziehung heterogener Quellen auf. In einem der *Cantos*, eine beliebige Stelle herausgenommen, heißt es:

„And Borso said the time was ill-suited / to *tanta novità*, such doings or innovations, / God's enemy and man's enemy, *stuprum, raptum* / I.N.R.I. Sigismund Imperator, Rex Proditorum. [Hervorhebung im Original, C. D.]“²⁷⁷

In Pounds Werk werde – so Eva Hesse – das Diktum Theodor W. Adornos deutlich, demzufolge die Heterogenität als das „unauflöslich Nicht-Identische“ zu denken sei.²⁷⁸ Die zeitgleiche Gegensätzlichkeit, die simultane Existenz der sich nicht verstehenden Kulturen und Zeiten, mache für Adorno die Bedeutung der modernen Literatur aus.²⁷⁹ Dem entspricht die von Pound befürwortete literarische Denkfigur einer „dissociation of sensibility“.²⁸⁰ Darin äußert sich ein Prinzip, das zunächst die Sinne von gewohnten Erfahrungen löst. Deren Umdeutung, d. h. Neuorientierung, erwächst als Aufgabe für den Rezipienten daraus. Mittels des Zusammentreffens heterogener Zeichen entsteht eine Wahrnehmungskonstellation, die über die Realität hinausweist. Ein Umgang mit zersprengten Gefühlen wird artikuliert, zunächst als Entsprechung einer modernen Zeit, in der die Gefühle auseinandergehen. Eine unvermutete Wahrnehmung verdeutlicht dann, dass eine individuelle Perspektive den inszenierten Wahrnehmungseffekt übersteigt.²⁸¹ Dem entspricht auch Borges,

besonderen Fokus gerückt: „Der erste Vers gewinnt den Beifall des Gelehrten, des Akademikers, des Hellenisten, wenn nicht gar der Mächtetern-Schöngeliebten, die einen ansehnlichen Teil des Publikums ausmachen; die zweite geht von Homer zu Hesiod über (womit ich hier an der Stirnseite des poetischen Prunkbaus eine implizite Huldigung an den Vater der Lehrdichtung anbringe), nicht ohne ein Kunstmittel wiederzubeleben, das sich von der Heiligen Schrift herleitet, nämlich die Aufzählung, Häufung oder Ballung [...]“. Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 134. „El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hésiod (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación [...]“. Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 619.

²⁷⁷ Pound, *Cantos I–XXX*, (*Canto X*), S. 94.

²⁷⁸ Vgl. Hesse, Eva. *Ezra Pound*. München: Kindler 1978, S. 18.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Eliot, Thomas Stearns. *The Metaphysical Poets*. In: Ders. *Selected Essays (1917–1932)*, 2. Aufl., London: Faber & Faber 1949, S. 288. Vgl. Wind, *Kunst und Anarchie*, S. 130–131.

²⁸¹ Ausgangspunkt des mehrfachen Schriftsinns Ezra Pounds sowie der englischsprachigen Literaturmoderne ist die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts, welche nicht nur den Fortschritt brachte, sondern auch – und zuallererst – den Verlust der eindeutigen Identität durch

wenn er das Zusammentreffen von einer Plakatwand und dem Tod einer Frau beschreibt oder das Aleph überraschend als Objekt und Bildermaschine im Keller wirken lässt. Andere, auch bizarre Aspekte können imaginiert werden, ohne auf einen Logozentrismus zu achten. Diese nicht an Fakten, sondern an Wirkungen eines „Erlebniskorrelat[es]“²⁸² orientierte Ästhetik ist auch für andere von Bedeutung. Marshall McLuhan, der sich nachweislich ab 1949 mit Pound beschäftigte, bezog aus dessen Theorien einige wichtige Anregungen für die „Darstellung der durch die neuen Medien bedingten Veränderungen in den Wahrnehmungsorganen des modernen Menschen“²⁸³.

Der nach England übersiedelte amerikanische Poet Pound brach aus den Denkformationen eindimensionaler Ablehnung oder Befürwortung des zivilisatorischen Prozesses aus, indem er die Dinge in ihrer Abhängigkeit und Wechselwirkung voneinander (also heterogen), nicht aber isoliert (und damit homogen) wahrnahm und entsprechend in seinen Gedichten als „complex in an instant of time“²⁸⁴ umsetzte. Ezra Pounds literarisches Prinzip seiner ab 1917 erscheinenden *Cantos* war es, die Dynamik der Großstadt zugleich mit archaischen Sprachbildern und Zitaten des kulturellen Erbes – z. B. Dantes *Divina Commedia* – zu durchmischen. Die Modernität der Form trifft so auf das Bewährte und Erhaltenswürdige, lässt beides aufeinander wirkend bestehen. Von diesem Gedanken ist auch der von Pound begründete Vortizismus geprägt, einen Wirbel als Sinnbild bezeichnend, der Gegenwart und Tradition, eigene Gedanken und fremde Zitate zusammenwirbelt, dynamisch in der Bewegung, zugleich im Zentrum konzentriert.

Der amerikanische Literat, der in der modernen Welt die Kulturen aufeinanderprallen sah, erhob mit dieser Methode die zersprengte Wahrnehmung zum Ausgangspunkt einer Neuformulierung von Dingerfahrung. Ziel war es

abstrakter werdende Verkehrsformen. Neben der entfremdenden Industriearbeit ist vor allem die Großstadt als Erlebnis der Masse zu nennen. In dieser neuen Zeiterfahrung, erfasst von Dynamik und Schnelllebigkeit, wuchs die Sehnsucht nach einem klar strukturierten Leben auf dem Land. Der Verlust vertrauter Umgebung sollte rückgängig gemacht werden. (Vgl. Präraffaeliten, John Ruskin, William Morris).

²⁸² Iser, *Achte Sitzung*, S. 497.

²⁸³ Hesse, *Ezra Pound*, S. 44. Vgl. auch die von den Surrealisten für die eigene Auffassung in Anspruch genommene Beschreibung eines Jünglings von Lautréamont, dieser sei „schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch...“, zit. nach: Hofmann, Werner. *Die gespaltene Moderne: Aufsätze zur Kunst*. München: Beck 2004, S. 68.

²⁸⁴ Pound, Ezra. *A Retrospect* [orig. 1918]. In: Thomas Stearns Eliot (Hg.). *Literary Essays of Ezra Pound*. New York u. a.: Penguin Books 1968, S. 4.

darüber hinaus, heterogene Partikel mithilfe der Montage zu vereinen, ja die kulturelle Welt zu „heilen“: Pound sprach zwar davon, den „Kosmos aufzulösen“ (CXVI / 795), es gehe ihm dabei jedoch Hesse zufolge darum, „Welt zu schaffen, also den Weltenzerfall, die Zersplitterung der konkreten Erfahrung in unzählige zusammenhangslose Fragmente, in einem totalen Sinnbezug zu ‚heilen‘.“²⁸⁵ Nach den amtlichen Denkgesetzen des Westens – so Eva Hesse – gebe es dagegen keinen Rapport zwischen antithetischen Widersprüchen, sondern nur den Ausschluss zwecks Herstellung von Widerspruchsfreiheit.²⁸⁶ Hier deutet sich eine Abkehr von einer die Wahrnehmung literarisch neu konstituierenden Methode an, ein Vorgang, der Pound später als tragische Figur enden lies. Zum einen ist die Bilder evozierende Montage als innovatives, der modernen Wahrnehmung entsprechendes, literarisches Prinzip ausgewiesen. Zum anderen kehrt der Literat, mit seiner Sehnsucht nach Einheit der zerfallenen Welt, die vielperspektivische Interferenz der zusammengestellten Erfahrungsäußerungen um und zielt erneut auf eine Einzigartigkeit, die zum zwingenden Nenner wird. Es ist ein Widerspruch gegeben, dessen Folgen sich auch in *El Aleph* wiederfinden lassen. Borges entwirft den Dichter Carlos Argentino Daneri – analog zu Ezra Pound – als eine sich in Allmachtsfantasien fliehende, sich selbst und sein Können überschätzende Person. Die ironische Beschreibung Daneris, die oftmals als Parodie auf Dante Alighieri gedeutet wurde,²⁸⁷ könnte somit als Überspitzung des Omniforma-Prinzips²⁸⁸ Pounds gelten, mit dem er in seinen *Cantos* die ganze kulturelle Welt zusammenbringen wollte. Das tollkühne, jedoch zum Scheitern verurteilte Vorhaben Daneris beschreibt Borges entsprechend wie folgt: „Die Dichtung sei betitelt *Die Erde*; es handle sich um eine Schilderung des Planeten, die es natürlich nicht an pittoresken Abschweifungen und kühnen Apostrophen fehlen lasse.“²⁸⁹ Daneris *Cantos* seien eine Dichtung, an der er seit vielen Jahren arbeite;

²⁸⁵ Hesse, *Ezra Pound*, S. 41.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 11.

²⁸⁷ Vgl. Bell-Villada, *Borges and his fiction*, S. 223.

²⁸⁸ Lat. „omniformis“ bedeutet „von allerhand Gestalt“ und deutet auf das Prinzip eines kristallinen Schreibens.

²⁸⁹ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 133. „El poema se titulaba ‚La Tierra‘; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 619.

„ohne *réclame*, ohne ohrenbetäubendes Trara, immer nur gestützt auf jene beiden Stäbe, die sich Arbeit und Einsamkeit nennen. Zuerst öffnete er der Phantasie die Tore sperrangelweit; dann setzte er die Feile an. [Hervorhebung im Original, C. D.]“²⁹⁰

Diese Dichtung ist somit nicht nur durch die bereits erwähnte Betitelung der *Cantos* als Referenz auf Ezra Pound (bzw. Dantes) zu deuten; auch die literarische Methode gleicht jener Pounds, Komplexität in einem Punkt zu vereinen. Es ist der Versuch, Schrift einzusetzen, um Bilder (Imaginationen) zu erzeugen, eine Methode der sich Borges selber bedient und wie sie im Mittelpunkt der Aleph-Erzählung, beim Antreffen des Alephs im Keller, gezielt angewandt wurde.²⁹¹ Diese hoch komplexe Methode soll klar und nachvollziehbar für jeden sein, „ohne ohrenbetäubendes Trara“,²⁹² wie es Daneri formuliert. In diesem Kontext steht, was Eva Hesse über Ezra Pound, der beinahe sein ganzes Leben an den *Cantos* arbeitete, schreibt:

„Der Drang nach unbedingter Redlichkeit in seiner Dichtung kämpft auch hier gegen den gleich starken Drang zur Verstellung gegenüber dem Leser und sich selbst, ein Konflikt, der die ungeheure Komplexität der ‚Cantos‘ zustande bringt, die sich in der Folge weltenweit von der Allgemeinverständlichkeit entfernen.“²⁹³

Erneut sei hier die Wirkung der kristallinen Struktur der Pound’schen *Cantos* erwähnt: als produktive Wahrnehmungskonstellation wie als Methode des Scheiterns. Die heterogenen, fragmentarischen Partikel ordneten sich in seinen *Cantos* einerseits zu einem Kristallgitter von „großer Klarsicht“, andererseits sind sie zugleich von „sinnverwirrender Komplexität“.²⁹⁴

²⁹⁰ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 133; „sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., O. C. I., (*El Aleph*), S. 618–619.

²⁹¹ Bei dieser Technik des Zusammensehens von mehreren heterogenen Motiven über einen Bildner, die zur ideogramatischen Methode der *Cantos* wird, orientierte sich Pound an japanischen Schriftzeichen und Spielen sowie an der chinesischen Sprache. Vgl. Hesse, *Ezra Pound*, S. 79 ff.

²⁹² Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 133; „sin bullanga ensordecedora“ Ders., O. C. I., (*El Aleph*), S. 618–619.

²⁹³ Hesse, *Ezra Pound*, S. 21.

²⁹⁴ Eva Hesse in einem Nachwort zu Ezra Pound. In: Pound, *Cantos I–XXX*, S. 294. Es sei daran erinnert, dass Borges in dem Epilog des Aleph-Bandes auf die Einflüsse der Erzählung *Crystal Egg* von Wells verweist. Auch Borges schien eine kristalline Erzählstruktur beim Verfassen von *El Aleph* vor Augen gehabt zu haben.

VI.3.2 *El Aleph* als Angebot zum Dialog der Kulturen: Die Rückkehr des Odysseus und das infinite Prinzip des Joseph Cartaphilus

In einem seiner *Cantos* schreibt Ezra Pound „et omniformis [...] intellectus est“,²⁹⁵ womit gemeint ist, dass der menschliche Geist allgestaltig ist bzw. die Form aller Dinge abbilden kann. Diesen Grundzug des menschlichen Geistes findet der Autor exemplarisch in der Figur des Odysseus manifestiert und in seinem eigenen Genie, weswegen er sich in der *persona*²⁹⁶ des Odysseus auf die große Erkundungsfahrt der *Cantos* begibt. Bei Eva Hesse heißt es:

„Odysseus / Pound ist vor allem der ‚Mann von vielerlei Bewußtsein‘, der sich in fremden Städten und den Sitten anderer Menschen unmittelbar zurechtfindet, er ist ‚omniformis‘: unbestimmt, nicht festgelegt, nicht festzulegen, unendlich anpassungsfähig, medial, fähig zur Teilhabe an anderem Sein.“²⁹⁷

In der Erzählung *El immortal*, die den Auftakt des *Aleph*-Bandes gibt, ist durch die wandernde Identität des Erzählers eine ähnliche, odysseeische Struktur gegeben. „The dizzying impression conveyed by this enigmatic page is that Homer, Rufus and Cartaphilius all form one and the same person.“²⁹⁸ Die Erwähnung Homers lässt vermuten, dass hinter den drei Metamorphosen, in denen sich der Erzähler zu erkennen gibt (Homer, Rufus und Cartaphilius), niemand anderes steht, als Odysseus selbst: „Ich bin Homer gewesen; bald werde ich wie Odysseus Niemand sein; bald werde ich alle sein; ich werde tot sein.“²⁹⁹ Die Identitätssuche des unbestimmbaren Ich-Erzählers endet in einem „Niemand sein“ die zugleich die ewig wandelnde Gestalt des Odysseus bedeutet. Auf die Frage des Zyklopen, wer er sei, antwortet Odysseus: „Ich bin Niemand, mein Name ist Niemand.“³⁰⁰ Diese Dynamik zwischen Alle

²⁹⁵ Pound, *Canto XXIII* / 107, zit. nach: Hesse, *Ezra Pound*, S. 64.

²⁹⁶ So drückte es Pound in *Canto XXIII* aus. Pound, *Cantos I–XXX*, S. 210.

²⁹⁷ Hesse, *Ezra Pound*, S. 64.

²⁹⁸ Bell-Villada, *Borges and his fiction*, S. 230.

²⁹⁹ Borges, *Das Aleph / Der Unsterbliche*, S. 27. „Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto“ Ders., O.C.I, (*El immortal*), S. 543. Mit *Ulises* ist des Weiteren ein Hinweis auf James Joyce gegeben.

³⁰⁰ So zitierte es auch Ezra Pound in seinem *Canto LXXIV*. Vgl. Eva Hesse. *Nachwort*. In: Pound, *Cantos I–XXX*, S. 301. An anderer Stelle heißt es bei Eva Hesse über Pound: „Sein Odysseus ist nicht nur Aeneas, Kadmos, Dante oder er selber – er ist vor allen Dingen auch Jedermann.“ Ebd., S. 300.

und Niemand sein („dinámica todos-nadie“)³⁰¹ wird in *El inmortal* wie folgt geschildert:

„Niemand ist jemand, ein einziger Unsterblicher ist die ganze Menschheit. Wie Cornelius Agrippa bin ich Gott, bin Heros, bin Philosoph, bin Dämon und bin Welt, womit auf mühsame Weise gesagt ist, daß ich nicht bin.“³⁰²

Auch in der Aleph-Apotheose findet sich diese Spur. Das Aleph ist Universum und Nichts (die Welt beginnt erst mit dem Beth) zugleich. Damit ist die letzte Erzählung (*El Aleph*) als Wiederkehr (Odysseus Heimfahrt nach Ithaka) zur ersten (*El inmortal*) zu verstehen. Als Niemand in der Auffassung des Odysseus hat sich auch Ezra Pound gesehen, der seine Poesie als einen über das Subjekt zusammengeführten Kosmos verstand. Borges' Bezugnahme nimmt eine andere Wendung. Trotz angesteuerter Wiederkehr, wie sie im Odysseus-Mythos angelegt ist, bleibt Borges in seinem Denken dialektisch, weiß er offensichtlich um die Gefahr einer zu starken Selbstbehauptung, in der alles zusammenfließt. Anders der amerikanische Literat, der an seinem (anfangs weltoffenen) Poesie-Konzept einer zusammenfügenden Kristallsphäre scheiterte. Sein Bestreben, die Zusammenführung, die „Heilung“ über die Interferenz zu stellen, führte letztendlich dazu, ein offenes Konzept abzulehnen. Das Bekenntnis „I cannot make it cohere“³⁰³ wird zu einem Trauma, mit weitreichenden Folgen. Pound will zusammenzwingen, was eine offene Form verlangt, und verfällt so selbst einer Denkstruktur des Ausschlusses, die er angeprangert hatte.³⁰⁴ Ausgeschlossen wird das Andere, das nicht wiederkehrende, weiterwandernde Individuum. Die Kristallkugel wandelt sich damit von einem „Baum des Wissens“ zu dem „Mast des Narrenschiffs“.³⁰⁵

Ezra Pound hielt bis zu seinen letzten *Cantos* an seiner prophetischen Sendung fest,³⁰⁶ Borges entlarvt ihn – so ist zu vermuten – in Gestalt des Daneri

³⁰¹ Sosnowski, *El verbo cabalístico en la obra de Borges*, S. 48.

³⁰² Borges, *Das Aleph / Der Unsterbliche*, S. 23. „Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.“ Ders., O. C. I, (*El inmortal*), S. 541.

³⁰³ Pound, *CXVI / 795–796*; zit. nach: Hesse, *Ezra Pound*, S. 109.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 109 ff.

³⁰⁵ Michel Foucault zit. nach: Ebd., S. 110.

³⁰⁶ „An seiner anfänglich rein ästhetischen Einstellung, dem Bewußtsein der eigenen schöpferischen Sensibilität, leitete Pound mit der Zeit die Überzeugung von seiner gesellschaftlichen Verantwortung ab, woraus dann wiederum seine Auffassung von seiner ‚Sendung‘ als Seher und Kündler der Wahrheit entstand.“ Ebd., S. 95 f.

als den falschen Propheten, parodiert ihn und lässt seine Gedichte in deren Inkohärenz bezüglich Aussagen und Anspielungen absurd, ja lächerlich wirken. Auch das Aleph wird, samt seiner Sendungsbotschaft, verworfen: „[Es war] ein falsches Aleph.“³⁰⁷ Schließlich ist das Aleph von Borges zugleich Odysseus (in seinen verschiedenen Gestalten) und die Projektion des ‚ewig wandernden Juden‘ (Cartaphilus aus Smyrna)³⁰⁸ So wandert auch die Bedeutung des Alephs (vgl. Kap. VIII.2) stets weiter, jedoch mit fortwährendem Rückblick, der seines Ursprungs eingedenkt. In dieser Verquickung der griechischen und jüdischen Tradition ist eine weitere literarische Quelle aufgerufen, die im Kontext der englischsprachigen Moderne steht: James Joyce, dessen Odysseus / Ulysses einen jüdischen Namen trägt: Leopold Bloom. Diese literarisch konstruierte Zusammenführung ist als fundamental für die Begegnung jüdischer und griechischer, sprich: ‚orientalischer‘ und ‚abendländischer‘ Kultur, anzusehen. Unter anderem hat Derrida diesbezüglich zukunftsweisende Denkstrukturen ausgemacht, die insbesondere die Moderne beflügeln. In Anlehnung an die von Joyces formulierte Komposita aus dem *Ulysses*: „Jewgreek is greekgew. Extremes meet“³⁰⁹ heißt es in *Die Schrift und die Differenz*: „Sind wir Juden? Sind wir Griechen? Wir leben im Unterschied des Jüdischen und des Griechischen, der vielleicht die Einheit dessen ist, was man Geschichte nennt.“³¹⁰

Die im Bezug auf die Aleph-Erzählung gedeutete Ironie,³¹¹ mit welcher der Ich-Erzähler Borges sich über den Dichter Daneri lustig macht, kann als Antwort auf ein zunächst verwandt und ebenso komplex erscheinendes, dann aber als ein irregeleitetes Denken gedeutet werden. Denn die Einbeziehung der Daneri-Figur in einen an eine geliebte Person erinnernden Text, erweist sich erst nach genauer Lektüre als eine ironische Brechung. In diesem Sinne ist auch das zum Bild gewendete Aleph eine gedankliche Brücke. Auch hier

³⁰⁷ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 147; „era un falso Aleph.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

³⁰⁸ „[T]odos, de alguna manera, somos griegos y judíos.“ Borges zit. nach: Cohen, Mario Eduardo (Hg.). *Borges: el Judaísmo e Israel*. 2. Aufl. Buenos Aires: Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí 1999, S. 167. „[W]ir alle sind, in gewisser Weise, Griechen und Juden.“ (Übersetzung C. D.).

³⁰⁹ Joyce, James. *Ulysses* [orig. 1922]. London u. a.: Penguin Books 1992, S. 622.

³¹⁰ Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz* [orig. 1967]. 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 234–235. Dem Kapitel „Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas“ ist als Motto das erhellende Zitat von Matthew Arnold vorangestellt: „Hebraism and Hellenism, – between these two points of influence moves our world.“ Ebd., S. 121.

³¹¹ Carlos, *La ironía en un cuento de Borges*, S. 211–214.

wechselt die Textebene zu imaginistischen Vorstellungen, deren Zusammenführung – wie es ja Ezra Pound vorschwebte – durch Borges nicht gegeben wird. Er lässt die Erzählung ohne zusammenführende Schlusssequenz, dazu noch mit einem nachgeschobenen Kommentar versehen, enden. Diese Entscheidung, das Zeichen nicht zu seiner Referenz zu führen, das Aleph als ein falsches zu konstruieren, kann als Wendung gegen eben jene Entwicklung Pounds gedeutet werden, die ihn für den italienischen Faschismus empfänglich gemacht hat.³¹² In diesem Sinne ist es eine literarische Umsetzung eines dialektischen Denkens – eines Denkens, dessen weder der Faschismus noch der Antisemitismus fähig ist. Genau wie das Bilden der Metaphern, Allegorien etc. ist die Ironie eine Form des Ausdrucks, deren Signifikant nicht auf das benannte Signifikat weist, sondern einen Ausdruck durch einen semantisch entgegengesetzten Ausdruck ersetzt (vgl. Kap. IV.4). Damit betritt der Autor Borges eine selbstreflexive, kritische Ebene, die sich von einem linearen Denken, das die Gegensätze homogenisieren will, absetzt.

VI.4. Die imaginistische Lyrik T. S. Eliots

Die imaginistische Lyrik T. S. Eliots, von Borges zahlreich kommentiert, ist eine Poesie, die sich – und darin hat sie für den Autor der Aleph-Erzählung Vorbildfunktion – als eine von Zitaten geprägte Zusammenschau von Tradition und Moderne herausstellt. Als 1922 Eliots *The Waste Land* erschien, wurde die ungewöhnliche Häufung von Zitaten und Anspielungen auf den Einfluss der Zitattechnik Ezra Pounds zurückgeführt. Wie dieser, führt Eliot Textpassagen unterschiedlicher Konnotation zusammen, um sie als interferierende Gegensätze so auf den Leser wirken zu lassen, dass deren Überblendung Imaginationen auslöst. Schockartig entstehen Momentaufnahmen, die „zur Imaginierung anderer Bildfolgen oder Vorstellungsreihen“³¹³ überleiten,

³¹² Darin offenbart sich die Zwiespältigkeit des Werkes von Ezra Pound. Einerseits, so auch Eva Hesse, kann die „Zurückweisung einer Sprache, die sich von den Dingen gelöst hatte“, als Indiz für die Reflexion der Moderne im Werke Pounds angesehen werden. Vgl. Hesse, *Ezra Pound*, S. 45. Andererseits führt diese Spur zu der Frage, ob die Freisetzen der Sprache, für Pound zum Mittel wurden, die von ihm in Übereinstimmung mit Mussolini kritisierte, die Entfremdung zwischen den Menschen vorantreibende Geldwirtschaft anzuklagen. Die Diskussion über die Beurteilung Pounds in seiner Widersprüchlichkeit hält bis heute an. Vgl. Benesch, Klaus. *Die Antwort auf alle Fragen ist in seinen Cantos verborgen. Ezra Pound ist einer der größten, aber auch einer der umstrittensten Lyriker des zwanzigsten Jahrhunderts. Ein Besuch bei der neunzigjährigen Tochter Mary de Rachewitz in Südtirol*. In: FAZ (04.06.2016), Nr. 128, S. 20.

