



LAURA KOHLRAUSCH

...so zu tun, als gäbe
es diese Bücher bereits ...

Fingierte Intertextualität in der (latein)amerikanischen
Literatur ab 1940

... so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits ...

Fingierte Intertextualität in der (latein)amerikanischen Literatur
ab 1940

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Geisteswissenschaftlichen
Fakultät an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Laura Kohlrausch
aus München
2021

Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. Michael Rössner
Zweitgutachter: Prof. Dr. Martin von Koppenfels
Datum der mündlichen Prüfung: 10.07.2019

Laura Kohlrausch

... so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits ...

Fingierte Intertextualität in der (latein)amerikanischen Literatur
ab 1940

Open Publishing in the Humanities

In der Reihe Open Publishing in the Humanities (OPH) wird die Veröffentlichung von hervorragenden geistes- und sozialwissenschaftlichen Dissertationen gefördert. Die LMU unterstützt damit Open Access als *best practice* in der Publikationskultur von Monografien in den Geistes- und Sozialwissenschaften und engagiert sich zugleich in der Nachwuchsförderung. Herausgeber von OPH sind Prof. Dr. Hubertus Kohle und Prof. Dr. Thomas Krefeld.

Die Universitätsbibliothek der LMU stellt dafür ihre Infrastruktur des hybriden Publizierens bereit und ermöglicht dadurch jungen, forschungsstarken WissenschaftlerInnen, ihre Werke gedruckt und gleichzeitig auch Open Access zu veröffentlichen.

<https://oph.ub.uni-muenchen.de>

... so zu tun, als gäbe
es diese Bücher bereits ...

Fingierte Intertextualität
in der (latein)amerikanischen Literatur
ab 1940

von
Laura Kohlrausch

Herausgegeben von der

Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität

Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München

Gefördert von der Ludwig-Maximilians-Universität München

Text © Laura Kohlrausch 2021

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.

Eine Erläuterung zu dieser Lizenz findet sich unter

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>. Diese Lizenz

erlaubt die Weitergabe der Publikation unter gleichen

Bedingungen für privaten oder kommerziellen Gebrauch mit Namensnennung des Autors. Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen,

die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2021

Zugleich Dissertation der LMU München 2019

Umschlagbild: shutterstock / DRG Photography

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische

Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:

readbox unipress in der readbox publishing GmbH

Rheinische Str. 171, 44147 Dortmund, <http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-271709>

DOI: <https://doi.org/10.5282/oph.12>

978-3-95925-178-5 (Druckausgabe)

978-3-95925-179-2 (elektronische Version)

Inhalt

Danksagung	VII
English Summary	IX
Vorbemerkung: Zwischen Fakt und Fiktion	1
1 Fingierte Intertextualität	13
1.1 Von Pseudoresümees und falschen Referenzen	17
1.2 Formen fingierter Intertextualität	28
1.3 Fingierte Referenzen in der Lektüre	33
1.3.1 Der Pakt mit dem Leser	37
1.3.2 Intertextualitätssignale und Beglaubigungsstrategien	43
1.3.3 Aktivierung des Lesers	57
1.3.4 Spielende Referenzen	68
2 Fantastisches Schwanken: Borges und Bioy Casares	75
2.1 Leser auf der Suche	83
2.1.1 Ein Spiel mit Literaturwissenschaftlern	102
2.1.2 Das Wunschbild des elitären Leserkreises	108
2.2 Zwischenräume der Sinnlosigkeit	116
2.2.1 Zerbröckelnde Grenzen	122
2.2.2 Realität als Gedankenexperiment	127
2.3 Fantastische Rezeption	138
3 Parodierende Simulation	143
3.1 Der parodierte Wissenschaftler: Nabokovs <i>Pale Fire</i>	149
3.1.1 Simulierte Referenzen, fingierte Verbindungen	152
3.1.2 Lehrstück über wissenschaftliche Rezeption	164
3.1.3 Die Hierarchie von Kunstwerk und Kritik	169

3.2	Der parodierte Text: Bolaños <i>La literatura nazi en América</i>	172
3.2.1	Biofiktionen, <i>freak shows</i> und fingierte Lexika	174
3.2.2	Ironische Kanonisierung.....	180
3.2.3	Von der (Nicht-)Erzählbarkeit des Infamen	189
3.3	Metaerzählungen	202
4	Fiktive Textwelten	205
4.1	Konzises Gedankenspiel: Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain«.....	210
4.1.1	Hyperkontextualisierte Leerstellen	213
4.1.2	Resümees statt Romane	219
4.2	Wucherndes <i>fiction-making system</i> : Bolaños <i>Los sinsabores del verdadero policia</i> und 2666	221
4.2.1	Proliferierende Fiktionen	222
4.2.2	Arcimboldi: Romanskizzen	227
4.2.3	Archimboldi: Charakterskizzen	232
4.3	Fingierende Leser: von <i>fanfiction</i> bis Enzyklopädie	239
5	Zerschreiben des Kanons aus der Peripherie	249
	Schlussgedanken: Erfundene Vorgänger und reale Einflussangst.....	265
	Literaturverzeichnis	279

Danksagung

Mein Dank gilt Michael Rössner und Martin von Koppenfels, mit denen ich in zahlreichen Gesprächen Ideen entwickeln durfte und deren Lehre mich zu ebendiesen inspiriert hat. Auch Kurt Hahn danke ich herzlich für die last-minute-Gespräche zu Roberto Bolaño.

Die folgenden Analysen wurden in zahlreichen Diskussionen in Oberseminaren und in den Veranstaltungen der Klasse für Literatur in der Graduiertenschule Sprache & Literatur München zu einem kohärenten Ganzen geschliffen. Ohne die Gedanken, Nachfragen und kritischen Textlektüren ihrer Mitglieder – insbesondere Marie Schoeß, Florencia Sannders, Roxanne Phillips, Karin Janker, Carina Breidenbach und Cetty Perdichizzi – wäre der Text heute sicher ein anderer. Danke!

Meiner Familie, meinen Freunden und allen voran Lam danke ich für die unbeirrbarere Unterstützung.

English Summary

... to pretend that those books already exist ... Feigned Intertextuality in (Latin) American Literature after 1940

In a preface to his collection of short stories *Jardín de senderos que se bifurcan*, Jorge Luis Borges states that it is laborious madness to write novels hundreds of pages long when you could simply pretend these books already exist and then refer to them in short summaries. The stories following the preface proceed to implement this thought by referring to, and quoting from, numerous fictitious textual sources, pretending they exist. Borges, who indicates this feigned intertextuality, may be one of the masters of this textual trickery, but he is by no means the only writer operating with it – feigned intertextuality populates numerous texts in world history.

The present book offers a systematic examination of this procedure and explores the fantastic, parodistic and fiction-generating effects it unfolds in reception through analyses of the works of Borges, Adolfo Bioy Casares, Vladimir Nabokov, and Roberto Bolaño. The study is based on the assumption that feigned references carry specific properties through their oscillation between the factual and the fictional, properties that make them particularly interesting for a number of genres and texts.

A theoretical consideration of the procedure will initially look at how feigned intertextuality can be defined and, more importantly, how it works in reception, playing on assumptions the reader makes based on learned pacts between text and reader. This will constitute the base for concrete analyses of feigned intertextuality in specific texts.

Looking at Borges' »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« and »Jardín de senderos que se bifurcan« as well as Bioy Casares' »La trama celeste« and *La invención de Morel*, one can observe the extent to which the uncanny, reality-unsettling properties of fictitious references are functionalized in fantastic texts. The analysis also sets out to shed light on a question that accompanies the entire oeuvre of these authors: Can

these texts really be understood as fantastic? As they create fantastic moments even though no friction between realistic and miraculous worldview is observable on the level of *histoire*, they elude the classical genre definitions of Caillois, Todorov, and also Alazraki. The specifically fantastic element of this literature from the La Plata region unfolds around the invented textual sources.

In Nabokov's *Pale Fire* and Bolaño's *La literatura nazi en América*, each of which builds excessively on fictional references in its own way, the parodic potentials of fictional references are especially exploited. The analyses of the two texts, which stand in the tradition of science parodies, explore not only the parodistic characteristics of fictitious references but also the question of what text type they belong to: Can a text written in imitation of a factual text type, such as the critical edition (*Pale Fire*) or the literary lexicon (*La literatura nazi en América*), produce an overarching narrative and thus be called a »novel«? How do the real and the fictitious, the factual and the fictional, relate to each other here?

Finally, in Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain« as well as Bolaño's *Los sinsabores del verdadero policía* and *2666*, it becomes apparent how differently fictional references can be used for text genesis. While the replacement of 500-page novels by a few lines of résumés in Borges is part of a concise writing style, in Bolaño they form the basis of proliferating texts.

An exemplary survey of text contributions in internet forums, magazine articles and artists' books that take the feigned textual sources and elaborate on them will show how they pick up this potential of text genesis and thus grant the fictional texts a place in the real.

What the authors considered in this study have in common, apart from the use of fictitious references, is that they cannot be assigned to any national literature in the narrower sense, but all of them, as *poetae docti* from the American »periphery,« look to the hegemonic cultural heritage of Europe. Following on from the textual analyses, therefore, the last thought to be elaborated is one suggested by the authors' biographies and the imitative movement of faked intertextuality: Do faked references represent a specific form of mimicry that can be de-

ployed as a kind of counter-writing in the sense of postcolonial literary theory? In other words, do the texts considered here enter into a specific relationship with the hegemonic European discourse of culture and knowledge through the faked references?

Vorbemerkung: Zwischen Fakt und Fiktion

»Fakten zählen nicht mehr«¹ – »Aktionsplan gegen Fake News vorgelegt«² – »Auf dem Friedhof des Postfaktischen«³: Spätestens seit der U.S.-Präsidentenwahl 2016 herrscht die Sorge um die Zerstörung des Faktischen.⁴ Fake News überfluten Internet und Printmedien mit Inhalten, die als Wahrheiten dargestellt werden, obwohl sie wissenschaftlichen Erkenntnissen oder Datenerhebungen widersprechen; zunehmend wird deutlich, dass einige Akteure im Politik- und Medienbetrieb sich »überhaupt nicht mehr auf das Faktische verpflichten lassen, sich aus einem tatsachenbasierten argumentativen und diskursethisch halbwegs geordneten Wettstreit samt Aussagebelegbarkeit verabschieden«.⁵ Wahr ist nicht länger, was durch Tatsachen und wissenschaftliche Erkenntnisse belegbar ist, sondern was gut zur Erwartungshaltung passt. In dieser neuen, postfaktischen Wirklichkeit⁶ gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Fakt und Fiktion.

1 Malte Kreuzfeldt: *Fakten zählen nicht mehr*, 25.01.2019, URL: <https://taz.de/Kommentar-Stickoxid-und-Tempolimit/!5565178/> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).

2 AFP: *Aktionsplan gegen Fake News vorgelegt*, 5.12.2018, URL: <https://www.sueddeutsche.de/medien/eu-aktionsplan-gegen-fake-news-vorgelegt-1.4240877> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).

3 Kristin Helberg: *Auf dem Friedhof des Postfaktischen*, 18.11.2018, URL: <https://taz.de/Fakten-Wahrheit-und-der-Krieg-in-Syrien/!5548974/> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).

4 Vgl. Bernd Zywiets: »F wie Fake News. Phatische Falschmeldungen zwischen Propaganda und Parodie«, in: *Fake News, Hashtags & Social Bots*, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach und Bernd Zywiets, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2018, S. 97–131, hier S. 98.

5 Ebd., S. 118. Die Definition von Fake News schwankt stark und setzt sich unter anderem zusammen aus »Social-Media-Propaganda«, ideologisch-programmatischer Persuasion und politstrategischer Desinformation [...], personaler Diffamation und *Clickbaiting*-Inhalten [...], Gerüchten und Tratsch, Verschwörungstheorien und Urban Legends, schließlich Aktivismus und Kunst sowie parodistischer Satire«. Ebd., S. 99–100.

6 Vincent F. Hendricks und Mads Vestergaard: *Postfaktisch. Die neue Wirklichkeit in Zeiten von Bullshit, Fake News und Verschwörungstheorien*, übers. v. Thomas Borchert, München: Blessing, 2018.

Dass Fakten parteilichen Zielen untergeordnet und dafür zurechtgebogen und Medien von Falschmeldungen heimgesucht werden, ist aber keine Neuerung des 21. Jahrhunderts. Selbst in der Wissenschaft, der scheinbar letzten Bastion des Faktischen, grassiert schon immer die Fiktion in Form von geschönten Statistiken, manipulierten Ergebnissen und frei erfundenen Daten – man denke etwa an den Fall des niederländischen Sozialpsychologen Diederik Stapel, der seine gesamte Forscherkarriere mit manipulierten und erfundenen Daten bestritt, bis sein Betrug im Sommer 2011 auffiel – viel zu spät, wie im Nachgang oft betont wurde. Aber die Erkenntnisse, die Stapel aus seinen fiktiven Daten zog, waren einfach zu bequem, als dass sie jemand hinterfragt hätte:

Super Schlagzeilen waren das: Menschen äußern sich rassistischer, wenn sie sich in einer vermüllten Umgebung aufhalten (erforscht während eines Streiks der Müllabfuhr in Utrecht, publiziert in *Science*). Oder: Der Anblick eines saftigen Steaks macht Versuchspersonen aggressiver (die Nachricht wurde von Vegetariern gefeiert). Oder: Frauen, die Schönheitsprodukte in der Werbung sehen, fühlen sich hässlicher (dankbar aufgegriffen von Modejournalistinnen).⁷

Wird die Fiktivität solcher Quellen aufgedeckt – ob sie sich nun mit Steaks oder Wahlbeeinflussung beschäftigen –, entsteht eine Verunsicherung hinsichtlich der bis dato konstruierten Realität.

Die Grenze zwischen Realem und Fiktivem wird jedoch nicht nur aus Diskursen heraus zersetzt, die sich eigentlich dem Faktualen verschrieben haben. Auch die Literatur, deren traditionelles Gewässer die Fiktion ist, nähert sich in verschiedenster Form schon immer der Grenze an. Dabei lassen Fälschungen im eigentlichen Sinne, etwa Manuskriptfälschungen, genauso ihre Konturen verschwimmen wie spielerische Auseinandersetzungen zwischen Autobiographie und Autofiktion oder Wissenschaftsparodien. In der zunehmenden Vermi-

⁷ Max Rauner: *Dieser Mann hat der Wissenschaft die Smarties geklaut*, 28.07.2014, URL: <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2014/04/hochstapler-betrug-wissenschaft> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).

schung von faktualen und fiktionalen Textsorten ab der Moderne werden zudem die Diskursgrenzen selbst unschärfer, und »auch die postmoderne Literatur betreibt die Kontamination des Echten und nimmt ringsum epidemisch grassierende Fälschungen wahr.«⁸

Auch in der Literatur wird dabei immer wieder mit erfundenen Quellen operiert, wenn auch meist zu anderen Zwecken als etwa bei Stapel. Die Praxis des Zitierens, des Bezugs eines Textes auf einen anderen, ist so alt wie die Literatur selbst,⁹ und seit die Grenze zwischen Fakt und Fiktion ab der frühen Neuzeit konzeptionelle Gestalt annahm, wird sie auch über diese Praxis spielerisch in Frage gestellt. So werden etwa François Rabelais' Geschichten einer Riesendynastie in *Gargantua et Pantagruel* aus dem 16. Jahrhundert abgeschlossen durch einen fingierten Bücherkatalog, der in parodistischer Art auf zeitgenössische Literatur Bezug nimmt.

Aus dem 17. Jahrhundert berichtet John Barth über ein vielzitiertes Buch namens *The Three Impostors*:

I came upon [the] case of a book called *The Three Impostors*, alluded to in Browne's *Religio Medici* among other places. *The Three Impostors* is a non-existent blasphemous treatise against Moses, Christ, and Mohammed, which in the seventeenth century was widely held to exist, or to have once existed. Commentators attributed it variously to Boccaccio, Pietro Aretino, Giordano Bruno, and Tommaso Campanella, and though no one, Browne included, had ever seen a copy of it, it was frequently cited, refuted, railed against, and generally discussed as if everyone had read it – until, sure enough, in the *eighteenth* century a spurious work appeared with a forged date of 1598 and the title *De Tribus Impostoribus*.¹⁰

8 Barbara Potthast: »Einleitung«, in: *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, hrsg. von Barbara Potthast, Berlin: Lit, 2012, S. 7–9, hier S. 8.

9 Vgl. Wim van den Berg: »Autorität und Schmuck. Über die Funktion des Zitats von der Antike bis zur Romantik«, in: *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*, hrsg. von K. Beekman und Ralf Grüttemeier, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 2000, S. 11–36, hier S. 12.

10 John Barth: »The Literature of Exhaustion«, in: *The Friday book. Essays and other nonfiction*, New York: Putnam, 1984, S. 62–76, hier S. 70–71.

Das erfundene Buch erwies sich in Kommentaren und Abhandlungen scheinbar als dermaßen praktisch, dass es schließlich sogar produziert wurde.

Eine weitere im 18. Jahrhundert entstandene literarische Quellenfälschung, die gerade wegen ihres authentifizierenden Zeigens auf ein fiktives »Original« weite Kreise zog, ist James Macphersons *The Works of Ossian*. Macpherson, ein schottischer Schriftsteller, fühlte sich durch den Ehrgeiz einer schottischen Forschergruppe, ein Epos vom Rang eines Homer in der eigenen Nationalliteratur zu entdecken, zu einer großangelegten Täuschung angestiftet: Als die Gruppe ihn beauftragte, ein solches Epos unter alten gälischen Gesängen ausfindig zu machen und zu übersetzen, erfand er das Epos kurzerhand selbst und präsentierte es als Übersetzung eines Werkes des fiktiven Autors »Ossian« – mit durchschlagendem Erfolg.¹¹

1836 publizierte Thomas Carlyle mit *Sartor Resartus* einen Kommentar auf ein fiktives Werk namens »*Die Kleider ihr Werden und Wirken* (Clothes, their Origin and Influence): von Diog. Teufelsdröckh, J. U. D. etc. Stillschweigen und Co^{gnie}: Weissnichtwo, 1833«. ¹² *Sartor Resartus* legt ebenso kunstvoll ausgearbeitet wie das Macpherson'sche Epos und mit den gleichen parodistischen Zügen wie Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* die kulturellen Implikationen von Kleidern und die Irrungen des Lebens des fiktiven Autors dar – stets mit dem Gestus, dieser Autor und sein Buch *Die Kleider ihr Werden und Wirken* existierten wirklich.

Ab Mitte des 20. Jahrhunderts nimmt die Fingierung von Textquellen in der Literatur an Fahrt auf. Der Grund dafür kann in der »Hyperzitathaftigkeit der postmodernen Kultur«¹³ gesucht werden – das Zitat mit allen seinen Ausformungen, eben auch den fingierten, ist ausufernder Bestandteil postmoderner Literatur. Aber auch die Kon-

11 Vgl. dazu etwa Anne-Kathrin Reulecke: »Prekäre Ursprünge. James MacPhersons Übersetzung ohne Original«, in: *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, hrsg. von Barbara Potthast, Berlin: Lit, 2012, S. 11–23.

12 Thomas Carlyle: *Sartor Resartus*, Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 6.

13 Dubravka Oraić Tolić: *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*, Wien: Böhlau, 1995, S. 165.

tamination des Echten gewinnt in der Postmoderne an Bedeutung, wie Anne-Kathrin Reulecke betont: »Offenbar trifft die mit der Fälschung verknüpfte Verunsicherung von Garantien der Echtheit, Authentizität und Einzigartigkeit auf spezifische Erfahrungen in postmodernen Lebenswelten.«¹⁴ Es ist daher nicht weiter überraschend, dass das 20. Jahrhundert mehrere ›Großmeister‹ dieses literarischen Verfahrens hervorbringt, unter ihnen der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges, der russisch-amerikanische Schriftsteller Vladimir Nabokov und der chilenische Schriftsteller Roberto Bolaño.

Borges beschreibt im Vorwort seiner Kurzgeschichtensammlung *El jardín de senderos que se bifurcan* einen auf den ersten Blick denkbar harmlosen Beweggrund für die Fingierung ganzer Bücher:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en Sartor Resartus; así Butler en The Fair Haven; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.¹⁵

Um sich den Aufwand zu ersparen, 500 Seiten lange Bücher zu verfassen, ziehe er es vor, Zusammenfassungen von fiktiven Büchern zu schreiben und so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits.

Und tatsächlich sind die auf das Vorwort folgenden Erzählungen durchzogen von Verweisen auf Bücher, die der Leser in realen Bibliotheken vergeblich sucht. Da wäre etwa die Erzählung »Examen de la obra de Herbert Quain«, die sich als Nachruf auf den kürzlich verstorbenen Schriftsteller Herbert Quain präsentiert und in zusammenfassender, wertender und vergleichender Manier von dessen Texten

14 Anne-Kathrin Reulecke: »Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Eine Einleitung«, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 7–43, hier S. 9.

15 Jorge Luis Borges: *Ficciones*, 35. Aufl., Madrid: Alianza, 1997, S. 12.

berichtet. Von Quains erstem veröffentlichten Roman, einer Detektivgeschichte, berichtet der Sprecher:

Deploro haber prestado a una dama, irreversiblemente, el primero que publicó. He declarado que se trata de una novela policial: *The God of the Labyrinth*; puedo agregar que el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese Twin Mystery* atacaron a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. También (quiero ser del todo sincero) a su ejecución deficiente y a la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar. Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las priniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.¹⁶

Hier vermischen sich Verweise auf ein reales Buch (Ellery Queens *Siamese Twin Mystery*) mit solchen auf ein fiktives (Herbert Quains *The God of the Labyrinth*), wobei die Bücher mit bibliographischen Daten – etwa dem Publikationsdatum –, Zusammenfassungen und Wertungen versehen werden. Die dadurch erzeugte Ununterscheidbarkeit zwischen realen und fiktiven Textquellen unterwandert und kontaminiert das Echte, mindestens auf den ersten Blick.

Die Effekte und Potenziale solcher fingierter Textverweise sollen im Folgenden erkundet werden. Außerhalb punktueller Textlektüren ist eine Betrachtung fingierter Intertextualität und ihrer Funktionen bisher nicht erfolgt, weshalb ein grundlegender, theoretischer Blick auf das Verfahren die Betrachtung einführen soll: Was ist fingierte In-

16 Borges: *Ficciones*, S. 79.

tertextualität überhaupt und wie funktioniert sie? Wie impliziert beispielsweise der manifeste Text von »Examen de la obra de Herbert Quain«, dass es sich bei den resümierten Texten um reale Werke handle? Fingierte Intertextualität entsteht wie jede Täuschung erst in einer Kommunikationssituation – ohne Getäuschten keine Täuschung, ohne Leser keine fingierten Referenzen. Um zu verstehen, wie die Simulation von Intertextualität vonstattengeht, werden die entsprechenden Textstellen daher mit Erkenntnissen aus der Wirkungsästhetik betrachtet und fingierte Intertextualität als ein Spiel mit den Regeln des Pakts zwischen Text und Leser gefasst.

Für die anschließende Betrachtung der Effekte, die fingierte Referenzen in verschiedene Texte einbringen, sollen mehrere Prosawerke von Borges, Nabokov und Bolaño sowie des argentinischen Schriftstellers Adolfo Bioy Casares zur Hand genommen werden, die verschiedene Charakteristika fingierter Referenzen hervorheben. Denn: Das Erfinden der eigenen Textquellen geschieht zu den unterschiedlichsten Zwecken. Während einige der fiktiven Prätexte bestimmte Argumentationen stützen und verifizieren, also eine durchaus mit den erfundenen Studien Stapels vergleichbare Funktion erfüllen, sind andere Teil literarischer Spiele. Dies zeigt sich auch in Borges' Kurzgeschichte. Was in dem Vorwort wie eine augenzwinkernde Entschuldigung von Faulheit in Form einer *captatio benevolentiae* klingt, kündigt ein Schreibverfahren an, das in der Lektüre von »Examen de la obra de Herbert Quain« diverse Effekte entfaltet.