³¹³ Iser, *Achte Sitzung*, S. 375.

womit das Zusammendenken von Text und Bild eine literarische Form erhalten hat.³¹⁴ Eliots Auffassung zufolge gibt die Technik des Zitierens Aufschluss über die Qualität eines literarischen Textes:

„One of the surest tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.“³¹⁵

Eliot verweist auf die Dimension des Gefühls und damit auf den Leser. Dem Gefühl wird eine Bindekraft zugesprochen, welche den aus der Vergangenheit herangeholten Text in ein neues Textgefüge einzubinden vermag. In seinem neuen Kontext, der die Emotionen umleitet, ist das Zitat einzigartig und neu, denn es wird anders gelesen als in seinem ursprünglichen Zusammenhang. Dieser Gebrauch des Zitats erinnert an Borges' Darstellung der fiktiven Figur Pierre Menard, der als Autor von *Quijote* vorgestellt wird. Menards Umsetzung des Cervantes-Stoffes stimme „Wort für Wort und Zeile für Zeile“ mit Cervantes' Original überein:

„Er wollte nicht einen anderen *Quijote* verfassen – was leicht ist –, sondern den *Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er niemals eine mechanische Transkription des Originals ins Auge faßte; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war es, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten. [Hervorhebung im Original, C.D.]“³¹⁶

³¹⁴ Ein Beispiel, aus T.S.Eliots *Waste Land* herausgegriffen, mag dies verdeutlichen: „I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order? / London Bridge is falling down falling down falling down/ *Poi s'ascose nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon* – O swallow swallow / *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* / These fragments I have shored against my ruins / Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe. / Datta. Dayadhvam. Dāmyata. / Shantih shantih shantih. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Eliot, Thomas Stearns. *The Waste Land* [orig. 1922]. In: Eva Hesse (Hg.). T.S. Eliot und „Das wüste Land“. Eine Analyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 40.

³¹⁵ Ders. *Selected Essays*. New York 1950, S. 182, zit. nach Hillgärtner, *Das Zitat in T. S. Eliots Waste Land*, S. 116.

³¹⁶ Borges, *Fiktionen / Pierre Menard, Autor des Quijote*, S. 39. „No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil– sino *el* Quijote. Inútil agregar que no encaré nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Carvantes. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Ders., O. C. I, (*Pierre Menard, autor del Quijote*), S. 447.

Um dieses Vorhaben zu verwirklichen, hat sich Pierre Menard eine eigenwillige Methode ausgedacht, die er später (da sie sich als zu einfach erwies) fallen ließ:

„Gründlich Spanisch lernen, den katholischen Glauben wiedererlangen, gegen die Mauren oder gegen die Türken kämpfen, die Geschichte Europas zwischen 1602 und 1918 vergessen, Miguel de Cervantes *sein*. [Hervorhebung im Original, C. D.]“³¹⁷

Was Borges hier mit Ironie schildert, weist auf ein intertextuelles Literaturverständnis hin, wie es von Julia Kristeva 1967 begründet wurde: Jeder Text ist ein Mosaik aus anderen Texten.³¹⁸ Zugleich ist es eine literarisch angewandte Rezeptionsästhetik. Im Verlaufe des *Pierre Menard, autor del Quijote* räumt der Erzähler ein, dass sein Freund nichts anderes geschrieben habe als Miguel de Cervantes: „Der Text von Cervantes und der Text von Menard sind Wort für Wort identisch, aber der zweite ist nahezu unendlich viel reicher.“³¹⁹ D. h. auf einem Umweg über stilistische Experimente, die Metamorphose in Cervantes, sieht der Erzähler die Bedeutung des neuen Textes, der mit dem alten zugleich identisch ist. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass Borges die Art und Weise, wie ein Text entsteht und wie er gelesen wird, als Bestandteil des Textes auffasst. Er macht darauf aufmerksam, dass jeder Text zu einer anderen Zeit, von einem anderen Leser rezipiert, ein anderer ist. Die Verbindung zur Intertextualität ist insofern gegeben, als dass der Anspruch auf Einmaligkeit des Textes aufgehoben wurde in der Hinsicht, dass jeder Text aus anderen Texten besteht. Mit Borges Worten: „A book [...] is not an isolated being: it is a relationship, an axis of innumerable relationships“.³²⁰ Zugespitzt bedeutet das, dass ein abgeschriebenes Buch, ein in eine andere Zeit versetztes Zitat ist;

³¹⁷ Ders., *Fiktionen / Pierre Menard, Autor des Quijote*, S. 39. „Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., O. C. I. (*Pierre Menard, autor del Quijote*), S. 447.

³¹⁸ Laut Kristeva baut sich jeder Text „als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“ Julia Kristeva, zit. nach Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. 3. Aufl., Stuttgart; Weimar: Metzler 2004, S. V. Intertextualität. Vgl. Kristeva, Julia. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. In: Critique, 23, Nr. 239 (1967), S. 438–465.

³¹⁹ Borges, *Fiktionen / Pierre Menard, Autor des Quijote*, S. 43. „El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico.“ Ders., O. C. I. (*Pierre Menard, autor del Quijote*), S. 449.

³²⁰ Ders., zit. nach: O’Sullivan, Gerry. *The library is on fire. Intertextuality in Borges and Foucault*. In: Edna Aizenberg (Hg.). *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia; London: University of Missouri Press 1990, S. 115–116.

in einen neuen Kontext implantiert, entsteht eine reichere, mit zusätzlichen Aspekten versehene Wirkung.

„Menard hat (vielleicht ohne es zu wollen) durch eine neue Technik die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens bereichert: die Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibung.“³²¹

Den Text neu lesen, Literatur neu begreifen lautet demnach das Motto dieser Erzählung. „Die Erzählung *Pierre Menard, Autor des Quijote*“, so Adelheit Hanke-Schaefer, „hat sich zu einem Labyrinth der Auslegungen und Theoriebildungen verwandelt, womit sich Borges' Konzept über die Wirkung von Literatur, die sich mit jedem ‚neuen Leser‘ ändere, erfüllt hat.“³²²

Wenn die englische Literaturmoderne als maßgeblicher Impuls für die Werke von Borges gelten darf, so ist an dieser Stelle der Bogen zu T. S. Eliots *Waste Land* zu spannen, welches in der Rezeption ebenfalls die Frage nach Original und Abschrift aufgeworfen hat.³²³ Ein Verweis auf Eliot ist in der Auftakterzählung *El immortal* des Erzählbandes *El Aleph* gegeben. In seinen Rezensionen wurde *El immortal* sogar als eine direkte Orientierung von Borges an *The Waste Land* gedeutet: „The immortal, with its allusive texture and its overt singling out of this allusiveness, invites comparison with T. S. Eliot's *The Waste Land*.“³²⁴

Eliots Schreiben, sowie das seiner Zeitgenossen (Pound, Joyce, Yeats u. a.) wurde von F. R. Leavis in den Zusammenhang kulturhistorischer Reflexion

³²¹ Borges, *Fiktionen / Pierre Menard, Autor des Quijote*, S. 45. „Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.“ Ders., O. C. I, (*Pierre Menard, autor del Quijote*), S. 450.

³²² Hanke-Schaefer, Adelheit. *Jorge Luis Borges zur Einführung*. Hamburg: Junius 1999, S. 52.

³²³ Allerdings ist die Kunst, alte Mythen umzugestalten und in neue Denkprozesse einzubinden, keine Erfindung der englischsprachigen Literaturmoderne. Diese Methode ist z. B. bereits im *Sohar* entwickelt und Kabbalisten waren vom Anbeginn ihrer Tradition mit dem Neulesen alter Quellen beschäftigt. Vgl. Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 30–32. Zu überlegen wäre, ob die Wüste eine Anspielung auf Abraham ist, der das jüdische Volk aus Ägypten durch die Wüste führte. Dieser Mythos besitzt bei Eliot jedoch keine ordnende Instanz mehr, sondern ist nur noch Abfall. Rüdiger Hillgärtner beschreibt den Rückgriff auf alte Mythen als „eine Zitation mythischer Präsenz und Kohärenz durch ihre Abwesenheit.“ Hillgärtner, *Autorenschaft als Problem*, S. 118.

³²⁴ Bell-Villada, *Borges and his fiction*, S. 234. Jaime Alazraki stellt in der späten Lyrik Borges' die gleiche Auffassung von Poesie fest wie sie in jenem Diktum T. S. Eliots vorhanden sei, welches Poesie nicht definiert als „a turning loose of emotions“ sondern „as an escape from emotion“; „not as the expression of personality, but as an escape from personality“. Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 124.

gebracht. Leavis erkennt an den Merkmalen der Unordnung („disorganization“) und Zusammenhangslosigkeit („disjointedness“) in *The Waste Land* das Spiegelbild damaliger Zivilisation.³²⁵ Diese ist Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Vermischung der Kulturen und Traditionen geprägt. Amerikanischen Intellektuellen bereitete dieser Wandel Sorge – ihr Selbstverständnis geriet in eine Krise.³²⁶ Eliot fühlte sich daraufhin als „resident alien“;³²⁷ als Fremder im eigenen Land. Sein Bestreben war es jedoch, die kulturelle Wüste wieder fruchtbar zu machen. Eliot suchte eine neue symbolische Ordnung, „auf deren Grundlage eine anarchisch-pluralistische Gesellschaft in eine disziplinierte, hierarchisch geordnete Wertgemeinschaft umgewandelt werden könnte.“³²⁸ In diesem Anliegen ist Eliots Nähe zu Pound unschwer erkennbar. Durch das Bewusstsein einer gemeinsamen Vergangenheit will Eliot Harmonie und Kohärenz schaffen, zweifelt diese jedoch sogleich an. Sein historisches Bewusstsein ist absolut und relativ, vollständig und fragmentarisch zugleich.³²⁹ Geschichte erlange, so die Auffassung, niemals eine vollständige Gültigkeit, sondern unterliege ihren Deutungen und sei stets eine sich wandelnde Konstruktion. Kohärenz ist für Eliot literarische – nicht wie für Pound weltliche – Möglichkeit.

Das Zitat, ein historisches Textfragment, das in seinem neuen Kontext als Eigenständiges und Neues aufleuchtet, erscheint als eine Möglichkeit, Tradition in der Moderne zu bewahren. Diese Methode wird verstanden als Vergegenwärtigung eines Augenblicks der Vergangenheit.³³⁰ Ein Absolutes bleibt letztlich, in der Vergangenheit so wie in der Gegenwart, unerreichbar

³²⁵ Leavis, Frank Raymond. *New bearings in English poetry. A study of the contemporary situation* [orig. 1932]. London: Chatto&Windus 1961, S. 90.

³²⁶ Der irische Dichter William Butler Yeats beschreibt in dem Gedicht *The Second Coming* seine Erfahrung in den Zeiten des industriellen und kulturellen Wandels: „Things fall apart; the centre cannot hold;/ Mere anarchy is loosed upon the world.“ Die Leere, die Yeats beschreibt, wird gedeutet als Resultat der wuchernden Städte Nordamerikas, sowie ihrer Einwanderströme, die Integrationsprobleme mit sich bringen. Vgl. Hillgärtner, *Das Zitat in T. S. Eliots Waste Land*, S. 109.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Ebd., S. 110–111.

³³⁰ Es ist dies die Methode, die Eliot Ezra Pound zustimmend attestierte: „Mr Pound geht zuwerk, indem er sich die gesamte Vergangenheit zu eigen macht; wenn dann die gesamte Vergangenheit erarbeitet ist, reihen sich die einzelnen Bestandteile auf einmal ein und die Gegenwart tritt zutage.“ Vgl. Eva Hesse, *Nachwort*. In: Pound, *Cantos I–XXX*, S. 294. Dieses Verschränken der Zeiten wurde bereits im Kapitel III. dieser Studie als Kennzeichen der Literatur Borges' festgestellt.

und muss dennoch als Bezugspunkt für die individuelle Annäherung bestehen, seine Erfüllung wird hinausgeschoben. Vergleichbar gestaltet sich für den Leser das Erlebnis mit dem Aleph. Der sich stetig neu konstituierende Umgang mit Vergangenheit und ihren Symbolen ist auch mit der jüdischen Tradition zu verknüpfen, da dieser dem Habitus des religiösen Rituals entspricht. Auch die fortwährende Tora-Auslegung (Talmud) ist als solches Ritual zu begreifen. Darin wird auf den ursprünglichen Text zurückgegriffen, ohne ihn zu verändern. Ziel ist eine Neuinterpretation. Der stetige Rückgriff erfolgt dabei mithilfe der Methode des Zitats, einschließlich weiterdeutender Kommentierung. Er lässt ein Weltkonzept erschließen, in dem auf die Essenzen zurückgegriffen wird. Ausschnitte und Reduktion führen zu einer Begrenzung, die auf ein konzentriertes Minimum stößt, wie z. B. dem Aleph, dessen unerschöpfliche Sinnesfülle in jüdischer Tradition sich jedoch in der stetigen Neukombination und Rezeption der Urschrift erschließt: „Sogar das, was ein fleißiger Schüler der Zukunft von seinem Rabbi lernen wird, ist schon dem Mose am Sinai gesagt worden.“³³¹ Dieses für das Judentum in Anspruch genommene Paradigma ist auch für das Literaturverständnis von Borges ausschlaggebend: „Vielleicht ist die Universalgeschichte die Geschichte einiger weniger Metaphern.“³³² Zugleich weist es – wie noch zu zeigen sein wird – in eine Richtung, die dem Poststrukturalismus, insbesondere mit seiner Auffassung von Intertextualität, Vorschub leistete.

VI.5. James Joyces ‚stream of consciousness‘

Auf den Einfluss jüdischer bzw. kabbalistischer Quellen in den Werken von James Joyce wurde in der Rezeptionsgeschichte bereits hingewiesen.³³³ Auch Borges war sich dieser Bezugnahme bewusst.³³⁴ Besondere Aufmerksamkeit schenkte Borges dem *Ulysses* und *Work in Progress*, einem Werk, welches

³³¹ Vgl. Petzel, *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*, Nr. 3, S. 35.

³³² Borges, *Inquisitionen / Die Sphäre Pascals*, S. 15. „Quizá la historia universal es la historia de unas cuarentas metáforas.“ Ders., O. C. II, (*La esfera de Pascal*), S. 14. Dies ist ein Gedanke, der auch Jacques Derrida beflügelte. Vgl. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 141 ff.

³³³ Vgl. Reichert, *Viefacher Schriftsinn*, S. 135–154.

³³⁴ Borges nennt z. B. den Zohar als Inspirationsquelle von Joyce: „Immer zogen ihn [Joyce, C. D.] die weitläufigen Werke an, jene, die eine ganze Welt umfassen: Dante, Shakespeare, Homer, Thomas von Aquin, Aristoteles, der Zohar.“ Borges, *Von Büchern und Autoren / James Joyce*, S. 67. „Siempre lo [Joyce, C. D.] atrajeron las obras vastas, las que abarcan un mundo: Dante, Shakespeare, Homero, Tomás de Aquino, Aristóteles, el Zohar.“ Ders., O. C. IV, (*James Joyce*), S. 251.

später *Finnegans Wake* betitelt wurde.³³⁵ Unter anderem übersetzte er die letzte Seite des *Ulysses* vom Englischen ins Spanische.³³⁶ Signifikant ist, dass Borges' Übersetzungsmethode – ebenso wie die Schreibtechnik von Joyce – der der Neukombination von Buchstaben in kabbalistischer Manier gleicht; ein Verfahren, welches das bestehende Textgefüge nicht als endgültig, sondern als variabel versteht. Jorge Schwarz wies darauf hin, dass Texte für Borges provisorisch sind und einer stetigen Re-Lektüre unterzogen werden.³³⁷ Nach diesem Text- bzw. Sprachverständnis geht Borges in seiner Übersetzung des Textes von Joyce zu Werk. Es wird von ihm nicht der Anspruch erhoben, dass diese wortgerecht sei, vielmehr ginge es um eine sinngemäße Übertragung, die sich gleichsam vom Primärtext löst und einer Neukonstruktion (also einer neuen Schöpfung) von Text Raum lässt. Borges' Übersetzungen seien wörtliche Neuschöpfungen.³³⁸

Die Themenkomplexe, James Joyce und die anderen hier behandelten Autoren der englischsprachigen Moderne betreffend, sind zu weitreichend, um sie im Kontext dieser Abhandlung ausführlicher zu analysieren. Es kommen im Folgenden jedoch drei Überlegungen zu der Verbindung zwischen Borges und Joyce zum Tragen. Aufgezeigt werden – mit Blick auf den Argentinier – im Detail einige Berührungspunkte der Schreibtechnik von Joyce mit jener von Ezra Pound. Dann folgen Hinweise auf Schreibtechniken, die für *El Aleph* von Bedeutung sind. Ferner wird auf Grundlage dieser Kombination nochmals auf das Schreiben in jüdischer Tradition aufmerksam gemacht.

Erstens: Joyce fasste seinen Roman *Ulysses* – insbesondere darin Pound vergleichbar – ausdrücklich als Summe der ganzen Welt auf:

„In Konzeption und Technik versuchte ich eine Darstellung der Erde zu geben, die prähuman ist und vermutlich auch posthuman. Es ist das Epos zweier Rassen (Israeliten-Iren) und gleichzeitig der Zyklus des menschlichen Körpers ebenso wie

³³⁵ Vgl. Ders. *El Ulises de Joyce*. In: Ders. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral 1994, S.23–28. Ders., O.C.IV, (*El último libro de Joyce*), S.436; Ders., O.C.III, (*El último viaje de Ulises*), S.352–354.

³³⁶ Ders. *La Última Hoja de Ulises*. In: Ders. *Textos Recobrados 1919–1929*. Sara Luisa del Carril (Hg.). Barcelona: Emecé 2002, S.201–202. Zuerst erschienen in: *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año2, Num. 6 (1925).

³³⁷ Vgl. Schwarz, Jorge. *Borges y la Primera Hoja de Ulysses*. In: *Revista Iberoamericana* 43, no. 100 (1977), S.722.

³³⁸ Vgl. ebd., S.724. Jaime Rest verweist darauf, dass diese Auffassung von Text und Übersetzung auch jener Eliots entspricht, vgl. Rest, *El laberinto del universo*, S.25.

die *stroiella* eines Tages (Lebens) ... Es ist ferner eine Art Enzyklopädie. Meine Absicht ist, den Mythos *sub specie temporis nostri* zu transponieren. [Hervorhebung im Original, C.D.]³³⁹

Das Vorhaben, ein totales Werk, einen Werkkosmos zu schaffen, wird von Joyce mit einer Enzyklopädie verglichen. Die Verbindung von Borges' Gesamtwerk zu einer Enzyklopädie muss nicht lange gesucht werden; er selbst bezeichnete sich als Enzyklopädist.³⁴⁰ Die Inhaltsregister seiner zahlreichen Bände erinnern unmittelbar an jene verdichteten Informationskataloge, die das gesamte Wissen der Welt zusammentragen wollen – mit dem Unterschied allerdings, dass die Enzyklopädie von Borges ihren eigenen Gesetzen folgt, d.h. ihre individuelle, sich immer neu setzende Struktur aufweist³⁴¹ und damit ebenso undurchsichtig bzw. unsinnig ist wie jene der „chinesischen Enzyklopädie“³⁴² aus *El idioma analítico de John Wilkins* (*Die analytische Sprache von John Wilkins*).

Ferner lässt sich eine Verbindung von Joyce zu Pound durch die Abkehr vom Protagonisten als Subjekt erkennen. Die Gestalt des Niemand und zugleich Jedermann verkörpernden Odysseus findet sich bei Joyce in *Ulysses* wieder.³⁴³ In *Ulysses* geht es – so Umberto Eco – um den „in die Stadt exilierten everyman“³⁴⁴. Dieses Motiv ist auch für Borges von Wichtigkeit und wird in seinem Essay *De alguien a nadie* (*Von Jemand zu Niemand*) mit der

³³⁹ James Joyce zit. nach Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk* [orig. 1962]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 343–344.

³⁴⁰ Vgl. O'Sullivan, *The library is on fire*, S. 109.

³⁴¹ Dieses als unendlich zu bezeichnende Projekt wurde bis in das 20. Jahrhundert fortgesetzt und kommentierend erweitert. Der von Borges 1941 geschriebene Nachtrag zu seiner Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* gab dem Tlön-Enzyklopädie-Projekt den Anstoß: „Wenn unsere Prognosen nicht irren, wird in hundert Jahren jemand die hundert Bände der Zweiten Enzyklopädie von Tlön entdecken.“ Borges, *Fiktionen / Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, S. 34. „Si nuestras previsiones no erran, de aquí cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.“ Ders., O. C. I, (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), S. 443. Vgl. Ketelhodt, Ines von und Peter Malutzki. *Zweite Enzyklopädie von Tlön*, http://www.tloen-enzyklopaedie.de/d_text/text.htm, zuletzt geprüft am 02.06.16.

³⁴² Borges, *Inquisitionen / Die analytische Sprache von John Wilkins*, S. 115; „enciclopedia china“ Ders., O. C. II, (*El idioma analítico de John Wilkins*), S. 85.

³⁴³ Umberto Eco schreibt über die moderne Erzählkunst (Joyce unbegriffen): „[D]iese Poetik des Standpunktes bezeichnet den Übergang des eigentlichen Geschehens von den äußeren Fakten auf die Psyche der Person, das Verschwinden eines allwissenden und urteilenden Erzählers (und damit einen ersten Schritt in Richtung auf die ‚dramatische‘ Unpersönlichkeit des Schöpfergottes) und die Offenbarung auf ein erzählerisches Universum hin, das auf verschiedene Arten gesehen werden und unterschiedliche und komplementäre Bedeutungen annehmen kann.“ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 357.

³⁴⁴ Ebd., S. 344.

jüdisch-kabbalistischen Gottesvorstellung des *En-Soph* in Verbindung gebracht. „Gott ist das uranfängliche Nichts [...]. Er ist Nichts und Niemand.“³⁴⁵

Zweitens: Ein bewegter und unregelmäßiger Rhythmus des Figuren-Monologs ist für den *Ulysses* kennzeichnend. Die geordnete Gliederung der Argumentation wird zu einem „ununterbrochenen Fließen“, in dem die Dinge und die Imaginationen ihre Physiognomie verlieren. Sie gehen ineinander über und werden mehrdeutig.³⁴⁶ Joyces Fortsetzung des inneren Monologs, wie ihn die Literaturmoderne vor ihm bereits kannte, ist der ‚stream of consciousness‘. Der Versuch, einen Bewusstseinsstrom zu verschriftlichen, zielt darauf ab, die innere Erfahrungswelt der Figuren nachzuzeichnen.³⁴⁷ Als prominentestes Beispiel gilt der Monolog Molly Blooms am Ende des *Ulysses*. Der Bericht über die Aleph-Erfahrung im Keller (siehe Kap. III.3) ist dieser Methode entsprechend verfasst.

Einen weiteren Bezug zur literarischen Sprache von Borges stellen die unaussprechbaren Wortgebäude in *Finnegans Wake* dar. Unverständlichkeit und Unartikulierbarkeit sind signifikant für die Sprache in diesem letzten Werk Joyces. Der Leser wird mit Sprachfragmenten konfrontiert und im Lesefluss unterbrochen. Die kristalline Struktur des Textgefüges ist somit psychisch wie auch physisch in der Rezeption spürbar. Das in sich gebrochene Gefüge gibt – wie ein Kaleidoskop, das bei jeder Drehung neue Bilder konfiguriert – Anstoß zu unendlichen Textinterpretationen. Entsprechend weist Eco auf den beweglichen, mehrfachen Schriftsinn im Werk Joyces hin:

„Er möchte uns das Bild einer Welt vermitteln, in der die vielfachen Ereignisse (und das Buch umfaßt die Summe der kulturellen Bezüge: Homer, Theosophie, Theologie, Anthropologie, Hermetismus, Irland, katholische Liturgie, Kabbala, scholastische Reminiszenzen, Alltagsereignisse, psychische Vorgänge, Gesten, auf Verwandtschaft oder Wahl beruhende Beziehungen, physiologische Vorgänge, Gerüche und Geschmäcke, Geräusche und visuelle Empfindungen) sich stoßen und sich verbinden, aufeinander verweisen und sich abstoßen, wie in einer statistischen Verteilung subatomarer Ereignisse, und es dem Leser gestatten, vielfache Perspektiven ins Wirkungsuniversum einzubeziehen.“³⁴⁸

³⁴⁵ Borges, *Inquisitionen / Von Jemand zu Niemand*, S.156. „Dios es la nada primordial [...]. Es Nada y Nadie.“ Ders., O. C. II, (*De alguien a nadie*), S.116.

³⁴⁶ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S.347.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S.356. Der ‚stream of consciousness‘ der Charaktere artikuliert jedoch kein subjektives Bewusstsein, sondern ist auf die verschiedenen Personen übertragbar.

³⁴⁸ Ebd., S.364.

Eine Entsprechung findet sich bei Borges z.B. in der Konstruktion der Ozymora, die er nutzt, um mehrere Sinneseindrücke gleichzeitig wirken zu lassen. Die Struktur seiner Sätze ist jedoch klar und verhält sich diesbezüglich different zu jenen von Pound, Eliot und Joyce.

Drittens: Die Sprachkonstruktionen von Joyce alternieren zwischen Schrift und Bild. Dies wurde als Orientierung an der hebräischen Sprache (insbesondere ihrer Syntax) gedeutet: Wie in anderen Sprachen auch, kann im Hebräischen ein Wort mehrere Bedeutungen gleichzeitig haben. Die darin zum Tragen kommenden Sinnverkettungen sprengen jedoch die Zuordnungen auf, und bringen jeweils neue variable Valenzen hervor.³⁴⁹ Ein solches Sprachgefüge wirkt simultan, wie das Bild. Darüber hinaus evoziert es mehrere Lesarten und erzeugt eine transformierende Mehrstimmigkeit in der nicht ein „eigentlich Gemeintes“ zum Vorschein tritt, sondern mehrere Bedeutungsoptionen nebeneinander bestehen.³⁵⁰

„[N]ur im Hebräischen, und nur in der *Wake*-Sprache, finden wir verschiedene Bedeutungen in einem Wort horizontal ausgelegt, nebeneinander, in Kontinguität, an der Oberfläche, jener anderen Ebene korrespondierend, [...] der parataktischen Syntax. [Hervorhebung im Original, C.D.]“³⁵¹

Alleine die Betitelung von *Finnegans Wake* ist ein Beispiel dafür:

³⁴⁹ „Im Hebräischen ist alles, auf ewig, unverrückbar, kodifiziert. Es ist eine inspirierte Sprache – inspiriert im wörtlichen Sinn: dem Menschenwesen eingehaucht –, und darum entzieht sie sich, oder vielleicht ihr Wesentliches, immer wieder dem Verstand der Sterblichen, oder wenn sie zu verstehen vermeinen, sind es vielleicht nur die obersten Schichten, die sich ihnen erschließen. Die einfachsten Sätze können die geheimnisvollsten sein. Was diese Sprache also verlangt, von allem Anfang an verlangt, ist Exegese, von ersten Buchstaben der Genesis an, *beth*, was ‚Haus‘ bedeutet, aber hier nur als Präposition, ‚in, im‘, zu *resit*, ‚Anfang‘, fungiert; es heißt also *beresit*, ‚im Anfang‘, doch ‚Haus‘ ist gleichwohl mitassoziiert, indem damit angespielt ist auf die dem Menschen in der Schöpfung, die Er dabei ist, in Gang zu setzen, zugeschriebene und angewiesene Heimstatt, die Schrift. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Reichert, *Vielfacher Schriftsinn*, S. 137.

³⁵⁰ „[V]erallgemeinernd lässt sich sagen, dass die Lektüre der hebräischen Bibel im Zusammenhang mit der rabbinischen Tradition die ja beide zusammengehören, von einem Prozess permanenter Transformation bestimmt ist, die alle auf der Ebene von Wortwörtlichkeit und Buchstäblichkeit liegen, als gewissermaßen horizontal, nur übersetzen hier die Transformationen nicht in ein ‚eigentlich Gemeintes‘, sie ersetzen nicht, sie stehen alle nebeneinander als Optionen.“ Ders. *Das Fremde als das Eigene. Übersetzung als Transformation und Selbstsetzung*. In: Hartmut Böhme, Christof Rapp und Wolfgang Rösler (Hg.). *Übersetzung und Transformation*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 3–4.

³⁵¹ Ders., *Vielfacher Schriftsinn*, S. 146.

„Finnegans Wake invites us to have ‚two things at a time‘ – for as the title itself informs us, this narrative refers both to Finnegan’s death (the term wake in Ireland means a funeral ceremony) and to his rebirth (that is, Finn-again-awake).“³⁵²

VI.6. Beatriz Viterbo und Mrs Dalloway im Vergleich

Die englische Literaturmoderne, wie sie durch Pound, Eliot und Joyce geprägt wurde, gab vielen jungen Autoren – wie z.B. Virginia Woolf und Borges – Impulse für eigene Ideen und Textexperimente. Demzufolge lassen sich Ähnlichkeiten erkennen. Die im Folgenden zitierte Passage aus dem Roman *Mrs Dalloway* von Virginia Woolf etwa suggeriert ein vergleichbares Bildarrangement wie in der *Aleph*-Erzählung geschildert:

„[...] und wie wenn sie den fallenden Tropfen auffangen wollte, sprang Clarissa (zum Frisiertisch gehend) ins tiefste Innere des Augenblicks, durchbohrte ihn da – den Augenblick dieses Junimorgens, auf dem das Gewicht all dieser anderen Morgen lag, sah den Spiegel, den Frisiertisch, all die Fläschchen wie zum ersten Mal, sammelte ihr ganzes Wesen in einem einzigen Punkt (als sie in den Spiegel blickte), sah das zarte rosige Gesicht der Frau, die heute Abend eine Gesellschaft geben würde; Clarissa Dalloways, ihres.“³⁵³

Erzähl-Bilder des Februarmorgens, die der Fotografie, die der Erscheinung des Pianos, die der Erinnerung an Beatriz, die sich in *El Aleph* verstreuen, sind bei Virginia Woolf jene des Junimorgens, des Spiegels, des Frisiertisches und von Mrs Dalloway. Sie treten in einem Augenblick verdichtet auf. Es wird der Eindruck erweckt, dass die literarischen Motive in einem erzählerischen Universum wandern und sich in allen Bewusstseinsströmen jeder fiktiven Figur entfalten können – je nach Eingriff des Autors oder der Autorin – die die Zusammenstellung des ‚stream of consciousness‘ ihrer Figuren bestimmen. Die Austauschbarkeit der Wörter, ihr Einsatz in den verschiedenen Konstellationen gleicht nicht nur dem Buchstabenspiel der Kabbala, sondern wurde vor allem auf den Einfluss von James Joyce zurückgeführt. Eco schreibt dem *Ulysses* ein „unpersönlich-dramatisches Ideal“ zu, welches verwirklicht werde, indem der Autor oder die Autorin nicht mehr selbst oder durch seine / ihre

³⁵² Kearney, Richard. *The Transitional crisis of modern Irish culture*. In: The Princess Grace Irish Library (Hg.). *Irishness in a Changing Society*. Totowa, NJ: Barnes & Noble Books 1989, S. 92.

³⁵³ Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway* [orig. 1925]. München: Süddeutsche Zeitung 2007, S. 38–39.

Personen spreche, sondern vielmehr, „die Art, wie die Personen reden und die Dinge sich darbieten“³⁵⁴ zum Ausdrucksträger machte. Das bedeutet, dass es dem Autor oder der Autorin nicht darum geht, individuelle Subjekte zu schaffen, sondern die Figuren durch das Andere wirken zu lassen. Entsprechend hebt Borges in seinem Biogramm über Virginia Woolf hervor, dass die Charakterisierung der fiktiven Figuren nicht durch deren Innensicht erfolgen, sondern durch ihre Umgebung.³⁵⁵ Die Verbindung zwischen Woolf und Borges ist nicht nur über ihren gemeinsamen Nenner Joyce herzustellen, sondern auch – und das gilt im Besonderen für die Erzählung *El Aleph* – über die Inspirationsquelle des Dante Alighieri. Klaus Reichert hatte bereits in einer Gegenüberstellung Dantes und Joyces auf eine „Synchronizität“ beim Auf- und Abstieg der „Jakobsleiter des vierfachen Schriftsinns“³⁵⁶ aufmerksam gemacht. In seinem Nachwort zu Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* wird – entsprechend ihrem Vorbild – eine „Vierdimensionalität“ der Prosa gedeutet, als „Geflecht wechselnder Blicke und Empfindungen, die Gegenwärtigkeit des Vergangenen im Augenblick.“³⁵⁷ Auch für diese Textkonstellation erweist sich die Kabbala als mögliche Urheberin: Borges nennt in Bezug auf die zehn Emanationen Gottes (Sephiroth) ein Vier-Welten-Konzept der Kabbalisten, von denen die vierte Welt der Hölle, dem inferno Dantes, entspricht.³⁵⁸

³⁵⁴ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 352.

³⁵⁵ Vgl. Borges, O. C. IV, (*Virginia Woolf*), S. 215.

³⁵⁶ Reichert, *Vielfacher Schriftsinn*, S. 163.

³⁵⁷ Klaus Reichert in einem Nachwort zu: Woolf, *Mrs Dalloway*, S. 206.

³⁵⁸ Borges, O. C. III, (*La Cábala*), S. 271.

VII. Borges' Schreiben im Vor-Zeichen des Poststrukturalismus

VII.1. Oxymoron und anderes Durchbrechen semantischer Grenzen

Das Aufeinandertreffen von verschiedenen Literatursorten und Gedanken-ebenen ist ein Strukturmerkmal, das Borges nicht nur in *El Aleph* angewandt hat. Das damit verbundene Spiel mit den Zeichen hat dazu geführt, dass besonders poststrukturalistische Denker sich für ihn interessiert haben. Vor allem Michel Foucault sieht in den Texten von Borges eine Auseinandersetzung mit den Repräsentationen gegeben, die mittels einer „Verdrehung der Klassifizierung“ Ordnungen zu entzaubern verstehen.³⁵⁹ Ferner hat die Rezeptionsgeschichte der Texte Borges' eine vergleichbare und zusätzliche Ebenenvielfalt erreicht, die wie Repräsentationen vor seinen Werken aufgerichtet worden sind. Dadurch ist eine Geschichte des argentinischen Autors schwerlich unmittelbar zu rezipieren – ein Zustand, der die Repräsentations- und Diskursfixiertheit des Poststrukturalismus nicht nur bestätigt, sondern methodisch geradezu einfordert. Die Fülle der Textdeutungen ist entsprechend auch ein Zugangsweg zu seinem Werk, da dieses ebenfalls voller literarischer Bezüge ist, die sich über die Essenz der Geschichten legen. Annegret Thiem fragt in Bezug auf Fülle an Referenzen in der Borges-Literatur, ob dadurch ein Sinnverlust (zu Lasten einer werkimmanenten Interpretation) gegeben sei. Der Begriff des Sinnverlustes wurde von Jean Baudrillard in *Simulation et simulacre*³⁶⁰ geprägt; Baudrillard geht davon aus, dass die Massenmedien Sinn und Bedeutung aufheben – auch dies ist ein Ergebnis des poststrukturalistischen Diskurses. Werbeplakate z. B. simulieren demnach eine Wirklichkeit, die nicht real existiert. Der Inhalt tritt hinter die Form, das Medium ist die Botschaft.³⁶¹

³⁵⁹ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 21.

³⁶⁰ Baudrillard, Jean. *Simulation und Verführung*. Ralf Bohn und Dieter Fuder (Hg.). München: Fink 1994. Edna Aizenberg nannte Jean Baudrillard nicht zufällig einen „Borges freak“. Vgl. Aizenberg, *Books and Bombs in Buenos Aires*, S. 125.

³⁶¹ Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Herbert Marshall McLuhan nannte es „The medium is the message“ Vgl. McLuhan, Herbert Marshall. *Das Medium ist Massage*. Frankfurt am Main u. a.: Ullstein 1984. Diesbezüglich zeigt sich abermals ein Zusammentreffen

„Wenn also das Medium selbst die Nachricht ist, aber keine Nachricht mehr bleibt“, so schlussfolgert Thiem „erübrigt sich ebenfalls das Medium. Und doch bleibt eine Faszination für die Massenmedien erhalten.“³⁶² Die hier beschriebene fiktive Wirklichkeit ist in der Tat jene der Texte von Jorge Luis Borges, wie auch in der Erzählung *El inmortal* zum Ausdruck kommt:

Die Handlung spielt sich auf zwei Geschichtsebenen ab. In der Rahmen-erzählung werden Daten, Orte, Namen und Werke explizit genannt, so dass der Eindruck erweckt wird, es handele sich um ein wirkliches Ereignis. Diese Informationen stellen sich im Laufe der Binnengeschichte als irrelevant heraus, weil sie, so Thiem, „zum Textverständnis nichts beitragen.“³⁶³ Des Weiteren werden Aussagen der Erzählung nachträglich revidiert, indem alles Geschriebene in Zweifel gezogen wird:

„Ich habe, nach einem Jahr, diese Seiten durchgesehen. Ich stelle fest, daß sie sich an die Wahrheit halten, doch meine ich in den ersten Kapiteln und auch in gewissen Absätzen der anderen eine Unstimmigkeit zu bemerken. [...] *Die Geschichte, die ich erzählt habe, scheint unwirklich, weil sich in ihr die Erlebnisse zweier verschiedener Menschen vermengen.* [Hervorhebung im Original, C.D.]“³⁶⁴

Die sprachlichen Zeichen leiten den Leser in die Irre, doch auch der Erzähler scheint sich in ihnen zu verlieren.³⁶⁵ Die Erzählung schließt: „es bleiben allein Worte.“³⁶⁶ Die Worte werden von ihrer Referenz, ihrem Sinn losgelöst und

postmoderner Strategien mit der englischsprachigen Moderne, aus der McLuhan wesentliche Impulse bezog, woraus sich auch eine bei Borges wirksame Kombinatorik ergab. Vgl. Hagen, Wolfgang, *Die „Closure“ der Medien: Wyndham Lewis und Marshall McLuhan*. In: Derrick de Kerckhove, Martina Lecker und Kerstin Schmidt (Hg.), *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 51–60.

³⁶² Thiem, Annegret, *Borges oder der Verlust der Sinnstiftung?* In: Online-Magazin Quetzal, Politik und Kultur in Lateinamerika. Ausgabe 12/13 – Literatur in Lateinamerika, 1995, <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/argentinien/borges-oder-der-verlust-der-sinnstiftung-19093.html>, zuletzt geprüft am 02.06.16.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Borges, *Das Aleph / Der Unsterbliche*, S. 26. „... He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. [...] *La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos.* [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Ders., O. C. I., (*El inmortal*), S. 542–543.

³⁶⁵ Dieses unzuverlässige Erzählen eines homodiegetischen Erzählers findet sich häufig in den Werken Borges. (Vgl. u. a. *Deutsches Requiem*.) Es gehört zu der Kunst des Erzählens, mit unklaren Standpunkten zu spielen. Häufig begegnen sich widersprüchliche Erzählerstandorte und Perspektiven (Multiperspektivität) wie die Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenperspektive (Mise en abyme). Vgl. Nünning, *Metzler Lexikon*, S. V. Unzuverlässigkeit, erzählerische.

³⁶⁶ Borges, *Das Aleph / Der Unsterbliche*, S. 27; „sólo quedan palabras.“ Ders., O. C. I., (*El inmortal*), S. 543.

gewinnen Eigendynamik. Es ist dies das Verschieben der Signifikanten über das Signifikat, das auch als „Spiel mit dem Leser“³⁶⁷ gedeutet worden ist und an dieser Stelle bereits für *El Aleph* ausgemacht wurde. (Man erinnere sich u. a. an die Plakatwände und Fotoarrangements die die Essenz der Erzählung überlagern, ergänzt durch die wechselnden Projektionen des Aleph als Bildermaschine.) Aus den sprachlichen Zeichen entsteht eine konstruierte Wirklichkeit, der Mensch findet sich in einer künstlichen Welt als Abbild seiner selbst. In *Después de las imágenes* heißt es, dass das Individuum durch den Blick in den Spiegel beschämt erkenne, dass es nicht mehr als ein Simulakrum sei.³⁶⁸

Diese von Borges formulierte Perspektive öffnet dem Text neue Dimensionen. Grenzen werden aufgehoben, Kategorien neu besetzt.³⁶⁹ Ein prägnantes Beispiel für die vorgeschlagene Neuordnung der Welt und ihrer Dinge ist die Erzählung *El idioma analítico de John Wilkins*. Der Autor greift parodistisch die im 17. Jahrhundert durchgeführten sprachanalytischen Projekte von John Wilkins auf und gestaltet in ironischer Anlehnung an Wilkins Klassifizierungstafeln eine „chinesische[...] Enzyklopädie“,³⁷⁰ in der Tiere in folgende Kategorien eingeteilt würden:³⁷¹

„a) dem Kaiser gehörige, b) einbalsamierte, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) streunende Hunde, h) in diese Einteilung aufgenommene, i) die sich wie toll gebären, j) unzählbare, k) mit feinstem Kamelhaarpinsel gezeichnete, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.“³⁷²

³⁶⁷ Thiem, *Borges oder der Verlust der Sinnstiftung?*

³⁶⁸ Vgl. Borges, Jorge Luis. *Después de las imágenes*. In: Ders. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral 1994, S. 32.

³⁶⁹ Von der Konstruierbarkeit der Existenz handelt, im weiteren Sinne, auch die Golem-Legende mit der Borges sich beschäftigte. Borges' Gedicht *El Golem* ist ein Resultat dieser Vertiefung. Vgl. Ders., O. C. II, (*El Golem*), S. 263–265. Ferner gibt Borges die Golem-Legende, von Gustav Meyrink als eine der ersten Berührungspunkte mit der jüdischen Mystik an. Vgl. Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 6–7.

³⁷⁰ Borges, *Inquisiciones / Die analytische Sprache von John Wilkins*, S. 115.

³⁷¹ Vgl. Eco, Umberto. *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. München: C. H. Beck 1994, S. 216, 245–266.

³⁷² Borges, *Inquisiciones / Die analytische Sprache von John Wilkins*, S. 115–116; „los animales se dividen (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.“ Ders., O. C. II, (*El idioma analítico de John Wilkins*), S. 86.

Durch die alphabetische Anordnung, jenseits von bekannten Zuweisungen, wird die Grenze unserer Vorstellungskraft überschritten, und der Leser sieht sich mit der Unmöglichkeit konfrontiert, in diese Richtung weiterzudenken. Annegret Thiem schreibt dazu:

„Borges stellt hier Elemente nebeneinander, die semantisch und räumlich in keiner Beziehung zueinander stehen. Das Nebeneinander von Tieren verschiedener Kategorien – realer oder erfundener – erscheint nur auf ein und derselben Buchstaben-seite möglich, nicht jedoch im logischen Gedankengebäude. So erschafft Borges linguistische Monstrositäten, die aus einer syntaktisch-kontextuell unvorstellbaren Beziehung resultieren, da zwischen den Kategorien eine Unvergleichbarkeit besteht.“³⁷³

Eine Form der poetischen Umsetzung dieses die kulturell gezogenen Grenzen durchbrechenden Gedankenkonzeptes ist das Oxymoron, das uns zu der Aleph-Erzählung zurückführt. In der Beschreibung von Beatriz heißt es: „Beatriz war groß, zerbrechlich und ein wenig gebeugt; in ihrem Gang lag (sofern das Oxymoron zulässig ist) etwas wie graziöse Plumpheit, ein Anflug von Ekstase [...]“.³⁷⁴ In dieser Beschreibung werden Gefühlsambivalenzen des Erzählers in Bezug auf Beatriz entfacht, die sich beim Erblicken des Aleph entfalten und das Bildnis von Beatriz wandeln: Aus der verehrten Heiligen wird eine Frau, die ein Leben gelebt hat, das seinen Wünschen nicht entsprach. Durch die Umkehrung der Zeichen wird die Erwartungshaltung des Lesers enttäuscht (eingestimmt durch das Adjektiv „graziös“ würde er ein passendes Attribut wie „anmutig“ erwarten), so dass die Gefühle sich verkehren. In dem Spannungsverhältnis des Oxymorons, das durch Uneindeutigkeit ein stetiges Alternieren der Gefühlsebenen und Sinneswahrnehmungen evoziert, steht der gesamte Erzählband *El Aleph*: Auf die Erzählung *El inmortal* folgt *El muerto* und wenn das Aleph ein ganzes Universum umschließt, ist sein Antagonist der Zahir „ein kleiner Gegenstand, der das ganze Universum verdrängt.“³⁷⁵ Das Oxymoron ist als ein Knotenpunkt der literarischen Schreibweise anzusehen, da in *El Zahir* Borges sogar über das Oxymoron reflektiert:

³⁷³ Vgl. Thiem, *Borges oder der Verlust der Sinnstiftung?*

³⁷⁴ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S.132. „Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis [...]“ Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S.618.

³⁷⁵ Aus dem Klappentext von Gisbert Haefs und Fritz Arnold zu Borges, *Das Aleph*.

„In einer Redefigur, dem sogenannten Oxymoron, wird ein Begriff mit einem Beiwort gekoppelt, das ihn zu widerlegen scheint; so redeten etwa die Gnostiker von dunklem Licht, die Alchimisten von einer *schwarzen Sonne*. [Hervorhebung im Original, C.D.]“³⁷⁶

Das dem *El Zahir* im Erzählband nachgestellte *El Aleph* nimmt diese Überlegungen erneut auf, oder – besser gesagt – kommentiert die erzählende Sprache durch den in Klammern gesetzten Einschub: „(sofern das Oxymoron zulässig ist)“.³⁷⁷ Die Bildung der Gegensätze als gleichzeitig wirkende, gedankliche Knotenpunkte ist signifikant für das Gesamtwerk von Borges. Den Rezipienten begegnen sich stets ins Gegenteil verkehrende Figuren und Erzähltechniken, Themen und Motive. Sie existieren als dissonante Verschiebungen.³⁷⁸ Sowohl die Dissonanzen als auch die Verknüpfungen der Texte weisen auf eine Methode, die kein Zentrum beansprucht. Auch darin ist Borges' Werk der poststrukturalistischen Auffassung vergleichbar. Dem Zauber, Zeichen zu verschieben und in ihnen eine neue Welt zu denken, war auch Michel Foucault „verfallen“. Für ihn ist *El idioma analítico de John Wilkins* sogar der Impuls für seine strukturelle *Neu-Ordnung der Dinge*.³⁷⁹

„Dieses Buch hat seine Entstehung einem Text von Borges zu verdanken. Dem Lachen, dass bei seiner Lektüre alle Vertrautheiten unseres Denkens aufrüttelt, des Denkens unserer Zeit und unseres Raumes, das alle geordneten Oberflächen und alle Pläne erschüttert, die für uns die zahlenmäßige Zunahme der Lebewesen klug erscheinen lassen und unsere tausendjährige Handhabung des *Gleichen* und des *Anderen* (*du Même et de l'Autre*) schwanken läßt und in Unruhe versetzt. [Hervorhebung im Original, C.D.]“³⁸⁰

Foucaults Reflex auf eine als Essay getarnte fiktive Geschichte, dient ihm dazu, eine den Poststrukturalismus mitbegründende Auffassung des Verhältnisses von Repräsentation und Gegenstand zu begründen. Wesentlich dabei ist die Abkehr von dem, das ‚abendländische‘ Denken begleitende

³⁷⁶ Ebd., S. 92. „En la figura que se llama *oximoron* se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Ders., O. C. I., (*El Zahir*), S. 590.

³⁷⁷ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 132; „si el oximoron es tolerable“ Ders., O. C. I., (*El Aleph*), S. 618.

³⁷⁸ Ein Beispiel dafür sind die immer wieder auftretenden Spiegel, Tiger, Blinde, Labyrinth.

³⁷⁹ Vgl. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*.

³⁸⁰ Ebd., S. 17.

Ähnlichkeitsparadigma. Im Kern besagt die Abkehr davon, dass sich im Zuge moderner Kommunikationsformen eine Emanzipation der Zeichen von ihren Ähnlichkeiten mit den Referenten ergibt. Demnach haben sich die Repräsentationen vor die Dinge geschoben. Sie existieren als eigenständige Kommunikate, die oft für die Wirklichkeit selbst genommen werden. Darin ist sowohl die Möglichkeit zur verstellenden Manipulation gegeben, wie eine befreiende Kombinatorik zu neuen poetischen Mustern. Diese Schnittstelle entspricht auch dem Denken anderer Poststrukturalisten wie Jacques Derrida, die die Aufteilung des Zeichens in signifiant und signifié (Saussure) dahingehend interpretieren, dass sich der Sinn in einer Verschiebung der Zeichen herstellt und nicht mehr in der Bezugnahme auf die Gegenstände. Die Zeichen von der Ähnlichkeit befreit zu denken, ist offensichtlich auch der literarischen Sprache von Borges eigen und mithin Schlüssel zum Verständnis seiner Kombinatorik aus kabbalistischen Zeichenverschiebungen, englischsprachigem Mehrfach-sinn und Poststrukturalismus.

Allein der Gedanke, ein Zeichen einer Reihe von Erzählungen voranzustellen, wie es durch die Betitelung des Erzählbandes *El Aleph* geschieht und in der Schlussapothese *El Aleph* nochmals die Akzentuierung auf ein Zeichen zu setzen, allerdings nicht auf die Person Beatriz Viterbo, weist auf ein Literatur-, ja Weltverständnis hin, das die Vormachtstellung der Zeichen gegenüber ihrer Referenz zu erkennen glaubt. Hinzu kommt, dass das Schriftzeichen Aleph in der Erzählung von Borges, in Anlehnung an die kabbalistische Vorstellung – das Aleph enthalte alle 22 hebräischen Buchstaben und damit die ganze Welt – zu einem Universum aus Zeichen führt, in welchem die Referenz schließlich ganz verschwindet und selbst der wichtigste Buchstabe der Schrift sich als falscher Bezugspunkt erweist. Borges hat sich, so könnte man im Sinne der Rezeption des französischen Poststrukturalismus sagen, mit seiner Aleph-Erzählung in „das große anonyme Murmeln der sich äußernden Diskurse“³⁸¹ eingeflochten, welches Foucault für die Kommunikation des modernen Zeitalters ausmachte.

³⁸¹ Altwegg, Jürgen und Aurel Schmidt. *Französische Denker der Gegenwart. Zwanzig Portraits*. 2. Aufl., München: Beck 1988, S. 87.

VII.2. Kabbala und Diskurstheorie

„Most of his narratives do not exhaust themselves at the level of literal meaning—they present an immediate and manifest layer and a more oblique and allusive one. It is the letter which generates in his stories a kabbalistic aura whose source goes far beyond a fortuitous familiarity with the Kabbalah.“³⁸²

Die in der Borges-Rezeption hervorgehobene Mehrschichtigkeit der Kabbala ließe sich auch als in die Zukunft weisende Beweglichkeit innerhalb eines Mosaiks interpretieren. Folgerichtig enthält sie auch jene vom Poststrukturalismus favorisierte Intertextualität, in welcher der Autor nur noch Teil einer in den Text eingeschriebenen Spur gleicht. So bestand Borges darauf, dass auch sein gesamtes Werk bereits von anderen geschrieben worden sei,³⁸³ ähnlich jener Diskursivität, die Michel Foucault als die „Stimme ohne Namen“ beschrieb, „die mir immer schon voraus war.“³⁸⁴ Dementsprechend entwirft Foucault die Kategorie des Diskurses als „le déjà dit“, das „Schon-Gesagte“. „Der Mensch verschwindet – jawohl: Im Raunen und Murmeln der Diskurse, als Denkfigur des Diskurses in der Sprache, die ohne Subjekt spricht.“³⁸⁵ Vergleichbar ist hier ebenfalls eine jüdische Auffassung, jene, dass der Talmud kein sprechendes Subjekt kennt, sondern als Talmud spricht, indem stets auf andere Äußerungen und Kommentare verwiesen wird.³⁸⁶ Andererseits beschreibt Harold Bloom – sich ebenfalls auf jüdische Quellen berufend – literarische Schöpfungen von Rang als jene Leistung, die trotz der Aufnahme anderer Texte Unterscheidungen hervorbrächten.³⁸⁷

³⁸² Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 185.