Der Nachruf auf Quain, einen Autor, den der Leser schon aufgrund des Vorworts vermutlich dem Reich der Fiktion zuordnet, endet mit folgendem Verweis des namenlosen Sprechers: »Del tercero [cuento de *Statements*], *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.«¹⁷ Auf Basis einer Erzählung Quains habe der Sprecher also eine eigene Erzählung namens »Las ruinas circulares« verfasst. Und tatsächlich: Blättert der Leser in der Kurzgeschichtensammlung einige Seiten zurück, steht da der Text

17 Ebd., S. 85.

über die kreisförmigen Ruinen. Handelt es sich bei diesem Vermerk um eine spielerische Metalepse des nun als »Borges« enttarnten Erzählers? Oder sind Quain und seine Erzählungen doch real und standen für die Erzählung Modell? Das Aufweichen der Grenze zwischen Fakt und Fiktion, wie es solche Zitate, Zusammenfassungen und Referenzen in der Erzählung betreiben, erzeugt oft einen unheimlichen Effekt. Robert Chibka klagte einmal nach der Auseinandersetzung mit einem fingierten Textverweis in »El jardín de senderos que se bifurcan«, einem in derselben Kurzgeschichtensammlung von Borges enthaltenen Text: »Generally impervious to the charms of mysticism, I find the direction it has taken quite disconcerting. ›The Garden of Forking Paths‹ makes me ask strange questions whose answers generate stranger ones.«¹⁸ Der unheimliche Effekt des Schwankens zwischen Fakt und Fiktion prädestiniert fingierte Referenzen für den Einsatz in fantastischen Texten.

An Borges' »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« und »Jardín de senderos que se bifurcan« sowie Bioy Casares' »La trama celeste« und *La invención de Morel* lässt sich beobachten, inwiefern die unheimlichen, realitätsverunsichernden Eigenschaften fingierter Referenzen in fantastischen Texten funktionalisiert werden. Die Analyse dieser Texte kann dabei auch Licht auf eine Frage werfen, die das gesamte Œuvre der beiden Autoren begleitet: Sind die von ihnen publizierten Texte wirklich fantastisch? Oft erzeugen die Texte fantastische Momente in der Lektüre, obwohl auf Ebene der *histoire* keine Reibung zwischen realistischer und wunderbarer Weltsicht beobachtbar ist. Das spezifisch Fantastische dieser Literatur aus dem La-Plata-Raum, die sich den klassischen Gattungsdefinitionen von Caillois, Todorov und auch Alazraki entzieht,¹⁹ entfaltet sich rund um die erfundenen Textquellen.

18 Robert L. Chibka: »Borges's Library of Forking Paths«, in: *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, hrsg. von Patricia Merivale und Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, S. 55–74, hier S. 63.

19 Vgl. Roger Caillois: *Au cœur du fantastique*, Paris: Editions Gallimard, 1965; Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. v. Karin Kersten, Berlin: Wagenbach, 2013; Jaime Alazraki: *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.

Die vagen Resümees von Quains Werken bringen jedoch neben unheimlichen auch parodistische Momente hervor. So heißt es etwa über Quains Komödie *The Secret Mirror*:

Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre; los afectos, nobles aunque vehementes; el diálogo parece vacilar entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr. Philip Guedalla. Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza.²⁰

Auch fiktive Autoren und Œuvres existieren nicht im luftleeren Raum, insbesondere wenn suggeriert wird, sie wären Teil der realen Literaturgeschichte. Diese lakonische Aufzählung von Elementen, die einzeln betrachtet seltsam bis überzogen klingen (steinreiche adelige Figuren, eine Nachtigall, ein geheimes Duell), verbunden mit den Bezügen auf Bulwer-Lytton und Wilde, verzerren deren Œuvre zu klischeehaften Schemata.

Da das Referieren auf fiktive Textquellen genau wie die Parodie zwischen einer übergenaugen Einhaltung literarisch tradierter Regeln – im einen Fall die der Intertextualität, im anderen zumindest eines Teils der Regeln des parodierten Textes – und einem zentralen Regelbruch schwankt, findet es sich auch oft in Texten mit parodistischen Zügen. Dies gilt besonders für Parodien auf wissenschaftliche Texte, da diese sich per se an der Grenze zwischen Fakt und Fiktion bewegen.

In Nabokovs' *Pale Fire* und Bolaños *La literatura nazi en América*, die auf ihre je eigene Weise exzessiv auf fingierten Referenzen aufbauen, werden diese Potenziale fingierter Referenzen besonders ausgekostet. Eine Analyse der beiden in der Tradition der Wissenschaftsparodien stehenden Texte erkundet neben den parodistischen Charakteristika der fingierten Referenzen die Frage, was für einer Textsorte die betrachteten Texte zuzurechnen sind: Kann ein Text, der in Imitation einer faktualen Textsorte wie der kritischen Edition (*Pale Fire*) oder des literarischen Lexikons (*La literatura nazi en América*) ge-

20 Borges: *Ficciones*, S. 83.

geschrieben ist, eine übergreifende Narration erzeugen? Wie verhalten sich hier Reales und Fiktives, Faktuales und Fiktionales zueinander?

Nicht zuletzt erzeugen fingierte Referenzen aber auch den Effekt, der im Vorwort zu *El jardín de senderos que se bifurcan* geschildert wird: Sie können mit wenigen Worten lange Romane entstehen lassen und sind damit ein Mittel der Fiktionsgenese. So entsteht etwa durch die nur zwei Sätze lange Beschreibung von Quains *The Secret Mirror* über die Verweise auf Bulwer-Lytton, Wilde und Guedalla je nach Vorkenntnis von deren Texten quasi per *copy-paste* gedanklich ein Bild von Stimmung, Aufbau und Handlung der fiktiven Komödie.

In »Examen de la obra de Herbert Quain« sowie Bolaños *Los sabores del verdadero policía* und *2666* lässt sich beobachten, wie unterschiedlich fingierte Referenzen zur Textgenese eingesetzt werden können. Während der Ersatz 500 Seiten langer Romane durch wenige Zeilen lange Resümees bei Borges Teil einer konzisen Schreibweise ist, bilden sie bei Bolaño die Grundlage wuchernder Texte.

Ein Symptom der sich in der Lektüre quasi selbst schreibenden fiktiven Textquellen ist die Tatsache, dass sich zahlreiche reale Lesende aufgemacht haben, an ihnen weiterzuschreiben und sie damit ein Stückchen mehr ins Reale zu ziehen. So findet sich etwa in der Textsammlung *Adios, Happy Homeland!* der amerikanischen Autorin Ana Menéndez ein E-Mail-Wechsel zwischen einer kubanischen Autorengruppe und einem gewissen Herbert Quain, in dem Letzterer ein inhaltliches Schema, das Borges von einem seiner Romane resümiert hat, überarbeitet und verfeinert. Ein exemplarischer Gang durch Textbeiträge in Internetforen, Zeitschriftenartikeln und Künstlerbüchern soll die Gestaltung von Weiterschreibungen wie jener von Ana Menéndez skizzieren, die dieses Potenzial der Textgenese weitenutzen und den fiktiven Texten damit einen Platz im Realen einräumen.

Gemeinsam ist den hier betrachteten Autoren neben der Verwendung fingierter Verweise, dass sie keiner Nationalliteratur im engeren Sinne zugeordnet werden können, aber doch alle als *poetae docti* aus der amerikanischen ›Peripherie‹ auf das hegemonielle kulturelle Erbe Europas blicken. An die Textanalysen anschließend soll daher zuletzt ein Gedanke ausgeführt werden, den die Biographien der Au-

toren und die imitierende Bewegung fingierter Intertextualität nahelegen: Stellen fingierte Referenzen eine spezifische Form der Mimikry dar, die als eine Art Gegenschreiben im Sinne der postkolonialen Literaturtheorie eingesetzt werden kann? Mit anderen Worten: Treten die hier betrachteten Texte durch die fingierten Referenzen in ein bestimmtes Verhältnis mit dem hegemonialen europäischen Kultur- und Wissensdiskurs?

Ohne den vermessenen Anspruch auf Vollständigkeit, jedoch mit dem Ziel, die Essenz fingierter Intertextualität zu fassen, widmen sich die folgenden Betrachtungen also einem Verfahren, das in Anlehnung an Bhabha beschrieben werden kann als ›almost intertextual, but not quite‹.

1 Fingierte Intertextualität

Eine Fälschung ist etwas [...] nicht wegen seiner inneren Beschaffenheit, sondern kraft seiner Identitätsbehauptung. Fälschungen sind somit vor allem ein pragmatisches Problem.

—Eco: *Die Grenzen der Interpretation*

Bevor wir fingierte Referenzen genauer betrachten sollten ein paar Worte über das Feld verloren werden, das sie so kunstvoll imitieren: Intertextualität. Die Betrachtung von Text-Text-Bezügen hat seit der Prägung des Begriffs ›Intertextualität‹ durch Julia Kristeva 1967 weite Bahnen gezogen. Gerade wegen dieser Verbreitung ist der Begriff konzeptuell wie terminologisch umstritten, trotz der Einigkeit über seine nominale Bedeutung: ›Intertextualität‹ bezeichnet Bezüge zwischen Texten.

Das Forschungsfeld vereint texttheoretische, textdeskriptive und literatur- bzw. kulturkritische Herangehensweisen:¹ Texttheoretische Ansätze zielen auf grundlegende Schlussfolgerungen über die allgemeinen Charakteristika von Texten ab. Einen solchen Ansatz verfolgt etwa die poststrukturalistische Theorie Kristevas. Sie vertritt einen globalen Intertextualitätsbegriff: Jeder Text, so die Schlussfolgerung, die sie aus ihrer Lektüre Bachtins zieht, »[...] baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines

1 Vgl. Renate Lachmann: »Ebenen des Intertextualitätsbegriffs«, in: *Das Gespräch*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink, 1984, S. 133–138. Umfangreiche Skizzierungen des Forschungsfeldes finden sich beispielsweise bei Manfred Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: M. Niemeyer, 1985, S. 1–30; Otmar Ette: »Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 497–519; Thais Morgan: »The Space of Intertextuality«, in: *Intertextuality and contemporary American fiction*, hrsg. von Patrick O'Donnell und Robert Con Davis, Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press, 1989, S. 239–279; Renate Lachmann (Hrsg.): *Dialogizität*, München: Fink, 1982 und Heinrich F. Plett (Hrsg.): *Intertextuality*, Berlin u.a.: De Gruyter, 1991.

anderen Textes«. ² Texte definiert sie dabei sehr weit »im Sinne kulturell kodierter Zeichensysteme«. ³ Derartige texttheoretische Ansätze sind aufschlussreich, wenn es um die Frage geht, wie Sprache funktioniert. Für konkrete literarische Textanalysen geben sie dagegen wenig Anhaltspunkte, da die Weite des Textbegriffes und die Schlussfolgerung, alles beziehe sich auf alles, konkrete Einzelaussagen über spezifische Text-Text-Beziehungen schwierig machen.

Einen anderen Ansatz bieten textdeskriptive Herangehensweisen wie der strukturalistische Kategorisierungsvorschlag Genettes, der unter dem Überbegriff der »*Transtextualität*« ⁴ fünf verschiedene Text-Text-Beziehungen beschreibt. Auch Genette betrachtet zwar nicht ausschließlich konkrete Bezüge zwischen zwei Texten – in Form der Architextualität etwa auch Referenzen eines Textes auf eine unbestimmbar große Zahl anderer Texte, beispielsweise eine Gattung –, konzentriert sich aber dennoch auf Ersteres. ⁵ Textdeskriptive Ansätze verstehen intertextuelle Bezüge als beschreibbare, vom Autor bewusst gesetzte Referenzen.

Zwischen diesen Polen entspannt sich eine große Bandbreite an weiteren Ansätzen, wie die von der Psychoanalyse beeinflussten Studi-

2 Julia Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag, 1972, S. 345–375, hier S. 348.

3 Matias Martinez: »Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis«, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011, S. 430–445, hier S. 442.

4 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 9.

5 Bezüge auf einzelne Texte und Bezüge auf eine Gruppe von Texten unter einem Überbegriff zu vereinen, ist zudem kein Konsens strukturalistischer Intertextualitätstheorien: Im Gegensatz zu Genette oder auch Manfred Pfister und Ulrich Broich trennt beispielsweise Klaus W. Hempfer zwischen Intertextualität und Systemreferenz und definiert ausschließlich Bezüge auf einzelne Texte als intertextuell. Vgl. Klaus W. Hempfer: »Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall. Die italienische Ritterepik der Renaissance«, in: *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Wiesbaden: Steiner, 1983, S. 1–31, hier S. 14–18.

en intertextueller Marker von Michael Riffaterre⁶ oder Harold Blooms Konzept der *anxiety of influence*.⁷ Bloom, der mit seinem engen Textkorpus – er betrachtet ausschließlich Lyrik – und seiner weiten Definition dessen, welche Referenzen als intertextuell gelten, an beide Pole anschließt, blickt in seiner Einflusstheorie auf die Produktion literarischer Texte. Er argumentiert, dass jeder Autor von einem oder mehreren Vorgängern geprägt sei und sich ein »strong writer«⁸ dadurch auszeichne, dass er sich in mehreren aufeinanderfolgenden Phasen soweit wie möglich von diesen Einflüssen löse. Die an Freuds Familienroman angelehnte Theorie nimmt damit einen literaturkritischen Standpunkt ein, da sie weder Aussagen über grundsätzliche Charakteristika von Texten trifft noch per se einen Analyseansatz darstellt, sondern vornehmlich Zusammenhänge in der Literaturgeschichte beobachtet.⁹

Verschiedene Ansätze, Intertextualität zu verstehen, verfolgen also unterschiedliche Zwecke, wodurch sie einander nicht zwangsweise ausschließen. Entscheidet man sich beispielsweise, in einer Textanalyse, Bloom folgend, ein Gedicht Coleridges ganz konkret einer bestimmten Stufe der Loslösung von den Einflüssen Miltons zuzuschreiben, ist es dennoch möglich, auf einer texttheoretischen Ebene zugleich die grundsätzliche Verknüpfung aller sprachlichen Erzeugnisse zu reflektieren, wie sie von Kristeva beschrieben wird.

Wo auf dieser Skala befindet sich nun aber *fingierte* Intertextualität? Da es sich bei der Simulation von Intertextualität um eine konkrete literarische Textstrategie handelt, fußt die folgende Betrachtung

6 Vgl. Michael Riffaterre: »The intertextual unconscious«, in: *The Trial(s) of psychoanalysis*, hrsg. von Françoise Meltzer, Chicago: University of Chicago Press, 1988; Michael Riffaterre: »Compulsory reader response: the intertextual drive«, in: *Intertextuality. Theories and practice*, hrsg. von Michael Worton und Judith Still, Manchester u.a.: Manchester University Press, 1990, S. 56–78.

7 Harold Bloom: *The anxiety of influence. A theory of poetry*, 2. Aufl., New York: Oxford University Press, 1997.

8 Bloom verwendet den Begriff des »strong writer« wertend im Sinne eines Produzenten qualitativ hochwertiger Lyrik. Vgl. ebd., S. xviii.

9 Bloom ergänzt allerdings mit der Beschreibung eines »antithetical criticism« seine Theorie durch einen Analyseansatz. Ebd., S. 93–96.

auf einem textdeskriptiven Verständnis von Intertextualität.¹⁰ Auch das Verfahren selbst legt dies nahe, da es intendierte, markierte Einzeltextreferenzen imitiert. An Genettes Begriff der Transtextualität angelehnt, wird daher im Folgenden von Intertextualität gesprochen, wenn ein intendierter Bezug von einem manifesten Text A auf einen oder mehrere Prätext(e) B vorliegt. Als Text wird dabei ein »geordneter, begrenzter Zeichenkomplex, der vor allem in kommunikativer Absicht modelliert ist«,¹¹ verstanden. Neben literarischen Texten wie Romanen, Kurzerzählungen oder Essays werden also auch Zeichenkomplexe, die die Spezifika von Literarizität und Poetizität nicht erfüllen, wie zum Beispiel schriftliche wissenschaftliche Erzeugnisse, als Texte bezeichnet – und dementsprechend auch als mögliche Referenzpunkte intertextueller Bezüge angesehen.

Die Beschränkung auf intendierte Bezüge trennt diesen Ansatz von einer Quellen- und Einflussforschung, wie etwa Bloom sie anstrebt. Während Letztere den Produktionsvorgang im Blick hat, soll hier die Rezeption des Textes im Fokus stehen. Manfred Pfister fasst diese Unterscheidung mit der Differenz zwischen zufälligen Reminiszenzen und intertextuellen Anspielungen:

Man unterscheidet [...] produktionsästhetisch zwischen zufälligen und oft unbewußten Reminiszenzen des Autors, die zwar in den Text eingehen, deren Aufdecken diesem jedoch keine zusätzliche oder pointierte Bedeutung verleiht, und der eigentlichen intertextuellen Anspielung, die vom Autor intendiert ist und vom Leser erkannt werden muß, soll das Sinnpotenzial des Textes ausgeschöpft werden.¹²

Ob es sich bei einem Bezug um einen intendierten handelt, lässt sich im Text daran festmachen, ob der Bezug in irgendeiner Form markiert ist. Wenn also etwa in Borges' Kurzgeschichte »Examen de la obra de Herbert Quain« mit bibliographischen Angaben auf F. H. Bradleys

¹⁰ Hier und im Folgenden wird von der *Simulation* von Intertextualität durch die *Imitation* ihrer Strukturen gesprochen. Dies soll als vorläufige Definition des Verfahrens dienen, bis die vorliegenden Überlegungen zu einer genaueren Definition führen.

¹¹ Joachim Knappe: *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 107.

¹² Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, S. 23.

Appearance and reality verwiesen wird, kann zweifelsfrei von Intertextualität gesprochen werden:

Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and reality*, 1897, página 215).¹³

Der Verweis auf »el prólogo de Quain« an dieser Textstelle ist ebenso als intertextuelle Referenz markiert: Aus dem manifesten Text »Examen de la obra de Herbert Quain« heraus wird auf einen anderen Text verwiesen, spezifiziert als Text eines Autors namens Quain und markiert durch die Bezeichnung »prólogo«. Der Verweis verbleibt jedoch entgegen der evozierten Erwartung im Fiktionalen: Herbert Quain und sein Vorwort gibt es nicht. Der implizierte Referenzpunkt entsteht hier also im Gegensatz zu Bradleys *Appearance and reality* erst im Verweisen des manifesten Textes. Damit nähern wir uns unserem Gegenstand an: intertextuellen Referenzen, die durch den manifesten Text simuliert werden.

1.1 Von Pseudoresümees und falschen Referenzen

Die Simulation intertextueller Referenzen wurde bisher in der Forschung nicht übergreifend behandelt, Erwähnungen der Verfahrensweise finden sich jedoch in Auseinandersetzungen mit Autoren wie Borges, Bolaño und Thomas Pynchon. Die dabei verwendeten Begrifflichkeiten lassen sich grob in zwei Ansätze unterteilen: Begriffsbildungen durch Beigabe von Adjektiven, die oppositionell zum Konzept der Originalität oder Authentizität stehen, und Begriffsbildungen durch das Präfix ›Pseudo-‹.

Maya Schärer-Nussberger beispielsweise spricht in Bezug auf das Werk Borges' von der ›falschen‹ Referenz: »Eine der bekanntesten Fallen, die der Autor in seinen Texten versteckt, ist die falsche Refe-

¹³ Borges: *Ficciones*, S. 80.

renz.«¹⁴ Diese ›falsche‹ Referenz verweist nach Schärer-Nussberger im Gegensatz zu einer ›wahren‹ Referenz auf ›falsche‹ Informationen.¹⁵ Gérard Genette bedient sich einer ähnlichen Begriffsbildung, wenn er in *Palimpseste* im Hinblick auf Borges' *Universalgeschichte der Niedertracht* über »apokryphe[] Bezugnahmen« und »»fälschliche[] Zuschreibungen« spricht.¹⁶

In dem kurzen Kapitel, das Genette in *Palimpseste* der frühen Prosa von Borges widmet, geht es ihm jedoch vornehmlich um den Begriff des »Pseudoesüme«¹⁷, den er vom Begriff des Apokryphs abgrenzt:

Das *Pseudoesüme* oder fiktive Resüme, das heißt das simulierte Resüme eines imaginären Textes, wie es zum Beispiel Borges vorgeführt hat, gehört von seiner Haltung her wohl in den Bereich der Nachbildungen, hat es doch unter anderem die Funktion, die Existenz eines nicht existenten Textes als glaubwürdig hinzustellen [...] Dabei handelt es sich jedoch nicht genau um ein Apokryph, da der vermeintliche Text nicht buchstäblich *vorgelegt*, sondern bloß *beschrieben* wird: Es gibt also kein Streben nach stilistischer Imitation.¹⁷

Genette zählt das Pseudoesüme dabei, genauso wie das »Pseudoszenario« und den »Pseudoentwurf«,¹⁸ zu Phänomenen fiktiver Hypertextualität, also zur Simulation des Verhältnisses eines Hypertextes B zu einem fiktiven Hypotext A in Form einer Überlagerung, die kein Kommentar ist.¹⁹

14 Maya Schärer-Nussberger: »Textspiegelungen bei Jorge Luis Borges«, in: *Texttreue. Komparatistische Studien zu einem masslosen Massstab*, hrsg. von Jürg Berthold, Bern u.a.: Lang, 2008, S. 159–172, hier S. 161.

15 Vgl. folgende Äußerungen bei Schärer-Nussberger: »›Wahre‹ und ›falsche‹ Informationen gehen ineinander über.« Oder auch: »Wiederum sind die Referenzen sowohl ›wahr‹ als auch ›erfunden‹.« Ebd., S. 163 und 166.

16 Genette: *Palimpseste*, S. 349.

17 Ebd., S. 348–349.

18 Ebd., S. 350.

19 Ebd., S. 351. In der Verwendung unterschiedlicher Begriffe deutet Genette die unterschiedlichen Formen an, die das Simulieren intertextueller Verweise annehmen kann: Es kann sich dabei um ein Zitat handeln, also tatsächlich vorhandenen Text, der einer fiktiven Quelle zugeordnet wird – das bezeichnet Genette mit dem Begriff der »apokryphen Bezugnahmen« –, es kann sich aber auch um die »»fälschliche[] Zuschrei-

Peter Zima bedient sich ebenfalls des Präfixes ›Pseudo-‹. Er verwendet es für das Motto, das Pynchon dem vierten Kapitel von *Gravity's Rainbow* voranstellt: »What? —Richard M. Nixon«. ²⁰ Dieses Pseudozitat stellt für Zima die Parodie eines Zitates dar, da der Leser »in dieses polyseme Wort, dessen pragmatischer Kontext längst verschollen ist, [...] alles mögliche hineininterpretieren« kann. ²¹ Auch Achim Hölder verwendet die Wortbildung mit ›Pseudo-‹, versteht das Pseudozitat allerdings noch einmal anders als Zima oder Genette: »Vielleicht muß man Pseudo-Zitate als immaterielle, nur zufällig in Sprache sich kleidende, möglicherweise gar déjà vu-hafte Bewußtseinsblitze betrachten?« ²² Für ihn ist das Pseudozitat ein durch falsches Erinnern verfälschtes Zitat, an dessen Verfälschungsmechanismen sich Momente der Mnemotechnik und Erkenntnisse der Psychoanalyse festmachen lassen.

Weder die Begriffe, die durch Zugabe von Adjektiven wie ›falsch‹, ›fälschlich‹ oder ›apokryph‹ gebildet werden, noch die diversen Derivate von ›Pseudo‹ bieten eine hinlänglich klare Konzeption. Die teils widersprüchliche Auslegung der genannten Begrifflichkeiten verweist auf ein tiefer liegendes Problem in der Begriffsbildung, das konzeptuelle Exaktheit erschwert: den enthaltenen Rückbezug auf Konzepte von Originalität. Umberto Eco vermerkt in seiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Fälschung:

Die Definition von Begriffen wie Nachahmung, Fälschung, Pseudoepigraph, Falsifikat, Faksimile, unecht, pseudo, apokryph und anderen ist

bung[]« eines fiktiven Textes an einen realen Autor handeln oder eben um Resümees oder Entwürfe fiktiver Texte.

²⁰ Thomas Pynchon: *Gravity's rainbow*, New York: Viking Press, 1973, S. 617.

²¹ Peter V. Zima: »Zitat – Intertextualität – Subjektivität. Zum Funktionswandel des literarischen Zitates zwischen Moderne und Postmoderne«, in: *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*, hrsg. von K. Beekman und Ralf Grüttemeier, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 2000, S. 297–326, hier S. 315.

²² Achim Hölder: »Gedächtnis-Fluß und Brücken-Verfall. Einige Gedanken über das Zustandekommen von Pseudo-Zitaten«, in: *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, hrsg. von Volker Pantenburg und Nils Plath, Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2002, S. 223–233, hier S. 227.

ziemlich kontrovers. Man darf deshalb vermuten, dass viele der Schwierigkeiten bei der Definition dieser Begriffe mit den Schwierigkeiten zusammenhängen, die auftreten, wenn man den Begriff ›Original‹ oder ›authentisches Objekt‹ definieren möchte.²³

Den Fokus auf die problematischen Begriffe von Echtheit und Falschheit zu legen, scheint wegen des inhärenten Definitionsproblems inadäquat. Zudem ist dieser Fokus auf den Gegenstand – sei er nun ›wahr‹ oder ›falsch‹ – auch wenig interessant, da simulierte Referenzen den fiktiven Prätext eben nicht (oder zumindest nicht komplett) vorlegen, sondern ihn lediglich beschreiben. Die Bewegung des Verweizens selbst, nicht der Referenzpunkt, steht dabei im Zentrum.

Andreas Mahler geht begrifflich einen anderen Weg und verwendet in seiner Analyse zweier Texte von Borges und Bolaño den Begriff der »fingierten Intertextualität«.

Damit komme ich zum Punkt einer ›fingierten Intertextualität‹. Denn ich kann [...] einen Text-Text-Bezug nicht nur vermittels eines realen vorgängigen Textes A herstellen, sondern kann diesen Bezug auch simulieren, ›fingieren‹, indem ich einen solchen Text A setze, ihn lediglich in Aussicht stelle, im selben Text M (mit)erfinde, ohne dass seine Existenz verbürgt ist.²⁴

23 Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, übers. v. Günter Memmert, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, S. 217.

24 Andreas Mahler: »Fingierte Intertextualität. Überlegungen zur Erfindung von Text-Text-Bezügen bei Borges und Bolaño«, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 47.1 (2016), S. 53–64, hier S. 60. Fingierte Intertextualität ist nach Mahler hypodiegetisch, hypertextuell und hypotypotisch. Um das spezifische Potenzial fingierter Referenzen, hypotypotische Textwelten hervorzubringen, soll es in Kapitel 4 gehen. Ein weiterer Ansatz der Nomenklatur, der in die Richtung der hier avisierten Fokussierung geht, ist der von Hendrik Witthaus, wenn dieser vom »gefälschten Zitat« in den Texten von Borges spricht. Allerdings bedient sich auch Witthaus an anderer Stelle wieder Begriffen wie »apokryph«, die durch ihren schon diskutierten Rückbezug auf Konzepte von Originalität problematisch sind. Vgl. Jan-Hendrick Witthaus: »Fehlleistung und Fiktion. Sebalds Gedächtnismodelle zwischen Freud und Borges«, in: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, hrsg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger, Berlin: Schmidt, 2006, S. 157–172.

Diese Definition wirft indirekt eine Frage auf, die aufschlussreicher scheint als jene nach Originalität: Wie genau stellt ein manifester Text einen anderen, fiktiven Text »in Aussicht«? Um zu verstehen, wie dieses In-Aussicht-Stellen vonstatten geht, ist der Blick auf ein verwandtes, weit besser erforschtes Feld aufschlussreich: das der Kunstfälschungen. Die Charakteristika einer Fälschung in der Kunst unterscheiden sich grundlegend von jenen in der (Natur-)Wissenschaft, wie Barbara Potthast anmerkt:

Als Fälschungen werden in den verschiedenen kulturellen Systemen zum Teil höchst unterschiedliche Phänomene bezeichnet. Nicht immer geht es bei Fälschungen um Wissen und Objektivität, so in den Künsten, und nicht immer liegt ein Rekurs auf Autor- und Urheberschaft zugrunde, so in den Naturwissenschaften, wo Fälschungen verbreitet sind und die Grundlagen des Systems in Frage stellen.²⁵

Obwohl Fälschungen in allographischen Erzeugnissen wie literarischen Texten deutlich seltener sind als in autographischen Künsten wie der Malerei, hat auch die Literaturgeschichte prominente Fälle von Fälschungen hervorgebracht – man denke nur an die Gesänge des Ossian oder die von Steinmann »entdeckten« Gedichte Heinrich Heines.²⁶

Die Definitionen von Fälschung in der Kunst sind zahlreich, was nicht zuletzt an den vielfältigen Fälschungsformen und den verschie-

25 Potthast: »Einleitung«, hier S. 8. Dass Fälschungen weit verbreitet sind und »die Grundlage des Systems in Frage stellen«, lässt sich natürlich genauso über einige Künste sagen. Aktuelle Schätzungen gehen beispielsweise davon aus, dass 10 bis 30 Prozent aller Gemälde, die für Originale gehalten werden, Fälschungen sind. Vgl. Tobias Timm und Stefan Koldehoff: »Die acht Gebote«, in: *Zeit Online* 2012 (10.05.2012).

26 Vgl. Reulecke: »Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten«, hier S. 7. Zudem steht die Literatur durch ihre Verwandtschaft zur Rhetorik per se unter dem Verdacht, »Falschheiten« zu produzieren, wie K. K. Ruthven bemerkt: »Literature's long-standing alliance with rhetoric as a suasive rather than a probative mode of discourse compromises its intermittent claims to be a veridical medium.« K. K. Ruthven: *Faking literature*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2001, S. 147.

denen Künsten liegt.²⁷ Neuere Erkenntnisse betrachten dabei vor allem den Akt des Fälschens und wenden sich von der früheren Fokussierung auf die gefälschten Objekte ab. So betont Umberto Eco, eine Fälschung sei etwas »nicht wegen seiner inneren Beschaffenheit, sondern kraft seiner *Identitätsbehauptung*. Fälschungen sind somit vor allem ein pragmatisches Problem.«²⁸ Dieses Verständnis von Fälschungen als Sonderfall einer Kommunikationssituation findet sich auch bei Bernhard Dotzler:

Fälschen ist ein propositionaler Akt. Nicht Sachen, sondern Sachverhalte werden gefälscht; nicht Gegenstände, sondern Behauptungen über Gegenstände; nicht Information, sondern –: durch Information wird gefälscht. Denn gefälschte Information gibt es nicht. Es gibt Falschinformation, gar keine Frage. Aber selbst diese ist und bleibt Information.²⁹

Fälschen ist also ein Vorgang, bei dem einem Empfänger unzutreffende Charakteristika über ein bestimmtes Objekt vermittelt werden, wobei nicht etwa das Objekt der ›Knackpunkt‹ ist, sondern der propositionale Akt selbst. Ein Gemälde etwa, das so gezeichnet wurde, dass es aussieht wie die *Mona Lisa*, ist per se noch keine Fälschung. Erst wenn zusätzlich behauptet wird, es handele sich dabei um das berühmte Werk von Leonardo da Vinci, liegt tatsächlich ein Fälschungsfall vor.

Ein solches Verständnis von Fälschung als propositionalem Akt ist auch äußerst aufschlussreich, wenn man den Blick zurückwirft auf die Simulation intertextueller Referenzen. Zur Veranschaulichung sei ein Beispiel genannt. In Borges' Kurzgeschichte »Tlön, Uqbar, Orbis

27 Bernhard Dotzler geht daher sogar so weit zu sagen, dass substantielle Aussagen über Fälschungen sich zwangsweise auf Fallbeispiele und Fallunterscheidungen begrenzen müssen. Vgl. Bernhard J. Dotzler: »Current Topics on Astronoetics«. Zum Verhältnis von Forschung und Information«, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 68–80, hier S. 78.

28 Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, S. 227.

29 Dotzler: »Current Topics on Astronoetics«, S. 78.

Tertius« erwähnt der Erzähler zwei Werke, die er in der Bibliographie einer Enzyklopädie gefunden habe:

La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch. El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andrea.³⁰

Durch diverse Marker wie Kursivschreibung und bibliographische Angaben wird dem Leser hier suggeriert, es handle sich bei den kursivierten Worten um Buchtitel, und diese Buchtitel verwiesen auf eine extratextuelle Sphäre. Beide Bücher sind jedoch fiktiv. Auch in diesem Falle liegt also ein propositionaler Akt vor: Der manifeste Text »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« verweist auf einen Referenzpunkt, der mit dem Titel *History of the Land Called Uqbar* versehen und als Buch charakterisiert ist. Mehr noch: Hier liegt *nur* ein propositionaler Akt vor, denn den referierten Text gibt es nicht. Statt des Buches *History of the Land Called Uqbar* gibt es nur den Verweis auf ebenjenes Buch. In diesem Sinne kann man das Simulieren intertextueller Referenzen sogar als Fälschung *par excellence* bezeichnen, da das bezeichnete Objekt so weit in den Hintergrund tritt, dass nur noch der propositionale Akt übrig bleibt.

Aber nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch die Unterschiede zu anderen Kunstfälschungen können den Blick auf simulierte Referenzen schärfen. Denn ebenjener Sachverhalt, der sie theoretisch zu Fälschungen *par excellence* macht – die Fiktionalität des Objektes, über das die fälschenden Informationen gegeben werden –, trennt zugleich das Simulieren von Intertextualität von der Kunstfälschung: Es gibt eben keinen Gegenstand, keinen Prätext. Dass die Fälschung trotz Fokussierung auf ihren Aktcharakter eigentlich immer an ein Objekt gebunden ist, zeigt aber nicht zuletzt der alltägliche Sprachgebrauch, den die Definition im Brockhaus festhält: »Fäl-

30 Borges: *Ficciones*, S. 17.

schung, lat. falsum, die zu betrügerischen Zwecken vorgenommene Nachbildung oder Veränderung eines Gegenstandes.«³¹

Dass den simulierten Referenzen dieser Gegenstand fehlt, macht sie zur leeren Verwendung eines propositionalen Sprechaktes. Nach Searle setzt sich ein propositionaler Akt aus einem Referenzakt, bei dem auf Objekte der außersprachlichen Welt verwiesen wird, und einem Prädikationsakt zusammen, bei dem etwas über diese Objekte ausgesagt wird.³² Bei der Simulation einer intertextuellen Referenz sind zwar beide Teile dieses Aktes vorhanden – es wird sowohl auf einen anderen Text verwiesen als auch dieser andere Text mit Eigenschaften versehen –, der Referenzakt ist jedoch unvollkommen, da der anvisierte Referenzpunkt in der außersprachlichen Welt nicht vorhanden ist. Eine simulierte Referenz stellt also einen ins Leere laufenden propositionalen Akt dar.³³

Dennoch handelt es sich nicht eigentlich um einen leeren Akt. Ganz im Gegenteil könnte man sagen, dass simulierte Intertextualität sogar einen außergewöhnlich vollen propositionalen Akt darstellt, da diese Sprechhandlung im Gegensatz zu konventionellen propositionalen Akten ihren Referenzpunkt selbst hervorbringt. In dem Moment etwa, in dem der Erzähler aus »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« auf das Werk *History of the Land Called Uqbar* referiert, wird dieses auf einer Art Metalevel der Fiktion gleichsam erschaffen. Diese doppelte Natur des Sprechaktes lässt sich mit dem Begriff des »negierten Bezeichnens« fassen, den Wolfgang Iser verwendet, um die Verweis-

31 *Der grosse Brockhaus*, Wiesbaden: Brockhaus, 1953.

32 Vgl. John R. Searle: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, übers. v. Renate und Rolf Wiggershaus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971, S. 51.

33 Searle weist zwar darauf hin, dass es auch möglich ist, sich mit einem propositionalen Akt auf fiktive Objekte zu beziehen, unterscheidet dabei aber klar zwischen verschiedenen Redeabsichten: »Das Axiom der Existenz gilt allgemein: in der Alltagssprache kann man nur auf das verweisen, was existiert; in der fiktiven Rede kann man nur auf das verweisen, was in der Dichtung existiert (und auf die Dinge und Ereignisse des Alltags, die die erdichtete Geschichte einschließt).« Ebd., S. 124. Dass ein fiktionaler Text in der scheinbaren Absicht, auf ein ›Ding des Alltags‹ hinzuweisen, auf einen fiktiven Text verweist, bildet den ins Leere laufenden Akt.

struktur von fiktionalisierten Signifikanten wie beispielsweise Karten fiktiver Regionen zu beschreiben:

Statt als *Karte* ein *Territorium* zu bezeichnen, wird das negierte Bezeichnen zur *Karte*, um mindestens die Konturen eines *Territorium* [sic] entstehen zu lassen. Dieses *Territorium* wird mit der *Karte* zusammenfallen, weil es außerhalb einer solchen Bezeichnung keine Existenz hat; es muß jedoch zugleich von der *Karte* unterschieden bleiben, weil es ein Produkt des gespaltenen Signifikanten und nicht dieser selbst ist. [...] Aufgehoben ist die Differenz insofern, als der fiktionalisierte Signifikant *Karte und Territorium* zugleich ist. Durchgehalten ist die Differenz insofern, als der Signifikant die Bedingung dafür abgibt, sich zur *Karte* ein *Territorium* hinzudenken zu müssen.³⁴

Im Wegfallen des extratextuellen Signifikats wird die fingierte Referenz also zu einem doppelten Signifikanten, der seinen fiktiven Bezugspunkt selbst erschafft, mit diesem aber nicht identisch ist: Das Buch *History of the Land Called Uqbar* fällt mit der Referenz »Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874«³⁵ zusammen, da es außerhalb dieses propositionalen Aktes nicht existiert, und weicht zugleich von ihr ab, da die Referenz als Zeigen *auf* das fiktive Buch zwangsweise von diesem unterschieden ist. In dieser Schaffung von Signifikanten durch Signifikanten wird auf besondere Weise die von Derrida beschriebene Signifikantenkette produziert, ohne von der Vorstellung einer Signifikant-Signifikat-Differenz abzuweichen. Versteht man fingierte Referenzen als ein solches negiertes Bezeichnen, führen sie eine zusätzliche Ebene in das Werk ein, auf der die von der Referenz unterschiedenen und doch im Status gleichen Referenzpunkte – das, was im Beispiel Iser das fiktive Territorium ist – liegen.

Das Simulieren intertextueller Verweise ist also als propositionaler Akt zu betrachten, der ins Leere läuft, aber gleichzeitig außergewöhnlich

34 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 428.

35 Borges: *Ficciones*, S. 17.

lich voll ist, weil er seinen Referenzpunkt selbst hervorbringt. Damit erzeugt die Simulation ein negiertes Bezeichnen.

Bei der Benennung des Verfahrens gilt es daher, den Fokus auf die vollzogene Sprechhandlung zu richten. Dafür ist der von Mahler verwendete Begriff des ›Fingierens‹ geeignet, da er inhärent auf einen Sprechakt verweist. ›Fingieren‹ wird im alltäglichen Sprachgebrauch verstanden als »in einer bestimmten Absicht vortäuschen, vorspiegeln; erdichten«.³⁶ Mit dieser Bedeutung integrieren Matias Martinez und Michael Scheffel den Begriff auch in ihre *Einführung in die Erzähltheorie*: »Fingieren verwenden wir im Sinne von ›[vor]täuschen«.³⁷ Sie komplettieren mit diesem Begriff ihre vierteilige Unterscheidung »fiktiv«, »real«, »fiktional«, »faktual«.

Fiktional steht im Gegensatz zu ›faktual‹ bzw. ›authentisch‹ und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede. *Fiktiv* steht im Gegensatz zu ›real‹ und bezeichnet den ontologischen Status des in der Rede Ausgesagten.

Die Werke der Dichter sind fiktional in dem Sinne, daß sie grundsätzlich keinen Anspruch auf unmittelbare Referentialisierbarkeit, d. h. Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen erheben [...].³⁸

›Fingieren‹ ist das Sprechen über einen fiktiven Gegenstand, wobei der Gestus der des faktualen Erzählens ist und dementsprechend ein »Anspruch auf unmittelbare Referentialisierbarkeit«, ein extratextuel-

36 Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, 2. Aufl., Mannheim: Bibliographisches Institut, 2011.

37 Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Aufl., München: C.H. Beck, 2007, S. 13. Das Buch von Martinez und Scheffel darf in seinem Status als Basiswerk der Literaturwissenschaft wohl als Spiegel des Allgemeinverständnisses der hier erwähnten Begriffe gelten. Der so definierte Begriff des ›Fingierens‹ weicht stark von anderen Konzepten des ›Fingierens‹ wie etwa dem bei Wolfgang Iser ab, der seine »Akte des Fingierens« als diejenigen Akte definiert, durch die Reales und Imaginäres in das Fiktive übertragen werden (Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 20–21).

38 Martinez und Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 13. Auch die hier vorgenommene, dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechende Unterscheidung zwischen der *Fiktivität des Dargestellten* und der *Fiktionalität eines Textes*, in dem Fiktives dargestellt wird, soll in der vorliegenden Betrachtung übernommen werden.

ler Referenzpunkt, simuliert wird.³⁹ Gefälscht wird also über den Zeigegestus, über die mitgeteilten Attribute eines Prätextes. Indem ein fiktiver Text so beschrieben wird, als wäre er in der außertextuellen Realität lokalisiert, wird eine Zeigebewegung vom manifesten Text in die außertextuelle Realität fingiert. Es ist daher naheliegend, nicht von ›fingierten Prätexten‹, ›fingierten Quellen‹ o. Ä. zu sprechen, sondern von *fingierter Intertextualität*. Das Verfahren sei also folgendermaßen definiert: Fingierte Intertextualität ist die Bezugnahme auf einen fiktiven Text oder eine fiktive Textstelle, wobei der Gestus normaler Intertextualität simuliert wird, also durch den Text ein Anspruch auf Referentialisierbarkeit außerhalb des manifesten Textes erzeugt wird.

39 Der Begriff ›extratextueller Referenzpunkt‹ wird hier und im Folgenden verwendet, wenn sich das, worauf verwiesen wird, außerhalb des manifesten Textes befindet – beispielsweise ein anderer Text. Intertextuelle Referenzen verweisen also auf extratextuelle Referenzpunkte. Ein ›intratextueller Referenzpunkt‹ wäre dementsprechend einer, der innerhalb desselben Textes verbleibt. Die grundlegende philosophische Frage nach der Existenz einer außersprachlichen Wirklichkeit ist bei dieser Differenzierung insofern irrelevant, als eine solche Frage auf die Materialität einzelner Bücher (oder Autoren oder Verlage) abzielen würde, während es bei der Frage um einen extratextuellen Referenzpunkt vielmehr darum geht, ob die Referenz, die stets ein ›Zeigen auf etwas‹ ist, ihren Referenzpunkt in Diskursen außerhalb der Fiktion/des manifesten Textes findet oder ob sie nur auf eine Metaebene derselben Fiktion zeigt. Wenn also beispielsweise in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« auf einen Text namens *Das Land Ukkbar in Kleinasien* eines gewissen Johannes Valentinus Andreä verwiesen wird, so findet das Zeigen auf Andreä Referenzpunkte in historischen, literarischen und kulturellen Diskursen außerhalb des Textes »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, während das Zeigen auf das Buch *Das Land Ukkbar in Kleinasien* letztlich in jenem verbleibt. Die Frage danach, ob Andreä ›wirklich existiert hat‹, in dem Sinne, ob überhaupt jemals ein Individuum als solches in einer gesetzten Wirklichkeit ›existiert‹, ist dabei für diese Untersuchung irrelevant. Angelehnt an die Derrida'schen Begrifflichkeiten hieße das, extratextuelle Referenzpunkte sind bereits in den Diskursen verknüpfte Signifikanten, während die simulierten Referenzen sich ihre Signifikanten als Supplemente im Verweisen erst schaffen (vgl. Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 437). Dass viele der hier untersuchten Texte gerade durch das Verfahren der fingierten Intertextualität die Frage nach der Existenz einer außersprachlichen Wirklichkeit aufwerfen und immer wieder den sprachlichen Charakter der Wirklichkeit herausarbeiten, zeigt, dass das Verfahren als Brücke (oder aber Grenzeinreißer) für verschiedene Wirklichkeitsvorstellungen gelten darf. Auf die Frage, inwiefern durch fingierte Intertextualität überkommene Wirklichkeitsvorstellungen brüchig gemacht werden, wird in Kapitel 2 näher eingegangen.

Damit kann das Verfahren als Gegenteil des Plagiats angesehen werden: Während dies eine »nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Entlehnung«⁴⁰ darstellt, hat der Leser im Fall der fingierten Intertextualität eine stark deklarierte Entlehnung vor sich, die keine ist.

1.2 Formen fingierter Intertextualität

Um das Spektrum anzudeuten, das fingierte Referenzen in verschiedenen Texten ausfüllen können, soll ein kurzer Blick auf unterschiedliche Formen von Intertextualität geworfen werden. Genette, der die unterschiedlichen Ausprägungen von Intertextualität am genauesten aufgefächert hat, unterscheidet unter dem Überbegriff »Transtextualität« (*transtextualité*)⁴¹ fünf Arten der Text-Text-Beziehungen. Drei davon sind auch in fingierter Form denkbar: Intertextualität, Paratextualität und Metatextualität.

»Intertextualität« (*intertextualité*)⁴² ist nach Genette die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen, beispielsweise durch ein Zitat oder eine Anspielung. Um einer begrifflichen Verwirrung mit der gängigen Nomenklatur entgegenzuwirken, sei im Folgenden von »direkter Intertextualität« gesprochen, wenn eine solche effektive Präsenz vorliegt. Entsprechend liegt *fingierte* direkte Intertextualität vor, wenn ein Textteil so präsentiert wird, als wäre er direkt oder indirekt einem extratextuellen Prätext entnommen. Wenn also Borges »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« aus der fiktiven *First Encyclopedia of Tlön* zitiert, dann liegt fingierte direkte Intertextualität vor:

El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan.*⁴³

40 Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 10.

41 Ebd., S. 9.

42 Ebd., S. 10.

43 Borges: *Ficciones*, S. 15.

Durch den Sprachwechsel im Zitat, der den ›Originalwortlaut‹ der englischsprachigen Enzyklopädie evoziert, wird die effektive Präsenz zusätzlich betont.

Die zweite von Genette skizzierte Kategorie ist die der »Paratextualität« (*paratextualité*).⁴⁴ Sie beschreibt Bezüge zwischen einem Text und den Verschriftlichungen um ihn herum, wie Titel, Vorwort, Nachwort, Einleitungen, Fußnoten und Marginalien. *Fingierte* Paratextualität ist demnach entweder der Bezug eines Textes auf einen fiktiven Paratext (beispielsweise ein fiktives Vorwort) oder ein Text, der vorgibt, Paratext zu einem fiktiven Prätext zu sein. Dies ist etwa in Stanisław Lems *Die vollkommene Leere* der Fall – einer Sammlung von Vorworten zu fiktiven Büchern.

Die dritte Genette'sche Kategorie, die für eine Betrachtung fingierter Referenzen von Interesse ist, ist die der »Metatextualität« (*metatextualité*).⁴⁵ Metatextualität liegt vor, wenn ein Text einen anderen Text kommentiert. Man würde also von *fingierter* Metatextualität sprechen, wenn ein Text sich als ein Resümee, eine Kritik oder eine ähnliche Form des Kommentars zu einem fiktiven Prätext darstellt, wobei suggeriert wird, dieser fiktive Prätext existiere. So fasst etwa Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain«, das sich als Nachwort auf den fiktiven Autor Herbert Quain präsentiert, dessen Text *The God of the Labyrinth* zusammen und analysiert ihn:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.⁴⁶

44 Genette: *Palimpseste*, S. 13.

45 Ebd., S. 13.

46 Borges: *Ficciones*, S. 79.

Der manifeste Text bietet dem Leser auch eine kritische Einschätzung des Werkes von Quain, beispielsweise bescheinigt er *The God of the Labyrinth* eine »ejecución deficiente« sowie eine »vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar«. ⁴⁷

Die Genette'schen Kategorien der »Hypertextualität« (*hypertextualité*, jede Beziehung zwischen einem Text B, dem Hypertext, und einem Text A, dem Hypotext, in Form einer Überlagerung, die kein Kommentar ist) ⁴⁸ und der »Architextualität« (*architextualité*, Zugehörigkeit zur Gesamtheit allgemeiner und übergreifender Kategorien wie Gattungen oder Äußerungsmodi) ⁴⁹ sind dagegen als Kategorien fingierter Intertextualität schwer denkbar. Beide Kategorien basieren vor allem auf strukturellen Ähnlichkeiten, die nur bei Existenz des Prätextes möglich sind. ⁵⁰ Eine Ausnahme dazu stellen die gemeinhin als Pseudoübersetzungen bezeichneten Texte dar, die sich als Übersetzung eines Textes präsentieren, den es eigentlich nie gab – berühmtestes Beispiel dafür sind die *Gesänge des Ossian*, vorgeblich eine Übersetzung eines altgälischen Epos, jedoch tatsächlich von James Macpherson im 18. Jahrhundert direkt auf Englisch verfasst. Hier wird in einem gewissen Sinne fingierte Hypertextualität geschaffen, da diese Texte vorgeben, als Übersetzungen Hypotexte zu anderssprachigen Hypotexten zu sein. Da Pseudoübersetzungen jedoch auf anderen Wirkungsmechanismen basieren, die stärker an klassische autographische Kunstfälschungen erinnern, bleiben sie für die Betrachtung fingierter Intertextualität ein Grenzphänomen und sollen deshalb hier ausgeklammert werden. ⁵¹

47 Borges: *Ficciones*, S. 79.

48 Genette: *Palimpseste*, S. 14.

49 Ebd., S. 13.

50 Mahler verwendet zwar in seinem Artikel über fingierte Intertextualität die Begriffe »Hypertext« und »(fiktive) Hypotexte«, gebraucht diese jedoch als Synonyme für das, was hier als »manifeste Text« und »(fiktive) Prätexte« bezeichnet wird. Vgl. Mahler: »Fingierte Intertextualität«.