³⁸³ Vgl. Rodríguez Monegal, Emir. *Borges and Derrida: Apothecaries*. In: Edna Aizenberg (Hg.). *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia; London: University of Missouri Press 1990, S. 135. Dieser Leitgedanke ist auch der Erzählung *El inmortal* vorangestellt: „Solomon saith: There is no new thing upon the earth [...]“ Borges, O. C. I. (*El inmortal*), S. 533.

³⁸⁴ Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses* [orig. 1971]. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 9.

³⁸⁵ Altwegg u. a., *Französische Denker der Gegenwart*, S. 79, 86.

³⁸⁶ Vgl. Goldberg, *Der verschriftliche Sprechakt als rabbinische Literatur*, S. 129 ff.

³⁸⁷ Vgl. Bloom, Harold. *Eine Topographie des Fehllesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 17–38. Texte haben keine Bedeutung außer in ihrer Beziehung zu anderen Texten. „Bedeutung, ob in der modernen Dichtung oder in der Kabbala, wandert immer dort, wo Vortzeitigkeit [damit meint Bloom das schon Geschriebene, C.D.] die Drohung aufrichtet, die gesamte Landkarte des Fehl-Lesens, oder, wenn dieser Ausdruck besser gefällt, des verbalen Universums zu übernehmen.“ Ders., *Kabbala*, S. 86. Entsprechend wandelt auch bei Borges die Bedeutung des Alephs, nachdem es sich als Fenster zum Universum offenbarte: aus dem unsagbaren Aleph wird ein falsches Aleph. Das Ziel wird messianisch herausgeschoben.

In diesem Sinne ist auch Borges zu interpretieren, der zwar einerseits die Anregungsfülle der ihn begleitenden Texte fortzuschreiben sucht, andererseits in Differenz zu ihnen agiert. Damit entgeht der argentinische Schriftsteller einer „Einfluss-Angst“ (Bloom), indem er sich seinen Einflüssen stellt und – so könnte man sagen – im Negieren des eigenen Schöpfungsaktes das Subjekt im Anderen, bei gleichzeitiger Differenz dazu, entstehen lässt.³⁸⁸ So gesehen ist in seinen Texten – auch in der Erzählung *El Aleph* – nicht nur nach den Referenzen zu anderen Texten Ausschau zu halten, sondern es sind darin eingeschriebene Differenzen zu entdecken. Borges selbst geht nämlich davon aus, nicht nur Diskurse zu übernehmen und fortzusetzen, sondern seine eigenen Vorläufer zu schaffen: „Die Tatsache ist, daß jeder Schriftsteller seine Vorläufer *erschafft*. Seine Arbeit modifiziert unsere Auffassung von der Vergangenheit genauso, wie sie die Zukunft modifiziert. [Hervorhebung im Original, C. D.]“³⁸⁹ Damit ist auch eine Brücke geschaffen, die ihn, Edna Aizenberg zufolge, mit sowohl jüdisch konnotierter Literatur (Kafka) als der englischsprachigen Moderne (Eliot) verbindet:

„It is not for nothing that in ‚Kafka and His Precursors‘, where heterogeneous pieces nudge each other, Borges fabricates a more provocative, postcolonial version of Eliot’s majestic proposition that every writer’s work modifies our conception of the past and future. According to Borges every writer goes further: he creates his own forerunners. Fore at the ‚periphery‘, where things have yet to cohere, one must create a genealogy, an identity, and a place.“³⁹⁰

VII.3. Poststrukturalistisches Textverständnis

Entwickelt wurde der Poststrukturalismus hauptsächlich in Frankreich in den 1960er und 1970er Jahren. Die Philosophen Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jean-François Lyotard, die Psychoanalytiker Félix Guattari, Jacques Lacan, die Psychoanalytikerin Julia Kristeva sowie

³⁸⁸ Harold Bloom zufolge macht es einen „starken Dichter“ aus, dass er sich von seinen Vorläufern abgrenzt: „Und so muß auch jeder andere folgende verspätete Schöpfer anfangen, denn jeder neue starke Dichter geht von einer frischen Begrenzung aus, die ihn seinen eigenen Namen als Dichter lehrt, indem sie eine unerträgliche Gegenwart, die Idee des Vorläufers verleugnet und entleert.“ Ebd., S. 77.

³⁸⁹ Borges, *Inquisitionen / Kafka und seine Vorläufer*, S. 120. „El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., O. C. II, (*Kafka y sus precursores*), S. 89–90.

³⁹⁰ Aizenberg, *Books and Bombs in Buenos Aires*, S. 108.

der Literaturkritiker Roland Barthes und der Soziologe Jean Baudrillard gelten als seine wichtigsten Vertreter. Wie der Name vermuten lässt, entwickelt sich der Poststrukturalismus aus einer komplexen Revision und Neudefinition des Strukturalismus. Bedeutend beim Poststrukturalismus – wie bereits beim Strukturalismus – ist der Rekurs auf die linguistische Wende, dem *linguistic turn*, d. h. auf die Beeinflussung verschiedener Wissenschaften durch Linguistik und Semiotik. Zugleich ermöglicht die gemeinsame Basis der Saussure'schen Zeichentheorie eine starke Interdisziplinarität. Alle Spielarten des Poststrukturalismus entwickelten ihre spezifischen Theorien aus einer rigorosen „Semiotisierung der Welt und der Wissenschaft“.³⁹¹

In den verschiedenen Versionen des Poststrukturalismus wird jedoch die Idee, das Signifikat sei höher als der Signifikant zu bewerten, einer harten Kritik unterzogen. Die Betonung einer Beweglichkeit der Signifikanten vertritt gegenüber anderen Modellen sprachlicher Wirklichkeitskonstruktionen eine Mobilität der Zeichen. So setzt sich das etwa zeitgleich entstandene literaturtheoretische Modell von Hans Robert Jauß zwar für die Neuakzentuierung des Lesers ein und spricht dem Text eine feste, inhärente Bedeutung ab, andererseits steht diese Theorie nach wie vor in einem nach Essenz suchendem Kontext.³⁹² Derrida stellt die Dekonstruktion logozentrischer Texte dagegen.³⁹³ Er bezeichnet Hauptströmungen westlichen Denkens als logozentrisch, da sie das Wort als metaphysische Einheit von Wort und Sinn privilegieren. Laut Derrida ist logozentrisches Denken um ein übergeordnetes Konzept, wie z. B. Gott, organisiert, dem, erstens, eine absolute außersprachliche Präsenz

³⁹¹ Vgl. Nünning, *Metzler Lexikon*, S. V. Poststrukturalismus.

³⁹² Die Rezeptionsästhetik geht davon aus, dass ein Text erst durch die Interaktion mit dem Leser vervollständigt wird, ja sogar dann erst entsteht. Texte wirken und werden bewirkt; in einem zweifachen Sinne ist die Lektüre mit Bildung verbunden. Dem Text wird durch das Lesen Sinn verliehen, und dieser Textsinn ist zugleich zu verstehen als Bildungserweiterung des Lesers. In diesem dialogischen Verständnis von Text und Leser geht es um „die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotenzials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die ‚Verschmelzung der Horizonte‘ in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht.“ Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: Rainer Warning (Hg.) *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 1975, S. 138–139. Mit anderen Worten: Das Werk enthält ein Sinnpotenzial, das im Rezeptionsprozess zu Sinneinheiten führt. Diesen Überlegungen liegt die Annahme eines Oberflächen-Tiefen-Modells zugrunde. Die Oberfläche soll durchdrungen, die Tiefe erreicht werden; es geht darum, der durch den interpretativen Kommentar produzierten Signifikantenkette Referenzen zu verschaffen. Vgl. Fohrmann u. a., *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, S. 9 ff.

³⁹³ Vgl. Nünning, *Metzler Lexikon*, S. V. Poststrukturalismus.

zugesprochen wird und das, zweitens, sprachliche Bedeutungen bestätigt und fixiert. Damit werde Sprache zum bloßen Mittel der Suche nach Erkenntnis. Anstelle eines stabilen Sinns von Diskursen öffnet Derrida die tradierten Systeme und Grenzen von Sprache und Denken zugunsten eines dezentrierten Spiels der Signifikanten.³⁹⁴ Dieses erfasst auch das rezipierende Subjekt. Die Folge ist eine Subjektdezentrierung, die den Blickrichtungen der Diskurstheorien gemeinsam ist.³⁹⁵

Die Auflösung textueller, temporaler und klassifikatorischer Sinneinheiten sind u. a. dadurch gegeben, dass Derrida in seinen Textuntersuchungen nicht nur die Idee eines reinen Ursprungs auflöst, sondern auch von dem Konzept der gedanklichen und textuellen Geschlossenheit abrückt.³⁹⁶ Anstelle der Ordnung tritt die Methode der Streuung; es gibt kein richtungweisendes Zentrum mehr. Michel Foucault destruiert schließlich alle Geschichtskonzeptionen, die Homogenität prämiieren und Totalität postulieren; Texte gelten ihm als Ausgangspunkt der Analyse, um ihre Elemente im nächsten Schritt diskursiven Aussageformationen (bzw. Macht-Wissens-Konzeptionen) zurechnen zu können.³⁹⁷ Hierin sieht er in Borges einen Verwandten im Geiste. Texte seien auch für den argentinischen Literaten „zusammengesetzte und künstlich zum Abschluß gebrachte disperse Einheiten, die sich aus der Differenz ergeben.“³⁹⁸ In diesem Sinne ist die Pluralität der Texte Borges' als poststrukturalistisch zu deuten. Sie bestehen stets aus den Aussagen verschiedener Diskurse und verweisen allein in ihrer Existenz auf Intertextualität bzw. Interdiskursivität.³⁹⁹ An dieses Textverständnis knüpft sich eine Theorie des Lesens: Insbesondere

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. V. Logozentrismus. Vgl. Derrida, *Grammatologie*.

³⁹⁵ Der Poststrukturalismus und seine Rezeption geben Anstoß zu einer Neudefinition des Subjektbegriffs. Das poststrukturalistische Subjekt ist ohne Ursprung und ohne Einheit. „Es ist ein ‚im tiefsten Inneren‘ Zeichenprodukt; ein in der Sprache gefangenes und durch Sprache, im weiteren Sinne durch Kultur definiertes Wesen.“ Nünning, *Metzler Lexikon*, S. V. Poststrukturalismus. Diese Auffassung inspirierte besonders die Geschlechterforschung dazu, die Stellung der Frau um- und freizuschreiben. Die damit angesprochene Konstruktion von Realität bzw. ihrer erbauten Kategorien wie z. B. ‚Frau‘ lenkt das Augenmerk auf eine Sprachlogik, welche das Subjekt unterwirft. Die Literaturtheorie fand darin ihr durch den Text bestimmtes, literarisches Subjekt. Die Trennung von Text und Subjekt bzw. von Oberflächen- und Tiefenstruktur werden in der poststrukturalistischen Literaturtheorie aufgelöst. Stattdessen wird verschiedenen Lese- und Interpretationsebenen eines Textes parallel zueinander Raum gegeben, ohne den Text auf eine bestimmte Bedeutung zu reduzieren. Vgl. ebd.

³⁹⁶ Vgl. ebd.

³⁹⁷ Vgl. Fohrmann u. a., *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, S. 14–16.

³⁹⁸ Ebd., S. 16.

³⁹⁹ Vgl. ebd.

literarische Texte werden gegen eine „vorgängige Sinnhaftigkeit“ rezipiert. Konstruktionen von „Sinnkomplexionen, denen nicht mehr Kompatibilität abverlangt wird“,⁴⁰⁰ sind die Folge. Texte werden also nicht monokausal und nicht auf ein Zentrum bezogen, dem sie entspringen sollen.

VII.4. Das Aleph: Eine Metapher der ‚différance‘

Obwohl Derrida ein Gedankenkonzept vorschwebt, in dem es kein Zentrum gibt, ist auch seine Theorie durch Schlüsselbegriffe gekennzeichnet, die – in gewisser Weise – die Gedanken strukturieren. Dies sind jedoch Begriffe wie ‚différance‘ und Dekonstruktion, die auf Mehrdimensionalität und Unendlichkeit ausgerichtet sind. Ähnliches gilt für das Aleph bei Borges. Dieses sticht in seinem wie eine Collage zusammengesetztes Gesamtwerk hervor. Salomón Lévy bemerkte diesbezüglich, dass das Aleph ein Herzstück in Borges' Werken sei, von dem aus sich Metaphern, Symbole, Allegorien und Visionen entfalten, welche die Totalität des Gesamtwerkes umfassen.⁴⁰¹

Das Aleph wäre dann auch jenem von Pound beschriebenen „vortex“⁴⁰² vergleichbar, in welchem die Erzählungen von Borges dynamisch zusammenfließen. Diese Konzentration ist der Fokussierung auf das A in Derridas Methode der Dekonstruktion vergleichbar. Das A ist jener Buchstabe, mit dem er das Wort ‚différance‘ konzipierte, das sich in erster Linie durch seine Abgrenzung zur orthographisch eingeführten différence kenntlich macht. Bei der ‚différance‘ handelt es sich um das Konzept der Dekonstruktion, das an Ferdinand de Saussures Betonung der Differentialität der sprachlichen Zeichen anknüpft und diese radikalisiert. So sind bei Derrida die sprachlichen Zeichen nicht nur in ihrer Relation zueinander (Saussure) sondern vor allem in sich different.⁴⁰³ Die sprachlichen Differenzen sind als Prozess eines ständigen „Sich-Unterscheidens und aufeinander Verweisens von Signifikanten“⁴⁰⁴ gefasst. Derridas Denken der Differenz wird, Heinz Kimmerle zufolge, bereits durch die Verknüpfung eines Laut- mit einem Schriftbild versinnbildlicht.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 17.

⁴⁰¹ Vgl. Lévy, Salomón. *El „aleph“, símbolo cabalístico y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges*. In: *Hispanic review*, 44 (1976), S. 149.

⁴⁰² Hesse, *Ezra Pound*, S. 49.

⁴⁰³ Die angeführte Abgrenzung zu de Saussure ist nur in Bezug auf den Begriff der Differenz zu verstehen. Schließlich betrachtet gerade der Strukturalismus das Zeichen selbst in seinen dichotomen Gestalten: Signifikant und Signifikat.

⁴⁰⁴ Nünning, *Metzler Lexikon*, S. V. Différance / Différence.

Indem er aus dem französischen Wort *différence* das Kunstwort ‚*différance*‘ bildet, d. h. den Buchstaben E durch ein A ersetzt, unterzieht er es einer Korrektur, deren Veränderung in der Aussprache nicht zu hören ist. Auf semantischer Ebene ist mit dem Einsetzen des A die Doppeldeutigkeit des französischen *différer* mitgedacht: Derrida sieht den zeitlichen Aspekt des Wortes (aufschieben, verzeitlichen) sowie den räumlichen Aspekt (nicht identisch, anders sein) aktiviert. Ferner verweist Derrida auf die Endung *-ance*, so wie auf die Aktiv-Form des Partizip Präsens des Wortes ‚*différance*‘ – wobei das A „die Aktivität des *différer* in der *différance*“ evozieren soll.⁴⁰⁵ Auch fließt das Wort *différend* (Krieg, Widerstreit) mit in die Überlegungen Derridas ein.⁴⁰⁶ Was in der ‚*différance*‘ allerdings konkret gedacht werden soll, ist und wird nicht festgelegt. Es ist eine „ganze Konfiguration von Bedeutungen“,⁴⁰⁷ die sich in diesem Wort zusammenfindet.⁴⁰⁸ Die deutschen Übersetzung bildet äquivalent dazu das (Un-)Wort ‚Differänz‘. Es wird in der Übersetzung allerdings nicht berücksichtigt, was in dem hier zu behandelnden Kontext von äußerster Wichtigkeit ist: Bei Derrida handelt es sich nicht nur um ein Lautbild und eine Verschiebung der Rechtschreibung, sondern er reflektiert damit über den ersten Buchstaben des Alphabets. Damit ist die Beziehung zum Aleph, zum ersten Buchstaben des hebräischen Alphabets und mithin zu Borges *El Aleph* gegeben.⁴⁰⁹ Besonders Jürgen Habermas stellte Derridas Textverständnis in einen Sinnzusammenhang mit der jüdischen Tradition. Das A der ‚*différance*‘ und das Aleph des hebräischen Alphabets weisen signifikante Ähnlichkeiten auf.

„Das Aleph des Rabbi Mendel ist dem tonlosen, nur schriftlich diskriminierten ‚a‘ der ‚*différance*‘ darin verwandt, daß in der Unbestimmtheit dieses gebrechlichen und vieldeutigen Zeichens die ganze Fülle der Verheißung konzentriert ist.“⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Kimmerle, Heinz. *Derrida zur Einführung*. 3. Aufl., Hamburg: Junius 1992, S. 79.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Derrida, Jacques. *Randgänge der Philosophie* [orig. 1972]. Peter Engelmann (Hg.). 2. Aufl., Wien: Passagen 1999, S. 37.

⁴⁰⁸ Vgl. die am Hebräischen orientierten Sprachkonstruktionen von James Joyce (Kap. VI.5) und Borges' Faszination für das Schreiben im Oxymoron (vgl. Kap. VII.1 u. a.).

⁴⁰⁹ Vgl. Kimmerle, *Derrida zur Einführung*, S. 77 ff.

⁴¹⁰ Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 216. Die ‚*différance*‘ gewinnt durch ihre verschiedenen Interpretationen verschiedene Bedeutungen. Die bekannteste Erklärung seines „graphischen Eingriffs“ gab Derrida selbst: Seiner Darstellung nach geht es um ein „schweigendes Denkmal“ das, als Großbuchstabe gedruckt, die Gestalt einer Pyramide hat. Er stellt selbst keine explizite Anmerkung über das Aleph im Kontext der ‚*différance*‘. Vgl. Kimmerle, *Derrida zur Einführung*, S. 78.

Zum Verständnis und in Bezug auf *El Aleph* ist festzustellen: Den Überlieferungen zufolge (sie wird Rabbi Mendel von Raymanow zugeschrieben) sei das Aleph der erste und einzige Laut gewesen, den das israelitische Volk von Gott bei der Offenbarung am Sinai vernahm. Das Aleph ist der Buchstabe, mit dem in der Hebräischen Bibel das erste Gebot beginnt: „anochi“, was „ich“ bedeutet.⁴¹¹ Das Aleph ist selber gar kein Buchstabe im eigentlichen Sinne, sondern wird nur als laryngaler (im Kehlkopf erzeugter) Stimmeinsatz am Anfang eines Wortes oder einer Silbe gesprochen,⁴¹² oder es geht einem Vokal am Wortanfang voraus.

„Das Aleph“ – so heißt es bei Scholem – „stellt also gleichsam das Element dar, aus dem jeder artikuliert Laut stammt, und in der Tat haben die Kabbalisten den Konsonanten Aleph stets als die geistige Wurzel aller Buchstaben aufgefasst, der in seiner Wesenheit das ganze Alphabet und damit alle Elemente menschlicher Erde umfasst. Das Aleph zu hören ist also so gut wie nichts, es stellt den Übergang zu aller vernehmbaren Sprache dar, und gewiß läßt sich nicht von ihm sagen, daß es in sich einen spezifischen Sinn klar umrissenen Charakters vermittelt.“⁴¹³

Durch die Zurücknahme der göttlichen Aktivität bis ins Lautlose wird die Relation von Offenbarung und mündlicher Tradition, von Kommentandum und Kommentar, bis aufs Äußerste gespannt. Diese Spannung besteht aus der Vorstellung eines minimalistischen Anfanges und einer maximal expansiven Kommentierung.⁴¹⁴ Das Aleph kündigt an: „Etwas wurde nicht gesagt, sondern angekündigt, und mir scheint, daß das Aleph angekündigt ist, nämlich Atem des Anfangs, den man nicht hört.“⁴¹⁵ Die alternative Schreibweise der ‚différance‘ gedenkt diesen jüdisch tradierten Aspekt der Schöpfung aus dem Nichts mit ein: ‚différ()nce‘.⁴¹⁶

⁴¹¹ Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 47.

⁴¹² Kimmmerle, *Derrida zur Einführung*, S. 82.

⁴¹³ Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 47.

⁴¹⁴ Petzel, *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*, Nr. 4, S. 39.

⁴¹⁵ Lyotard, Jean-François. *Vor dem Gesetz, nach dem Gesetz* [orig. 1991]. In: Elisabeth Weber (Hg.). *Jüdisches Denken in Frankreich*. Frankfurt: Jüdischer Verlag 1994, S. 163.

⁴¹⁶ Es lassen sich noch weitere Vergleiche zwischen dem Aleph und der ‚différance‘ ziehen: Das Paradox der Offenbarungsdeutung des Rabbi Mendel, ein nicht-seiendes Aleph alles Sein enthalten zu lassen, weist signifikante Ähnlichkeiten zur ‚différance‘ auf, von der Derrida in *Randgänge der Philosophie* schreibt: „Sie gehört in keine Kategorie des Seienden, sei es anwesend oder abwesend.“ Die ‚différance‘ ist weder ein Wort noch ein Begriff und sprengt somit die herkömmliche Kategorisierung, es handelt sich um eine ‚différance‘, „die weder der Stimme noch der Schrift im gewöhnlichem Sinne angehört.“ Derrida, *Randgänge der Philosophie*, S. 34. Damit ist eine Ähnlichkeit zum Aleph gegeben, das zwar Buchstabe ist, jedoch nicht wie die anderen Buchstaben fungiert.

VII.5. Borges und die Aktualität jüdischer Denkbilder in der Postmoderne

Die Aleph-These von Rabbi Mendel wurde u. a. von Emmanuel Lévinas und François Lyotard aufgegriffen. Lévinas verbindet sie, Paul Petzel zufolge, mit dem biblischen Bilderverbot und zieht Rückschlüsse auf das Verhältnis der Israelis zu den Palästinensern. Lyotard hingegen leite aus der These, die einen besonderen Akzent auf die Stimme Gottes setzt, die Zwietracht von Juden und Christen ab.⁴¹⁷ Das Aleph kann folglich als eine die Differenz der jüdischen Tradition zu anderen Kulturen begründende Instanz gedeutet werden. Darin ist auch eine Nähe zu Borges enthalten, der sich in seiner Literatur nie eindeutig eine Haltung zuschreibt, sondern immer in Differenz zu anderen Texten und Autoren steht:

„Long before Derrida's *différance*, Borges anchors his attitude toward Western discourse in not feeling tied to it by any special devotion, in feeling different, like Jews or the Irish. Difference makes for deferral. [Hervorhebung im Original, C. D.]“⁴¹⁸

Lyotards einschlägigstes Beispiel für den Unterschied zwischen jüdischem und christlichem Denken verdeutlicht, worin das poststrukturalistische Denken dem jüdischen verwandt ist: Im Christentum habe die „Verleiblichung der Stimme“ (Jesus) die Arbeit an Texten und ihrem Buchstabenuniversum erübrigt. Die referenzielle Bindung an Gott, so Lyotard, sei somit sichergestellt worden. „Der Signifikant hat sich aller Irreführung entledigt. Hat sich zu Brot und Wein gemacht.“⁴¹⁹ Mit anderen Worten: Durch die Inkarnation ist eine Evidenz und Unmittelbarkeit des Wortes gegeben und es bedarf nicht mehr „des Aggregatzustandes des Schriftlichen resp[ektiv] Buchstäblichen als eines Mittelbaren, das immer neues Lesen und Kommentieren einfordert.“⁴²⁰ Das Judentum leitet seinen Glauben dagegen aus (Schrift-) Zeichen ab, einem abstrakten Medium, das einen Abstand zum Bezeichneten erzeugt. Das Erfassen des Signifikats wird dadurch immer wieder messianisch hinausgeschoben (der Gott wirkt im Verborgenen). Weder die Unmittelbarkeit noch die Endgültigkeit eines Sinns sind gegeben.

⁴¹⁷ Vgl. Petzel, *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*, Nr. 4, S. 39 f.

⁴¹⁸ Aizenberg, *Books and Bombs in Buenos Aires*, S. 106.

⁴¹⁹ Lyotard, Jean-François und Eberhard Gruber. *Ein Bindestrich. Zwischen ‚Jüdischem‘ und ‚Christlichem‘* [orig. 1993]. Düsseldorf u. a.: Parerga 1995, S. 20 f.

⁴²⁰ Petzel, *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*, Nr. 4, S. 40.

Es liegen verschiedene Untersuchungen vor, die poststrukturalistisches Denken hinsichtlich einer Wechselwirkung mit jüdischer Tradition aufzeigen. Die bereits in dem produktiven Wechselverhältnis von Tora und Talmud angelegte Konzeption, die Essenz des mosaischen Gesetzes durch Kommentierung und Nachkommentierungen als weiterdenkende Zeichenfülle zu begreifen, hat dazu geführt, die Auslegungen bzw. Repräsentationen der Tora ebenfalls als ein Verschieben von Zeichen aufzufassen. Dazu trägt u. a. die Vorstellung eines nur durch Repräsentation existierenden Gottes bei (z. B. durch den Baum der zehn Sefirot). Entsprechend ist das Verhältnis zwischen den Referenzen auf das Signifikat des heiligen Textes (Gott) nicht eindeutig zu interpretieren. Trotz der vergleichbaren Wesenszüge des jüdischen Denkens und denen des Poststrukturalismus ist eine Einschränkung zu machen. Der verborgene Gott („deus absconditus“) entzieht sich zwar dem eindeutigen Existieren, ist jedoch immer mitgedachter, herausgeschobener Referenzpunkt.⁴²¹ In dieser dem Judentum zugehörigen Bedeutungswanderung in Richtung Zukunft (Messianismus) ist die Differenz jeder Bedeutung mitgedacht: Kaum glaubt der Mensch, das Signifikat gefunden zu haben (z. B. bei Borges das Aleph im Keller), schon setzt sich das gefundene Objekt in Differenz zu dem gesuchten Signifikat (das Aleph ist eine Bildermaschine, kein Schriftzeichen) und so müssen die Zeichen neu geordnet und nochmals gedeutet werden. Die literarische Philosophie von Jorge Luis Borges beflügelte in dieser Hinsicht die Überlegungen Jacques Derridas, der in *Die Schrift und die Differenz* dazu schreibt:

„Wenn es Geschichte nur durch die Sprache gibt, und wenn die Sprache (außer wenn sie das Sein *selbst* oder das Nichts benennt: das heißt fast nie) im Wesentlichen metaphorisch ist, dann hat Borges recht: ‚Vielleicht ist die Universalgeschichte die Geschichte von ein paar wenigen Metaphern.‘ Von diesen ‚wenigen‘ fundamentalen Metaphern ist die des Lichts nur ein Beispiel; aber was für ein Beispiel! Wer wird jemals ihren Sinn bändigen und benennen, ohne sich vorher von ihr benennen zu lassen? Welche Sprache wird ihr jemals sich entziehen können? Wie wird sich beispielsweise die Metaphysik des Gesichts als Epiphanie des Anderen ihr entledigen können? Das Licht hat vielleicht kein Gegenteil, schon gar nicht die

⁴²¹ Man könnte sagen, dass das Judentum Zeichen vor den nicht ergründbaren Gott setzt. Somit wird erstens das Bilderverbot eingehalten und zweitens schiebt das Zeichen die göttliche Präsenz immer weiter (messianisch) auf. Dahingegen negiert der Poststrukturalismus die ‚différance‘ als vorläufiges, zwischengeschobenes Zeichen. Sie soll nicht ein Gegenwärtiges in seiner Abwesenheit darstellen, sondern sie entzieht sich jeder Anwesenheit.

Nacht. Wenn alle Sprachen sich in ihm bekämpfen, immer nur dieselbe Metapher *modifizieren* und das *beste* Licht aussuchen, hat Borges, einige Seiten weiter, wiederum recht: ‚Vielleicht ist die Universalgeschichte die Geschichte der unterschiedlichen Betonungen von ein paar wenigen Metaphern‘. [Hervorhebung im Original, C.D.]⁴²²

⁴²² Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 141–142.

VIII. Paradigma Exil: Schicksal oder Quelle der Produktivität?

VIII.1. Diaspora und Galut

Der Text, der in Abgrenzung zu anderen Texten definiert wird, ist eine Schrift, die wandert bzw. ins Exil geht. Damit ist ein Gestus der literarischen Schöpfung beschrieben, der bereits in Bezug auf das Zimzum festgestellt wurde: die Schöpfung aus der Negativität durch den Rückzug in ein Exil. Derrida schrieb einmal: „La négativité en Dieu, l'exil comme écriture, la vie de la lettre enfin, c'est déjà la cabbale.“⁴²³ Damit bestätigt er die Beobachtungen von Umberto Eco und Harold Bloom, wonach „die Kabbala mit ihrem Primat der Schrift und der Buchstaben die ‚negative Ästhetik‘ der Moderne begründen konnte.“⁴²⁴ Das für die Kabbala in Anspruch genommene Paradigma des Gottes im Exil, das sich als abstraktes Denkkonzept der Negativität in Literatur und Kunst wiederfindet, ist das theoretisch reflektierte Verständnis von Exil als produktiver Instanz. In den Kommentaren des Talmuds wird darüber hinaus Exil als Erfahrung begriffen, die seit der babylonischen Gefangenschaft den jüdischen Alltag begleitet.

Eine Form des erfahrenen Exils ist die Diaspora. Diaspora bedeutet Streuung und meint die Verteilung eines Volkes oder einer Gemeinschaft in verschiedene Länder der Welt. Die längste jüdische Diaspora entsteht nach der durch die Römer vollzogenen zweiten Zerstörung des Tempels in Jerusalem (70 u. Z.). In der Diaspora entwickelte das Judentum eigenständige und produktive Formen einer im Dialog mit anderen Kulturen interagierenden Existenzform.⁴²⁵ Diaspora ist auch mit einem freiwilligen Verlassen Israels verbunden.⁴²⁶ Der Verlust eines politisch-ethnischen Angelpunktes lässt die Situation der Diaspora jedoch zu Galut werden. Galut bedeutet Exil, Verban-
nung und Deportation⁴²⁷ und drückt die jüdische Auffassung des Befindens

⁴²³ Ders. zit. nach: Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 354.

⁴²⁴ Ebd., S. 357.

⁴²⁵ Vgl. Skolnik, Fred (Hg.). *Encyclopaedia Judaica*. 2. Aufl., Detroit u. a.: Macmillan Reference 2007, Bd. 5, S. V. Diaspora.

⁴²⁶ Vgl. ebd.

⁴²⁷ Vgl. Sabin, Stefana. *Die Welt als Exil*. Göttingen: Wallstein 2008, S. 12.

und der Gefühle von Menschen aus, die der Heimat entwurzelt wurden und kulturell differenten Ordnungen ausgesetzt sind.⁴²⁸ In Zeiten der Diaspora, ist das Gefühl des Exils stets präsent und prägt seit Anbeginn ihrer Geschichte die Gemeinschaft bzw. das kollektive Bewusstsein der Juden. Als existenzielle Erfahrung ist das Exil ein universelles Schicksal, das für die jüdische Geschichte aber eine paradigmatische Funktion hat.⁴²⁹ Das Exil ist jedoch nicht die Entfernung von Gott, sondern der Verlust der geographischen und sprachlichen Heimat. An die Stelle der territorialen Bindung tritt eine Erinnerungskultur, die narrativisch gestützt ist. Ein Gewebe aus kultischen Bräuchen, sozialen Normen, kollektiven Erinnerungen und ständiger Reflexion darüber ergeben ein „exilisches Narrativ“.⁴³⁰ Das Hebräische ist die heilige Sprache, in der Gott sich offenbart, und darüber hinaus stellt sie eine fiktive Heimat dar, d. h. eine Idee von Heimat.⁴³¹

In der Textgestaltung von Borges' Lyrik und Prosa ist das sich auf die Exilerfahrung stützende jüdische Sprachparadigma insofern vorhanden, als dass seine Sprache rückwärtsgerichtet und schöpferisch zugleich ist. Er ist mit der Bezugnahme auf z. B. die Kabbala oder die griechische Mythologie bewusst traditionell; durch seine narrativen Techniken der Verschachtelung und Montage jedoch innovativ. Für die Juden in der Diaspora bedeutet Rückwärtsgerichtetheit, den Blick auf die eigene Herkunft zu bewahren, sich jedoch trotz Sehnsucht mit Blick in die Zukunft der neuen Kultur zu öffnen. Durch das Aufeinandertreffen der alten mit der neuen Kultur entsteht auf diese Weise eine dritte. Borges spielt durch fiktionale Bezugnahmen, wie das Antreffen des Alephs in einem Keller, mit Wörtern und Namen, indem er diese von ihrer historischen Bedeutung und Herkunft befreit und sie in ungewohnte Kontexte – sozusagen ins Exil – setzt. Hier ist auch ein Paradigma für Borges' Intention auszumachen, mit welchem er auf die südamerikanische Situation in Alltag und Geistesleben einwirken möchte. Die südamerikanische Identität, geprägt durch Fremdübernahmen, ist ebenfalls durch ein Leben in fremden Kontexten gekennzeichnet. Ein wichtiges Zeugnis der Überlegungen Borges' zu diesem Thema ist der Essay *El escritor argentino y la tradición* (*Der argentinische*

⁴²⁸ Vgl. Skolnik, *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 7, S. V. Galut.

⁴²⁹ Vgl. Sabin, *Die Welt als Exil*, S. 5.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 24.

Schriftsteller und die Tradition)⁴³², in welchem er zu einer Textpassage aus *La Urna* von Enrique Banchs die Überlegung anstellt, dass die Bezugnahmen auf fremde Gegenstände, Tiere und Architekturen in einen argentinischen Kontext gestellt zu einem Teil argentinischer Literatur werden können.⁴³³

„Trotzdem würde ich behaupten, daß im Umgang mit diesen konventionellen Bildern, diesen anomalen Ziegeldächern und Nachtigallen zwar nicht die Architektur und die Ornithologie Argentiniens getroffen werden, wohl aber die argentinische Scheu, die argentinische Zurückhaltung.“⁴³⁴

Borges positioniert sich damit gegen jeglichen Nationalkult. Anstatt den *Martín Fierro* wie „unsere Bibel“⁴³⁵ zu lesen, setzt er auf ein abstraktes Medium. Nicht die Wahl der Themen ist somit argentinisch, sondern der Umgang mit ihnen. Dieses Verständnis von Zusammengehörigkeit ist vergleichbar mit dem der jüdischen Religion, denn auch sie setzt auf eine Verbundenheit im Geiste. So gewinnt in der jüdischen Tradition die Tora erst an voller Bedeutung durch ihre Auslegung, den Talmud, d.h. durch eine jüdische Form von Anwendung auf den Text. Diese Auslegungen sind nicht richtig oder falsch, sie sind jedoch immer jüdisch und ein Zeugnis des Exils. Denn die jüdische Kultur beruht auf dem Buch, nicht auf einem Territorium. Entsprechend ist die Tora von Heinrich Heine als ein „portatives Vaterland“⁴³⁶ bezeichnet worden. Die

⁴³² Borges, O. C. I., (*El escritor argentino y la tradición*) S. 267–274.

⁴³³ In Enrique Banchs *La Urna* heißt es: „Auf den Ziegeldächern und in Fensterscheiben glänzt die Sonne. Nachtigallen wollen verkünden, daß sie verliebt sind.“ Zit. nach Borges, *Kabbala und Tango / Der argentinische Schriftsteller und die Tradition*, S. 264. „...*El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados.*“ Ders., O. C. I., (*El escritor argentino y la tradición*), S. 269.

⁴³⁴ Ders., *Kabbala und Tango / Der argentinische Schriftsteller und die Tradition*, S. 264. „Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina [...]“ Ders., O. C. I., (*El escritor argentino y la tradición*) S. 269.

⁴³⁵ „Ich glaube, daß der *Martín Fierro* das dauerhafteste Werk ist, das in Argentinien je geschrieben wurde, aber ich glaube ebenso fest, daß wir nicht annehmen dürfen, wie manchmal gesagt worden ist, der *Martín Fierro* sei unsere Bibel, unser kanonisches Buch. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., *Kabbala und Tango / Der argentinische Schriftsteller und die Tradition*, S. 260–291. „Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., O. C. I., (*El escritor argentino y la tradición*), S. 267.

⁴³⁶ Heine, Heinrich. *Sämtliche Werke*. Ernst Elster (Hg.). Leipzig: Bibliographisches Institut 1890, Bd. VI, (*Geständnisse*), S. 57 f.

Kommentare des Talmuds sind deshalb nicht nur Deutung der Tora, sondern zugleich Zeugnisse der Diaspora, des Exils. Die Kommentare dokumentieren somit auch die Zerstörung, die zugleich im Text zusammengehalten wird. Auch Borges geht es um diese mentale Weltoffenheit, die es trotz der Fülle gegensätzlicher Erfahrungen schafft, Ordnungen zum Festigen der Identität herzustellen.

Ein an das Exil-Paradigma gerichtetes narratives Moment ist darüber hinaus der Zweifel bzw. der Selbstzweifel. Denn anders als andere Kulturen, die ihre Existenz für eine natürliche Gegebenheit nehmen, stand die jüdische Kultur seit biblischen Zeiten unter anhaltendem Rechtfertigungsdruck, der Zweifel an der eigenen Existenz provozierte. Die ständige Behauptung ihrer Identität war zugleich ein Versuch, den Zusammenhalt trotz des Exils zu wahren. Daraus entwickelte sich die Möglichkeit, Selbstzweifel in Selbstreflexivität zu wandeln. Der Wissenschaftshistoriker Amos Funkenstein definierte, so Stefana Sabin, dieses Charakteristikum als selbstreflexive Kultur mit historischem Bewusstsein. Der Historiker Fritz Baer prägte in diesem Kontext den Begriff der Tora als selbstreflexives Narrativ.⁴³⁷ Borges baut in seine Aleph-Erzählung einen Selbstzweifel ein, der die gesamte Erzählung in Frage stellt, und mehr noch, sie auf ein höheres Niveau selbstreflexiven Charakters erhebt:

„Existiert das Aleph im Inneren eines Steins? Habe ich es gesehen, als ich alle Dinge sah, und habe ich es vergessen? Unser Geist ist dem Vergessen gegenüber porös; ich selbst verfälsche und verliere doch infolge der tragischen Erosion der Jahre die Gesichtszüge von Beatriz.“⁴³⁸

Die in die Geschichte eingebundene Überlegung einer Wahrnehmungstäuschung, die auch in den simultanen Bildfrequenzen beim Erblicken des Alephs an die Unfähigkeit erinnert, Traum und Wirklichkeit voneinander zu unterscheiden, deutet ebenfalls auf die Schwierigkeit hin, eine Erfahrung zu verorten, und zeugt von einem Exil der Gedanken.

⁴³⁷ Vgl. Sabin, *Die Welt als Exil*, S. 13.

⁴³⁸ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148. „¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

VIII.2. *El Aleph*: Ein ‚mobiler Buchstabe‘ als Zeichen eines beweglichen Geistes

Der hier angesprochene Selbstzweifel bezeichnet zugleich eine mobile, nicht auf einer gefundenen Erkenntnis beharrende Haltung. Bei Borges heißt es entsprechend, dass das Aleph von Carlos Argentino Daneri nur eine von vielen Bezeichnungen für einen Punkt ist, in dem alle Punkte enthalten sind. Es werden die gleichen Merkmale für andere Gegenstände in Anspruch genommen, wie für den Kristall des Hauptmanns Burton, der seinerseits „andere ähnlich geartete Geräte“ erwähnte:

„[...] den siebenfachen Kelch von Kai Khosru, den Spiegel, den Tarik Ibn Ziyad in einem Turm fand (*1001 Nacht*, 272), den Spiegel, den Lukian von Samosata auf dem Mond untersuchen konnte (*Wahre Geschichte*, I, 26), die Spiegellanze, die das erste Buch des *Satyricon* von Capella dem Jupiter zuschreibt, Merlins Weltenspiegel [...]. Die Gläubigen, die sich zu Kairo in der Amr-Moschee versammeln wissen ganz genau, daß das Universum im Inneren einer der Steinsäulen ist, die den Mittelhof umgeben... [Hervorhebung im Original, C. D.]“⁴³⁹

Das damit für falsch befundene Aleph in der Calle Garay gibt Anstoß zu weiteren Überlegungen über das Wesen des richtigen Alephs, die ebenfalls ad infinitum führen, denn für jede Wissenschaft hat es eine unterschiedliche Bedeutung, auch wenn sich bestimmte symbolische Werte überschneiden:

„Für die Kabbala bezeichnet dieser Buchstabe das En Soph, die unbegrenzte und lautere Göttlichkeit; [...] in der *Mengenlehre* ist es das Zeichen für die transfiniten Zahlen, bei denen das Ganze nicht größer ist als eines seiner Teile. [Hervorhebung im Original, C. D.]“⁴⁴⁰

Es ist hier, so scheint es, die Unmöglichkeit formuliert, eine Wahrheit über das Aleph zu finden, die, wie oben bereits zitiert, mit dem Wissen über das

⁴³⁹ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 147. „Burton menciona otros artificios congéneres –la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre (*Las 1001 Noches*, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia Verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín [...]. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

⁴⁴⁰ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 146–147. „Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; [...] para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. [Hervorhebung im Original, C. D.]“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

Vergessen und dem Zweifel der eigenen Erinnerungskraft einhergeht: „Unser Geist ist dem Vergessen gegenüber porös [...].“⁴⁴¹ Durch das Reflektieren über das Vergessen wird dieses nicht zu bloßer Leerstelle, die es zu besetzen gilt, sondern zu einem Gedankenimpuls in der Geschichte. Es geht nicht darum, was vergessen wurde, sondern um die Einsicht, dass vergessen worden ist. Das bedeutet, dass sich die Zeichen der Geschichte über die eigentliche Essenz (hier die Suche nach dem Aleph) legen. Das Aleph erweist sich so als mobiler Buchstabe, dessen Bedeutung stetig wandert.⁴⁴²

Hinzu kommt ein Zweites: Das Aleph von Carlos Argentino ist auch deshalb ein falsches, weil es ortsgebunden und nicht portabel ist. Nach Abriss des Hauses, seiner Heimat, kann es nicht mehr bestehen. Die Beweglichkeit des hebräischen Aleph gegenüber den Ereignissen und Gegenständen ist gepaart mit der Fülle, ja Überfülle der Bedeutungen der Zeichenverkettungen, die einerseits das Schweigen provozieren (vgl. Kap. II.3), andererseits aber den nervösen Geist hervorbringen, der charakteristisch für die Moderne geworden ist. Das Hin- und Herspringen zwischen den Zeichen und der Versuch, diese zu ordnen und ihnen Sinn und Gegenstand zu geben, folgt dabei einer Existenzbeschreibung, die sich, so könnte man sagen, an einer Existenz „in den Lüften“ orientiert. Nicolas Berg zufolge hat Fabius Schach eine Verbindung zwischen der Moderne und dem Text geknüpft, indem er den Essay als „einzig adäquate Denk- und Äußerungsform der Zeit betrachtete, da in ihm der Weg wichtiger als das Ziel sei und statt essentialistischer Wahrheiten die Möglichkeit biete, Perspektiven zu erkunden.“⁴⁴³ Der Essay habe eine „spezifisch jüdische Seite“, so Schach nach Berg, „weil es in der Form eine Entsprechung zur zeitgenössischen diasporischen Lebenswelt der Juden gebe.“⁴⁴⁴ Auch Theodor W. Adorno verteidigte den Essay als Form⁴⁴⁵ – einer Mischform,

⁴⁴¹ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148. „Nuestra mente es porosa para el olvido.“ Ders., O.C.I. (*El Aleph*), S. 627.

⁴⁴² Nicolás Álvarez deutet entsprechend die von Borges im Nachtrag angeführten Zweifel über die Authentizität des Alephs als in Wirklichkeit die Erscheinung des Alephs bestärkende Passage. Vgl. Álvarez, *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, S. 190. Auch dieser Interpretation folgend, lässt sich die wandernde Bedeutung, die Mobilität des Buchstabens Aleph, ausmachen, schließlich scheinen verschiedene Kulturen für sich in Anspruch zu nehmen, das Aleph gefunden zu haben.

⁴⁴³ Berg, *Luftmenschen*, S. 46.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Vgl. Adorno, Theodor W. *Der Essay als Form* [orig. 1958]. In: Rolf Tiedemann (Hg.). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–49.

die er als eine „Schöpfung aus dem Nichts“⁴⁴⁶ bezeichnete. Dies wurde als die Schreibmethode des ‚Luftmenschen‘ gedeutet. Es sei eine „Textualität als Lebensform“ die „eine Option, die im Schreiben einen produktiven Akt, kein reproduzierendes Verfahren erkennt.“⁴⁴⁷ In der Literaturwissenschaft wurde, bezogen auf die Werke von Borges, der Essay als notwendiger Kommentar zu Borges’ Erzählungen gedeutet: „[H]is essays are [...] a necessary complement to the stories of *Ficciones* and *El Aleph* [...] fundamental reading for the full understanding of his creative works.“⁴⁴⁸ Jaime Alazraki stellt folgerichtig die Verbindung zwischen den Erzählungen Borges’ und seinen Essays unter dem Aspekt des Oxymorons her.⁴⁴⁹

VIII.3. Die sprachreflexive Lyrik Paul Celans im Vergleich

Den Autoren, die sich wie Borges im Schreiben der jüdischen Tradition bewegen, ist die Sprache als mobiles und kombinatorisches, auch Differenzen verschränkendes System, stets präsent. Bei Paul Celan etwa resultiert daraus die Kraft zur Kodifizierung, wie sie besonders durch Wortbildungsarchitekturen („Lichtzwang“, „Atemwende“, „Zeitgehöft“ etc.) geprägt wurden. In diesem Sinne sind auch die in *El Aleph* dem Dichter Daneri zugeschriebenen Verse zu verstehen:

„Man höre. Rechter Hand des routinierten Pfostens/ (Man kommt, natürlich, von Nordnordwesten) / Langweilt sich ein Skelett – Farbe? Weißhimmlisch – Das den Schafperch wie ein Beinhaus erscheinen läßt.“⁴⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Berg, *Luftmenschen*, S. 47.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, S. 139. Diesbezüglich ist eine Verbindung zwischen dem Denken der ‚différance‘ und den vorausschauenden literarischen Denkbauwerken von Borges gegeben. Ziel von Borges ist es, die theoretischen Reflexionen eng an der Literatur selbst zu entwickeln, womit er die Begründung einer literarischen Philosophie nahelegt: „I am a man of letters who turns his own perplexities and that respected system of perplexities we call philosophy into the forms of literature.“ Jorge Luis Borges zit. nach: Ebd., S. 31.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 139–147. Gershom Scholem stellte das Oxymoron und das Paradoxon als auffällige Merkmale des *Sohar* heraus. Sinn dieser literarischen Formen sei es, zu artikulieren, „daß ein Akt auf geistige, undurchdringliche Weise vor sich geht. ‚Ist und nicht ist‘ heißt nicht, daß etwas halb, sondern daß es auf eine besonders spirituelle Weise existiert und daher nicht richtig beschrieben werden kann.“ Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 182–183.

⁴⁵⁰ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 136. „*Sepan. A manderecha del poste rutinario / (viniendo, claro está, desde el Nornoroeste) / se aburre una osamenta – ¿color? blanquiceleste – / que da al corral de ovejas catadura de osario.*“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 620.

Die wie assoziativ aufgerufene Farbe „Weißhimmlisch“, die den Himmel suggeriert, ist – darin insbesondere den Wortbildungen Celans verwandt – als Gegenpol zur Schreckensvision eingeführt. In der Verbindung mit einem sprachlichen Zeichen des Todes („ein Beinhaus“) kippt das unter Jubel besprochene Gedicht⁴⁵¹ in eine Todesstimmung, in der das Weiß nicht mehr den Himmel, sondern verwesene Körper konnotiert.

Vergleichbar sind Celans Zusammenfügungen von hohem Ton und Schreckensbotschaft, wie in dem Gedicht *Chymisch*: „Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten / Händen“⁴⁵² oder im Gedicht *Hinausgekrönt*: „Kelche der großen / Ghetto-Rose, aus der / du uns ansiehst, unsterblich und soviel / auf Morgenwegen gestorbenen Toden.“⁴⁵³ Auch scheinen Celans Wortgebilde „graugeschlagen“, „hinausgekrönt“ den Wortschöpfungen Daneris verwandt. Dennoch gibt es einen grundsätzlichen Unterschied: Celans Gedichte sind tief sinnig und haben einen bedeutsamen Unterton; Daneri dagegen schreibt eine clownesk anmutende Komödie, in welcher sich ein Skelett langweilt. Das erwähnte Beinhaus kann somit kaum eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Auschwitz bedeuten, die zum grundsätzlichen Fundament der Poesie Celans gehört.⁴⁵⁴ Oder ist es eine verzerrende Maske des Komischen, mit der Borges in der Diktion Daneris zwanghaft die Anspielung auf die Shoah erwirken will? Es schwingt hier ein Denken im Oxymoron mit, das nicht versucht – denn das wäre unmöglich – durch Worte das Grauen der Shoah abzubilden, sondern sie in eine andere Form des Ausdrucks zu transponieren.⁴⁵⁵

Einer den Bruch im sprachlichen Ausdruck mitdenkenden Konzeption von Welt, wie es im Oxymoron angelegt ist, entspricht somit durchaus den Wortbildungsarchitekturen Paul Celans. Durch Abbruch eines Satzverlaufes (Fragment) und dem Aufblitzen sprachlicher Zeichen, die den Tod konnotieren

⁴⁵¹ „Zwei Kühnheiten!“ rief er jubelnd. „Ausgetüfelt, höre ich dich brummen, um Effekt zu machen.“ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 136. „-¡Dos audacias –gritó con exultación– rescata-das, te oigo mascular, por el éxito!“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 620.

⁴⁵² Celan, Paul. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Barbara Wiedemann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 134.

⁴⁵³ Ebd., S. 154.

⁴⁵⁴ Vgl. Derrida, Jacques. *Schibboleth. Für Paul Celan*. Peter Engelmann (Hg.). Graz u. a.: Böhlau 1986.

⁴⁵⁵ Eines der wohl berühmtesten Oxymora „schwarze Milch“ prägte Celan mit seinem Gedicht *Todesfuge*, in dem der Tod „ein Meister aus Deutschland“ ist. Vgl. Celan, *Die Gedichte*, S. 40–41. Zugleich erweist sich die „scharfe Gegenrede“ als narrative Markierung jüdischer Tradition: „Nur die bis ins Widersprüchliche reichende Vielfalt spiegelt die Fülle der Offenbarung.“ Petzel, *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*, Nr. 3, S. 65.

(„Beinhaus“), wird auch der Aleph-Text zu einem physisch spürbaren Nachempfinden von Schmerz gemacht. Die Lücke, die Differenz die durch den Bruch entsteht, gibt darüber hinaus Anlass zu einem dialektischen Denken,⁴⁵⁶ dessen Verschränkung der Gegensätze ebenfalls jene Perspektiven eröffnet, die die Form des Essays zu einer beweglichen, gegen die Sesshaftigkeit gerichteten Schreibweise werden ließ.