51 Erhellende Überlegungen zu Pseudoübersetzungen finden sich unter anderem in Federico Italiano: *Translation and Geography*, Abingdon: Taylor and Francis, 2016; Brigitte Rath: »Imaginationen einer anderen Sprache. Pseudoübersetzung in Erzähltexten«, in: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 49 (2008), S. 1–28;

Es lassen sich also drei Unterkategorien fingierter Intertextualität unterscheiden: fingierte eigentliche Intertextualität, fingierte Paratextualität und fingierte Metatextualität.

Zudem werden verschiedene fingierte Referenzen unterschiedlich intensiv im Text eingesetzt. Diese Intensität kann man mit Pfister unterscheiden nach der »Referentialität«,⁵² der »Autoreflexivität«⁵³ und der »Selektivität«⁵⁴ fingierter Intertextualität. Die Referentialität ist umso intensiver, je mehr der manifeste Text den fiktiven thematisiert. Pfister erläutert diese Abstufung von Referentialität anhand des englischen Begriffspaares *use* und *mention*: Verwendet (*use*) ein Text einen fiktiven Prätext, um beispielsweise die Argumentationsweise voranzutreiben, wie dies etwa in *Pale Fire* der Fall ist, so ist die Referentialität viel höher, als wenn ein Text einen fiktiven Prätext nur erwähnt (*mention*), etwa durch einmalige Nennung eines fiktiven Buchtitels.⁵⁵ Das Kriterium der Autoreflexivität betrifft dagegen nicht direkt die Bezüge zwischen Texten, sondern die Reflexion über den intertextuellen Charakter des manifesten Textes. Fingierte Intertextualität hat also eine hohe Autoreflexivität, wenn der Text in irgendeiner Form einen Vorgang der Täuschung oder die eigenen Beglaubigungsstrategien thematisiert.⁵⁶ Dies ist beispielsweise in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« der Fall, wenn der Erzähler immer wieder Vorgänge des Erfindens, auch von textuellen Quellen, erwähnt. Ein hoher Grad an Reflexion über die fingierten Referenzen kann als fiktionaler Marker dienen.⁵⁷ Eine weitere Skalierung betrifft die Selektivität fingierter Intertextualität. Deren Intensität steigt oder sinkt abhängig davon, wie

Gideon Toury: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995, insbesondere S. 40–52.

52 Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, S. 26.

53 Ebd., S. 27.

54 Ebd., S. 28.

55 Dass beide Pole der Skala in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« vorkommen, zeigt schon, dass die hier vorgestellten Kategorien und Kriterien keineswegs feste Einteilungen darstellen, mit deren Hilfe sich Texte sauber sortieren lassen, sondern nur Hilfestellung beim Sprechen über die Werke anbieten.

56 Vgl. zu den Beglaubigungsstrategien Kapitel 1.3.2.

57 Solche fiktionalen Marker stoßen potenziell das in 1.3.2 geschilderte Oszillieren der Pakte an.

prägnant bzw. pointiert der fiktive Prätext verwendet wird. Wird ein wortwörtliches Zitat fingiert, ist die Selektivität höher als bei der bloßen Nennung des Autorennamens oder der Erwähnung des Kapitels, in dem die zitierte Textstelle ›steht‹.

Andere von Pfister vorgeschlagene Kriterien sind für die Auseinandersetzung mit fingierter Intertextualität eher uninteressant, da deren Intensität bei allen fingierten Referenzen mehr oder weniger konstant ist. Das gilt etwa für die »Kommunikativität«⁵⁸ der Referenzen, denn eine hohe Markierung des fingierten Bezugs muss zwangsweise vorhanden sein.

Will man Texte dahingehend vergleichen, wie stark sie sich fingierter Intertextualität bedienen, kann auch eine quantitative Unterscheidung der Referenzen interessant sein. Dabei spielt einerseits die Dichte und Häufigkeit der fingierten Bezüge eine Rolle.⁵⁹ So finden sich etwa in Bolaños *La literatura nazi en América* auf jeder Seite mehrere Bezüge zu fiktiven Quellen, während Hesses *Das Glasperlenspiel* nur ein einziges fingiertes Zitat beinhaltet (das Motto zu Beginn des Textes). Andererseits kann man nach der Zahl und Streubreite der fingierten Referenzen unterscheiden und damit das fiktive Quellmaterial quantitativ ordnen.⁶⁰ So weist Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain« zwar eine hohe Dichte an fingierten Referenzen auf, die Streubreite der Bezüge ist jedoch relativ gering, da alle Referenzpunkte demselben Autor zugeschrieben werden. »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« dagegen hat eine weniger hohe Dichte an fingierten Referenzen, weist aber eine höhere Streubreite der fiktiven Prätexte auf, da sie unterschiedlichen Autoren aus unterschiedlichen Epochen zugewiesen werden.

Eine solche quantitative Unterscheidung hat für eine Textanalyse zwar per se keine besondere Aussagekraft, kann aber in Verbindung mit qualitativen Charakteristika die Grundlage für eine solche darstellen.

58 Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, S. 27.

59 Vgl. ebd., S. 30.

60 Vgl. ebd., S. 30.

1.3 Fingierte Referenzen in der Lektüre

Ausgehend von diesen einleitenden Überlegungen will ich mich nun genaueren Fragen zum Verfahren der fingierten Intertextualität zuwenden: Wie genau geht das Fingieren intertextueller Referenzen vonstatten? Kann Literatur überhaupt in diesen Sinne vortäuschen? Man denke an die zahlreichen Einwände u. a. von Philip Sidney auf den Vorwurf von Platon, die Literatur sei von der Wahrheit entfernt:

Now for the *Poet*, he nothing affirmeth, and therefore never lyeth. For, as I take it, to lye is to affirm that to be true which is false: So as the other *Artists*, and especially the *Historian*, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lyes. But the *Poet*, as I said before, never affirmeth [...]. And therefore though he recount things not true, yet because he telleth them not for true, he lyeth not [...].⁶¹

Wie also kann ein Text über die Referenzpunkte seiner Zitate und Anspielungen täuschen, wenn Literatur doch von vornherein durch die Abgelöstheit von der Wahrheit sozusagen über Täuschungen erhaben ist?

Um solche Überlegungen zu klären, muss die Rezeptionssituation der Texte betrachtet werden. Denn Voraussetzung für einen propositionalen Akt – und als solcher wurde fingierte Intertextualität ja nun definiert – ist stets die Herstellung einer Kommunikationssituation. Keine Fälschung ohne Getäuschten, also auch keine fingierte Intertextualität ohne Rezipienten. Dabei ist der fälschende Akt laut Alexandre Métraux ein gedoppelter, der »Mechanismus einer sorgfältig eingefädelten Fremdentäuschung und einer hinterrücks ablaufenden Selbsttäuschung«⁶² – wobei die Fremdentäuschung im Falle des hier betrachteten Verfahrens die Täuschung des Lesers durch den Text wäre und die Selbsttäuschung vom Leser an sich selbst vollzo-

61 Philip Sidney: *The defense of poesy*, Glasgow: R. Urie, 1752, S. 64–65.

62 Alexandre Métraux: »Zeit für Fälschung«, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 47–67, hier S. 51.

gen würde. Für eine Betrachtung fingierter Intertextualität scheint es also unabdingbar, diese als Teil des von Literatur ausgelösten Kommunikationsaktes zu begreifen und dabei insbesondere die Rezeption in den Blick zu nehmen.

Das Verfahren soll daher mithilfe der Erkenntnisse der literarischen Wirkungsästhetik betrachtet werden. Diese Perspektive auf Literatur knüpft direkt an die Sprechakttheorie an, da sie den literarischen Text »unter der Vorentscheidung betrachtet, Kommunikation zu sein«. ⁶³ Die Wirkungsästhetik begreift den Prozess des Lesens als den Ort, wo sich zwischen Text und Leser das Werk entfaltet und Sinn konstituiert wird. Der Text ist dabei zunächst »nur« ein »Wirkungspotential, das im Lesevorgang jeweils aktualisiert wird«, ⁶⁴ aber dennoch nicht völlig passiv, da er den Akt des Lesens vorstrukturiert. Die Strukturen, die die Interaktion des Rezipienten mit dem Text in bestimmte Bahnen lenken, werden dabei unter dem Begriff des impliziten Lesers gefasst:

[...] der implizite Leser [besitzt] keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Leser nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Texte selbst fundiert. Wenn wir davon ausgehen, daß Texte erst im Gelesenwerden ihre Realität gewinnen, so heißt dies, daß dem Verfaßtsein der Texte Aktualisierungsbedingungen ein-gezeichnet sein müssen, die es erlauben, den Sinn des Textes im Rezeptionsbewußtsein des Empfängers zu konstituieren. ⁶⁵

63 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: W. Fink, 1976, S. 8.

64 Ebd., S. 7–8.

65 Ebd., S. 62.

Die Literaturkritik operiert mit verschiedensten Lesertypen.⁶⁶ Die Problematik der meisten dieser Leserbegriffe ist, dass sie ein reales Fundament, einen realen Leser annehmen, obwohl diese Konstruktion eines tatsächlichen Rezipienten, wie schematisch sie auch sein mag, schwerlich einzuhalten ist. Letztlich greifbar für literarische Analysen ist nur der manifeste Text, daher scheint es sinnvoll, sich darauf zu fokussieren, welche Strukturen im Text potenziell Einfluss auf die Rezeption haben. Wenn im Folgenden vom ›Leser‹ die Rede ist, ist daher, wenn nicht anders gekennzeichnet, der implizite Leser gemeint.

Zu der Frage, wie flexibel die Möglichkeiten der Einnahme dieser Leserrolle sind, finden sich bei Iser divergente Aussagen. So heißt es etwa in *Der Akt des Lesens*, dass das literarische Werk in jedem Rezeptionsvorgang neu gebildet wird, indem die »Dispositionen, die der Leser [...] einbringt [...], zu den Bedingungen des Textes aktiviert werden«,⁶⁷ und dass der implizite Leser »die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet«,⁶⁸ verkörpert. Wenig später wird aus dieser »angebotenen Gesamtheit« dann aber eine »strukturierte[] Hohlform«,⁶⁹ die es nur noch zu besetzen gilt. Die Vorstellung, dass jeder Text genau *eine* Hohlform für den Leser baut, wodurch im Rezeptionsprozess genau *eine* (›richtige‹) Bedeutung konstruiert werden kann, klingt nach einem neuen Mäntelchen für das Konzept der Autorintention, wofür besonders die Lektüren Iasers auch kritisiert wurden.⁷⁰ Geht man diesen letzten Schritt aber nicht mit, so lässt sich

66 Die Rede ist etwa vom »informierte[n]« oder »intendierte[n]« Leser, der Fiktion des idealen Lesers oder gar dem »Archileser«. Vgl. Stanley Fish: »Literature in the Reader. Affective Stylistics«, in: *New Literary History* 1 (1970), S. 123–162, hier S. 123; Erwin Wolff: »Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs«, in: *Poetica* 4 (1971), S. 141–166, hier S. 141; Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 54; Michael Riffaterre: *Strukturelle Stilistik*, übers. v. Daniel Delas, München: List, 1973, S. 44.

67 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 38.

68 Ebd., S. 60.

69 Ebd., S. 60.

70 Vgl. etwa Hannelore Link: »Die Appellstruktur der Texte: und ein ›Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft?«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*,

aus Iser's Überlegungen doch eine Reihe an Annahmen ziehen, die für eine Betrachtung literarischer Wirkungsästhetik wegweisend sind:

1. Jeder literarische Text wird erst in der Lektüre, in der Interaktion mit dem realen Leser, zu einem literarischen Werk.
2. In den Leseprozess bringen beide Seiten etwas ein: der reale Leser seine je spezifischen Dispositionen – die für die Literaturwissenschaft kaum erschließbar sind – und der Text seine Textstruktur, durch die er dem Leser einen bestimmten »Spielraum an Aktivierungsmöglichkeiten«⁷¹ anbietet.
3. Die Gesamtheit dieser Textstruktur, die eine bestimmte Leserrolle bildet, kann man mit dem Begriff des *impliziten Lesers* fassen.

Ergänzt sei dazu Folgendes: Die vom Text angebotenen Aktivierungsmöglichkeiten können vom einzelnen realen Leser zu unterschiedlichen Graden wahrgenommen werden, abhängig von seinen jeweiligen Dispositionen. Die Textstruktur bestimmt diese möglichen Aktivierungen im Leseprozess aber insofern, als der Leser keine anderen Aktivierungsmöglichkeiten wahrnehmen kann als die, die der Text ihm anbietet. Beispielsweise kann er eine Geschichte nicht mit einer externen Fokalisierung lesen, obwohl der Text eine interne Fokalisierung vorgibt. Er kann nur Hinweise unabsichtlich nicht bemerken oder ihnen absichtlich nicht folgen und sich dadurch den angebotenen Möglichkeiten verweigern.

Betrachten wir also fingierte Referenzen im Hinblick darauf, welche Aktivierungsmöglichkeiten sie den Lesern anbieten. Die hier geschaffene Leserrolle ist, wie schon in Anlehnung an die Fälschungstheorie bemerkt, die des Getäuschten und sich selbst Täuschenden, der die referierten fiktiven Prätexte zunächst als reale Prätexte einordnet. Aber was ermöglicht diese Täuschung durch den Text? Geht man nicht von dem unwahrscheinlichen Fall aus, dass der Text ex-

hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidl und Bernhard Zeller, Stuttgart: Kröner, 1973, S. 532–583.

71 Michael Dunker: *Beeinflussung und Steuerung des Lesers in der englischsprachigen Detektiv- und Kriminalliteratur. Eine vergleichende Untersuchung zur Beziehung Autor-Text-Leser in Werken von Doyle, Christie und Highsmith*, Frankfurt a. M.: Lang, 1991, S. 55.

plizit durch eine Leseransprache Aussagen über die enthaltenen Referenzen trifft (à la ›Die folgenden kursiv geschriebenen Worte stellen Titel von Büchern dar, die du, Leser, in deiner Alltagswirklichkeit findest‹), dann müssen in den Text gewisse Signale eingearbeitet sein, die im Leser implizit eine bestimmte Annahme über die Einordnung der ihm vorliegenden Worte auslösen, wobei diese Implizität in besonderer Weise die von Métraux angesprochene Selbsttäuschung provoziert.

1.3.1 Der Pakt mit dem Leser

Ein literarischer Text ist, genau wie eine mündliche Unterhaltung, eine Sprachhandlung. In der Literatur sind allerdings, im Unterschied zum Gespräch, Produktion und Rezeption meist sowohl räumlich als auch zeitlich voneinander getrennt. Ein Text stellt damit eine »zerdehnte Sprachhandlungssituation«⁷² dar, bei der die beiden getrennten Hälften über das Medium des Textes verbunden werden. Zudem ist der literarische Text in der Regel eine »einseitige[...] Kommunikation«,⁷³ da die Rollen von Sender und Empfänger nicht vertauscht werden können. Der Text stellt also ein Kommunikationsangebot dar, das sich durch die zeitliche und räumliche Distanz nicht zusätzlich auf außersprachliche Signale stützen kann und keinen Platz zur Reaktion hat, beispielsweise für die Aufklärung von Missverständnissen. Um sicherzustellen, dass der Rezipient das Angebot dennoch korrekt wahrnimmt, wird die literarische Kommunikation von einer Art Vertrag zwischen Text und Leser begleitet. Dieser Pakt ist als inszenierter Diskurs zu verstehen, der im Vorhinein durch bestimmte Rege-

72 Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Schmidt, 2001, S. 35. Konrad Ehlich spricht auch von einer zerdehnten Sprechsituation. Vgl. Konrad Ehlich: »Zum Textbegriff«, in: *Text – Textsorten – Semantik. Linguistische Modelle und maschinelle Verfahren*, hrsg. von Anneli Rothkegel, Hamburg: Buske, 1984, S. 9–25, hier S. 18.

73 Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 35. (Post-)Moderne Erzählexperimente wie Cortázar's *Rayuela* rücken zwar teils von der strengen Trennung von Produktion und Rezeption ab, die einseitige Kommunikation bleibt jedoch weitgehend unauflösbar, da der Rezipient zwar zunehmend auch zum Produzenten wird, aber die Rollen von Sender und Empfänger auch hier unumkehrbar bleiben.

lungen und Konventionen definiert ist. Die verschiedenen Pakte, die Texte begleiten, lassen sich grob in Fiktionspakte und Referenzpakete unterteilen.

Im Fiktionspakt⁷⁴ verständigen sich Text und Leser unter anderem darauf, die im Text vorgestellte Welt unter den Vorzeichen des Als-Ob zu sehen, also mit der von Samuel T. Coleridge so prominent benannten »willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith«. ⁷⁵ Peter Lamarque und Stein H. Olsen sprechen auch davon, dass der Leser eine »*fictive stance*« einnimmt, geprägt von einem »*certain complex of attitudes*«. ⁷⁶ Das Regelset, das von diesem Pakt getragen wird und das der Leser bei Annahme des Paktes auf den Text anwendet, besagt unter anderem, dass die dargestellte Welt und Handlung nicht als direkt auf die Alltagswirklichkeit des Lesers verweisend gelesen werden. Je nach der angewendeten Definition von Fiktionalität ergeben sich verschiedene weitere Regeln, wie etwa von Jan Gerten und Tilman Köppe zusammengefasst:

T wurde von seinem Verfasser (unter anderem) mit der Absicht A verfasst, dass der Rezipient diesen Text als Hilfsmittel in einem *make-believe*-Spiel einsetzt, und zwar dergestalt, dass der Leser L aufgrund von A

(i) sich vorstellt, dass ein Sprecher/Erzähler mit den im Text vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt (obwohl L weiß, dass gewöhnliche Sprachkonventionen z. T. aufgehoben sind) und

74 Äußerungen über den Fiktionspakt finden sich in zahlreichen literaturtheoretischen Schriften. Bei Eco findet man ihn unter dem Begriff »Fiktionsvertrag« (Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, 2. Aufl., München: Hanser, 1994, S. 103), bei Philippe Lejeune als »Romanpakt« (Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 28).

75 Samuel Taylor Coleridge: *Biographia literaria*, hrsg. v. Adam Roberts, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 208.

76 Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen: *Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective*, Oxford: Oxford University Press, 1994, S. 32.

- (ii) auf der Grundlage dieser vorgestellten Sprechakte zu einer hinreichend umfassenden Vorstellungswelt gelangt.⁷⁷

Unabhängig davon, welcher Fiktionalitätstheorie man folgt, besteht Einigkeit darüber, dass Elemente fiktionaler Texte keine direkten Referenzen auf extratextuelle Objekte oder gar Wahrheiten darstellen. Wenn es also beispielsweise in *Gulliver's Travels* heißt, dass der Protagonist nach einem Schiffbruch auf ein Volk sogenannter Liliputaner trifft, die nur knappe 15 cm groß sind, dann wird der Leser dadurch nicht aufgefordert zu glauben, dass solche 15 cm großen Wesen tatsächlich in seiner eigenen Lebenswirklichkeit anzutreffen seien.⁷⁸

Ganz anders beim Referenzpakt, der von Lejeune in seiner Analyse der Autobiographie definiert wird. Die zentrale Regel dieses Paktes besagt, dass der Text Referenzen auf etwas außerhalb des manifesten Textes enthält und damit einen gewissen Wahrheitsanspruch:

Die Biographie und die Autobiographie sind, im Gegensatz zu allen Formen der Fiktion, *referentielle* Texte: Sie erheben genauso wie der wissenschaftliche oder der historische Diskurs den Anspruch, eine Information über eine außerhalb des Textes liegende ›Realität‹ zu bringen und sich somit der Wahrheitsprobe zu unterwerfen. [...] Alle referentiellen Texte weisen somit das auf, was ich als einen ›Referenzpakt‹ be-

77 Jan Gertken und Tilmann Köppe: »Fiktionalität«, in: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, Berlin u.a.: De Gruyter, 2009, S. 228–266, hier S. 252–253. Der Ansatz von Gertken und Köppe verbindet die fiktionalitätstheoretischen Ansätze von Kendall Walton, Gregory Currie sowie Lamarque und Olsen. Ihre Theorie verknüpft die Grundannahme einer Analogie von *make-believe*-Spielen und Literatur (vgl. Kendall L. Walton: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge u.a.: Harvard University Press, 1990) mit einem sprechaktbasierten Ansatz, der in Kapitel 1.1 bereits angedeutet wurde. Zur grundsätzlichen Vereinbarkeit dieser beiden Ansätze siehe auch Gertken und Köppe: »Fiktionalität«, S. 248–249.

78 Vgl. Jonathan Swift: *Gulliver's travels*, Belfast: Appletree Press, 1976, Part 1. Dass gerade *Gulliver's Travels* dennoch zahlreiche starke Verweise auf die politische und soziale Situation im 18. Jahrhundert beinhaltet, ist unbestreitbar und in zahlreichen Untersuchungen dargelegt worden, es handelt sich dabei aber eben nicht um direkte Referenzen, sondern um indirekte Anspielungen.

zeichne, der eine Definition des anvisierten Wirklichkeitsfeldes und eine Aussage über die Modalitäten und den Grad der Ähnlichkeit, auf die der Text Anspruch erhebt, enthält.⁷⁹

Wenn es in einer Biographie von Miguel de Cervantes Saavedra also beispielsweise heißt, dieser sei im Jahr 1616 in Madrid gestorben, dann wird der Leser eben nicht wie bei einem fiktionalen Text aufgefordert, das Gelesene so zu verstehen, als ob es in einer Vorstellungswelt eine Figur namens Miguel de Cervantes Saavedra gäbe, die im Jahr 1616 einer so und so gearteten Zeitzählung an einem imaginären Ort mit dem Namen Madrid gestorben sei. Vielmehr erhebt der Text den Anspruch, auf etwas zu verweisen, das in der Lebenswelt des Lesers ›wirklich‹ stattgefunden hat.

Aus dem jeweiligen Pakt, den Text und Leser abschließen, folgt damit eine »regelgeleitete Praxis«,⁸⁰ die die Rezeption steuert. Texte, in denen fingierte Referenzen vorkommen, bedienen sich dieser Pakte und Regelsets spielerisch und lösen durch Oszillation zwischen referentiellem Pakt und Fiktionspakt eine Unsicherheit beim Leser aus.

Was für eine Art von Pakt jeweils für einen Text gilt, wird dem Leser durch Hinweise in Text und Paratext kommuniziert. Dies geschieht entweder explizit durch Leseransprachen und paratextuelle Hinweise wie etwa die Gattungsbezeichnungen ›Roman‹ oder ›Eine Biographie‹ auf dem Cover oder implizit durch Signale, die auf Normen und Traditionen verweisen, wie die äußere Form, die Erzählperspektive, die Sprachwahl und viele weitere Elemente auf *histoire-* und *discours-*Ebene.⁸¹ In der Literatur der Moderne überwiegen implizi-

79 Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 39.

80 Tilmann Köppe: »Fiktion, Praxis, Spiel. Was leistet der Spielbegriff bei der Klärung des Fiktionalitätsbegriffs?«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 39–56, hier S. 43.

81 Dabei ist fraglich, ob nicht auch die meisten expliziten Hinweise längst so konventionalisiert sind, dass sie keineswegs wörtlich genommen, sondern immer als impliziter Hinweis auf eine Tradition gelesen werden – man denke dazu etwa an die zahlreichen Versicherungen in Romanvorworten in der Tradition des *Quijote*, das Folgende sei ›auf jeden Fall wahrheitsgetreu‹.

te Hinweise durch das Einhalten bestimmter Normen und Traditionen, die unterschiedlichste Signalrepertoires bilden.

Im Lesen sucht der Rezipient »Regelhaftigkeiten bzw. Unregelmäßigkeiten«⁸² als Hinweise, um die im Text entworfene Welt angemessen einzuordnen. Dazu benötigt er Kontextwissen, ohne das ihm selbst direkteste Hinweise wie etwa die Titeltugabe ›Eine Biographie‹ nichts über die angebotenen Pakte sagen. Dem impliziten Leser ist daher in jedem literarischen Text eine gewisse literarische Kompetenz eingeschrieben, ohne die es ihm nicht möglich wäre, den angebotenen Pakt zu erkennen.⁸³ Diese »einschlägige[...] Rezeptionskompetenz«⁸⁴ entsteht primär durch die vorhergegangene Rezeption anderer literarischer Texte. Erst wenn man eine Reihe fiktionaler Texte rezipiert hat (diese Rezeption beginnt meist bereits durch erzählte und vorgelesene Geschichten im Kindesalter), ist es beispielsweise möglich, die »Konstruktionsregeln für fiktive Welten«⁸⁵ zu verstehen und damit das Erzählte nicht als Referenz, sondern Als-Ob-Struktur zu lesen.