VIII.4. Existenz in den Lüften, Heimat im Text

Die Metapher des ‚Luftmenschen‘ ist in neueren Untersuchungen zur Verdeutlichung hinzugezogen worden, um die jüdische Existenz in der Moderne greifbar zu machen – schließlich steht diese Bezeichnung ebenfalls für diesen mobilen, nervösen Zustand, in dem sich auch der zweifelnde Großstadtmensch befindet. Der Begriff ‚Luftmensch‘ wurde über die Jahrhunderte unterschiedlich interpretiert, er ist jedoch ursprünglich eine ironische Selbstzuschreibung der Juden gewesen. Als Menschen, denen – wie es die Bildmotive Marc Chagalls versinnlichen – stets „der Boden unter den Füßen“ genommen wurde, avancierte er zu einem „künstlerischen Zeitkommentar, in dem eine partikuläre Erfahrung ihre universellen Bezüge zu erkennen begann.“⁴⁵⁷ In den zahlreichen Facetten dieser Metapher ist ausschlaggebend, dass sie für die jüdische Mobilität im Gegensatz zur bäuerlichen Sesshaftigkeit stand, für eine Gemeinschaft, die ihre Wurzeln nicht im Boden, sondern in den Köpfen hat.⁴⁵⁸

Wurde mit dem ‚Luftmenschen‘ einst die Unproduktivität der Unstetigkeit assoziiert, so wandelt sich die Bedeutung im 19. – vor allem aber im 20. Jahrhundert – dahingehend, dass der Mensch mit den „Wurzeln in der Luft“ zu

⁴⁵⁶ Celan griff häufig auf die Zäsur zurück, die eine Lücke, ein Schweigen im Text bedeutet. Die Zäsur lässt an das stumme Aleph erinnern sowie an die bereits festgestellte „Ästhetik des Schweigens“ bei Borges. Paul Celan hat in seinen Gedichten das Schweigen als Gegenpol zum Verstummen verwendet. Die Metapher für das Schweigen ist die Flaschenpost. Die Flaschenpost bewahrt das Wissen wie eine Insel, die Rettung im Untergang bedeutet bzw. auf der beide Daseinsformen zugleich existent sind. Vgl. Komfort-Hein, Susanne. *„Vom Ende her und auf das Ende hin“ Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer „Stunde Null“*. In: Britta Herrmann und Barbara Thums (Hg). *„Was wir einsetzen können ist Nüchternheit“*. Zum Werk Ilse Aichingers, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 32–33. Exil bedeutet Bruch, bedeutet Schmerz – eine Erfahrung, der nur eine (in sich) gebrochene Sprache sich annähern kann. Auch das Unterbewusstsein reagiert mit einer Zäsur des Erlebten: das Trauma löst die Erfahrung aus. Vgl. Aizenberg, *Books and Bombs in Buenos Aires*, S. 3.

⁴⁵⁷ Berg, *Luftmenschen*, S. 58.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 39.

einem Paradigma der beweglichen Identität in der Großstadtmoderne wird. Dies äußert sich nicht nur hinsichtlich globaler ökonomischer Erfordernisse, sondern auch in der kosmopolitischen Auffassung von Welt als geistiger Herausforderung. Nicht zuletzt wird Denkern wie Adorno und Schriftstellern wie Kafka und Celan diesbezüglich ein Schreiben „ohne Wurzeln“ attestiert, ein Schreiben in den Lüften. Adornos Essays beispielsweise charakterisiert demzufolge ein Durchwandern der Stile, eine Vermischung von Literatur- und Philosophiesprache. In diesem Sinne ist Borges' Schreiben von Passagen der Überleitung heterogener Inhalte als bewegliches, nervöses Umschalten zwischen den Stationen anzusehen. Auch der Sprachduktus wechselt von Fach- zu Alltagssprache; seine Erzählungen enthalten essayistische Elemente und bilden selbst eine Mischform. Dieser produktiven Wendung der Metapher des ‚Luftmenschen‘ steht jedoch eine gezielt diskriminierende Semantik zur Seite. Juden galten für viele als „Stadtbewohner par excellence“, die in den kalten, anonym und entfremdeten Metropolen das „Reich des Bösen“ verkörperten.⁴⁵⁹

Die Erfahrung der Selbstentfremdung, die meist der „großstädtisch-jüdischen Intelligenz“⁴⁶⁰ angelastet worden war, prägte besonders die englischsprachige Literatur Anfang des 19. Jahrhunderts. Und in der Tat erscheint es schlüssig, dass Menschen, deren Existenz nie gesichert oder als selbstverständlich angesehen wurde, sich in dem Pulsieren der großen Städte besser zurechtzufinden vermochten als ihre an Boden und Acker verhafteten Mitmenschen. Die aus der Diaspora entstandene Verbundenheit im Geiste ist entsprechend als bemerkenswerte, die moderne Erfahrung vorwegnehmende Leistung anzusehen. Der Zweifel, begriffen als eine bewegliche Haltung, die sich auf die Moderne übertragen lässt, resultiert aus dem Verlust eines selbstverständlichen Zusammenhalts und ist somit die einzige Haltung, die das stetige Wechseln der Plakate – wie in *El Aleph* beschrieben – erträglich macht. Denn auch der Zweifel entbehrt das Festhalten an einer eindeutigen, unwider-rufflichen Wahrheit – der Zweifelnde weiß, dass, sobald eine Lösung gefunden ist, dieser ein neuer Zweifel innewohnt.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 128–129.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 129.

⁴⁶¹ Vgl. Zepp, Susanne. *Jorge Luis Borges und die Skepsis*. Stuttgart: Steiner 2003.

IX. Abschließende Bemerkungen: Zwischen den Kulturen – jüdische Wahlverwandtschaft

Das gedankliche Nachvollziehen der strukturellen Eigentümlichkeiten im Werk von Jorge Luis Borges, konzentriert auf die Erzählung *El Aleph*, hat eine schwer zu klassifizierende literarische Positionierung ergeben. Gleichwohl zeigt sich seine gedankliche Affinität zur jüdischen Tradition dabei als profilierte Stütze, ist diese doch selbst als mehrschichtiges, infinites und bewegliches Denkgebäude anzusehen. Aus dieser Wahlverwandtschaft leiten sich auch die anderen, ebenfalls für die Rezeption relevanten Positionierungen ab; das Augenmerk liegt diesbezüglich besonders auf signifikanten Aspekten der englischen Moderne und des Poststrukturalismus. Aus diesen Verknüpfungen ergeben sich resümierend für die ästhetischen Besonderheiten der literarischen Umschreibungen von Borges folgende erhellende Gesichtspunkte, die als Rückblick sowie als Ausblick dieser Studie gelten sollen:

- 1) Identität im Spiel der Zeichen
- 2) Schrift und Gedächtnis
- 3) Eine melancholische Spur der Auflösung

IX.1. Identität im Spiel der Zeichen

Anstelle einer ortsbezogenen Heimat tritt bei Borges eine gedanklich mehrperspektivische Orientierung. Diese ist begünstigt durch ein bilinguales Elternhaus, eine Kindheit im Ausland sowie das Leben in der durch Einwanderungsströme internationalen Großstadt Buenos Aires. Der Einfluss mehrerer Kulturen auf Borges' Leben und Werk hat zweifellos die Mehrdimensionalität seiner Literatur befördert. Darin ist vermutlich auch eine Absage an jene eindimensionalen Ausrichtungen verborgen, die er in verschiedenen Diktaturen miterlebte.⁴⁶² Die Positionierung zwischen den Kulturen, wie sie sich in seinen

⁴⁶² Borges sah in den Militärdiktaturen Argentiniens der 70er- und 80er-Jahre den Widerschein der europäischen Diktaturen, die zur Shoah führten – eine Entwicklung, der nur durch die eigene, auf Toleranz gegründete Identität des südamerikanischen Kontinents entgegengewirkt werden könne. Vgl. Aizenberg, *Books and Bombs in Buenos Aires*.

Texten äußert, wirft darüber hinaus die Frage nach der eigenen literarischen Identität auf. Die zahlreichen, sich übereinander lagernden Referenzen, die Borges' Erzählungen enthalten, legen es nahe, diesbezüglich ein orientierungsloses Irren zu postulieren. Die Analyse von *El Aleph* hat jedoch gezeigt, dass es sich in seinen Texten um eine Reise durch die Zeichen handelt: Sprache erweist sich hier als wandelbares Konstrukt, das sich stetig neu in einem Dialog der Kulturen konstituiert. Die durch die jüdische Tradition ins Spiel gebrachte und angenommene Beheimatung im Text erweist sich so gesehen für Borges als Möglichkeit, der an einen Ort gebundenen Identität (Argentinien) auszuweichen. Zusätzlich haben Literaturen der englischen Moderne, deren Referenzpunkte sich in der Unendlichkeit verlieren, den Schriftsteller beeinflusst.⁴⁶³ In diesem Spektrum an sprachlich konstruierten Zugehörigkeiten erweist sich die jüdische Tradition als Wahlverwandtschaft, da diese, mit einem prozesshaften und infiniten Denken gerüstet, Beispiel ist für eine Identität in Bewegung.⁴⁶⁴ Darin überschneiden sich der flexible Umgang mit dem Text und die Erfahrung des Exils.

Wie gezeigt wurde, entwickelt und präsentiert sich diese wandernde, stets heterogene Identität als die Zeichen verschiebende, d. h. von der mimetischen Referenz gelöste Kraft. Daraus lassen sich widersprüchliche Konstellationen (Oxymoron, Paradoxie, Ironie etc.) herleiten, die Borges für seine Literatur in Anspruch nimmt und kultiviert. An dieser Nahtstelle treffen sich auch die drei im Zentrum dieser Arbeit stehenden und für Borges wichtigen Positionen: jüdische (und vornehmlich die rabbinische und kabbalistische) Tradition, englischsprachige Literaturmoderne und Poststrukturalismus. Sie haben strukturelle Berührungen in ihrem Spiel mit den Signifikanten. Während das

⁴⁶³ Außerdem spielen die indigenen Wurzeln des außenseiterischen Gaucho hinsichtlich einer Bezugnahme auf ein nach nationaler Identität strebendes, durch Einwanderungskulturen geprägtes Argentinien eine nicht zu unterschätzende Rolle. Es ist eine Spur, die für Borges von Bedeutung ist, im Rahmen dieser Studie jedoch nicht verfolgt werden konnte. Vgl. u. a. Borges, O. C. II, (*El gaucho*), S. 482. Vgl. Aizenberg, Edna. *Religious Ideas / Eternal Metaphors: The Jewish Presence in Borges*. [Diss. Columbia University 1981], S. 300–325.

⁴⁶⁴ Diese Verwandtschaft im Geiste stellt sich über die Frage nach Identität her, welche Südamerika bis heute tief beschäftigt (man beachte u. a. die aktuelle politische Entwicklung in Venezuela, Bolivien etc. die – auf demokratischem Wege – eine Aufhebung der Kolonialherrschaft fordert). „Who are we? Are we Spanish? Are we Indian? Mestizo? Mulatto? The cosmic race?“ Dies., *Books and Bombs in Buenos Aires*, S. 149. Das große „Who are we?“ wie Edna Aizenberg schreibt, ist genau jene Identitätssuche, die auch die Juden Zeit ihrer Existenz bewegt. Aus diesem Grund ergibt sich für Borges ein „Jewish Model for Latin Americanness.“ Ebd., S. 150.

Textverständnis in jüdischer Tradition sich entlang der Kommentierungen zur Tora fortentwickelt und darin ein Referenzsystem aufbaut, das kontinuierlich um den verborgenen Referenten (JHWH) entsteht – gleichsam als aufgeschobene Zuordnung zu deutender Zeichen –, nutzt die englischsprachige Literaturmoderne dieses die Zeichen variierende Denken für poetische Imaginationen. Der Poststrukturalismus treibt diese Kombinatorik bis an ihre „Grenzen“,⁴⁶⁵ spricht: Auflösung, die, wenn man Positionierungen von Foucault⁴⁶⁶ oder Baudrillard zu Ende denkt, das Signifikat verschwinden lässt bzw. Essenzen in den Diskursen und Zeichenketten aufhebt.⁴⁶⁷ Die Gefahr dabei ist, dass die Zeichen willkürlich werden, da jede Essenzialität abgelehnt wird: Der Mensch, als Konstrukt aufgefasst, verliert sich in den Zeichen, deren Teil er zugleich ist. Als Diskurs aufgefasst,⁴⁶⁸ ist damit auch das Verständnis eines Exils in der Sprache verbunden, das alle drei Positionierungen inspirierte, jedoch unterschiedlich werten lies. Zunächst trifft sich darin die Vorstellung des jüdisch konnotierten ‚Luftmenschen‘ mit jenem des Großstadtmenschen, wie ihn u. a. die englischsprachige Literaturmoderne reflektierte, sowie mit dem Menschen im Zeitalter digitaler Kommunikation, wie ihn die Denker des Poststrukturalismus beschreiben.

Es wurde hier darauf verwiesen, dass im Unterschied zum Poststrukturalismus, dessen Ziel es ist, die Unmöglichkeit einer Rückkehr zur Essenz zu beweisen, den für Borges wichtigen jüdischen Kommentaren und Bezeichnungen stets ein abstraktes, ein gedankliches Signifikat beigeordnet wird. Wie insbesondere am Beispiel der Erzählung *El Aleph* ersichtlich, kommt damit eine Zwischenposition zum Zuge, die weder einer Seinsgewissheit oder einer Seinsuche Vorschub leistet, noch sich in den Zeichenverschiebungen verliert.⁴⁶⁹ Eine Zeichenverschiebung in diesem Sinne funktioniert jedoch nur

⁴⁶⁵ Der Poststrukturalismus kennt in diesem Sinne keine Grenzen, da er sie aufhebt.

⁴⁶⁶ Foucault will die Zeichen vom Zwang zur Ähnlichkeit befreien: „Versteift man sich auf bloße Ähnlichkeiten, dann bringt man die wirklichen Identitäten und Differenzen völlig durcheinander. [...] Der Akt der Repräsentation vermag alles zu repräsentieren – nur nicht das repräsentierende ‚Selbst‘ oder Subjekt.“ Fink-Eitel, Hinrich. *Foucault zur Einführung*. 2. Aufl., Hamburg: Junius 1992, S. 40–41.

⁴⁶⁷ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*.

⁴⁶⁸ Der, im Sinne Foucaults, Ausdruck einer Subjektdezentrierung ist (vgl. Kap. VII).

⁴⁶⁹ Darin ist eine Nähe zu Walter Benjamin erkennbar, dessen Wahrnehmung der Ähnlichkeit sich über eine „Besetzungs- oder Erregungsähnlichkeit“ herstellt, „die in keiner dauerhaften Gestalt bzw. in keiner identischen Repräsentation darstellbar ist, aber, wie [...] in unsinnlichen Ähnlichkeiten erkennbar werden kann.“ Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 50.

so lange, wie sie das Signifikat als ihre Differenz behält. Damit kommt die Positionierung von Jacques Derrida innerhalb des Poststrukturalismus als eine sowohl dem jüdischen Denken entsprechende als auch mit der Auffassung von Borges zu vergleichende Referenz ins Spiel.⁴⁷⁰ Derrida hat sich mit seinem Verweis auf „jewishgreek is greekjew“ dabei auch auf James Joyce bezogen.⁴⁷¹

IX.2. Schrift und Gedächtnis

Die Erzählung *El Aleph* ist, bezogen auf die Dimension der Erinnerung, ein Beispiel für deren drohenden Verlust, beginnt sie doch als Spurensuche nach einem sich ins Gedächtnis eingeschriebenen Menschen und endet mit dem Eingeständnis, dessen Gesichtszüge vergessen zu können. Da sich dieses Vergessen in der Erzählung an ein Bild knüpft, wurde in dieser Analyse hinsichtlich des herausgearbeiteten biblischen Disputs zwischen Bild und Schrift auch nach dem Erinnerungswert beider Medien gefragt. Borges beschwört die Schrift (Aleph) und lässt sie zugleich metaphorisch gesehen Bild werden: „Was meine Augen sahen, war simultan [...]“⁴⁷² Dass er sich dabei dem fotografischen Dispositiv zuwendet, ist auf dessen Bindung an eine außerbildnerische Referenz zurückzuführen. Im Spiel der Zeichen verkörpert die Fotografie so etwas wie Zeugenschaft, im Falle von *El Aleph* dient sie als Zeugnis des Todes von Beatriz und damit ihrer einstigen Existenz. Mit dem beschriebenen Zerfall des Bildes dagegen ist das Vergessen als Gegenpol zur Erinnerung angesprochen.

Erinnerung, die von Borges vor allem in der Erzählung *Funes el memorioso* (*Das unerbittliche Gedächtnis*)⁴⁷³ als das Andere des Vergessens thematisiert wird, ist als in sich different zu bezeichnen, existiert sie doch als Reaktion eben auf das befürchtete Vergessen. Auch dafür gibt es eine jüdische Konnotation. Mit

⁴⁷⁰ Bemerkenswerterweise ist auch Umberto Eco von Borges beflügelt worden, z.B. um die Bedeutung von Sprache in der Moderne zu modifizieren. Ecos Werk, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, basiert auf Quellen, die auch bei Borges zu finden sind: Kabbala, Dante Alighieri, Raimundus Lullus. Ferner sind es Themen wie die Sprache der Bilder, die Grenzen der Klassifizierung bei John Wilkins, die Behandlung der Enzyklopädie, die beide Autoren verfolgen. Ecos *Die Neubewertung Babels* ist der Versuch, den archaischen Texten für die Neuzeit Gültigkeit zu verleihen und somit vom gleichen Verständnis für Sprache geprägt, wie jenes von Borges.

⁴⁷¹ Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 235.

⁴⁷² Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 143. „Lo que vieron mis ojos fue simultáneo.“ Ders., O. C. I. (*El Aleph*), S. 625.

⁴⁷³ Ebd., (*Funes el memorioso*), S. 485–490.

den Worten Yosef Yerushalmis ausgedrückt, kennt die Hebräische Bibel „den Schrecken des Vergessens“. Vergessen, das Gegenteil des Gedächtnisses sei immer negativ, „die Kardinalsünde, die alle anderen nach sich zieht.“⁴⁷⁴ Daraus ergibt sich, dass das Vergessen der Ausgangspunkt ist, „von dem aus eine der biblischen Überlieferungstraditionen ihre Wirkmächtigkeit entfaltet.“⁴⁷⁵ Gemeint ist die Angst vor dem Vergessen der Tora im Exil und damit der Verlust der jüdischen Identität. Demgegenüber finden Erinnerungsformen in der jüdischen Kultur auch außerhalb des Textes auf vielfältige Weise ihren Platz, u. a. in der Festkultur, die stets historischer Ereignisse der jüdischen Tradition gedenkt. Auffallend ist, dass viele Denker in jüdischer Tradition sich dem Erinnern und dem Gedächtnis zuwenden. Das gilt für Sigmund Freud in seiner Begründung des Gedächtnisses als Wunderblock oder den *Mnemosyne Atlas* von Aby Warburg. Während Freud sich dem Schriftgedächtnis zuwendet, ist es Aby Warburg, der in seinem *Mnemosyne* betitelten Bilderatlas Bilder als Speicher für Erinnerung ansah.⁴⁷⁶

In *Funes el memorioso*, eine Erzählung, die als Bedeutungserweiterung in Bezug auf den Erinnerungsdiskurs in *El Aleph* gelten muss, schafft Borges einen Protagonisten namens Ireneo Funes, der sich an alles erinnert und nicht vergessen kann: „Er hatte ohne Mühe Englisch, Französisch, Portugiesisch, Latein gelernt. Ich vermute allerdings, daß er zum Denken nicht sehr begabt war. Denken heißt, Unterschiede vergessen, heißt verallgemeinern, abstrahieren.“⁴⁷⁷ Denken meint also, Bezüge herzustellen, was bedeutet, das

⁴⁷⁴ Yerushalmi, Yosef Hayim. *Über das Vergessen*. In: Ders. Ein Feld in Anatot. Versuche über jüdische Geschichte. Berlin: Wagenbach 1993, S. 13.

⁴⁷⁵ Hammer, Almuth. „Wenn ich dich vergesse, Jerusalem...“ *Vergessen als Deutungskategorie in der jüdischen Tradition und ihre Fortschreibung in Else Lasker-Schülers „Malik“*. In: Günter Butzer und Manuela Butzer (Hg.). *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 129.

⁴⁷⁶ Vgl. Schuller, Marianne. *Untervegs. Zum Gedächtnis. Nach Aby Warburg*. In: Silvia Baumgart, Gotlind Birkle, Mechthild Fend u. a. (Hg.). *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993, S. 149–160. Der Film *Auf der Suche nach dem Gedächtnis* (von Petra Seeger) aus dem Jahre 2008, der den jüdischen Hirnforscher und Nobelpreisträger Eric Kandel portraitiert, gibt darüber weiteren Aufschluss. Kandel sagt in einem Interview: „Alles, was wir sind, sind wir durch unsere Erinnerung“. Seeger, Petra. *Auf der Suche nach dem Gedächtnis* 2008, <http://www.kandel-film.de/>, zuletzt geprüft am 02.06.16.

⁴⁷⁷ Borges, *Fiktionen / Das unerbittliche Gedächtnis*, S. 103. „Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.“ Ders., O. C. I, (*Funes el memorioso*), S. 490. Hierin ist auch eine Ähnlichkeit zu Carlos Argentino Daneri gegeben, der die ganze Welt zusammenschreibt, konstruiert, ohne reflexiven Tiefgrund zu erfassen. Wer alles weiß und dies nicht zu strukturieren vermag, so könnte man sagen, weiß schließlich nichts.

Zeichen von der Referenz zu lösen. Zugleich sollen Differenzen vergessen werden, jedoch im Sinne einer „entstellten Ähnlichkeit“⁴⁷⁸, die nicht durch Homogenität, sondern durch eine stetige Bewegung des Geistes Zusammenhänge erstellt.

Für die Erzählung *Funes el memorioso* wurde gesagt, dass Borges die griechische Mnemotechnik zwar aufrufe, sich ihr jedoch nicht zuschreibe. „Vielmehr setzt Borges dort an, wo die mnemotechnische Praxis der Transposition von Memorabilia in Bilder und deren imaginiertes Niederlegen in Merkorten, von einer bildlosen Tradition abgelöst wird.“⁴⁷⁹ Borges zielt – Renate Lachmann zufolge – auf eine Diagrammatik in der ein mobiles System von Zeichen als Kombinatorik wirksam ist und eine gleitende Semiotik (zwischen Bild und Text) zu erzeugen vermag. Damit ist *Funes el memorioso* als Pendant zur Aleph-Erzählung zu lesen. Auch in *El Aleph* wird das Bild als Erinnerungspotenzial eingeführt: Das Bild zerfällt, der Buchstabe wird zur Bildermaschine.

Borges thematisiert in der Schlusssequenz der Erzählung nochmals die (biblisch konnotierte) Gegenüberstellung von Text und Bild. Das falsche, weil Bild erzeugende Aleph könnte dem Vergessen Vorschub leisten: Wer alles sieht, übersieht das Wesentliche. Ferner unterliegen die bildlich wiedergegebenen Gesichtszüge in seiner durch das Aleph gesehene Vision der Beatrice dem Verschwinden, da sie für ihn der Erosion des Geistes gleichen. Auf dieses Dilemma gibt der argentinische Autor keine weitere Antwort. Allein die abermalige Erwähnung des Alephs ruft die Schrift in Erinnerung, womit das jüdische Paradigma der Schrift als Erinnerungsmedium erneut aufgerufen wäre. In der Erzählung *El Inmortal* lässt Borges den Joseph Cartaphilus, der eine geläufige Form ‚jüdischer Identität‘ verkörpert, resümieren: „Wenn das Ende naht, bleiben von der Erinnerung keine Bilder mehr; es bleiben allein Worte.“⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Vgl. Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*.

⁴⁷⁹ Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Weltverlust*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.). *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink 1993, S. 503.

⁴⁸⁰ Borges, *Das Aleph / Der Unsterbliche*, S. 27. „Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras.“ Ders., O. C. I., (*El inmortal*), S. 543.

IX.3 Eine melancholische Spur der Auflösung

Der Tod von Beatriz, der dem Erzähler Borges die Hoffnung auf ein Korrespondieren ihrer Gefühle endgültig nimmt, der Abriss des Hauses in der Calle Garay und der damit verbundene Verlust des Aleph im Keller, der Borges verwehrt Nobelpreis⁴⁸¹ sowie das falsche Aleph sind die enttäuschenden Ereignisse der Aleph-Erzählung. Zudem erscheint der Erzähler nicht als glorreicher Held, sondern als zweifelnde Figur, dessen Aussagen nicht getraut werden kann. Dieser Eindruck steigert sich in der Dimension des Vergessens, dem der Erzähler anheimgefallen ist. Ausdruck dafür ist das Verfallen der Gesichtszüge von Beatriz, womit sich eine melancholische Verfremdung über die gesamte Erzählung legt. Die Vergänglichkeit des Lebens, die bereits durch das Wechseln der Plakate angesprochen war, findet sich nun in einer „Erosion der Jahre“⁴⁸² wieder. Beide Zeichen der Verlusterfahrung weisen auf die verstorbene Beatriz. Ihre Gesichtszüge werden, ebenso wie die Plakatwände, durch entstellte Bilder überschrieben (vgl. „[Ich] verfälsche“),⁴⁸³ ihre ursprüngliche Gestalt geht verloren. In der Erzählung zeichnet sich somit ein brüchiger, letztendlich mit Zweifel beladener Ausblick ab.