Doch selbst eine ausgebildete Rezeptionskompetenz und das Vorhandensein eines ausreichenden Signalrepertoires sind kein Garant dafür, dass der angedeutete Pakt dem Status des Textes entspricht. Gertken und Köppe betonen die Fallibilität der dem Fiktionspakt zugehörigen Signale:

Die Beziehung zwischen epistemischen Kriterien für Fiktionalität einerseits und Fiktionalität andererseits zeichnet sich durch Fallibilität

82 Peter Brandes: »Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre. Überlegungen zur Möglichkeit einer Literaturtheorie des Spiels«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 115–134, hier S. 128.

83 Vgl. Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, S. 52.

84 Wolf-Dieter Stempel: »Gibt es Textsorten?«, in: *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, hrsg. von Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible, Wiesbaden: Athenaion, 1975, S. 175–182, hier S. 177. Tilmann Köppe spricht auch von der Notwendigkeit eines kompetenten Lesers. Köppe: »Fiktion, Praxis, Spiel«, S. 44.

85 Frank Zipfel: »Zeichen, Phantasie und Spiel als poetogene Strukturen literarischer Fiktion«, in: *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, hrsg. von Rüdiger Zymner, Paderborn: Mentis, 2004, S. 51–80, hier S. 68.

aus: Das Vorliegen eines epistemischen Kriteriums (und selbst einer hohen Anzahl solcher Kriterien) ist in einer Vielzahl von Fällen ein guter Grund dafür zu glauben, dass es sich um einen fiktionalen Text handelt, ohne jedoch die Fiktionalität eines Textes zu garantieren.⁸⁶

Obwohl die zu einem Pakt gehörenden Signale – und das gilt für jeden literarischen Pakt gleichermaßen – verbindlich scheinen, sind sie nicht immer ein Garant dafür, dass der Text sich an die Regeln des signalisierten Paktes hält. Die Fallibilität der Signale kann dabei unterschiedliche Gründe haben: Sie können vom Leser falsch gedeutet worden sein, der Text kann aber auch den Modus wechseln, wenn etwa der Hauptteil einem Fiktionspakt folgt und das Nachwort einem Referenzpakt – auch hier wird der Leser während der Lektüre des Nachwortes seine Einschätzung der Kommunikationssituation revidieren müssen. Ein besonders seit der Moderne verbreitetes narratives Verfahren, das fallible Signale hervorbringt, ist das spielerische Einbauen irreführender Signale bzw. Hinweise auf unterschiedliche Pakte in den Text, wodurch es Gründe »für und gegen ein bestimmtes Klassifikationsurteil gibt.«⁸⁷ Texte, die Signale für unterschiedliche Pakte setzen, lösen eine ständige Modifikation des vom Leser angenommenen Paktes aus, was zur Folge hat, dass die selbst aufgestellten Regeln immer wieder gebrochen werden.⁸⁸ Die Fallibilität der Signale tritt dadurch im Rezeptionsprozess hervor.

Das Verfahren der fingierten Intertextualität nutzt die Fallibilität literarischer Signalrepertoires aus, um den Leser bezüglich ihrer Referenzpunkte in die Irre zu führen. Sie gestaltet sich dabei stets als ausgefeilt konstruierter versteckter Bruch der durch den assoziierten Pakt aufgestellten Regeln.

86 Gertken und Köppe: »Fiktionalität«, S. 240.

87 Ebd., S. 240.

88 Dies bewirkt eine besonders starke Ausprägung des Bruchs mit der durch die Signale gesteuerten Erwartungshaltung des Lesers, den Iser für den Rezeptionsprozess notwendig hält. Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 181–183.

1.3.2 Intertextualitätssignale und Beglaubigungsstrategien

Fingierte Intertextualität simuliert durch die Verwendung tradierter Signale einen bestimmten Pakt, dessen Status durch weitere Beglaubigungsstrategien bestärkt wird. Der Pakt, um den es sich dabei handelt, soll im Folgenden als *intertextueller Pakt* bezeichnet werden.

Der intertextuelle Pakt kann als eine Sonderform des referentiellen Paktes, wie ihn Lejeune beschreibt, verstanden werden. Lejeune schreibt über referentielle Texte, sie hätten »den Anspruch, eine Information über eine außerhalb des Textes liegende ›Realität‹ zu bringen und sich somit der Wahrheitsprobe zu unterwerfen«. ⁸⁹ Genau wie referentielle Texte gehen intertextuelle Verweise – als referentielle *Textstellen* – einen solchen Referenzpakt mit dem Leser ein: Nimmt dieser eine Textstelle als intertextuellen Verweis wahr, akzeptiert er die im Referenzpakt enthaltenen Regeln, die besagen, dass der Referenzpunkt außerhalb des manifesten Textes liegt – dass der Text, auf den referiert wird, also existiert. Der intertextuelle Pakt unterscheidet sich dabei insofern von Lejeunes Referenzpakt, als er nicht den gesamten Text betrifft – es ist ja durchaus üblich, dass intertextuelle Referenzen innerhalb einer Fiktion, die nach den Regeln eines Fiktionspaktes gelesen wird, auftreten, etwa wenn Madame Bovary ihr Bücherregal mit realen Werken füllt.

Für den Effekt, den die intertextuelle Referenz auf das in der Rezeption nachgezeichnete Sinnpotenzial des Textes hat, ist es dabei nicht zwingend notwendig, dass der Leser den betreffenden Prätext kennt. Auch die bloße Kenntnisnahme der Referenz als eine auf einen realen Text zeigende Bewegung verändert die Rezeption, wie Michael Riffaterre feststellt:

When we speak of knowing an intertext, however, we must distinguish between the actual knowledge of the form and content of that intertext, and a mere awareness that such an intertext exists and can eventually be found somewhere. This awareness itself may be enough to make readers

⁸⁹ Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 39.

experience the text's literariness. They can do so because they perceive that something is missing from the text: gaps that need to be filled, references to an as yet unknown referent, references whose successive occurrences map out, as it were, the outline of the intertext still to be discovered.⁹⁰

Die den intertextuellen Pakt begleitenden Signale sind dabei, wie bei anderen Pakten auch, trotz ihrer Fallibilität in aller Regel als Garanten für den extratextuellen Anspruch zu sehen.⁹¹

In der Forschung scheint es einen weitgehend unausgesprochenen Konsens darüber zu geben, um welche Elemente es sich bei diesen Referenzsignalen handelt. Wie ein Text, Textstellen oder auch einzelne Wörter markiert sein müssen, damit dem Leser durch sie vermittelt wird, er habe eine intertextuelle Referenz vor sich, wird in der umfangreichen Intertextualitätsforschung selten thematisiert.⁹²

Ist in der Intertextualitätsforschung von Markierung die Rede, dann wird diese meist betrachtet, um eine Aussage über die Explizitheit von Intertextualität zu treffen. Dabei variieren die Pole der Skalen (explizit vs. implizit; unmarkiert vs. explizit markiert etc.) und die Einschätzung dessen, was eine explizite und was eine implizite Referenz

90 Riffaterre: »Compulsory reader response: the intertextual drive«, S. 56.

91 Davon geht auch Renate Lachmann aus, wenn sie von »der durch das Referenzsignal garantierten implikativen Beziehung zwischen manifestem und Referenztext« spricht. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S. 60. Auch Michael Riffaterre betont die fast schon verpflichtende Rolle der intertextuellen Signale, wenn er davon spricht, dass der Leser durch Intertextualität gesteuert wird. Michael Riffaterre: *Semiotics of poetry*, London: Methuen, 1980, S. 165.

92 Ausnahmen stellen der Beitrag »Formen der Markierung von Intertextualität« von Ulrich Broich dar, der allerdings hauptsächlich auf für diese Untersuchung irrelevante Markierungen von Hypertextualität eingeht, sowie die umfangreiche Studie *Intertextualität und Markierung* von Jörg Helbig und einige Kapitel in Susanne Holthuis' *Intertextualität*. Vgl. Ulrich Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: M. Niemeyer, 1985, S. 31–47; Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg: Winter, 1996; Susanne Holthuis: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1993.

ausmacht, stark.⁹³ Die Frage, wie erkennbar eine intertextuelle Referenz ist, wird dadurch verkompliziert, dass es stark vom Vorwissen des empirischen Lesers abhängt, wie schnell er eine Referenz als solche ausmacht. Um diesen Umstand in der Betrachtung abzubilden, verwendet Ulrich Broich den Begriff der »Signalschwelle«, den Rainer Warning im Zusammenhang mit Ironiesignalen geprägt hat. Zu Recht betont Broich, dass die Signalschwelle bei der Markierung von Intertextualität stark schwankt, ein informierter Leser also auch Referenzen wahrnehmen kann, die einem Leser, der nicht *en détail* mit dem Referenztext vertraut ist, verborgen bleiben.⁹⁴

In der Beschäftigung mit fingierter Intertextualität entfallen diese Fragen nach Explizitheit und Signalschwelle weitgehend: Da der Leser den fiktiven Prätext nicht kennen kann, ist seine Signalschwelle zwangsläufig sehr hoch – es ist quasi ausgeschlossen, dass er eine fingierte Referenz auch ohne Markierung wahrnimmt.⁹⁵ Durch die hohe Signalschwelle *muss* fingierte Intertextualität »hyperexplizit«⁹⁶ markiert sein. Genau wie ein Fälscher eines Gemäldes »von Raffael« alle Kriterien, die auf ein Gemälde von Raffael hindeuten, in seiner Fälschung erfüllen wollen wird, fahren die meisten Beispiele fingierter Intertextualität eine ganze Wagenladung des verfügbaren Repertoires intertextueller Signale gleichzeitig auf. Diese hyperexplizite Markierung fällt im Rezeptionsprozess besonders auf, weil sie, wie Helbig bemerkt, »ästhetisch unbefriedigend«⁹⁷ ist.

93 Vgl. Helbig: *Intertextualität und Markierung*; Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«; Plett: *Intertextuality*; Holthuis: *Intertextualität*; Wilhelm Füger: »Intertextualia Orwelliana. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität«, in: *Poetica* 21.1 (1989), S. 179–200.

94 Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, S. 33.

95 Es ist natürlich denkbar, dass ein Autor in verschiedenen Texten auf denselben fiktiven Prätext verweist. In diesem Ausnahmefall wäre es möglich, dass ein informierter Leser, der andere Texte mit solchen Verweisen bereits kennt, eine niedrigere Signalschwelle bezüglich der fingierten Referenz hat. Ein Beispiel dafür ist das *Ceuvre* Bolaños, in dem mehrmals auf den fiktiven Autor Archimboldi/Arcimboldi und sein Werk verwiesen wird – beiläufig in *Los detectives salvajes*, ausführlich in 2666 und in *Los sin-sabores del verdadero policía*.

96 Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 127.

97 Ebd., S. 127.

Die Intertextualitätssignale dienen den fingierten Referenzen dabei oft zugleich als Beglaubigungsstrategien, die das Verorten des fiktiven Referenzpunktes außerhalb des manifesten Textes glaubhaft machen.⁹⁸ Deshalb soll ein Überblick über gängige Markierungsverfahren und Beglaubigungsstrategien einen gemeinsamen Blick auf beide ermöglichen.

Markierungen durch Interpunktion, typographische und graphemische Verfremdung

Da sie die Kenntnis des Prätextes nicht voraussetzen, eignen sich formale Elemente besonders für die Kennzeichnung fingierter Intertextualität. Die Kombination von Interpunktion sowie typographischer und graphemischer Verfremdung zur Markierung wird dabei in verschiedenen Sprachgebieten unterschiedlich gehandhabt. So ist es etwa im deutsch- und englischsprachigen Raum üblich, Zitate durch Anführungszeichen zu kennzeichnen, während sie im romanischen Raum häufig durch Kursivschreibung markiert werden.

Während im spanischen Original von Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain« also beispielsweise ein Zitat aus dem fiktiven Werk *The God of the Labyrinth* typographisch durch Kursivdruck markiert wird, wird dasselbe Zitat in der deutschen Übersetzung von Anführungszeichen eingerahmt. Ebenfalls üblich ist die Einleitung eines Zitates durch einen Doppelpunkt, entweder ohne weitere Kennzeichnung des Zitats oder in Kombination mit Anführungszeichen beziehungsweise Kursivschreibung:

Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los jugadores de ajedrez había sido casual.*⁹⁹

98 Zum Begriff der Beglaubigungsstrategie siehe Michael Rössner: »Textsortenlabyrinth. Zu den Textsortenstrategien bei Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar«, in: *Iberoromania* 39 (1994), S. 79–92.

99 Borges: *Ficciones*, S. 79.

Nachdem das Rätsel bereits aufgeklärt ist, folgt ein lange rückblickender Abschnitt, der folgenden Satz enthält: »Alle meinten, die Begegnung der beiden Schachspieler sei zufällig gewesen.«¹⁰⁰

Auch Kleindruck wird, in Kombination mit graphemischen Markierungen durch Spatiale und geringeren Zeilenabstand, oft für die Markierung genutzt – eine Markerkombination, die besonders in wissenschaftlichen Texten verbreitet ist. Nabokov nutzt diesen Effekt in *Pale Fire* beispielsweise, um eine kritische Edition zu simulieren. In den ausufernden Fußnoten, die in dem Roman das Gedicht des fiktiven John Shade begleiten, werden simulierte Referenzen immer wieder in diesem Stil als Zitate ausgewiesen:

Line 57: The phantom of my little daughter's swing
 After this Shade crossed out lightly the following lines in the draft:
 The light is good; the reading lamps, long-necked;
 All doors have keys. Your modern architect
 Is in collusion with psychoanalysts:
 When planning parents' bedrooms, he insists
 on lockless doors so that, when looking back,
 The future patient of the future quack
 May find, all set for him, the Primal Scene.¹⁰¹

Denkbar ist auch eine Segmentierung durch Schrägstriche als tradierteres Mittel, um Verse als Fließtext darzustellen.¹⁰²

100 Jorge Luis Borges: *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, 11. Aufl., übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011, S. 62.

101 Vladimir Nabokov: *Pale Fire*, London: Penguin, 2011, S. 79.

102 Vgl. zu Markierungen im Satzbild beispielsweise Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, S. 41, oder Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 123–125, der auch diachronische und prosodische Codewechsel als Markierungen aufführt. Diese können zwar im Falle fingierter Intertextualität ebenfalls eine Rolle spielen, besonders wenn die an späterer Stelle noch beschriebene Beglaubigungsstrategie der Stilimitation angewandt wird, sind aber im Rahmen der Untersuchung fingierter Intertextualität von geringerer Bedeutung.

Markierung durch metakommunikative Sprache

Ein intertextueller Verweis kann außerdem von dem markiert sein, was Jörg Helbig im Hinblick auf Intertextualität als »meta-kommunikative Verben« bezeichnet, also Verben wie »lesen, vorlesen, verlesen, ablesen, rezipieren, zitieren, rezitieren, deklamieren«. ¹⁰³ So leitet Jardiel Poncela etwa ein Zitat aus einem fiktiven Gedicht, das er dem spanischen Dichter José de Espronceda zuschreibt, in *Amor se escribe sin hache* mit den Worten ein: »Me parece oportuno copiar un trozo de la poesía ›El viaje en el tope‹, que tanta fama le dio a Espronceda, y que empieza así [...]«, ¹⁰⁴ wobei das ›kopieren‹ auf die vorzeitige Existenz eines anderen Textes hinweist.

Aber auch andere Formen metakommunikativer Äußerungen über intertextuelle Referenzen wie die Bezeichnung als ›Buch‹, ›Werk‹ oder ›Titel‹ dient durch die Thematisierung von Intertextualität als Marker. ¹⁰⁵ So kündigt der Erzähler in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« etwa eine Aufzählung fiktiver Quellen mit dem Verweis »La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes [...]« ¹⁰⁶ an und charakterisiert die folgenden kursiv geschriebenen Wörter dadurch als Buchtitel.

Markierung durch bibliographische Angaben

Das eindeutigste und daher stärkste Signal zur Ausweisung einer intertextuellen Referenz ist die bibliographische Angabe. Obwohl in fiktionalen Texten eher ungewöhnlich, werden fingierte Referenzen stets in unterschiedlicher Quantität von bibliographischen Details wie Publikationsjahr, Publikationsort, Seitenzahlen und Name des Verfassers sowie Titel des fiktiven Prätextes begleitet. ¹⁰⁷ So wird etwa der Text, der in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« zum Ausgang einer literari-

103 Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 131.

104 Enrique Jardiel Poncela: *Amor se escribe sin hache*, Madrid: Cátedra, 2011, S. 239.

105 Vgl. Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 128.

106 Borges: *Ficciones*, S. 17.

107 Vgl. zu bibliographischen Angaben fiktiver Texte auch Jörg Helbig, der sie als »pseudowissenschaftliche Akribie« bezeichnet (Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 128), oder Michael Rössner, der davon spricht, dass die *Anglo-American Cyclopaedia* in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« mit »der Genauigkeit eines bibliographischen Zitats« eingeführt werde (Rössner: »Textsortenlabyrinth«, S. 85).

schen Spurensuche avanciert, folgendermaßen eingeführt: »[...] la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) y es una reimpression literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902.«¹⁰⁸ Dabei weisen neben der Art der Information – dass also beispielsweise der Publikationsort durch einen Stadtnamen angegeben wird, der Publikationszeitpunkt durch eine vierstellige Zahl – auch die Reihenfolge und Formatierung diese Informationen als bibliographische Angaben aus, etwa die Trennung durch Satzzeichen, die den Fließtext entgegen grammatologischen Regeln unterbrechen. Eine Extremform dieser Markierung findet sich im als »Epílogo para monstruos«¹⁰⁹ betitelten Nachtrag von Bolaños *La literatura nazi en América*. Der Epilog, in dem ein Literaturverzeichnis simuliert wird, folgt noch weiteren Formalia der wissenschaftlichen Tradition wie der Einrückung und der alphabetischen Sortierung:

A, de Zach Sodenstern, Los Ángeles, 2013.

A Papá, de Edelmira Thompson, Buenos Aires, 1909.

El Abogado de la Crueldad, de Pedro González Carrera, Santiago, 1980.

Las Adolatrices Invisibles, de Carola Leyva, Buenos Aires, 1975. Libro dedicado a Edelmira Thompson y que en realidad no es más que un refrito de poemas de Luz Mendiluce.

El alma de la cascada, de Mateo Aguirre, Buenos Aires, 1936.¹¹⁰

Markierung: Fiktiver Prätext als physischer Gegenstand

Wie Broich bemerkt, liegt eine prägnante Form des Intertextualitätssignals auch dann vor, wenn »der Autor den Text, zu dem er seinen eigenen Text in eine affirmative oder kritische Beziehung setzt, als physischen Gegenstand einführt«.¹¹¹ Denn genau wie Verweise auf extratextuelle Prätexte können auch Verweise auf fiktive Texte sowohl ins

108 Borges: *Ficciones*, S. 13.

109 Roberto Bolaño: *La literatura nazi en América*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2015, S. 215.

110 Ebd., S. 233.

111 Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, S. 39.

äußere als auch ins innere Kommunikationssystem des Textes eingebaut werden und damit den Figuren in unterschiedlichen Graden bewusst sein. Der Protagonist von Adolfo Bioy Casares' *La invención de Morel* etwa findet auf der verlassenen Insel, auf der er sich auf der Flucht vor der Polizei niedergelassen hat, in einer Hotelbibliothek ein Buch, das im Verlaufe der Handlung immer wieder von ihm hervorgezogen wird:

[El hotel] tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no hay más que novelas, poesía, teatro (si no se cuenta un librito -Belidor: Travaux - Le Moulin Perse - París, 1937-, que estaba sobre una repisa de mármol verde y ahora abulta un bolsillo de estos jirones de pantalón que llevo puestos.¹¹²

Diese Art der fingierten Verweise im inneren Kommunikationssystem sind dann besonders interessant, wenn sie, wie in *La invención de Morel*, einen Part in der Erklärung der Fiktionsrealität spielen und deren Gemachtheit dadurch zusätzlich aufscheinen lassen.

Beglaubigung durch Mischung mit normaler Intertextualität

Das bisher geschilderte Signalrepertoire wird bei fingierten Referenzen imitiert, um die Wortfolge, die als Referenz verstanden werden soll, zunächst überhaupt als Verweis zu kennzeichnen. Gleichzeitig etabliert diese Imitation eines Verweisans, das traditionell außerhalb des Textes zeigt, die Trennung von manifestem Text und referiertem Prätext, und der Referenzpunkt wird außerhalb des manifesten Textes lokalisiert. Die Imitation intertextueller Marker dient also zugleich auch der Beglaubigung der fingierten Prätexte. Zusätzlich sorgen weitere Beglaubigungsstrategien für die Autorisierung der Referenzpunkte.

Eine dieser Strategien ist das Nebeneinander von ›normaler‹ und fingierter Intertextualität – eine Strategie, die insbesondere in der Borges-Kritik schon kommentiert wurde: »típica maniobra de Borges, la de combinar en una misma página referencias ›rea-

112 Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*, 3. Aufl., Madrid: Alianza, 2012, S. 16.

les« y otras »apócrifas«.¹¹³ Andreas Mahler spricht in Anlehnung an Klaus Hempfer dabei auch von einem »gemischten Satz«, »[...] also einer Mischung aus fiktiven und »realen« Referenzen in ein und demselben Diskursuniversum [...]«.¹¹⁴ Durch die Kombination beider Formen wird für die fingierten Zitate ein Umfeld des Anspruchs außertextueller Referentialisierbarkeit geschaffen. Außerdem setzt der durch zahlreiche Referenzen geschaffene »Kontext permanenter Intertextualität«¹¹⁵ die Signalschwelle in der Rezeption herunter, was die Intertextualitätssignale der fingierten Referenzen in der Rezeption zusätzlich hervorhebt.

Einen Sonderfall dieser Beglaubigungsstrategie stellt die Verbindung von Verweisen im inneren Kommunikationssystem und der Mischung mit normaler Intertextualität dar, wenn also reale und fiktive Texte gemeinsam auf der Ebene des *discours* auftauchen – etwa wenn eine Figur in Borges' Kurzgeschichte »El inmortal« ein fiktives Manuskript in einer Ausgabe der *Illias* von Pope entdeckt.¹¹⁶

Beglaubigung durch die Mischung mit realen Elementen

Eine weitere Beglaubigungsstrategie, gewissermaßen die Zuspitzung des gemischten Satzes, ist der Einbau realer Elemente wie Namen real existierender Autoren oder Verleger oder auch realer Buchtitel in fingierte Referenzen. Justus Fetscher beschreibt diese Strategie (auf Fälschungen bezogen) unter dem Aspekt der Autorität: Namen, insbesondere Autorennamen, erzeugen eine Autorität, der der Rezipient Glauben schenkt.¹¹⁷

113 Nicolás Helft: »History of the Land called Uqbar«, in: *Variaciones Borges* 15 (2003), S. 151–180, hier S. 173.

114 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 59.

115 Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: M. Niemeyer, 1985, S. 43.

116 Jorge Luis Borges: *El Aleph*, 34. Aufl., Madrid: Alianza, 1997, S. 8. Dass die Autorisierung von Texten bei Borges fast immer in bzw. durch andere Texte geschieht – oder dies zumindest versucht wird –, impliziert eine Schachtelung von »Welt« in Narrationen, die gleich der Derrida'schen Signifikantenkette keinen Ursprung zu haben scheint. Vgl. dazu auch das Kapitel 2 sowie Mahler: »Fingierte Intertextualität«.

117 Vgl. Justus Fetscher: »Fälschung und Philologie. Überlegungen im Anschluss an Anthony Grafton«, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und*

Ein Beispiel hierfür sind die fingierten Referenzen in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«:

La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch. El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andreaë. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, decimotercer volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz —que otros luego fundaron, a imitación de lo refigurado por él.¹¹⁸

Neben dem nicht zufällig mit den fingierten Referenzen gekoppelten Hinweis auf die Gründung der Rosenkreuzer heben hier die Verbindungen der fiktiven Werke mit den realen Bibliothekskatalogen des Bernard Quaritch, mit Johannes Valentinus Andreaë und dem Werk De Quinceys die Referenzpunkte aus der Fiktion heraus.