Doch obwohl das Bild von Beatriz zerfällt, rettet dieser mediale Bezug dessen simultanen Erkenntniswert in einem Schreiben, das sich an Mehrschichtigkeit orientiert. Eine positive Wendung erhalten die literarischen Bilder der Auflösung durch ihre Dialektik mit der Erinnerung. In *El Aleph* heißt es: „Glücklicherweise überfiel mich nach ein paar Nächten der Schlaflosigkeit wiederum das Vergessen.“⁴⁸⁴ Das Vergessen ist so gesehen eine Erlösung, da es ohne sie keine Erinnerung geben kann. Die dadurch angesprochene ambivalente,

⁴⁸¹ „Sechs Monate nach dem Abriss des Gebäudes in der Calle Garay warf der Verlag Procrustes, ohne sich von der Länge der stattlichen Dichtung abschrecken zu lassen, eine Auswahl ‚Argentinischer Stücke‘ auf den Markt. Es ist müßig, alles aufzuzählen, was dann geschah; Carlos Argentino Daneri erhielt den zweiten Nationalpreis für Literatur. [...] [U]nglaublicherweise entfiel auf mein Werk *Die Karten des Zinkers* keine einzige Stimme. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 146. „A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procrusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de ‚trozos argentinos‘. Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura. [...] [I]ncreíblemente, mi obra *Los naipes del tabúr* no logró un solo voto. [Hervorhebung im Original, C.D.]“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 626.

⁴⁸² Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148; „erosión de los años“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

⁴⁸³ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148; „falseando“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

⁴⁸⁴ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 146. „Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 626.

zuweilen die Zeichen umdeutende Haltung durchzieht, wie gezeigt worden ist, Inhalt und Struktur der gesamten Erzählung. Zusammenführungen der Polaritäten erzeugen dissonante Bilder mit entsprechend ambivalenter Gefühlsverschränkung: „Ich fühlte unendliche Verehrung, unendliches Bedauern“⁴⁸⁵ heißt es z. B. nach der Begegnung mit dem Aleph. Das erfahrene Zwielficht („penumbra“) setzt sich fort in Äußerungen die zugleich „Wohltuend, betont mitleidig, nervös, ausweichend“⁴⁸⁶ sind. Melancholisch wirken diese Stimmungsbilder nicht nur aufgrund der sich auflösenden Spur der Beatriz und ihrer Bilder (Erzählebene), sondern auch durch die Auflösung der Zuordnungen mit eindeutiger Sinnhaftigkeit (Strukturebene).

Borges' Passagen der Uneindeutigkeit sind Resultat einer Verschiebung, die das Zeichen von der Referenz trennt. Damit ist das Ausdrucksfeld der Melancholie auch strukturell angesprochen. Neueren Deutungen zufolge sind Darstellung und Schilderung der Melancholie eng mit den Strukturqualitäten der Moderne, ihrer Prozesshaftigkeit und ihren Paradoxien verwandt. „Es scheint“ so Hartmut Böhme, „daß die ‚Melencolia‘ [von Albrecht Dürer, C. D.] – und das wäre ihre Modernität – einer prinzipiell unabschließbaren Interpretierbarkeit gehorcht [...]“. Grund dafür sei u. a., dass die „feste, in Theologie und Philosophie verankerte Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung aufgegeben“ wurde.⁴⁸⁷ In der Melancholie-Deutung ist entsprechend die ambivalente Gefühlsmischung von Ordnung und Unordnung, von Schwermut und Produktivität thematisiert worden, dergestalt, dass „Schmerz [...] nicht länger das nur Abgewehrte [ist], sondern [...] als Medium des Produktiven, als Preis des ingeniosen angenommen [wird]“. ⁴⁸⁸ In diesem Sinne ist auch Borges' melancholische Spur in *El Aleph* zu deuten: als unendlich interpretierbar und als Quelle von Produktivität trotz schwermütiger Gedanken. Das Bild vom porösen Geist der Schlussequenz, der mit Angst beladene Blick auf die Gesichtszüge der Beatriz angesichts einer „tragischen Erosion der Jahre“⁴⁸⁹ offenbart

⁴⁸⁵ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145. „Sentí infinita veneración, infinita lástima“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 626.

⁴⁸⁶ Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S. 145. „Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 626.

⁴⁸⁷ Böhme, Hartmut. *Albrecht Dürer. Melencolia I*. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 9.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 63–64.

⁴⁸⁹ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 148; „trágica erosión de los años“ Ders., O. C. I, (*El Aleph*), S. 627.

darüber hinaus die Arbitrarität der Zeichen als Denkbild des Abschieds, sie werden Spur, die sich einer semiotischen Entschlüsselung entzieht.⁴⁹⁰

Zu diesem Resultat ist die vorliegende Studie gelangt, deren Analyse die ambivalenten Strukturen in Borges' Denkhorizont aufgezeigt hat. In den für die Melancholie verantwortlichen Auflösungen der konventionellen Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung treffen sich nicht nur die erörterten drei Themenschwerpunkte: 1. die literarische Verschriftlichung jüdischer Denkbilder, 2. das Nachwirken der englischsprachigen Literatur der Moderne und 3. reflektierendes Schreiben im Vorzeichen des Poststrukturalismus. Sie fügen sich über Polaritätenbildungen zu einer Struktur zusammen, die – wie das stimmlose und zugleich vielgestaltige Aleph – eine Differenz aufweist. Die Verlegung der Titelgeschichte an das Ende des Buches, das in der Leserichtung des hebräischen Alphabets (von rechts nach links) zugleich den Anfang markiert, ist nur ein Beispiel dafür. Ferner ordnen sich Stimmengewirr und Schweigen, Text und Bild, Erinnerung und Vergessen zu zusammengehörigen Dissonanzen, die sich im Dialog gegenseitig potenzieren. So ist das Aleph sowohl das „weiträumige Universum“⁴⁹¹ als auch jener „Punkt, in dem alle Punkte zusammentreffen“⁴⁹², so begegnen dem Leser in der Gestalt des Daneri hoher Anspruch und Lächerlichkeit, so führen die Betrachtungen der Porträts der sich entziehenden Geliebten zu einer Reflexion über Leben und Tod. Die Außenwelt spiegelt sich – wie in einer Camera obscura – im Keller der Aleph-Visionen zu einer verkehrten Welt simulierter Bilder. Das Unbewusste transformiert ununterscheidbar ins erinnernde Bewusstsein; an einem Ort, der zwischen heimlich und unheimlich oszilliert, findet der Erzähler in der Zwiesprache mit dem Bild sein Subjekt im Dialog mit dem Anderen. Damit vollzieht sich bei Borges ein ständiges Paradoxon. So wie Bilder als Texte aufgefasst werden und Prosa mit Poesie wechselt, so verhalten sich die Zeichen ambivalent zu ihren Referenzen, baut sich das literarische Individuum anhand der Spuren und Zitate auf, verhält sich aber in ständiger Differenz dazu.

Das Textgefüge bildet sich dementsprechend aus einem Geflecht heterogener Merkmale. Diese Heterogenität ist als Pluralität ein wesentliches Merkmal poststrukturalistischer und postmoderner Literaturauffassung.

⁴⁹⁰ Vgl. Lévinas, *Die Spur des Anderen*, S.230–235.

⁴⁹¹ Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S.131; „vasto universo“ Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S.617.

⁴⁹² Ders., *Das Aleph / Das Aleph*, S.147; „punto donde convergen todos los puntos“ Ders., O.C.I, (*El Aleph*), S.627.

Gleichwohl wurde inzwischen erkannt, dass sich darin keine wirklich neue Ästhetik abzeichnet. Ein Neudurchdenken der literarischen und künstlerischen Formen der Moderne ergab, dass bereits die Auffassung einer die Normen abstreifenden Kultur seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ambivalente Strukturen entwickelte.⁴⁹³ Diesbezüglich wurde hier die für Borges wichtige Literatur der englischsprachige Moderne angeführt, jenes literarische Schreiben, welches Gedankengänge zu einer sprachlichen Nachahmung des Bildes verdichtet, nicht um abzubilden, sondern um Gefühle anzuregen: Die Sinneswahrnehmung, in Facetten zerstreut, wirkt in der Literatur disharmonisch und beflügelt die Fantasie. Ferner wurde aufgezeigt, dass die an der jüdischen Tradition orientierten Schreib- und Denkfiguren, die die Literatur der Moderne bis heute geprägt und beeinflusst haben,⁴⁹⁴ auch die für Borges wichtigsten gedanklichen Bezugspunkte sind. Insbesondere gilt dies bezüglich des Umschreibens der Essenz eines Gottes aus Buchstaben, stellvertretend für die Essenz des Lebens.

Dementsprechend ist die Erzählung *El Aleph* eine Metapher der Moderne, die – über die Fähigkeit, Tradition und Moderne im Bezug zum kulturell überlieferten Aleph zusammenzudenken – beständig Differenzen offenbart, die weiterführen und nicht im Chaos der Beliebigkeit enden.

⁴⁹³ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*.

⁴⁹⁴ Damit sei nicht gesagt, dass jeder moderne Literat oder Literaturtheoretiker Kenntnisse der Kabbala oder anderer Texte der jüdischen Tradition besitzen muss. Das Phänomen ist vielmehr das, dass die Literatur der Moderne zu vergleichbaren bzw. verwandten Lösungen gekommen ist.

X. English Summary

El Aleph. A Metaphor of Modernity and its 'différance'.

Jorge Luis Borges' short story within the context of Jewish tradition

The works of Argentinian author Jorge Luis Borges (1899–1986) written as early as the 1930s and 1940s, are seen as one of the sources of the type of structures which subsequently came to characterize postmodern literature. In this regard they were perceived e.g. by Michel Foucault. Borges' short stories in particular are pervaded with intertextual references and complex intertwined narratives replete with paradox. The decentralized texts thus manifest a constant interior dialogue whilst also engaging with themselves and making no unambiguous proposition, rather they unfold into a polyphonous yet incomplete textual interpretation.

This study shall discuss the evidence of seeing Borges' close and well-documented analysis of the works of Jewish authors as a key element of the Argentinian author's innovative textual concepts which have influence on postmodern literature to such a large degree. Assuming that the multi-layered hermeneutic technique, typical of Jewish textual interpretation results in a permanent and endlessly recurring receptive process, we can confidently assert that this textual tradition is not only sympathetic to and compatible with Borges' oeuvre but has also motivated numerous reflections both in modern literature and literature research.

Although Borges grew up in Argentina, his education took place in the English tradition. His English grandmother introduced him to English literature and encouraged him to delve into Old and New Testament themes. As an author Borges conceived of this conjunction of circumstances as representing two sides of the same coin and cited the English language influence on his father's side as being the access code to unravelling texts stemming from the Hebrew tradition. Authors in the modern English tradition who wove multiple levels of meaning into their narratives, exert a significant influence on Borges. One example of such an author is Ezra Pound who affected Borges with his enthusiasm for "dissociation of sensibility", creating a literary figure which combines heterogeneous signifiers in order to construct a web of perceptions that transcend reality.

Moreover, the writing technique used by T.S. Eliot in his poem *The Waste Land*, embracing as it does apparent “disorganization” and “disjointedness”, was a key influence on Borges. Another inspiration can be seen in the works of James Joyce and Virginia Woolf whose narratives were fractured and thus afforded multiple textual interpretations. Literary research has already established that Joyce employed Jewish texts as a model for his writing style. Borges’ study of English literature is significant and profound. In 1957 he was appointed Professor of English Literature at the University of Buenos Aires.

An illustration of the way concepts typical of Jewish traditions are integral in Borges’ works can be found in the short story *El Aleph*, the title of which is taken from the name of the first letter in the Hebrew alphabet. The story first appeared in 1945 in the Argentinian cultural journal *Sur* founded by Victoria Ocampo, and was later published in a volume bearing the same name. At first glance the publication date seems to be a subtle commentary on the Nazi policies which aimed at exterminating the Jews during the years 1933–1945. The texts included in the volume of short stories can be read as taking a firm stand against National Socialist Germany by valuing Jewish life and culture. At the same time Borges’ literary examination of this topic articulates a conceptual understanding of culture akin to Adorno’s key revision, within *Negative Dialectics*, of his earlier statement that it had become impossible to write poetry after Auschwitz.

Nevertheless Borges’ affinity for Jewish topics and concepts is not merely to be read against the background of the persecution of the Jews, but also as an expression of his connectedness to Jewish culture in all its manifold forms. Edna Aizenberg, who has done pioneering work in deciphering Jewish elements in Borges’ oeuvre, derives his admiration and affinity for *lo judío* to the fact that Borges, along with many other Jews, grew up bilingually and also experienced the alien nature of the country of his birth most profoundly.

This imbrication of cultures in his biography can thus be identified as a driving force behind his intercultural writings. Furthermore his exegesis of Jewish texts formulated against the background of the diaspora plays a pivotal role as well as his knowledge of European, particularly English, culture and literature. His work, with its interlacing of registers transposing of textual meaning into chains of quotes, metaphors and idioms, anticipates postmodernism, a paradigm opposing the traditional logic of linear narratives and equivalence of signifieds and signifiers that was so characteristic of rational modernism.

Jorge Luis Borges oeuvre can thus be seen as a forerunner to a species of literature that shares many conceptual similarities with poststructuralism. At the same time we take note of the compatibility between the textual methods and interpretations of poststructuralism and those of Jewish tradition. Our examination of *El Aleph* is duly tripartite in structure:

- a) Literary textualization of Jewish concepts
- b) Reverberations of modern English literature
- c) Reflective writing in anticipation of poststructuralism

In the introduction (Chapter I) critical questions are formulated in order to establish the subject area of our examination within the context of current research and with an emphasis on hermeneutic analysis.

Chapters II to VIII form the major part of the study and address the three subject areas by a process of deductive analysis. In Chapter II a synopsis of the short story is provided, as well as a macrostructural breakdown into four episodes including a postscript and a précis of particular events in the narration which are significant in relation to the interpretive framework of the three subject areas under consideration. In Chapter III the theme is the dispute between word and image and how it represents a reworking of Old Testament sources thus establishing yet again a direct reference to Jewish tradition. In Chapter IV the Cabbala – as understood contemporarily – is shown to stand as the aesthetic paradigm employed by Borges within his texts. Chapter V takes up again the topos of the tension between word and image first encountered in Chapter III albeit from a different vantage point: the magic of the finite image and the eternal word in counterpoint to one another and in constant dialogue up to and including the modern age are construed by Borges to constitute a reconciliation of Eastern and Western cultures. Chapter VI offers an analysis of Borges' writing method within the context of modern English literature, an area in which the leading figures themselves did have access to Jewish sources. In this chapter, marking new ground in the secondary literature, we uncover traces of Ezra Pound's influence within the narrative of the *El Aleph*. Chapter VII links the characteristics of Borges' literature as shown in this investigation with writing and thoughts of poststructuralism. Particularly significant here, among other links, are the concept of 'la différance' as propounded by Jacques Derrida as well as Michel Foucault's reflections on the representation of semiotic signs within the parameters of discourse analysis.

This chapter once more identifies a connection to Jewish exegesis and rabbinical writing traditions. The Aleph artifact in Borges' short story reveals itself to be an eternal metaphor thus retaining its significance to the present day. Chapter VIII provides a reflective examination of the Hebrew letter Aleph as a symbol of exile. It is followed by a discourse on exile literature (*Exilliteratur*) exemplified from Paul Celan in relation to Borges' characterization of a poet, as developed in *El Aleph*.

Chapter IX comprises the conclusion of this paper. The thematic categories referred to a prismatic construct of ideas held together by the traditional rabbinical perspective that is ever present in Borges' writing. Thus the occasionally fragmentary appearance of this present investigation can be seen as a corresponding reflection of the idiosyncratic structure of the way of writing and thinking of the Argentinian author himself. Equally the spirally structured approach exhibited by the author towards the narrational essence of the story is mirrored in the treatment and interpretation of *El Aleph* as presented here.

The original contribution of this study is the amalgamation of differing thematic constellations in relation to the short story *El Aleph*; the Jewish concepts in Borges' work are aligned with the influence of modern English literature as well as with the literary methods employed by the Argentinian author in anticipation of the poststructural impulse.

XI. Danksagung

Die Studie „El Aleph: eine Metapher der Moderne und ihrer ‚différance‘. Jorge Luis Borges’ Erzählung im Kontext jüdischer Tradition“ ist 2009 an der Universität Hamburg als wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium eingereicht worden. Die Arbeit wurde von Frau Prof. Dr. Inke Gunia (Institut für Romanistik der Universität Hamburg) und Dr. Michael Studemund-Halévy (Institut für die Geschichte der deutschen Juden) betreut und begutachtet. Beiden Betreuern gebührt Dank für ihre Unterstützung in fachlicher und administrativer Hinsicht sowie für den von ihnen formulierten Vorschlag, die Magisterschrift durch den Joseph Carlebach Preis 2011 zu würdigen. Ich danke den Herausgebern Rebekka Denz und Dr. Michal Szulc für die Aufnahme der überarbeiteten und aktualisierten Fassung in die Reihe „Pri ha-Pardes“ der Vereinigung für Jüdische Studien e. V. sowie für die Lektorierung des Manuskriptes. Hilfreich war die aufmerksame Lektüre von Karin Weiss. Carole Eilertson bin ich dankbar für Rat und Tat bei der Formulierung des englischen Abstracts und Heinz-Günther Halbeisen für dessen Korrektur. Das Titelbild stammt von der israelischen Fotografin Yael Ferber, der ich für die Bereitstellung der Abbildung herzlich danke. Die Publikation der Studie wurde ermöglicht durch die finanzielle Zuwendung der Alfred Freiherr von Oppenheim Stiftung zur Förderung der Wissenschaften, der ich für die Druckkostenübernahme sehr herzlich danke.

XII. Literaturverzeichnis

XII.1. Primärliteratur

Borges, Jorge Luis. *Después de las imágenes*. In: Ders. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral 1994, S. 29–32.

Borges, Jorge Luis. *El Ulises de Joyce*. In: Ders. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral 1994, S. 23–28.

Borges, Jorge Luis. *La Última Hoja de Ulises*. In: Ders. *Textos Recobrados 1919–1929*. Sara Luisa del Carril (Hg.). Barcelona: Emecé 2002, S. 201–202.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3. Aufl., Barcelona: Emecé 1996, Bd. I.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 1. Aufl., Barcelona: Emecé 1996, Bd. II.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 2. Aufl., Barcelona: Emecé 1996, Bd. III.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3. Aufl., Barcelona: Emecé 1996, Bd. IV.

Borges, Jorge Luis. *Sueño de Jacob. Génesis*. In: Ders. *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero 1976, S. 24.

Borges, Jorge Luis. *Yo, Judío*. In: Ders. *Textos Recobrados 1931–1955*. Sara Luisa del Carril und Mercedes Rubio de Zocchi (Hg.). Barcelona: Emecé 2002, S. 89–90.

XII.2. Sekundärliteratur

Abadi, Marcelo. *El álef de „El Aleph“*. In: *Variaciones Borges* 33 (2012), S. 33–45.

Aczel, Amir D. *Die Natur der Unendlichkeit. Mathematik, Kabbala und das Geheimnis des Aleph*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

Adorno, Theodor W. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [orig. 1955]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Adorno, Theodor W. *Der Essay als Form* [orig. 1958]. In: Rolf Tiedemann (Hg.). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–49.

Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik* [orig. 1966]. 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Aizenberg, Edna. *Religious Ideas / Eternal Metaphors: The Jewish Presence in Borges*. [Diss. Columbia University 1981].

Aizenberg, Edna. *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana 1997.

Aizenberg, Edna. *Books and Bombs in Buenos Aires. Borges, Gerchunoff, and Argentine-Jewish Writing*. Hanover: Brandeis University Express of New England 2002.

Aizenberg, Edna. *On Borges's Pesky Aleph*. In: *Variaciones Borges* 33 (2012), S. 47–52.

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Tema. Estilo*. Madrid: Gredos 1968.
- Alazraki, Jaime. *Kabbalistic Traits in Borges' Narration*. In: *Studies in Short Fiction* 8, no. 1 (1971), S. 78–92.
- Alazraki, Jaime. „*El Golem*“ de J. L. Borges. In: Rízel Sigle und Gonzalo Sobejano (Hg.). *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*. Madrid: Gredos 1972, S. 9–19.
- Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah*. In: Charles Newman und Mary Kinzie (Hg.). *Prose for Borges*. Evanston: Northwestern University Press 1974, S. 184–211.
- Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*. Cambridge; New York: Cambridge University Press 1988.
- Alazraki, Jaime. *Borges's Modernism and the New Critical Idiom*. In: Edna Aizenberg (Hg.). *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia; London: University of Missouri Press 1990, S. 99–108.
- Allende-Blin, Juan. *Arnold Schönberg und die Kabbala. Versuch einer Annäherung*. In: Max Deutsch, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.). München: Ed. Text+Kritik 1980, S. 117–145.
- Altwegg, Jürgen und Aurel Schmidt. *Französische Denker der Gegenwart. Zwanzig Portraits*. 2. Aufl., München: Beck 1988.
- Álvarez, Nicolás Emilio. *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Examen de „Ficciones“ y „El Aleph“*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1998.
- Arias, Martín und Martín Hadis (Hg.). *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Barcelona: Editorial Planeta 2002.
- Assmann, Aleida. *Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift*. In: *Kunstforum International* 127 (1994), S. 135–139.
- Ayala, Francisco. *Comentarios textuales a El Aleph de Borges*. In: *Explicación de Textos Literarios* 2 (1973), S. 3–7.
- Balderston, Daniel. *The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's „El Aleph“*. In: *Variaciones Borges* 33 (2012), S. 53–72.
- Barnatán, Marcos Ricardo. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Ediciones Júcar 1972.
- Barnatán, Marcos Ricardo. *Conocer Borges y su obra*. Barcelona: Dopesa 1978.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1984.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [orig. 1980]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Baudrillard, Jean. *Simulation und Verführung*. Ralf Bohn und Dieter Fuder (Hg.). München: Fink 1994.
- Bell-Villada, Gene H. *Borges and his fiction. A guide to his mind and art*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1981.

- Benesch, Klaus. *Die Antwort auf alle Fragen ist in seinen Cantos verborgen. Ezra Pound ist einer der größten, aber auch einer der umstrittensten Lyriker des zwanzigsten Jahrhunderts. Ein Besuch bei der neunzigjährigen Tochter Mary de Rachewiltz in Südtirol.* In: FAZ (04.06.2016), Nr. 128, S.20.
- Benjamin, Walter. *Kleine Geschichte der Photographie* [orig. 1931]. In: Ders. *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S.229–247.
- Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte* [orig. 1940]. In: Ders. *Gesammelte Schriften Bd.I.2.*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S.691–704.
- Berg, Nicolas. *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Blanchot, Maurice. *L'infinité littéraire: l'Aleph.* In: Jaime Alazraki. *Jorge Luis Borges.* Madrid: Taurus 1976, S.211–214.
- Bloom, Harold. *Eine Topographie des Feiblesens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Bloom, Harold (Hg.). *Jorge Luis Borges. Modern Critical Views.* New York u. a.: Chelsea House Publishers 1986.
- Bloom, Harold. *Kabbala. Poesie und Kritik.* Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1989.
- Boehm, Gottfried. *Die Bilderfuge.* In: Ders. (Hg.). *Was ist ein Bild? 2. Aufl.*, München: Fink 1995, S.325–343.
- Boehm, Gottfried. *Die Lehre des Bildverbotes.* In: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hg.). *Bild und Reflexion*, München: Fink 1997, S.294–306.
- Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* 2. Aufl., Berlin: Berlin University Press 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Kabbala und Tango, Essays 1930–1932.* In: Ders. *Werke in 20 Bänden, Bd. 2.* Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2001.
- Borges, Jorge Luis. *Niedertracht und Ewigkeit, Erzählungen und Essays 1935–1936.* In: Ders. *Werke in 20 Bänden, Bd. 3.* Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2003.
- Borges, Jorge Luis. *Von Büchern und Autoren, Rezensionen 1936–1939.* In: Ders. *Werke in 20 Bänden, Bd. 4.* Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2011.
- Borges, Jorge Luis. *Fiktionen, Erzählungen 1939–1944.* In: Ders. *Werke in 20 Bänden, Bd. 5.* Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- Borges, Jorge Luis. *Das Aleph, Erzählungen 1944–1952.* In: Ders. *Werke in 20 Bänden, Bd. 6.* Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). 7. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisitionen, Essays 1941–1951.* In: Ders. *Werke in 20 Bänden, Bd. 7.* Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Die letzte Reise des Odysseus, Vorträge und Essays 1978–1982.* In: Ders. *Werke in 20 Bänden, Bd. 16.* Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Hg.). 3. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2006.

Borsò, Vittoria. *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Romans und der Raum der Schrift*. In: Stephan Günzel (Hg.). *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: Transcript 2007, S. 279–295.

Böhme, Hartmut. *Albrecht Dürer. Melencolia I*. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

Bratosevich, Nicolas. *El Desplazamiento como Metáfora en Tres Textos de Jorge Luis Borges*. In: *Revista Iberoamericana* 43, no. 100 (1977), S. 549–560.

Braun, Christina von. *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild und Geschlecht*, Zürich: Pendo 2001.

Braun, Christoph. *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin: Parodos Verlag 2007.

Caballero Wangüemert, María. *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*. Madrid: Editorial Complutense 1999.

Carlos, Alberto J. *Dante y „El Aleph“ de Borges*. In: *Duquesne Hispanic Review* 5 (1966), S. 35–50.

Carlos, Alberto J. *La ironía en un cuento de Borges*. In: *Revista de estudios hispánicos* 6 (1972), S. 211–214.

Castro, Juan E. de. *De Eliot a Borges: tradición y periferia*. In: *Iberoamericana*, VII, 26, (2007), S. 7–18.

Celan, Paul. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Barbara Wiedemann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Cohen, Mario Eduardo (Hg.). *Borges: el Judaísmo e Israel*. 2. Aufl. Buenos Aires: Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí 1999.

Deleuze, Gilles. *Proust und die Zeichen* [orig. 1964]. Berlin: Merve 1993.

Derrida, Jacques. *Schibboleth. Für Paul Celan*. Peter Engelmann (Hg.). Graz u. a.: Böhlau 1986.

Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz* [orig. 1967]. 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Derrida, Jacques. *Donner le temps (de la traduction) Die Zeit (der Übersetzung) geben. Protokoll eines Vortrags von Jacques Derrida. Protokolliert von Elisabeth Weber*. In: Georg Christoph Tholen und Michael O. Scholl (Hg.). *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990. S. 37–56.