Eine solche Mischung von fiktiven und außertextuellen Elementen liegt auch dann vor, wenn dem fiktiven Prätext durch Inhaltswiedergaben oder Zitate eine inhaltliche Auseinandersetzung mit einem realen Text zugesprochen wird. So heißt es in Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain« etwa über Herbert Quains Roman *April March*:

Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and Reality*, 1897, página 215).¹¹⁹

Künsten, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 307–325, insbesondere S. 316–325. Fetscher lehnt sich in seinen Ausführungen an die Historie des *au-toritas*-Arguments in der Rhetorik an. Vgl. dazu ausführlich: Gert Ueding u. a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer, 1992, S. 1177–1188.

118 Borges: *Ficciones*, S. 17.

119 Ebd., S. 80.

Beglaubigung durch Stilimitation

Eine Beglaubigungsstrategie, die dann zum Tragen kommt, wenn der fiktive Prätext einem realen Autor zugeschrieben oder, im Falle eines Zitats, in einem existierenden Text verortet wird, ist die Imitation des Schreibstils dieses Autors oder Textes. Das kann von Sprachwechsel bis zu akribischer Imitation des verwendeten Idioms gehen. Umberto Eco bringt eine solche Stilimitation mit der Erzeugung von Glaubwürdigkeit zusammen:

Der [...] Prätendent schreibt G_b fälschlich einem bestimmten Autor zu. Um diese falsche Zuschreibung glaubhaft zu machen, ist es erforderlich, eine Gesamtheit a von verschiedenen Gegenständen (G_{a1} , G_{a2} , G_{a3} , ...) zu kennen, die alle von dem Autor A stammen, dessen Ruhm die Jahrhunderte überdauert hat. Aus der Gesamtheit a lässt sich ein abstrakter Typus ableiten, der nicht allen Merkmalen der einzelnen Mitglieder von a Rechnung trägt, sondern eher eine Art Erzeugungsregel darstellt, von der man annimmt, sie sei die Beschreibung der Art, wie A jedes Mitglied von a produziert hat (Stil, verwendetes Material und so weiter). Da G_b nach dieser Regel produziert zu sein scheint, erklärt man es für ein Werk des A .¹²⁰

Eine solche Stilimitation verwendet beispielsweise Jardiel Poncela in *Amor se escribe sin hache*, um ein Zitat aus dem fiktiven Gedicht »El viaje en el tope«¹²¹ zu authentifizieren, das er Espronceda zuschreibt.¹²²

Auch die Anlehnung an das thematische Spektrum eines Autors, wenn etwa in *La invención de Morel* ein Buch über Mühlen einem realen Militäringenieur zugeschrieben wird, dient als Mittel der Beglaubigung des fingierten Verweises – und kann ebenso wie eine überzogene Stilimitation parodistische Züge annehmen.

120 Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, S. 234. Eco ordnet Stilimitationen »Fälschungen ex nihilo« zu, zu denen er »à la manière de ausgeführte Werke, [...] Apokryphen und Pseudoepigraphie [und] kreative Fälschungen« zählt. Ebd., S. 234.

121 Jardiel Poncela: *Amor se escribe sin hache*, S. 239.

122 Dabei übertreibt der Text den Stil Esproncedas so stark, dass die Imitation ins Parodistische kippt. Gut ist dies auch im Nachwort von *Amor se escribe sin hache* zu beobachten, das aus fiktiven Zitaten berühmter Zeitgenossen von Jardiel Poncela besteht, »escritas imitando el estilo de cada uno«. Ebd., S. 393.

Beglaubigung und Markierung durch referentielle Textsorte

Eine weitere Methode, um dem Leser zu suggerieren, die Referenzen hätten Anspruch auf unmittelbare Referenzierbarkeit, ist die Einbettung in eine Textsorte, die traditionell auf reale Prätexte Bezug nimmt. Stellt der Text sich als Vertreter einer solchen Gattung dar, so geht der Leser aufgrund des »Gattungsvertrag[s] (oder *-pakts[s]*)«¹²³ davon aus, dass der vor ihm liegende Text ebenfalls reale Prätexte verwendet, denn Gattungsmerkmale stellen für den Text eine Verpflichtung¹²⁴ oder zumindest eine Norm¹²⁵ dar.

Wird der suggerierte Gattungsvertrag durch fingierte Referenzen gebrochen, so entsteht ein Textsortenhybrid aus referentiellen und fiktionalen Textsorten, das die Rezeption kontinuierlich mit Bruchstellen versieht.¹²⁶ Die referentiellen Textsorten, die in den hier behandelten Texten durch bestimmte Strukturen und Schreibweisen sowie Hinweise im Paratext herangezogen werden, sind der Essay, faktuale Textsorten wie die (Auto-)Biographie oder der Bericht sowie literaturwissenschaftliche Textsorten wie die Anthologie, das Lexikon und die kritische Edition.

Unter diesen Gattungen ist der Essay derjenige, der dem Prozess der Gattungstransgression am wenigsten Widerstand leistet, da er selbst ein »[t]raditioneller Grenzgänger im Bereich der Prosa«¹²⁷ ist. Dennoch wird er von einem »stets gegebene[n] Wahrheitsanspruch

123 Genette: *Palimpseste*, S. 9.

124 Vgl. ebd., S. 9. Für Genette ist diese Verpflichtung zwar nicht zwangsweise bindend, durch die Gattungstraditionen wird sie aber meist als solche wahrgenommen.

125 Vgl. Stempel: »Gibt es Textsorten?«, S. 175. Stempel spricht hier auch von »historisch begründete[n] Realisierungsgewohnheiten«.

126 Gérard Genette geht sogar so weit, die Verwendung von fingierter Intertextualität in den Texten von Borges als direkte Folge von dessen früherer Produktion referentieller Texte zu verstehen, die durch fingierte Intertextualität auf diese Weise produzierten Textsortenhybride also auch produktionstechnisch als eine Art Zwischenstufe zwischen referentiellen und fiktionalen Texten zu definieren. Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 349.

127 Rössner: »Textsortenlabyrinth«, S. 80. Als Grenzgänger kann der Essay insofern verstanden werden, als er eine »logisch-diskursive Grundstruktur (wenngleich unter Verzicht auf die exakte Stringenz der wissenschaftlichen Abhandlung) und formale Schönheit« verbindet. Ebd., S. 80.

auf der Referenz-Ebene«¹²⁸ begleitet, der fingierten Referenzen als Be glaubigungsstrategie dienen kann.

Noch stärker vom Anspruch der Referentialisierbarkeit geprägt sind faktuale Textsorten wie die Dokumentation, der Bericht und die (Auto-)Biographie, wobei Letztere wie der Essay einen Grenzgänger darstellt, da sie zwischen Referentialisierbarkeit und ästhetisierter Darstellungsweise schwankt und dabei auch, wie Lejeune nachzeichnet, diverse Authentifizierungsstrategien anwendet.¹²⁹ Diese Textsorten erzeugen ihre ›vertraglich vereinbarte‹ Authentizität durch ständige Verweise auf Elemente des hegemonialen Realitätsdiskurses, also die Lebenswelt des Lesers, wie geographische Angaben oder Namen historischer Persönlichkeiten, die ein realistisches *setting* erzeugen. Eine solche faktuale Textsorte wird etwa im ersten Teil von »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« simuliert. Die Erzählung beginnt in »una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía«,¹³⁰ in der der Erzähler mit einem gewissen »Bioy Casares«¹³¹ eine Unterhaltung führt, zu der später auch »Carlos Mastronardi«,¹³² ebenfalls argentinischer Schriftsteller und Zeitgenosse von Borges und Bioy Casares, etwas beiträgt. Durch diese und viele weitere detaillierte Referenzen auf existierende Straßen und historische Persönlichkeiten drängt der Text den Rezipienten dazu, einen faktualen Pakt anzunehmen.

Tlön ist somit nicht nur eine Ich-Erzählung im herkömmlichen Sinne, es ist zugleich eine Erzählung, deren Hauptfigur offenbar der Autor selbst in seinem lebensweltlichen Kontext sein soll. Hierdurch ergibt sich eine andere Art der Transgression: die Fiktion wird zum vorgeblich autobiographischen Bericht, der nicht mehr in der Tradition literarischer Pseudo-Autobiographien steht, sondern nach Art der gerichtlichen Zeugenaussage oder des Polizeiberichtes exakte und größtenteils verifizierbare Angaben macht [...].¹³³

128 Ebd., S. 81.

129 Vgl. Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 27.

130 Borges: *Ficciones*, S. 13.

131 Ebd., S. 13.

132 Ebd., S. 18.

133 Rössner: »Textsortenlabyrinth«, S. 85.

Durch die Evozierung eines faktualen Paktes wird Referentialisierbarkeit vorgetäuscht, die die immer wieder zwischengeschobenen fingierten Referenzen authentifiziert.

Dem gleichen Prinzip folgt auch die Imitation literaturwissenschaftlicher Texte. So wird beispielsweise Bolaños *La literatura nazi en América* durch Aufbau, Schreibstil und Inhalt als literarisches Lexikon charakterisiert. Jedes Kapitel beschäftigt sich mit einem Autor, skizziert dessen Leben und insbesondere sein artistisches Schaffen, gibt Inhaltsangaben und historische Einordnungen der Werke ab, abgerundet durch einen bibliographischen Teil am Ende des Buches. Zusätzlich wird der Text auf dem Buchdeckel dezidiert als »una antología vagamente enciclopédica de la literatura filonazi«¹³⁴ bezeichnet. Ähnlich simuliert Nabokovs *Pale Fire* die kritische Edition eines Gedichtes, mit Vorwort des fiktiven Herausgebers und zahlreichen Endnoten inklusive detaillierten Verweisen auf frühere Stadien des Textes und umfangreiches, wenn auch für das Verständnis des Gedichts völlig irrelevantes Register.

Fingierte Intertextualität wird also stets durch intertextuelle Marker und bestimmte Beglaubigungsstrategien begleitet. Als Marker können Interpunktion, typographische und graphemische Verfremdung, metakommunikative Sprache, detaillierte bibliographische Angaben und das Auftreten des fiktiven Prätexts im inneren Kommunikationssystem als physischer Gegenstand dienen. Autorisierungsstrategien sind unter anderem die Mischung mit normaler Intertextualität, die Zusammensetzung der fingierten Referenz aus realen und fiktiven Elementen, die Stilimitation und die Imitation einer referentiellen Textsorte.

134 Bolaño: *La literatura nazi en América*, Zitat von Roberto Bolaño auf dem Buchdeckel. Bolaño verwendet hier die von Eco als letzte Bastion der Verbindlichkeit empfundenen Marker im Paratext (in *Ecos Wald der Fiktionen* heißt es, »daß es keine unumkehrbaren Fiktions-signale gibt – außer wenn Elemente des Paratextes ins Spiel kommen.« Eco: *Im Wald der Fiktionen*, S. 166).

1.3.3 Aktivierung des Lesers

Die hier betrachteten Texte, die fingierte Intertextualität nicht im Sinne einer Textfälschung, sondern zum Austesten der Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität einsetzen, beschränken sich allerdings nicht auf eine Authentifizierung der fingierten Referenzen. Sie erzeugen das, was Gertken und Köppe als »den spielerischen Einsatz epistemischer Kriterien«¹³⁵ bezeichnen: den gleichzeitigen Einsatz von Markern, die auf unterschiedliche Pakte hinweisen. Durch die Einstreueung fiktionaler Marker entstehen im Laufe der Texte immer wieder Bruchstellen in den eben beschriebenen Authentifizierungsstrategien, denn sie implizieren einen fiktionalen Pakt und widersprechen damit dem scheinbaren Verweisen der fingierten Referenzen außerhalb des manifesten Textes.

Das spielerische Schwanken zwischen epistemischen Kriterien provoziert in besonderem Maße die Selbsttäuschung des Rezipienten, die laut Metraux charakteristisch für Fälschungen ist: Einmal von der Existenz der Prätexte überzeugt, überliest der Leser alle fiktionalen Marker, die dem präsumierten Pakt widersprechen, so lange, bis sie eine Häufigkeit oder Deutlichkeit erreicht haben, ab der sie die Marker des bisherigen Paktes übertönen. Bis die fiktionalen Marker eine gewisse quantitative oder qualitative Schwelle überschreiten, ignoriert der Leser sie also zugunsten des zunächst evozierten faktualen Paktes. Durch diesen Effekt der Selbsttäuschung entsteht eine Rezeptionssituation, die der des Detektivromans nicht unähnlich ist: das Nichterkennen gelegter Spuren, die im Nachhinein – nach Erkenntnis, in diesem Fall nach Wechsel des Paktes – gut sichtbar bereitliegen.¹³⁶

135 Gertken und Köppe: »Fiktionalität«, S. 240.

136 Geschieht die Markierung der Fiktion nicht durch einzelne Marker, sondern wird sie vom Text ausbuchstabiert, entfällt dieser Zeitraum des Nichterkennens. Ein solcher Sonderfall ist etwa der Roman *Amor se escribe sin hache*, der das Sich-täuschen-Lassen des Rezipienten und die Beliebigkeit der Zitiertradition mit einem ironischen Zwinkern vorführt. Dort beginnen die »8.986 palabras a manera de un prólogo« mit einem Zitat, das Heinrich Heine zugeschrieben wird: »*Siempre es divertido hablar de uno mismo.* HEINE.« Am Ende des Vorwortes verkündet dann eine »nota importante«: »La cita de Heine con que he encabezado el prólogo, no la escribió nunca Heine. La he escrito yo, y he puesto debajo el nombre de Heine como podía haber puesto el de Ladrú.«

In der Rezeption eines solchen Textes werden die sich widersprechenden Marker zu Spuren, die der Leser aufspüren und interpretieren muss. Im Gegensatz zu der trotz aller Spurensuche meist passiven Leserrolle in Detektivromanen wird hier eine Aktivierung des Lesers angestoßen, denn die von fingierter Intertextualität ausgelöste Rezeptionssituation unterscheidet sich insofern vom Miträtseln des Lesers bei Detektivromanen, als sie die Spurensuche auf einer anderen Ebene entspannt: Statt dass ein Rätsel und dessen Lösung auf *histoire*-Ebene dargestellt werden, werden die Spuren und die Unsicherheit auf die *discours*-Ebene verschoben und damit vom Reich der Figuren in das des Lesers. Durch die Verwendung widersprüchlicher Marker für referentielle und fiktionale Pakte erzwingt der Text eine Aktivierung: Es ist dem Leser nicht möglich, quasi untätig – ohne sich zu entscheiden – nach beiden Pakten gleichzeitig zu lesen. Er muss sich zwangsweise in Bezug auf die Einordnung der rezipierten Signifikanten zugunsten eines fiktionalen oder referentiellen Paktes verhalten. Und um sich für den einen oder anderen zu entscheiden, ist es nötig, auf die Suche nach den ausschlaggebenden Markern zu gehen. Damit beginnt eine Spurensuche, die den Leser mehr beschäftigen muss als das übliche *whodunit* von Detektiv- und Kriminalromanen.

Eine solche aktive Kultur des Lesens wird insbesondere von Borges und Nabokov auch in paratextuellen Äußerungen propagiert. Borges betont im Motto zu *Fervor de Buenos Aires*, wie nah die Tätigkeiten von Autor und Leser sich seien:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.¹³⁷

Solche Metaäußerungen über die Entstehung des fiktiven Prätextes bleiben allerdings Sonderfälle. Vgl. Jardiel Poncela: *Amor se escribe sin hache*, S. 73 und S. 99.

137 Jorge Luis Borges: *Obra poética 1*, 8. Aufl., Madrid: Alianza, 1999, S. 17. Die Einführung von Autor und Leser, von Produzent und Rezipient, ist besonders in Lateinamerika bereits in der Kolonialzeit in dem Idealbild eines *poeta doctus*, dessen Autorschaft geprägt ist von einer umfassenden Belesenheit, immer präsent. Autoren wie Bernardo de Balbuena, Garcilaso de la Vega el Inca und Sor Juana Inés de la Cruz in-

Durch den hochintertextuellen Charakter seiner Texte, der ihn als Autor gleichzeitig in die Position des Lesenden anderer Texte versetzt, wird diese Annäherung von Autor und Leser in den Texten verstärkt. Daran anschließend schreibt er im Vorwort zu *Historia universal de la infamia*, dass ein guter Leser fast noch höher zu schätzen sei als ein guter Autor.¹³⁸ Doch nicht nur ist die Tätigkeit des Autors nah an der des Lesers, sondern der Leser übernimmt laut Borges auch einen entscheidenden Teil des Produktionsprozesses eines literarischen Werks:

¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez.¹³⁹

Nabokov sieht die Rollen von Autor und Leser ebenfalls als komplementäre Teile des Produktionsprozesses, jedoch in einer spannungsvolleren Beziehung zueinander, vergleichbar mit Schachspielern:

It should be understood that competition in chess problems is not really between White and Black but between the composer and the hypothetical solver (just as in a first-rate work of fiction the real clash is not between the characters but between the author and the world), so that a great part of a problem's value is due to the numbers of ›tries‹ [...].¹⁴⁰

Um das Rätsel, das jeder literarische Text darstellt, zu lösen, bedarf es einer genauen Lesart: »In reading, one should notice and fondle details.«¹⁴¹ Borges wie Nabokov betonen zudem die Relevanz der Relek-

szenieren ihre allumfassende Kenntnis des europäischen Kanons – ihr Schreiben ist stets vornehmlich ein Lesen. Diese Vorstellung des Autors als *superlector* greifen Autoren des 20. Jahrhunderts wie Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares und Julio Cortázar auf, um nicht nur das Autorenbild, sondern auch das Leserbild zu definieren.

138 »A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores.« Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia*, 21. Aufl., Madrid: Alianza, 2008, S. 7–8.

139 Jorge Luis Borges: *Borges oral*, 6. Aufl., Madrid: Alianza, 1998, S. 22.

140 Vladimir Nabokov: *Novels and memoirs. 1941–1951*, 1996, S. 610.

141 Vladimir Nabokov: »Good Readers and Good Writers«, in: *Lectures on literature*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, S. 1–6, hier S. 1.

türe für die Rezeption. Borges setzt die Relektüre höher als die Erstlektüre an: »Yo he tratado más de releer que de leer, creo que releer es más importante que leer, salvo que para releer se necesita haber leído.«¹⁴² Nabokov geht noch weiter und statuiert, dass die Relektüre eigentlich die einzige wirkliche Textrezeption hervorbringe: »Curiously enough, one cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader.«¹⁴³ Ähnlich sieht auch Bolaño den Leser als Detektiv an, der im Text nach Spuren sucht. Über den Leser von *Los sinsabores del verdadero policía* sagt er: »El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada.«¹⁴⁴

Diese Forderung nach einem genauen, zurückblätternen und detailverliebten Lesen erinnert an Barthes' »aristoraktische[n] Leser«,¹⁴⁵ der durch beflissenes Lesen Lust gewinnt:

Daraus ergeben sich zwei Modi der Lektüre: Der eine zielt auf die Artikulation der Anekdote; [...] die andere Lesart läßt nichts aus; sie ist schwergewichtig, klebt am Text, sie liest [...] mit Beflissenheit und einem Fortgerissensein, ergreift an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprache zerschneidet – und nicht die Anekdote: Nicht die (logische) Ausdehnung fesselt sie, die Entblätterung der Wahrheiten, sondern das Blätterwerk der Signifikanz [...]. Paradoxerweise [...] entspricht diese zweite, (im eigentlichen Sinne) *beflissene* Lesart dem modernen Text, dem Grenz-Text.¹⁴⁶

Wie propagieren fingierte Intertextualität und die Texte, in denen sie zur Anwendung kommt, nun eine solche Kultur des Lesens? Iser beschreibt zwei zentrale Elemente der Rezeptionssteuerung: die *Leerstelle* (eine Weiterentwicklung von Roman Ingardens Konzept der Un-

142 Borges: *Borges oral*, S. 21.

143 Nabokov: »Good Readers and Good Writers«, S. 3.

144 Roberto Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Debolsillo, 2018, S. 10.

145 Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 22.

146 Ebd., S. 21–22.

bestimmtheitsstelle)¹⁴⁷ und die *Negation*. Leerstellen sind Stellen im Text, an denen ein Element – ein Kausalzusammenhang, ein Charakteristikum oder Ähnliches – nicht beschrieben wird. Diese Leerstellen füllt der Leser mittels Vorstellungsakten, um dem Gelesenen Sinn zu geben.¹⁴⁸ Je zentraler die ausgelassene Information, desto wirksamer sind die Leerstellen bei der Aktivierung des Lesers: Wird etwa lediglich die Farbe eines Stuhls nicht erwähnt, dürfte das den Leser weniger aus der Reserve locken als die absolute Unbestimmtheit des Etwas, das in Julio Cortázers Kurzgeschichte »La casa tomada« (1946) in ein Haus eindringt und die Bewohner Raum für Raum aus diesem verdrängt, bis sie schließlich das Haus verlassen – ohne dass auch nur klar wäre, um was für Wesen es sich bei den Eindringlingen überhaupt handelt.¹⁴⁹ Um Leerstellen zu füllen, ist der Leser jedoch nicht ausschließlich auf seine Imaginationskraft angewiesen. Jeder Text gibt Hinweise darauf, in welche Richtung sich die Vorstellungsakte bewegen können, beispielsweise die bereits angesprochenen referentiellen oder fiktionalen Marker. Diese Hinweise dienen als Spuren für die gewählte Miniinterpretation, die jeder Vorstellungsakt im Rezeptionsprozess darstellt. Der Leser bedient sich also stets der »elementaren Kulturtechnik«¹⁵⁰ des Spurenlesens, um die Leerstellen so zu füllen, dass Brüche in der gebildeten Erwartungshaltung (also ein ›Missverstehen‹ des Textes) möglichst vermieden werden.¹⁵¹

Im Zusammenspiel mit dem Gelesenen und den Vorstellungsakten bildet der Leser eine bestimmte Erwartungshaltung bezüglich der Erzählung und ihrer Bedeutung – etwa die Erwartung, dass das Gelesene entlang eines fiktionalen Paktes eingeordnet werden soll. Diese

147 Vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 4. Aufl., 1972.

148 Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 3. Aufl., München: W. Fink, 1994, S. 62.

149 Julio Cortázar: *Casa tomada y otros cuentos*, Madrid: Alfaguara, 2006, S. 11–17.

150 Nora Hannah Kessler: *Dem Spurenlesen auf der Spur. Theorie, Interpretation, Motiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 90.

151 Vgl. zur Verbindung von Spurenlesen und Lektüre auch ebd., S. 90. Die Arbeit von Nora Kessler macht allerdings teils eine eigentümliche Unterscheidung zwischen »buchstäbliche[m] Lesen« und Spurenlesen auf, die das interpretative Lesen, das literarische Lektüren darstellen, unbedacht lässt.

Erwartungshaltung kann nun entweder bestätigt oder modifiziert bzw. ganz enttäuscht werden. Wird sie negiert – etwa wenn in einem Text mit referentiellen Markern plötzlich mehrere fiktionale Marker auftauchen –, dann initiiert diese Negation die Vorstellungsakte, »durch die der Leser den virtuellen Bereich aktualisiert, der sich vom Vergangenheitshorizont des Textes bis zur Sinnkonfiguration entspannt«. ¹⁵² Durch Brüche mit der Erwartung des Lesers werden also nicht nur die darauffolgenden Textpassagen anders gedeutet, sondern das bisher Gelesene und Interpretierte wird rückwirkend umgedeutet. ¹⁵³

Auch intertextuelle Verweise stellen solche Leerstellen dar, denn über die Referenz auf einen anderen Text werden neue Textperspektiven und Zusammenhänge aufgerufen, die im manifesten Text selbst nicht ausbuchstabiert werden. Wie leer intertextuelle Leerstellen tatsächlich sind und womit sie gefüllt werden, hängt vom Vorwissen oder Nachschlagewillen des realen Lesers ab. Betrachtet man die Leerstellen und Negationen, die fingierte Intertextualität in den Text einbaut, kann man sich darüber der Frage nähern, was für eine Kultur des Lesens durch das Verfahren lanciert wird. Wie normale intertextuelle Bezüge stellen auch fingierte Referenzen Leerstellen im Text dar, die Verbindungen und Perspektiven andeuten, aber nicht offenlegen. Während der Leser diese Leerstellen bei Bezügen auf existente Prätexte jedoch durch Vorwissen oder Nachschlagen relativ verlässlich in eine bestimmte Richtung auffüllen kann, ist er bei fingierten Referenzen notwendigerweise auf seine Vorstellungskraft angewiesen. ¹⁵⁴ Heißt es also beispielsweise in Bioy Casares' *La invención de Morel*, dass der Protagonist das Buch *Travaux-Le Moulin Perse* ergebnislos

152 Iser: *Der implizite Leser*, S. 67.

153 Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 185–186. Eine Ausnahme für diesen Rückmeldeeffekt stellen Texte dar, die durch markierte Moduswechsel begleitet werden. So ist es etwa möglich, ein Nachwort entlang eines referentiellen Paktes zu lesen, ohne rückwirkend auch den voranstehenden Roman durch diesen im Nachwort evozierten referentiellen Pakt zu lesen.