Derrida, Jacques. *Grammatologie* [orig. 1967]. 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Derrida, Jacques. *Randgänge der Philosophie* [orig. 1972]. Peter Engelmann (Hg.). 2. Aufl., Wien: Passagen 1999.

Dubois, Philippe. *Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst 1998.

Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk* [orig. 1962]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Eco, Umberto. *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. München: C. H. Beck 1994.

- Eliot, Thomas Stearns. *The Metaphysical Poets*. In: Ders. *Selected Essays (1917–1932)*, 2. Aufl., London: Faber & Faber 1949.
- Eliot, Thomas Stearns. *The Waste Land* [orig. 1922]. In: Eva Hesse (Hg.). T.S.Eliot und „Das wüste Land“. Eine Analyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 9–41.
- Engel, Lorenz. *Feuer zieh mit mir! – Die Mediologie der Verschwörung bei David Lynch*. In: *Transcriptionen* 9 (2008), S. 11–18.
- Fine, Ruth. *Tras los pasos de Averroes o un autor en busca de la fe*. In: Dies. und Daniel Blaustein (Hg.). *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim u. a.: Olms 2012, S. 79–93.
- Fink-Eitel, Hinrich. *Foucault zur Einführung*. 2. Aufl., Hamburg: Junius 1992.
- Fishburn, Evelyn und Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth 1990.
- Fishburn, Evelyn. „*El Aleph*“: *A Repeating Universe*. In: *Variaciones Borges* 33 (2012), S. 25–31.
- Fishburn, Evelyn. *Hidden Pleasures in Borges's Fiction*, Pittsburgh, Pa.: Borges Center, University of Pittsburgh 2015.
- Flasch, Kurt. *Rezension: Franz-Joachim Verspohl. Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker. Göttingen: Wallstein 2004*. In: *FAZ*, 15.11.2004, S. 37.
- Fohrmann, Jürgen und Harro Müller (Hg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Foster, David William. *Jorge Luis Borges. An Annotated Primary and Second Bibliography*. New York; London: Garland Publishing 1984.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses* [orig. 1971]. Frankfurt am Main: Fischer 1991.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [orig. 1966]. 12. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Freud, Sigmund. *Briefe 1873–1939*. Ernst Freud und Lucie Freud (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer 1960.
- Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Schriften über die Religion* [orig. 1939]. 14. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2006.
- Freud, Sigmund. *Der Moses des Michelangelo* [orig. 1914]. In: Ders. *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. 4. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 57–83.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche* [orig. 1919]. In: Ders. *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. 4. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 152–153.
- García Ramos, Juan Manuel. *La metáfora de Borges*. Madrid: Fondo de cultura económica 2003.
- Genette, Gérard. *Einführung in den Architext* [orig. 1979]. Stuttgart: Legueil 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [orig. 1982]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

- Gil Gerrero, Herminia. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana 2008.
- Gilbert, Annette. *Asymmetrische Typographie. Zu den Lücken der Schrift in der jüdischen Tradition*. In: Mareike Gierler und Rea Köppel (Hg.). Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, S. 185–205.
- Goldberg, Arnold. *Der verschriftete Sprechakt als rabbinische Literatur*. In: Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier (Hg.). Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. 3. Aufl., München: Fink 1998, S. 123–140.
- Goldschmidt, Lazarus. *Sepher Jesirah. Das Buch der Schöpfung*. Hamburg: Aurinia 2004.
- Goodman-Thau, Eveline; Gert Mattenklott und Christoph Schulte (Hg.). *Kabbala und Romantik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994.
- Grabe, Nina; Sabine Lang und Klaus Meyer-Minnemann (Hg.). *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert 2006.
- Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Hagen, Wolfgang. *Die „Closure“ der Medien: Wyndham Lewis und Marshall McLuhan*. In: Derrick de Kerckhove, Martina Leeker und Kerstin Schmidt (Hg.). McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript 2008, S. 51–60.
- Hammer, Almuth. „Wenn ich dich vergesse, Jerusalem...“ *Vergessen als Deutungskategorie in der jüdischen Tradition und ihre Fortschreibung in Else Lasker-Schülers „Malik“*. In: Günter Butzer und Manuela Butzer (Hg.). Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 129–150.
- Hanke-Schaefer, Adelheit. *Jorge Luis Borges zur Einführung*. Hamburg: Junius 1999.
- Haverkamp, Anselm. *Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus*. In: Ders., Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.). Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Fink 1993, S. 47–66.
- Heine, Heinrich. *Sämtliche Werke*. Ernst Elster (Hg.). Leipzig: Bibliographisches Institut 1890.
- Hernández Martín, Jorge. *Kabbalistic Borges and Textual Golems*. In: Variaciones Borges 10 (2000), S. 65–78.
- Hesse, Eva. *Ezra Pound*. München: Kindler 1978.
- Hillgärtner, Rüdiger. *Das Zitat in T.S. Eliots Waste Land*. In: Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier (Hg.). Instrument Zitat. Amsterdam u. a.: Rodopi 2000, S. 109–134.
- Hillgärtner, Rüdiger. *Autorenschaft als Problem. Von den Schwierigkeiten der Modernität – Aporetische Aspekte in frühen poetologischen Ansätzen von Joyce, Woolf, Pound und Eliot*. In: Ders. (Hg.). Kreative Individualität als Kunstfigur. Versuche zur Autorschaft im 20. Jahrhundert. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2005, S. 7–36.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan. With selected variants from the Latin edition of 1668*. Edwin Curley (Hg.). Indianapolis u. a.: Hackett 1994.

Hofmann, Werner. *Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen*. In: Robert Galitz und Britta Reimers (Hg.). Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott“. Porträt eines Gelehrten. Hamburg: Galitz-Verlag 1995, S. 172–183.

Hofmann, Werner. *Die gesplante Moderne: Aufsätze zur Kunst*. München: Beck 2004.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [orig. 1939–1944]. Frankfurt am Main: Fischer 1969.

Irby, James E. *Nota sobre „El aleph“ y „El zahir“*. In: Cuadernos del viento 3 (1960), S. 19–41.

Iser, Wolfgang. *Achte Sitzung. Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imaginistischen Lyrik und in T. S. Eliots Waste Land*. In: Ders. (Hg.) Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München: Fink 1966, S. 495–508.

Iser, Wolfgang. *Der Lesevorgang*. In: Rainer Warning (Hg.) Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis. München: Fink 1975, S. 253–276.

Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: Rainer Warning (Hg.) Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Fink 1975, S. 126–162.

Johannsen, Friedrich. *Alttestamentliches Arbeitsbuch für Religionspädagogen*. 2. Aufl., Stuttgart, u. a.: Kohlhammer 1998.

Joyce, James. *Ulysses* [orig. 1922]. London u. a.: Penguin Books 1992.

Kazmierczak, Marcin. *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*. Spain: Servicio de publicaciones Universitat Abat Oliba CEU / Ratio 2005.

Kearney, Richard. *The Transitional crisis of modern Irish culture*. In: The Princess Grace Irish Library (Hg.). Irishness in a Changing Society. Totowa, NJ: Barnes & Noble Books 1989, S. 78–94.

Kilcher, Andreas. *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1998.

Kimmerle, Heinz. *Derrida zur Einführung*. 3. Aufl., Hamburg: Junius 1992.

Kofman, Sarah. *Freud – Der Fotoapparat*. In: Herta Wolf (Hg.). Paradigma Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 60–66.

Komfort-Hein, Susanne. „Vom Ende her und auf das Ende hin“ Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer ‚Stunde Null‘. In: Britta Herrmann und Barbara Thums (Hg.). „Was wir einsetzen können ist Nüchternheit“. Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 26–38.

Kristeva, Julia. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. In: Critique, 23, Nr. 239 (1967), S. 438–465.

Lacan, Jacques. *Encore: Das Seminar* [orig. 1972–1973]. Buch XX. Weinheim; Berlin: Quadrige Verlag 1986.

Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Weltverlust*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hg.). Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Fink 1993, S. 492–519.

- Leavis, Frank Raymond. *New bearings in English poetry. A study of the contemporary situation* [orig. 1932]. London: Chatto&Windus 1961.
- Lévinas, Emmanuel. *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie* [orig. 1930–1982]. München; Freiburg: Alber 1983.
- Levine, Suzanne Jill. *Notes to Borges's notes on Joyce: Infinite affinities*. In: *Comparative Literature* 49, no. 4 (1997), S. 344–359.
- Lévy, Salomón. *El „aleph“, símbolo cabalístico y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges*. In: *Hispanic review*, 44 (1976), S. 143–161.
- Lyotard, Jean-François. *Vor dem Gesetz, nach dem Gesetz* [orig.1991]. In: Elisabeth Weber (Hg.). *Jüdisches Denken in Frankreich*. Frankfurt: Jüdischer Verlag 1994, S. 157–182.
- Lyotard, Jean-François und Eberhard Gruber. *Ein Bindestrich. Zwischen ‚Jüdischem‘ und ‚Christlichem‘* [orig. 1993]. Düsseldorf u. a.: Parerga 1995.
- Man, Paul de. *Un maestro moderno: Jorge Luis Borges*. In: Jaime Alazraki (Hg.). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus 1976, S. 144–151.
- Martín Ortega, Elisa. *El lugar de la palabra. Ensayo sobre Cábala y poesía contemporánea*. Palencia: Cálamo 2013.
- Massuh, Gabriela. *Borges: Eine Ästhetik des Schweigens*. Erlangen: Palm & Enke 1979.
- McLuhan, Herbert Marshall. *Das Medium ist Massage*. Frankfurt am Main u. a.: Ullstein 1984.
- Mitchell, William J. T. *Interdisziplinariät und visuelle Kultur*. In: Herta Wolf (Hg.). *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, Bd. II, S. 38–52.
- Murillo, Louis Andrew. *The Labyrinths of Jorge Luis Borges: An Introduction to the Stories of „The Aleph“*. In: *Modern Language Quarterly* 20 (1959), S. 259–266.
- Murillo, Louis Andrew. *The cyclical night: irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1968.
- Nascimento, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2009.
- Nordhofen, Eckhard (Hg.). *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2001.
- Novillo-Corvalán, Patricia. *Borges and Joyce. An infinite conversation*. London: Legenda 2011.
- Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. 3. Aufl., Stuttgart; Weimar: Metzler 2004.
- Olea Franco, Rafael (Hg.). *El legado de Borges*. México, D.F.: El Colegio de México 2015.
- O’Sullivan, Gerry. *The library is on fire. Intertextuality in Borges and Foucault*. In: Edna Aizenberg (Hg.). *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia; London: University of Missouri Press 1990, S. 109–121.
- Pageł, Gerda. *Lacan zur Einführung*. 2. Aufl., Hamburg: Junius 1991.
- Paoli, Roberto. *Borges. Pervorsi di significato*. Messina; Firenze: Casa Editrice D’Anna 1977.

- Peck, Jeffrey M. *Virtual Identities. Constructing New German Jewish Identities through IT* (unveröffentlichtes Manuskript), zit. nach: Braun, Christina von. *Gedächtnis. Die Virtualisierung des Heimat-Begriffs*. In: Michal Kümper, Barbara Rösch, Ulrike Schneider u. a. (Hg.). *Makom. Orte und Räume im Judentum, Real. Abstrakt. Imaginär. Essays*. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2007, S. 57–63.
- Petzel, Paul. *Kommentar – Signifikante Denkform im Judentum*. In: *Orientierung* 65 (2001), Nr. 3–5, (15. 02. 2001), S. 33–36; (28. 02. 2001), S. 38–42; (15. 03. 2001), S. 50–53.
- Philmus, Robert M. *Wells and Borges and the labyrinths of time*. In: *Science-Fiction Studies* 1 (1974), S. 237–248.
- Platon. *Der Staat (Politeia)*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Pound, Ezra. *Cantos I–XXX* [orig. 1915–1962]. Zürich: Arche 1964.
- Pound, Ezra. *A Retrospect* [orig. 1918]. In: Thomas Stearns Eliot (Hg.). *Literary Essays of Ezra Pound*. New York u. a.: Penguin Books 1968, S. 3–14.
- Proust, Marcel. *In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [orig. 1913–1927]. *Erster Teil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Reichert, Klaus. *Vielfacher Schriftsinn. Zu Finnegans Wake*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Reichert, Klaus. *Das Fremde als das Eigene. Übersetzung als Transformation und Selbstsetzung*. In: Hartmut Böhme, Christof Rapp und Wolfgang Rösler (Hg.). *Übersetzung und Transformation*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 1–18.
- Rest, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto 1976.
- Richardson, Bill. *Garay Street and Being-in-the-World. Human Spatiality in Borges's „El Aleph“*. In: *Variaciones Borges* 33 (2012), S. 3–23.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges and Derrida: Apothecaries*. In: Edna Aizenberg (Hg.). *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia; London: University of Missouri Press 1990, S. 128–138.
- Rosen, Jonathan. *Talmud und Internet. Eine Geschichte von zwei Welten*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 2002.
- Sabin, Stefana. *Die Welt als Exil*. Göttingen: Wallstein 2008.
- Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [orig. 1916]. Charles Bally (Hg.). 3. Aufl., Berlin: de Gruyter 2001.
- Scholem, Gershom. *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*. In: Ders. *Judaica* 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 7–70.
- Scholem, Gershom. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Scholem, Gershom. *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Scholem, Gershom. *Das Buch Bahir. Ein Schriftdenkmal aus der Frühzeit der Kabbala auf Grund der kritischen Neuausgabe von Gershom Scholem*. 4. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

Schuller, Marianne. *Unterwegs. Zum Gedächtnis. Nach Aby Warburg*. In: Silvia Baumgart, Gotlind Birkle, Mechthild Fend u. a. (Hg.). *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993, S. 149–160.

Schulte, Christoph. *Zimzum. Gott und Weltursprung*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2014.

Schwarz, Jorge. *Borges y la Primera Hoja de Ulysses*. In: *Revista Iberoamericana* 43, no. 100 (1977), S. 721–726.

Shakespeare, William. *Hamlet* [orig. 1602]. Englisch / Deutsch, übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein (Hg.), Band 1, Stuttgart: Reclam 1984.

Skolnik, Fred (Hg.). *Encyclopaedia Judaica*. 2. Aufl., Detroit u. a.: Macmillan Reference 2007.

Solotarevsky, Myrna und Ruth Fine (Hg.). *Borges en Jerusalén*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana 2003.

Sosnowski, Saúl. *The God's Script – A Kabbalistic Quest*. In: *Modern Fiction Studies* 19, no. 3 (1973), S. 381–394.

Sosnowski, Saúl. *El verbo cabalístico en la obra de Borges*. In: *Hispanamérica* 3, no. 9 (1975), S. 35–54.

Sosnowski, Saúl. *Borges y la cábala. La búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Ediciones Hispamerica 1976.

Stefanini, Ruggiero. *Dante in Borges: L'Aleph, Beatriz e il sud*. In: *Italica* 57 (1980), S. 53–65.

Stegmaier, Werner (Hg.). *Die philosophische Aktualität der jüdischen Tradition*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Steiner, George. *Der Garten des Archimedes*. München: Hanser 1996.

Toro, Alfonso de (Hg.). *El laberinto de los libros. Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim u. a.: Olms 2007.

Toro, Alfonso de. *Borges infinito. Borges virtual. Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim u. a.: Olms 2008.

Valentin, Joachim. *Der Talmud kennt mich. Jacques Derridas Judentum als Unmöglichkeit des Zu-sich-Kommens*. In: Ders. und Saskia Wendel (Hg.). *Jüdische Tradition in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Primus 2000, S. 279–295.

Weigel, Sigrid. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer 1997.

Weigel, Sigrid. *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Fischer 2008.

Wells, Herbert George. *Die Tür in der Mauer. Erzählungen*. Mit einem Vorwort von Jorge Luis Borges. München: Goldmann 1984.

Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam 1996.

Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. 7. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2008.

Wind, Edgar. *Kunst und Anarchie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Witte, Bernd. *Jüdische Tradition und literarische Moderne. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, München: Hanser 2007.

Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway* [orig. 1925]. München: Süddeutsche Zeitung 2007.

Wünsche, August (Hg.). *Aus Israels Lehrhallen IV. Kleine Midraschim zur jüdischen Ethik, Buchstaben- und Zahlensymbolik*. Hildesheim: Georg Olms 1967.

Yerushalmi, Yosef Hayim. *Über das Vergessen*. In: Ders. Ein Feld in Anatot. Versuche über jüdische Geschichte. Berlin: Wagenbach 1993, S. 11–20.

Yurkievich, Saúl. *Nueva Refutación del Cosmos*. In: Revista Iberoamericana 90 (1975), S. 3–14.

Zepp, Susanne. *Jorge Luis Borges und die Skepsis*. Stuttgart: Steiner 2003.

Zunz, Leopold (Übers.) (2008): *Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Nach dem Masoretischen Text*, Tel Aviv: Sinai Verlag.

XII.3. Internetquellen

Encyclopaedia Britannica. Chicago u. a.: Encyclopaedia Britannica 2007, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/528857/science-fiction> (zuletzt geprüft am 02.06.16).

Ketelhodt, Ines von und Peter Malutzki. *Zweite Enzyklopädie von Tloen*, http://www.tloen-enzyklopaedie.de/d_text/text.htm (zuletzt geprüft am 02.06.16).

Seeger, Petra. *Auf der Suche nach dem Gedächtnis* 2008, <http://www.kandel-film.de> (zuletzt geprüft am 02.06.16).

Thiem, Annegret. *Borges oder der Verlust der Sinnstiftung?* In: Online-Magazin Quetzal. Politik und Kultur in Lateinamerika. Ausgabe 12/13 – Literatur in Lateinamerika, 1995, <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/argentinien/borges-oder-der-verlust-der-sinnstiftung-19093.html> (zuletzt geprüft am 02.06.16).

XIII. Über die Autorin

Corinna Deppner, Dr. phil., Jg. 1985, studierte Hispanistik und Germanistik an der Universität Hamburg. Sie war Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Ihre Magisterschrift ist der Erzählung *El Aleph* von Jorge Luis Borges gewidmet. Mit ihrer Promotion sind Forschungsschwerpunkte zur Wissenstransformation in literarischen Texten der Moderne, zum Einfluss jüdischer Kultur auf die spanischsprachige Literatur und zu Fragen der Schrift- und Bildkultur verbunden. Die Doktorarbeit erschien 2016 unter dem Titel *Wissenstransformationen in fiktionalen Erzähltexten. Literarische Begegnungen mit jüdischer Erinnerungskultur im Werk von Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa und Moacyr Scliar* (Peter Lang Verlag). Als Lehrbeauftragte des Romanistischen Instituts der Universität Hamburg hat sie u. a. zur Exilliteratur Argentiniens geforscht und gelehrt. Von April 2011 bis April 2015 war sie als freie Mitarbeiterin am Institut für die Geschichte der deutschen Juden tätig. Im Rahmen des Körber-Fonds Nachwuchsforschung hat sie die internationale Tagung *La paradoja como forma literaria de la innovación. Jorge Luis Borges entre la tradición judía y el hipertexto* (25.06.–26.06.2015) im Warburg-Haus Hamburg ausgerichtet. Ihr aktuelles Forschungsprojekt an der Universität Erfurt betrifft die *Converso*-Literatur des Siglo de Oro im Kontext der Emotionsforschung.

XIV. Nachtrag – die Fotografin Yael Ferber und Corinna Deppner über die Abbildungen auf dem Titelblatt und Frontispiz

Titelblatt: Abbildung *Swallowing holes 424 no. 2*

„The Dead Sea is the lowest place on earth and has a growing swallowing hole problem. I see them as the window to the core of the earth or „a point in space that contains all other spaces at once“ and as man changes nature, the space is collapsing into itself.“

Yael Ferber, Tel Aviv, 2016

„Yael Ferbers Bild (*Swallowing holes 424 no. 2*) eröffnet einen Interpretationsraum mit einer ganzen Reihe von Assoziationsmöglichkeiten und fordert damit die aktive Beteiligung des Auges und des Verstandes. Das entspricht der Auffassung von Jorge Luis Borges, der oftmals Bilder und bildhafte Verdichtungen zu Projektionsflächen seiner sich weiter verflechtenden Texte machte. Ein Beispiel dafür ist Borges' Beschreibung des Alephs als ‚Punkt, in dem alle Punkte zusammentreffen‘ (Borges, *Das Aleph / Das Aleph*, S. 147). Entworfen wird ein simultanes Bilderlebnis, das der sukzessive Text versucht mittels sich verdichtender Sinnschichten nachzuempfinden.

Die Erzählung *El Aleph* handelt vom dem Versuch, den Tod einer geliebten Person durch künstliche Bild-Repräsentationen zu überspielen. Auf diesem Wege ergibt sich die unglaubliche und gleichfalls täuschende Begegnung mit dem Aleph im Keller eines Wohnhauses, das in der Vorstellung Borges' das Universum enthält. An all das erinnert Yaels Bild: Es zeigt in einem Tiefe suggerierendem Schwarz die Oberfläche eines Wasserkraters, auf dem die Bilder der Umgebung wie in einem Spiegel reflektiert werden und die Welt somit als Repräsentation erkennbar wird. Als ‚lowest place on earth‘ haben die zum Motiv gewählten Löcher des Toten Meeres gleichzeitig etwas Ursprüngliches und können als geografische Nahtstelle (zudem im Heiligen Land!) der Schöpfung gesehen werden. Sie sind jedoch nicht überirdischer Natur, sondern Ergebnis menschlichen Handelns, (und in diesem Sinne ein ‚falsches‘ Aleph).

Ferner können sie als irdisches Pendant zu den schwarzen Löchern des Kosmos gesehen werden. Eine Studie zu Borges' literarischen Umsetzungen von schwarzen Löchern stammt von Alfonso de Toro, die in dem Tagungsband *La paradoja como forma literaria de la innovación. Jorge Luis Borges entre la tradición judía y el hipertexto* (OLMS Verlag) erscheinen wird.“

Corinna Deppner, Erfurt, 2016

Frontispiz: Abbildung *Aleph*, pen on paper

„The drawing consists of the letter Aleph, which is framed, and under it, in mirror hand-writing there is the sentence: הנקודה במרחב שנכללות בה כל הנקודות, which appears in the story *El Aleph* and means in free translation: ‚a point in space that contains all other spaces at once.‘ The text is written in mirror hand writing as a tribute to the complexity of Borges and his stories.“

Yael Ferber, Tel Aviv, 2016

In dieser Reihe zuletzt erschienen:

- Band 3 Kühn, Christoph: Jüdische Delinquenten in der Frühen Neuzeit. Lebensumstände delinquenter Juden in Aschkenas und die Reaktionen der jüdischen Gemeinden sowie der christlichen Obrigkeit
2008 | ISBN 978-3-940793-31-7
- Band 4 Vorpahl, Daniel: ‚Es war zwar unrecht, aber Tradition ist es.‘ Der Erstgeburtsrechts- und Betrugsfall der Brüder Jakob und Esau
2008 | ISBN 978-3-940793-32-4
- Band 5 Denz, Rebekka: Bundistinnen. Frauen im Allgemeinen Jüdischen Arbeiterbund („Bund“) dargestellt anhand der jiddischen Biographiensammlung „Doires Bundistn“
2009 | ISBN 978-3-940793-58-4
- Band 6 Heikau, Ulrike: Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina 1933-1945
2009 | ISBN 978-3-940793-36-2
- Band 7 Heidenhain, Brigitte: Juden in Schwedt. Ihr Leben in der Stadt von 1762 bis 1942 und ihr Friedhof
2010 | ISBN 978-3-86956-050-2
- Band 8 Dödtmann, Eik: Exil oder Heimat? Die Immigration und Integration der polnischen Juden von 1968 in Israel. Eine qualitative Fallstudie auf Basis von Interviewanalysen
2013 | ISBN 978-3-86956-249-0
- Band 9 Martins, Ansgar: Adorno und die Kabbala
2016 | ISBN 978-3-86956-369-5



Pri ha-Pardes Band 10

Pri ha-Pardes (Früchte des Obstgartens) ist eine Schriftenreihe der Vereinigung für Jüdische Studien e. V., welche in Verbindung mit dem Institut für Jüdische Studien und Religionswissenschaft der Universität Potsdam publiziert wird.

Der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges (1899–1986) gilt als ein Literat, der bereits in seinen Werken der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts Strukturen geschaffen hat, die später die Postmoderne prägen sollten. Foucault hat sich auf ihn berufen. Borges' Erzählungen sind insbesondere von intertextuellen Bezugnahmen und sich in Paradoxien verstrickende Narrative durchzogen. Die Folge ist ein dezentrierter sowie dialogisierender Text, der keine eindeutige Aussage hervorbringt, sondern in einer vielstimmigen und un abgeschlossenen Textauslegung zur Wirkung kommt.

Die vorliegende Studie stellt zur Diskussion, ob ein wesentlicher Grund für Borges' innovatives, die literarische Postmoderne prägendes Textkonzept darin gesehen werden kann, dass sich der argentinische Schriftsteller nachweislich mit jüdischer Schriftkultur auseinandergesetzt hat. Geht man davon aus, dass die in jüdischer Tradition kultivierte mehrschichtige Textdeutung zugleich einen permanenten, unendlichen Rezeptionsprozess zur Folge hat, wird deutlich, dass diese Tradition nicht nur kompatibel zu Borges' Literatur ist, sondern auch zahlreiche Reflexionen in der modernen Literatur und Literaturforschung angeregt hat.

הַפְּרִי הַפַּרְדֵּס
בְּיַד יוֹרְגֵ' לֹוִיס בּוֹרְגֵ'ס

Pri ha-Pardes
ISSN 1863-7442

Band 10
ISBN 978-3-86956-375-6

Universitätsverlag Potsdam