154 Dass der Leser den intertextuellen Referenzen folgt, um die Leerstellen zu füllen, argumentiert etwa Michael Riffaterre: »The urge to understand compels readers to look to the intertext to fill out the text's gaps, spell out its implications.« Riffaterre: »Compulsory reader response: the intertextual drive«, S. 57.

durchforstet, um die seltsamen durch ein Gezeitenkraftwerk angetriebenen Projektoren zu verstehen, die er auf einer einsamen Insel findet, so kann der Rezipient sich nur durch Vorstellungsakte entscheiden, ob in diesem Buch wirklich keine Erklärung der seltsamen Maschinen zu finden ist oder aber der Protagonist – dem jegliches Ingenieurwissen fehlt – sie nur nicht versteht.

Je prominenter die Leerstellen und abrupter die Brüche in einem Text sind, desto stärker ist das Bedürfnis nach Hinweisen. So sorgt in *La invención de Morel* die Tatsache, dass das Büchlein ständig erwähnt wird und dass der Erzähler betont, es sei das einzige naturwissenschaftliche Buch, das er auf der Insel gefunden habe, verbunden mit dem Schweigen über seinen Inhalt, für eine »gesteigerte Aufmerksamkeit«,¹⁵⁵ die die Notwendigkeit erzeugt, das Buch auf irgendeine Weise mit den seltsamen Vorgängen auf der Insel in Relation zu setzen. Die Brüche im Text bezüglich des Status der projizierten Figuren unterstützen noch das Bestreben, die Maschinen zu verstehen und dafür nach Spuren im Text zu suchen. Der Text provoziert durch prominente Leerstellen und Brüche also die von Roland Barthes beschriebene »akribische Lektüre«.¹⁵⁶

Die Verbindlichkeit von Spuren im literarischen Text ist allerdings keineswegs gesetzt: Während natürliche Spuren stets »kausal determiniert«¹⁵⁷ sind, sind die artifiziell erzeugten textuellen Spuren, wie bei den epistemischen Kriterien bereits erwähnt, durch Fallibilität gekennzeichnet. Es wäre denkbar, dass so eine Fallibilität unabsichtlich zu Stande kommt, durch eine Unachtsamkeit beim Verfassen des Textes; wahrscheinlicher ist allerdings, dass im Text absichtlich Spuren ausgelegt sind, die den Leser auf eine »falsche Fährte« locken. Dies ist der Fall beim Verfahren der fingierten Intertextualität: Die Referenzen auf fiktive Texte werden durch Beglaubigungsstrategien begleitet, die implizieren, die Referenz würde aus der Fiktion herausweisen. Diese falschen Fährten erzeugen stets Negationen im Sinne Iser,

155 Iser: *Der implizite Leser*, S. 62.

156 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 20.

157 Kessler: *Dem Spurenlesen auf der Spur*, S. 3.

da die etablierte Erwartungshaltung durch die Brüche neu evaluiert werden muss.

Regelbrüche durch falsche Fährten intensivieren das Bedürfnis nach Orientierung und somit die Suche nach Spuren. Lejeune spricht im Zusammenhang mit biographischen Erzählungen auch davon, dass der Leser dazu neigt, »sich für einen Spürhund zu halten, daß heißt nach Vertragsbrüchen (gleichgültig welchen Vertrags) zu suchen«.¹⁵⁸ Das Spurenlesen überschreitet dabei die Grenze zwischen Lesen und Schreiben, da Spuren »genau genommen erst im Verlauf der Lektüre in den Status von lesbaren Zeichen gehoben werden müssen«¹⁵⁹ und stets nur durch die Einbettung in ein Narrativ ihren Status als Spuren erhalten. Dieses »Bedeutungszusprechen[]«¹⁶⁰ kann nur vom Leser geleistet werden, dessen Lesen durch die Notwendigkeit einer Spurennarration in ein Schreiben transformiert wird.

Das Fortschreiten der Lektüre von einer Erwartungshaltung zu deren Aktualisierungen wird dabei geprägt von dem der Lektüre inhärenten Charakteristikum der Zeitlichkeit. Denn Texte können, obwohl sie als materielle Objekte zu jedem Zeitpunkt in ihrer Gesamtheit vorhanden sind, notwendigerweise nur in einer zeitlichen Abfolge rezipiert werden, ein Wort nach dem anderen. Michael Riffaterre unterstreicht die Relevanz dieses zeitlichen Aspekts:

Man kann niemals genug die Bedeutung einer Lektüre betonen, die im Sinne des Textes verläuft, d. h., von Anfang bis Ende. Wenn man diese ›Einbahnstraße‹ nicht beachtet, verkennt man ein wesentliches Element des literarischen Phänomens – daß das Buch abläuft (so wie im Altertum eine Schriftrolle materiell abgerollt wurde), daß der Text Gegenstand einer progressiven Entdeckung ist, einer dynamischen und sich dauernd verändernden Wahrnehmung, wobei der Leser nicht nur von Überraschung zu Überraschung fortschreitet, sondern gleichzeitig mit seinem Vorgehen sieht, wie sein Verständnis des bereits Gelesenen

158 Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 27.

159 Kessler: *Dem Spurenlesen auf der Spur*, S. 96.

160 Ebd., S. 107.

sich verändert, da jedes neue Element den vorangehenden Elementen eine neue Dimension verleiht, indem es sie wiederholt, ihnen widerspricht oder sie entwickelt.¹⁶¹

In jedem Moment der Rezeption wird die Zeitlichkeit erfasst, indem kontinuierlich die Erwartungshaltung (»Zukunftshorizont«)¹⁶² angepasst und zugleich das bisher Gelesene (»Vergangenheitshorizont«)¹⁶³ neu eingeordnet wird. Dies führt zu einer ständigen Modifikation des Blickpunkts während des Rezeptionsprozesses.¹⁶⁴ Je intensiver und häufiger ein Text Negationen erzeugter Erwartungshaltungen – also Überraschungen – provoziert, desto mehr ist jeder Moment des Lesens an ein Vorher und Nachher gebunden.¹⁶⁵ Da fingierte Intertextualität durch den spielerischen Wechsel der Pakte eine Kommunikationssituation erzeugt, die stark von Negationen der Erwartungshaltung geprägt ist, spielt auch hier die Zeitlichkeit der Lektüre eine große Rolle. Diese Zeitlichkeit verleiht den referenzierten fiktiven Prätexten einen besonderen Status. Vor dem Bruch des zunächst durch Beglaubigungsstrategien erzeugten referentiellen Paktes existieren sie gleichsam für eine gewisse Zeit außerhalb des manifesten Textes: Durch den präpositionalen Akt, das Zeigen aus dem Text heraus, ist der Prätext zunächst einmal gesetzt, denn »[a]lles, worauf verwiesen wird, muß existieren«.¹⁶⁶ Und einmal gesetzt, wird der Referenztext auch durch

161 Riffaterre: *Strukturelle Stilistik*, S. 250.

162 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 181.

163 Ebd., S. 181.

164 Vgl. dazu auch ebd., S. 63–64.

165 Diese Rolle von Überraschungen betont auch Bioy Casares in Bezug auf die fantastische Erzählung: »LA SORPRESA. Puede ser de puntuación, verbal, de argumento. Como todos los efectos literarios, pero más que ninguno sufre por el tiempo.« Adolfo Bioy Casares: »Prólogo y Postdata al prólogo«, in: *Antología de la literatura fantástica*, hrsg. von Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo, Barcelona: Edhasa, 2008, S. 11–22, hier S. 13.

166 Searle: *Sprechakte*, S. 121. Searle spezifiziert dieses Axiom in Hinblick auf den Unterschied zwischen dem Sprechen unter einem referentiellen Pakt (er nennt die Sprache, die sich auf die wahrgenommene Wirklichkeit bezieht, Alltagssprache) und dem Sprechen unter einem fiktionalen Pakt: »Das Axiom der Existenz gilt allgemein: in der Alltagssprache kann man nur auf das verweisen, was existiert; in der fiktiven Rede kann man nur auf das verweisen, was in der Dichtung existiert (und auf die

seine spätere Negierung nicht wieder gelöscht, denn »[w]ird das Bezeichnen durchgestrichen, dann ist das Nicht-mehr-Meinen des Bezeichneten doch ebenfalls ein Bezeichnen, wenngleich es einem solchen gilt, das noch nicht vorhanden ist.«¹⁶⁷ Durchgestrichenes ist im Gegensatz zu Gelöschtem auch nach der Streichung noch vorhanden. Eine frühere, revidierte Erwartungshaltung bleibt also, auch wenn sie im restlichen Verlauf der Lektüre nicht mehr aktualisiert wird, als Teil der Rezeption stets bestehen. Mehr noch: Die Streichung kann sogar als Betonung fungieren, da sie die Erwartungshaltung im Moment des Revidierens als solche herausstellt und damit die Funktionsweise der literarischen Sinnproduktion offenlegt.

Doch nicht nur der Rückmeldeeffekt während einer Lektüre ist von einer linear ablaufenden Zeitlichkeit geprägt, die immer ein Vorher und ein Nachher kennt. Auch ein tatsächliches Nochmal-Lesen, eine Relektüre eines Textes, sei es ein kurzes Zurückblättern während der Lektüre oder eine Relektüre des kompletten Textes Jahre nach der Erstlektüre, ist von den revidierten ersten Erwartungen geprägt, die als negierte Möglichkeiten im Raum stehen:

[Die Zweitlektüre] wird mit der Erstlektüre nie ganz identisch sein, und dafür braucht man noch nicht einmal die veränderten subjektiven Befindlichkeiten des Lesers verantwortlich zu machen, so gewiß diese dabei auch eine Rolle spielen. Ist in der Erstlektüre ein bestimmter Ablaufmodus des Sinnes realisiert, so wird dieser Sinnhorizont die Zweitlektüre überschatten. Nun wirkt dieser wie ein hinzugewonnenes Wissen, durch das hindurch man auf den identischen Text blickt.¹⁶⁸

Manche Texte fordern den Leser geradezu auf, zurückzublättern und den Text oder einzelne Ausschnitte nochmals zu lesen. Dazu gehören beispielsweise Detektivromane, deren überraschende Lösung, durch unauffällig verstreute Spuren angedeutet, eine Aufforderung beinhaltet.

Dinge und Ereignisse des Alltags, die die erdichtete Geschichte einschließt.« Searle: *Sprechakte*, S. 124.

167 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 429.

168 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 242.

tet, die Spuren zu rekapitulieren und die Gültigkeit der präsentierten Lösung zu überprüfen.

Zielt eine solche Provokation auf intertextuelle Referenzen ab (etwa, indem in Nachworten verdeckte intertextuelle Zusammenhänge aufgedeckt werden), so erzeugt sie ein bestimmtes Leserverhalten, das in der Forschung gemeinhin einem ›informierten Leser‹ beziehungsweise »*litteratus doctus*«¹⁶⁹ zugeschrieben wird.¹⁷⁰ Nach Jörg Helbig ermöglicht die Betrachtung intertextueller Verweise und insbesondere der sie begleitenden intertextuellen Marker »fundierte Rückschlüsse auf intendierte Leserrollen (die nicht zuletzt über Markierungsstrategien definiert werden) und mithin eine spezifizizierte Lesertypologie.«¹⁷¹ Helbig geht davon aus, dass die Erkennung von Text-Text-Bezügen gewissermaßen die Spreu vom Weizen trennt: Je unmarkierter die intertextuellen Verweise im manifesten Text, desto mehr bedarf es auch eines *litteratus doctus*, um die Verweise zu erkennen.

Die Literatur ab der Moderne tendiert mehr und mehr dazu, durch unmarkierte Verweise eine Bedeutungsebene einzuführen, deren Aufdecken einer literaturwissenschaftlichen Lektüre solcher beflissener Rezipienten vorbehalten ist. Das Verfahren der fingierten Intertextualität zielt ebenfalls auf eine Reizung des Lesers ab, jedoch gerade nicht durch Untermarkierung intertextueller Referenzen. Die Provokation zur Relektüre entsteht hier durch das Spiel mit referentiellen und fiktionalen Markern, das die Verweisrichtung der Referenzen (aus dem Text hinaus oder auf eine fiktionale Metaebene) verschleiert. Die Lektüre des Textes ist damit stets gleichzeitig von den negierten und den revidierten Erwartungshaltungen geprägt, was eine schwankende Lektürebewegung erzeugt.

169 Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 12.

170 Vgl. zur Aufforderung zu einer intertextuellen Relektüre die Schilderungen zu Borges' »El inmortal« in Kapitel 2.

171 Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 12.

1.3.4 Spielende Referenzen

Da sie einander widersprechende epistemische Kriterien einsetzen, sind fingierte Referenzen im doppelten Sinne spielerisch: als kulturelle Praxis sowie strukturell.

Die Anknüpfungspunkte von Literatur und Spiel beschäftigen die Literaturwissenschaft spätestens seit Johan Huizingas *Homo ludens*¹⁷² immer wieder – wie dieses Verhältnis zu fassen sei, ist dabei keineswegs geklärt.¹⁷³ Ein vielversprechender Ansatz ist es, Literatur und Spiel als strukturanaloge kulturelle Praktiken zu betrachten. Eine solche strukturelle Analogie lässt sich insofern annehmen, als beide Praktiken »jeweils von einem virtuellen Rahmen abgesteckt und durch bestimmte Regelsysteme geleitet«¹⁷⁴ sind. Jede Literatur teilt also Ele-

172 Johan Huizinga: *Homo ludens*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956.

173 Anthropologisch geprägte Ansätze gehen davon aus, dass die komplette Literatur »nur eine Variante des Spiels« sei (vgl. Gerhard Lauer: »Das Spiel der Einbildungskraft. Zur kognitiven Modellierung von Nachahmung, Spiel und Fiktion«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 27–37, hier S. 33). Auch poststrukturalistische Theorien setzen Literatur und Spiel in ein Unterordnungsverhältnis: Literatur ist für sie eine Variante des allumfassenden Spiels der Signifikanten. Vgl. Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Dagegen stehen Ansätze, die nur einem bestimmten Teil der Literatur einen ludischen Charakter bescheinigen, beispielsweise den Komödien (Vgl. Johannes Klaus Kipf: »Auctor ludens. Der Topos des spielerischen Schreibens in poetologischen Paratexten unterhaltender Literatur im Renaissance-Humanismus und in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 209–229, hier S. 211) oder »ludische Literatur« sogar als eigene Gattung werten (Vgl. Oliver Ruf: »Ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln«. Ludische Literatur-Theorie und Thesen (von Schiller bis zur Avantgarde)«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 315–327). Dieser gattungstheoretische Ansatz ist allerdings insofern problematisch, als er von einem veralteten Spielbegriff ausgeht, der auf das »Lustige«, »Komische« beschränkt ist und das Spiel als Gegensatz zum Ernst begreift. Der Irrtum in dieser Annahme ist inzwischen oft betont worden. Vgl. etwa Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet / 7: Werke aus den Jahren 1906–1909*, London: Imago Publishing u.a., 1947, S. 214, und Hans-Jost Frey: *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

174 Brandes: »Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre«, S. 116. Vgl. auch Köppe: »Fiktion, Praxis, Spiel«, S. 39; Thomas Anz und Heinrich Kaulen: »Einleitung«,

mente mit dem Spiel, und in einigen Texten sind diese Elemente stärker ausgeformt und betont als in anderen. Als ludische Literatur kann man, davon ausgehend, denjenigen Text definieren, »der den Spielraum auf irgendeine Weise thematisiert«. ¹⁷⁵

Fingierte Intertextualität ist in diesem Sinne eine ludische Praxis, da sie Aspekte des Spiels, die jeder Literatur inhärent sind, in den Fokus der Lektüre stellt. Ein erster solcher Aspekt des Spiels ist die Regelmäßigkeit. Kendall L. Walton beschreibt, dass Spielhaltung erst durch bestimmte Regeln – er spricht von »principles of generation« – möglich gemacht wird. ¹⁷⁶ Nach Frank Zipfel ist dieses grundsätzliche Vorhandensein von Regeln eine der Gemeinsamkeiten von Als-Ob-Spielen und Literatur:

Fiktionales Erzählen besteht, so könnte man sagen, wie das Als-Ob-Spiel aus einem allgemeinen metakommunikativen Rahmen und aus den jeweiligen Konventionen der unterschiedlichen Gattungen [...] bzw. den Regeln, die innerhalb eines spezifischen Textes aufgestellt werden. ¹⁷⁷

Indem fingierte Referenzen durch herausgestellte intertextuelle Marker begleitet werden, thematisieren sie das Vorhandensein von Regeln, die die Rezeptionssituation steuern. Wenn etwa in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« ein Buch mit den Worten »la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917)« ¹⁷⁸ eingeführt wird, dann ist die an dieser Stelle überflüssige und die Satzstruktur unterbrechende Angabe bibliographischer Details nicht nur Zeichen für ein Verweisen aus dem manifesten Text hinaus, sondern in seiner Explizitheit auch eine Markierung der Konventionen, die intertextuelle Markierungen prägen.

in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 1–8.

¹⁷⁵ Brandes: »Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre«, S. 128.

¹⁷⁶ Vgl. Walton: *Mimesis as make-believe*, S. 35–43, Zitat S. 38.

¹⁷⁷ Zipfel: »Zeichen, Phantasie und Spiel als poetogene Strukturen literarischer Fiktion«, S. 75. Zur Regelmäßigkeit von Spielen vgl. auch Lauer: »Das Spiel der Einbildungskraft« und Brandes: »Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre«.

¹⁷⁸ Borges: *Ficciones*, S. 13.

Doch nicht nur das Aufstellen und die Einhaltung von Regeln zeichnen das Spiel aus. Oliver Ruf weist darauf hin, dass das Spiel in gleicher Weise von Regelbrüchen geprägt ist:

Ein weiterer Aspekt, der für einen Bestimmungsvorschlag ludischer Literatur von Bedeutung ist, sind die vielfach zu beobachtenden und für die Theorie des Spiels charakteristischen Phänomene von Spielfeldern wie Zufall und Regel, Regelverletzung und Modifizierung der Regelsysteme [...].¹⁷⁹

Auch Callois thematisiert diese Ambivalenz des Umgangs mit Regeln, wenn er beschreibt, dass das Spiel zwischen *paida*, der »Begabung zur Improvisation und Fähigkeit zur Freude«,¹⁸⁰ und *ludus*, dem »Hang zur Meisterung künstlicher Schwierigkeiten«,¹⁸¹ schwankt. Durch den Bruch der zentralen Regel des referentiellen Paktes (dass der Referenzpunkt außerhalb des manifesten Textes liege) und die gleichzeitige Befolgung der übrigen Regeln des Paktes erzeugt fingierte Intertextualität ein solches Spannungsfeld. Indem diese Brüche durch die Bedeutung der Pakte im Rezeptionsprozess in den Fokus des Lesers gerufen werden, wird der spielerische Aspekt im Leseprozess hervorgehoben.

Eine weitere Eigenschaft neben dem virtuellen Rahmen und der Regelmäßigkeit, die das Spiel und die Literatur verbinden, ist die Tatsache, dass beide Praktiken wesentlich davon bestimmt sind, dass die Teilnehmer Lust an der Teilnahme an diesem Regelspiel verspüren.¹⁸² Die Aktivierung des Lesers durch fingierte Referenzen kann als Auslöser einer solchen Spiel- bzw. Leselust dienen, indem sie die »akribische Lektüre«¹⁸³ aufruft, die nach Barthes eine Voraussetzung der Lust an moderner Literatur darstellt.

179 Ruf: »Ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln«, S. 318.

180 Caillois: *Au cœur du fantastique*, S. 36.

181 Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, übers. v. Sigrid von Massenbach, München: Langen Müller Verlag, 1965, S. 36.

182 Vgl. Brandes: »Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre«, S. 116, und Caillois: *Die Spiele und die Menschen*. Zu Literatur und Lust siehe u. a. Barthes: *Die Lust am Text*; Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

183 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 20.

Zu diesen spielerischen Aspekten der Kommunikationssituation, die durch fingierte Intertextualität ausgelöst werden, gesellt sich ein strukturelles Spiel, ausgelöst durch das Schwanken zwischen referentiellern und fiktionalem Pakt. Von einer ›spielerischen Textstruktur‹ lässt sich insofern sprechen, als der Begriff des Spiels nicht begrenzt ist auf eine kulturelle Praxis, sondern von Mehrdeutigkeit und Metaphorizität geprägt ist. Hans Georg Gadamer adressiert in seiner Betrachtung des Spiels Letzteres:

Betrachten wir den Wortgebrauch von Spiel, indem wir die sogenannten übertragenen Bedeutungen bevorzugen, so ergibt sich: Wir reden vom Spiel des Lichtes, vom Spiel der Wellen, vom Spiel des Maschinenteils in einem Kugellager, vom Zusammenspiel der Glieder, vom Spiel der Kräfte, vom Spiel der Mücken, ja sogar vom Windspiel. Immer ist da das Hin und Her einer Bewegung gemeint, die an keinem Ziele festgemacht ist, an dem sie endet [...] Das Spiel ist Vollzug der Bewegung als solcher.¹⁸⁴

Eine spielerische Struktur ist also eine des Schwankens, der andauernden Bewegung. Durch das ständige Wechseln des Paktes mit widersprüchlichen Markern zwingt fingierte Intertextualität nicht nur die Rezeption in eine solche Kippfigur des Hin und Her, sondern auch Referenz und Referenzpunkt schwanken zwischen verschiedenen Zuständen.

Einerseits schwankt der Referenzpunkt zwischen extratextueller und intratextueller Verortung – eine Bewegung, die umso stärker ist, je mehr widersprüchliche Marker die Referenz begleiten.¹⁸⁵ So wird der Verweis auf den Roman *Los Gangsters-Murciélagos* des fiktiven Autors Zach Sodenstern in *La literatura nazi en América* beispielsweise zunächst durch die formelle und inhaltliche Imitation einer Anthologie und diverse andere Marker wie die tradierte Kursivierung des Ro-

184 Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke*, Tübingen: Mohr, 1986, S. 109.

185 Diesem Schwanken zwischen Fiktion und extratextueller Realität geht voran, dass Intertextualität per se immer schon eine Vervielfältigung der »Komplexität der Spielräume« darstellt, da durch die dialogische Text-Text-Situation ein »Spiel wechselseitigen Auf- und Abblendens« erzeugt wird. Vgl. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 389.

mantitels authentifiziert. Im bibliographischen Anhang wird der Roman dann durch die Datierung auf 2004 (bei Ersterscheinung von *La literatura nazi en América* 1996) mit einem fiktionalen Marker versehen, der die vorherige Verortung des Referenzpunktes außerhalb des manifesten Textes infrage stellt. Gleichzeitig wird die bibliographische Angabe jedoch neben Verweise gestellt, die auf Texte außerhalb der geschaffenen Fiktion deuten, wie etwa einen Essay von Edgar Allan Poe.¹⁸⁶ Diese Textumgebung beglaubigt die Referenz also wiederum, sodass die Richtung, in die der intertextuelle Verweis zeigt, immer wieder in Zweifel gezogen wird.

Andererseits schwankt die Referenz auch in ihrer Eigenschaft als »negiertes Bezeichnen«¹⁸⁷ zwischen dem Verweisen auf einen Referenzpunkt und der Tatsache, dass ebendieser Referenzpunkt durch die Referenz erst erschaffen wird. Die Referenz ist als reines Zeigen von dem von ihr benannten Referenzpunkt, dem fiktiven Buch, unterschieden. Gleichzeitig korrespondieren die Referenz und das Buch jedoch, da Letzteres durch den Verweis erst geschaffen wurde und nicht unabhängig von ihm vorliegt. Diese qualitative Oszillation zwischen Bezeichnen und Bezeichnetem macht die fingierte Referenz selbst zu einer spielerischen Struktur, die ein Hin und Her zwischen verschiedenen Verortungen des Referenzpunktes sowie eine schwankende Rezeption auslöst.¹⁸⁸ Fingierte Intertextualität kann damit sowohl in ihrer Eigenschaft als Kommunikationssituation als auch strukturell als spielerisches Textverfahren beschrieben werden.

Die bis hierher geschilderten allgemeinen Charakteristika fingierter Referenzen, also etwa ihre spielerische Natur, ihr Oszillieren zwischen fiktionalen und faktualen Pakten und die leseraktivierenden Aspekte, werden in verschiedenen Texten mit unterschiedlichen Ge-

186 Vgl. Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 237.

187 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 428.

188 In Anlehnung an Derrida könnte man auch von »spielenden Signifikanten« sprechen, die losgelöst von einem Zentrum in ständiger Bewegung auf andere Signifikanten verweisen. Vgl. Renata Plaice: *Spielformen der Literatur. Der moderne und der postmoderne Begriff des Spiels in den Werken von Thomas Bernhard, Heiner Müller und Botho Strauß*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 52, und Derrida: *Die Schrift und die Differenz*.

wichtigungen eingesetzt, um je andere Effekte im Rezeptionsprozess zu erzielen – und tragen so etwa zu einer fantastischen oder parodistischen Schreibweise bei oder lassen die fiktiven Bücher in der Vorstellung des Lesers entstehen. Um diese spezifischen Funktionalisierungen fingierter Intertextualität soll es in den folgenden Kapiteln gehen.

2 Fantastisches Schwanken: Borges und Bioy Casares

Nosotros [...] hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

—Borges: »Avatares de la tortuga«

Im Genre der sogenannten argentinischen Fantastik stößt man auf eine auffällig hohe Anzahl an Texten mit fingierten Referenzen – allen voran in den Werken von Jorge Luis Borges und Adolfo Bioy Casares.

Borges ist in mehrerlei Hinsicht einer der prominentesten Schöpfer fingierter Referenzen. Eine komplette Schaffensperiode des argentinischen Schriftstellers, der von Kritikern und Autoren sowohl des Poststrukturalismus als auch einer postmodernen Ästhetik wegen seiner stark intertextuellen und autoreflexiven Texte als Vorreiter angesehen wird,¹ ist von fingierter Intertextualität geprägt. Von seiner ersten fiktionalen Erzählung »El acercamiento a Almotásim«, die 1936 in dem Essayband *Historia de la eternidad* erschien, über die in dem Kurzgeschichtenband *Ficciones* 1944 publizierten Texte bis hin zu der 1947 veröffentlichten Kurzgeschichte »La busca de Averroes« sind seine Werke von unzähligen Referenzen auf fiktive Bücher durchzogen, die oft eine zentrale Rolle im geschilderten Geschehen spielen.² Zudem thematisiert er den Einsatz fingierter Referenzen dezidiert, etwa in dem Vorwort zur in *Ficciones* enthaltenen Sammlung *El jardín de*

1 Vgl. Ilse Nolting-Hauff: »Die Irrfahrten Homers. Abenteuer der Intertextualität in *El inmortal* von Jorge Luis Borges«, in: *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*, hrsg. von Joachim Schulze und Ilse Nolting-Hauff, Amsterdam: Grüner, 1988, S. 411–431, hier S. 411–412.

2 Fingierte Referenzen lassen sich unter anderem finden in »El acercamiento a Almotásim«; »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«; »Pierre Menard, autor del Quijote«; »Examen de la obra de Herbert Quain«; »El jardín de senderos que se bifurcan«; »Funes el memorioso«; »Tema del traidor y del héroe«; »El milagro secreto«; »Tres versiones de Judas« und »La busca de Averroes«.

senderos que se bifurcan: »[Yo] he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.«³ Es überrascht daher nicht, dass beispielsweise Genette seine Gedanken zum Pseudoresümee aus einer Betrachtung des Borges'schen Œuvres entwickelt.⁴

Eingebettet werden die Bezüge auf fiktive Prätexte bei Borges in ein dichtes Netz intertextueller Anspielungen. Während sich viele moderne Texte von Vergangenheit und Literaturtradition abwenden, schaffen Borges' Werke eine »alexandrinische Situation«⁵ der dauernden markierten Anwesenheit anderer Texte, die auf *histoire*-Ebene durch den Raum der Bibliothek versinnbildlicht wird.⁶ Die intertextuellen Bezüge erzeugen dabei jedoch selten einen Dialog zwischen dem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang des Prätextes und dem neuen Kontext. Vielmehr werden ihre Anwesenheit und die intertextuellen Beziehungen oft nur imitiert, als Teil einer Verschiebungsliteratur, die auf Täuschungsverfahren wie der fingierten Intertextualität beruht, wie Alfonso de Toro betont:

Borges forma su literatura basándose en procedimientos deterritorializantes tales como ›falsear‹, ›tergiversar‹, ›intercalar‹ donde el contenido orillero (›patíbulo‹, ›piratas‹, ›infamia‹) no juegan un papel principal, sino su transportación, transmutación llevandolos a un nivel puramente literario o autorreferencial [...], donde reina el placer estético [...].⁷

Auf ähnliche Art – wenn auch in eher homöopathischen Dosen – setzt auch Borges' Zeitgenosse Bioy Casares fingierte Referenzen in seinen Romanen und Kurzgeschichten ein. In den Texten, in deren Zentrum meist eine Liebesgeschichte steht, um die herum sich Spiele mit Zeit und Raum entspannen, findet sich unter den bedacht ge-

3 Borges: *Ficciones*, S. 12.

4 Auch im Wikipediaeintrag zu »Fiktives Buch« sind die ersten Beispiele seinen Texten entnommen. Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 348–349; Wikipedia: *Fiktives Buch*, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Fiktives_Buch (zuletzt aufgerufen am 05.09.2018).

5 Heinz Schlaffer: *Borges*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1993, S. 69.

6 Vgl. ebd., S. 76–77.

7 Alfonso de Toro (Hrsg.): *El laberinto de los libros. Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Hildesheim: Olms, 2007, S. 30.

setzten intertextuellen Referenzen oft eine einzige Fußnote, die auf ein fiktives Werk verweist, oder ein auf den ersten Blick unverdächtiges, aber erfundenes Zitat, das einem existierenden Werk zugeschrieben wird. Seine Obsession mit der Unerkennbarkeit der Wirklichkeit eint ihn mit Borges, mit dem er unter den Pseudonymen Honorio Bustos Domecq und Benito Suárez Lynch auch gemeinsam Texte veröffentlicht und eine Reihe von Detektivromanen sowie im Trio mit Silvina Ocampo eine Anthologie fantastischer Literatur herausgegeben hat.

Beide Autoren sind Vertreter einer Unterströmung der fantastischen Literatur, die sich im La-Plata-Raum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Weiterentwicklung der europäischen Fantastik des 19. Jahrhunderts bildete. Diese neue Fantastikströmung unterscheidet sich von der des vorigen Jahrhunderts, vertreten beispielsweise durch Autoren wie E. T. A. Hoffmann und Edgar Allen Poe, besonders durch die partielle Abwesenheit eines wunderbaren Elements (wunderbar verstanden im Sinne von ›dem realistischen Weltgefüge widersprechend‹)⁸ sowie durch die Auflösung der festen Differenz zwischen einem realistischen und einem wunderbaren System.⁹ Damit sprengen diese Texte die klassisch gewordene Definition der fantastischen Gattung¹⁰ von Tzvetan Todorov, die auf dem Moment der Ungewiss-

8 Vgl. zu dieser Definition von wunderbar vs. realistisch auch die später noch erläuterte Theorie aus Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, 2. Aufl., Berlin: Lit Verlag, 2010.

9 Ich folge der Definition für realistische und wunderbare Texte von Uwe Durst: »Als realistisch sei fürderhin ein Text bezeichnet, der die immanente Wunderbarkeit seiner Verfahren verbirgt. Die Grenzen des Realismus sind folglich nur per Negativdefinition zu präzisieren: Das Realistische ist synonym mit dem Nicht-Wunderbaren. [...] Sobald eine Bloßlegung des immanenten Wunderbaren erfolgt, wechselt ein realistischer Text in den W-Bereich des Spektrums [...].« Ebd., S. 111–115.

10 Die Literaturkritik ist sich trotz zahlreicher Debattenbeiträge uneinig, wie fantastische Literatur zu definieren sei. Zur Diskussion steht dabei auch, ob es sich bei dem Fantastischen überhaupt um eine Gattung oder nicht vielmehr um eine ästhetische Kategorie, einen Diskurs oder eine Struktur handele. In Anlehnung an die Argumentation Dursts, der darauf verweist, dass es für die Definition als Genre spreche, dass die Fantastik in Reinform nur in der Literatur und eventuell im Film vorkomme, will ich Fantastik im Folgenden als Genre verstehen. Vgl. Clemens Ruthner: »Im Schlagschatten der ›Vernunft‹. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen«, in:

heit basiert, auf welche Weise ein geschildertes Ereignis, das den Naturgesetzen widerspricht, in einer bis dahin realistischen Erzählung zu deuten sei. Todorov unterscheidet dabei zwischen zwei Arten der Unschlüssigkeit:

Im ersten Fall bezweifelte man nicht, daß die Ereignisse geschehen waren, sondern man bezweifelte, daß man sich einen zutreffenden Begriff davon gemacht hatte. Im zweiten Fall fragt man sich, ob das, was man wahrzunehmen glaubt, nicht ein Produkt der Einbildungskraft sei.¹¹

Sobald der Rezipient die Ungewissheit abstreife, verlasse er die Gefilde des Fantastischen und trete in das Genre des Unheimlichen oder des Wunderbaren ein.¹² Viele der Erzählungen von Vertretern der lateinamerikanischen Fantastik fallen aus dieser Definition heraus, weil entweder überhaupt kein klar als übernatürlich definierbares Ereignis auftritt und sie damit als realistische Erzählung gelten müssten – etwa Julio Cortázers »La casa tomada« oder Borges' »El sur« (1953) – oder die Handlung in keiner Deutungsweise mit einem rationalistischen Weltbild verrechenbar ist, wodurch man es nach Todorov mit einem wunderbaren Genre wie dem Märchen zu tun hätte – etwa in Borges' »El inmortal« (1947) oder Bioy Casares' »La trama celeste« (1948). Andere Texte wie Borges' »El Aleph« (1945) wiederum passen sich gut in die Todorov'sche Fantastikdefinition ein. Trotz dieser Unstimmigkeiten werden die erwähnten Texte in der Kritik beinahe einhellig als fantastische Texte eingestuft, was die Frage aufwirft, welche Definition einer ›neuen‹ Fantastik hier anzusetzen ist.

Jaime Alazraki unternahm mit *En busca del unicorno* 1983 einen Versuch, diesen neuen Zweig der Fantastik ausgehend von den Werken Julio Cortázers zu definieren. Er übernimmt von Roger Caillois

Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur, hrsg. von Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May, Tübingen: Francke, 2006, S. 7–14, hier S. 9; Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 22.

¹¹ Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 48.

¹² Ebd., S. 47. Auch die Science-Fiction fällt in diesem Sinne aus der Definition des Fantastischen heraus, da hier alle beschriebenen Objekte, Orte und Bewegungen von Figuren und Leser als Teil der Fiktionsrealität akzeptiert werden.

die Festsetzung der Angst als zentralen Begriff und geht davon aus, dass die Fantastik des 20. Jahrhunderts – er schließt dabei auch europäische Texte wie die von Franz Kafka in seine Betrachtungen mit ein – mit der Erzeugung eines Angstgefühls im Leser einen anderen Zweck anstreben als die Vorgänger des 19. Jahrhunderts.¹³ Letztere wollen, so Alazraki, den Leser lediglich um des Vergnügens am Schauer willen erschrecken. Autoren wie Cortázar versuchen dagegen in der Tradition des Surrealismus, durch ihre Literatur eine andere Realität sichtbar zu machen, die hinter den Naturgesetzen stehe. Diese neue Realität müsse durch epistemologische Metaphern beschrieben und der Blick darauf vom Angstmoment freigelegt werden.¹⁴ Wie im 19. Jahrhundert starten diese fantastischen Texte in der Ordnung, die der Leser mit seiner Alltagsrealität assoziiere.¹⁵ Das übernatürliche Element jedoch breche in diese Welt nun nicht mehr singulär ein und löse einen Zweifel über seine Deutung aus, sondern demontiere durch den fantastischen Riss, den es in das realistische Gebäude schlage,¹⁶ gleichsam die Wand zu einer dahinterliegenden erweiterten Realität, die immer schon dort gelegen habe und nur von einem positivistischen Weltbild verdrängt sei. Um diese neue Qualität der

13 Vgl. Roger Caillois: »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«, in: *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*, hrsg. von Rein A. Zonderberg, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1974, S. 44–83, hier S. 47–81, sowie Jaime Alazraki: »The Fantastic of Surrealist Metaphors«, in: *Dada/ Surrealism 5* (1975), S. 28–33, hier S. 29.

14 Ebd., S. 29–31. Alazraki übernimmt den Begriff der epistemologischen Metapher von Umberto Eco, definiert ihn jedoch abgeändert als eine Metapher, die etwas ausdrückt, das im vorherrschenden Realitätsverständnis (noch) nicht denkbar ist: »We know, however, that Kafka's insect, Borges' library, and Cortázar's axolotl are metaphors that convey meanings unconveyable through normative language, metaphors that strive to express messages inexpressible through the realist code. The metaphor provides the writer with a structure capable of producing new referents, even if their references are yet to be established [...].« Ebd., S. 31.

15 Mit den Begriffen ›Realität‹, ›Wirklichkeit‹ und ›Alltagsrealität des Lesers‹ wird hier und im Folgenden der Diskurs eines objektiv beobachtbaren, durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaft beschriebenen Wirklichkeitsgefüges bezeichnet.

16 Vgl. zum Begriff des fantastischen Risses Caillois: »Das Bild des Phantastischen«, S. 45–46.

fantastischen Literatur zu verdeutlichen, schlägt Alazraki die Bezeichnung »neofantástico«¹⁷ vor.

Zahlreiche Studien lehnten sich in der Folge an Alazrakis Definition und Benennung des Neofantastischen an und fächerten das Feld noch weiter auf. So spricht etwa Michela Sopranzi von der »nueva corriente literaria denominada ›neo-fantástico«¹⁸, deren zentraler Moment das Nebeneinander des Fantastischen und des Realen in der alltäglichen Dimension sei, behält aber die Todorov'sche Unschlüssigkeit als Definitionskriterium des »neo-fantástico« bei: »[Cortázar] opone a la paradoja del binomio fantástico otra paradoja: la de lo fantástico como realidad paralela, a tal punto que el lector no sabe distinguir entre la realidad verdadera y la ficticia.«¹⁹

Gleichzeitig entsteht in den 1920ern die Strömung des magischen Realismus, der Autoren wie Borges, Bioy Casares und Cortázar teils ebenfalls (fälschlicherweise) zugerechnet werden. Der magische Realismus ist durch die Anwesenheit eines oder mehrerer wunderbarer Elemente in einer realistischen Fiktionswelt gekennzeichnet, die mit einem als naturverbunden verstandenen Weltbild verknüpft sind und von all jenen Figuren wahrgenommen und als Teil der Realität akzeptiert werden, die an ebenjenem Weltbild teilhaben. Insbesondere in den Texten von Alejo Carpentier, der eine eigene Theorie zum »real maravilloso« aufstellt, ist diese strikte Trennung zwischen Eingeweiht-

17 Alazraki: *En busca del unicornio*, S. 28. Problematisch ist an den in vieler Hinsicht treffenden Beobachtungen Alazrakis ihre Zentrierung auf den Autor. Statt zu argumentieren, dass der neo-fantastische *Text* die realistische und die fantastische Ordnung als gleichwertig entwirft, bezeichnet er diese Gleichstellung als eine »profession of faith« vonseiten des Verfassers. Diese Rolle der Autoren als Quasipropheten, die Alazraki auch an der Biographie der von ihm behandelten Autoren festmacht, ist vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theoriebildung literaturwissenschaftlich schwer nachzuvollziehen. Alazraki: »The Fantastic of Surrealist Metaphors«, S. 30.

18 Michela Sopranzi: *Julio Cortázar, un escritor sistémico*, München: Martin Meidenbauer, 2011, S. 15.

19 Ebd., S. 39. Siehe zum Nebeneinander des Fantastischen und des Realen ebd., S. 15. Ob diese Einordnung der wiederentdeckten Realität hinter dem materialistischen Diskurs als »realidad ficticia« im Sinne Cortázars gewesen wäre, darf man allerdings bezweifeln.

ten und Nicht-Eingeweihten eminent.²⁰ In den Texten von Borges und Bioy Casares ist jedoch weder eine solche Trennung zwischen Eingeweihten und Nicht-Eingeweihten noch die in einem Glauben verankerte unhinterfragte Akzeptanz des wunderbaren Elements beobachtbar. Ihre Figuren zweifeln, erschrecken und forschen nach, nie aber scheint das wunderbare Element von Beginn an akzeptierter Teil ihrer Fiktionsrealität zu sein.

Andere Studien differenzieren stärker zwischen Unterströmungen innerhalb des 20. Jahrhunderts, etwa Saúl Yurkiévich, der einen Unterschied zwischen den Texten von Borges und Cortázar feststellt:

Jorge Luis Borges representa lo fantástico ecuménico, cuya única fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie. [...] Cortázar representa el fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelcepción.²¹

Bioy Casares stellt das Fantastische in den Texten von Borges ebenfalls als Sonderform heraus und betitelt diese im Vorwort zur *Antología de la literatura fantástica* als »fantasías metafísicas«.²²

Neben einer demnach nötigen Unterdifferenzierung, die es verbietet, generalisierend von »dem Fantastischen« oder »dem Neofantastischen« zu sprechen, bergen sowohl die klassischen als auch die neueren Definitionen der Fantastik(en) eine weitere Gefahr: die unreflektierte Voraussetzung, eine authentische Darstellung von Wirklichkeit in der Literatur sei möglich, obwohl selbst realistische Texte in hohem Maße künstlich sind – eine Tatsache, die nicht zuletzt Borges selbst

20 Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*, 5. Aufl., Madrid: Alianza, 2009, S. 11. So heißt es bei Carpentier etwa: »Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fé.« Ebd., S. 10.

21 Saúl Yurkiévich: *Julio Cortázar. Mundos y modos*, Barcelona: Edhasa, 2004, S. 37.

22 Bioy Casares: »Prólogo y Postdata al prólogo«, S. 17.

in seinem Essay »El arte narrativo y la magia« (1932) herausstellt.²³ Diese Annahme ist umso problematischer, als auch die meisten Äußerungen über die Wirkungsästhetik fantastischer Literatur auf der Gleichsetzung von Fiktionsrealität und Alltagsrealität des Lesers basieren, ohne zu analysieren, ob eine solche Verbindung gerechtfertigt ist – und falls ja, wie die Texte sie durch bestimmte Strategien implizieren. Uwe Durst nimmt diese Problematik zum Anlass, die Theorie Todorovs weiterzuentwickeln und losgelöst von einem Bezug auf die Alltagsrealität des Lesers zu definieren als die Konkurrenz zweier im Text entwickelter Realitätssysteme:

Mein Modell [...] beruht auf der konventionsbedingten Antipolie zwischen einer Normrealität (reguläres System R) und einer Abweichungsrealität (wunderbares System W). Es bezeichnet das Spektrum narrativer Realitätssysteme und formuliert eine Deviationspoetik der erzählten Welt. Das Phantastische liegt in der Zentrumsmitte (Nichtsystem N).²⁴

Texte, die zwischen zwei Systemen wechseln, seien mobile Systeme, und wenn keine eindeutige Entscheidung zwischen den sich widersprechenden Systemen gefällt wird, handele es sich um einen fantastischen Text. Das Unheimliche manifestiere sich demnach als »Moment realitätssystemischer Unvertrautheit«.²⁵

Da die Beurteilung der Grenze zwischen der Realität des Lesers und der etablierten Fiktionsrealität in der Betrachtung fingierter Referenzen eine herausgestellte Rolle spielt, werden sich die folgenden Analysen auf die narratologische Einteilung von Durst stützen und, von dort ausgehend, erkunden, ob und wie die Texte ein Schwanken zwischen verschiedenen Realitätssystemen etablieren und welche Rolle klassische fantastische Elemente wie Angst und Unschlüssigkeit

23 Vgl. Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 13–14. Borges nimmt diese Beobachtung zum Anlass, der Literatur eine Verwandtschaft zur Magie nachzuweisen. Vgl. Jorge Luis Borges: *Discusión*, 12. Aufl., Madrid: Alianza, 1997, S. 102–115.

24 Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 103.

25 Ebd., S. 103.

spielen.²⁶ Genaues Augenmerk gilt dabei der Frage, inwiefern fingierte Intertextualität den fantastischen Charakter der Texte unterstützt oder sogar erst einbringt. Letzteres ist insofern denkbar, als der referentielle Pakt, der von fingierter Intertextualität imitiert wird, immer auch eine Vereinbarung über die Wirklichkeit und das Verhältnis von Text und außertextueller Realität darstellt. Die Referenz dient damit indirekt auch der Wirklichkeitsbestätigung – schließlich kann eine Referenz sich nur auf einen realen Text beziehen, wenn es überhaupt so etwas wie einen realen Text gibt. Fingierte Intertextualität bricht mit dieser Wirklichkeitsbestätigung und verunsichert damit das Verhältnis zwischen Text und Welt. Damit wird das Verfahren potenziell zu einem Träger unheimlicher, also realitätssystemisch unvertrauter Momente.

2.1 Leser auf der Suche

Um die fingierten Referenzen in den Texten von Borges und Bioy Casares herum sind stets intensive Suchbewegungen angelegt. Der Status der fiktiven Prätexte wird hier nicht, wie etwa in Nabokovs *Pale Fire*, schnell offengelegt. Vielmehr weist zunächst alles darauf hin, dass der Rezipient intertextuelle Verweise auf reale Texte vor sich hat, und im Laufe der Lektüre entspannt sich ein elaboriertes Netz der Täuschung und Ent-Täuschung, das zu erkunden dem Leser durch diverse Kniffe nahegelegt wird.²⁷

Um den Leser zu einem suchenden, aktiven Lesen zu bewegen, greifen Borges und Bioy Casares auf ein weiteres Genre zurück, das

²⁶ Ein umfassender Überblick über weitere Definitionsansätze der Fantastik, die für die vorliegende Analyse allerdings wenig Mehrwert bieten, finden sich unter Ruthner: »Im Schlagschatten der ›Vernunft‹«, S. 11, sowie Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 17–68.

²⁷ Wie in Kapitel 1 bereits erläutert, ist hier, immer wenn vom Leser die Rede ist, die dem Text eingeschriebene Leserrolle gemeint, die Iser mit dem Begriff des impliziten Lesers fasst. Ausgeschlossen sind davon selbstverständlich die Abschnitte, in denen es um konkrete Berichte von Einzellektüren geht, etwa die Chibkas oder Sturrocks. Diese Fälle sind insofern von großem Interesse für die vorliegende Analyse, als dass sie zeigen, in welchem Maße reale Leser die angebotene Leserrolle eingenommen haben und welche Konsequenzen dies in der Rezeption hatte.

Anfang des 20. Jahrhunderts in Argentinien einen Aufschwung erlebt: den Detektivroman, dessen Entwicklung und Verbreitung die beiden Autoren entscheidend beeinflussen.²⁸

Von den 1940ern bis in die 1970er florierte das Genre in Lateinamerika.²⁹ Borges und Bioy Casares selbst waren als Juroren für mehrere Wettbewerbe argentinischer Detektivgeschichten sowie als Herausgeber der zweiteiligen Sammlung *Los mejores cuentos policiales* (1947) und der Detektivroman-Reihe *El Séptimo Círculo* tätig. In diese Zeit fallen neben ihren Gemeinschaftsproduktionen auch der Detektivroman *Los que aman, odian* (1946), den Bioy Casares gemeinsam mit Silvina Ocampo verfasst hat, sowie Borges' »La muerte y la brújula« (1942) und »Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto« (1949), die in Anlehnung an die Dupin-Trilogie von Poe verfasst sind.³⁰ Während spätere lateinamerikanische Autoren wie der mexikanische Schriftstel-

28 Viele Untersuchungen benennen Borges und Bioy Casares sowie Manuel Peyrou und Leonardo Castellani als Vorreiter dieses Genres in Argentinien. Die Grundlage für diese Annahme legte Rodolfo Walsh mit seiner 1953 herausgegebenen Sammlung *Diez cuentos policiales argentinos*. Sie wurde unter anderem von Donald A. Yates' *The Argentine Detective Story* übernommen. Vgl. Rodolfo J. Walsh (Hrsg.): *Diez cuentos policiales argentinos. Borges, Hurtado, Marull, Pérez Zelaschi, Peyrou, Eisen, Mayfer, J. del Rey, Bioy, Walsh*, Buenos Aires: Librería Hachette, 1953; Donald A. Yates: *The Argentine Detective Story*, Michigan: University of Michigan Press, 1960. Auch aktuelle Studien halten sich teils an diese Historie, vgl. Alberto Hernández Moreno: *Las tramas esquivas. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y la literatura policial*, Murcia: Tres Fronteras Ediciones, 2015, S. 61. Die Einschätzung basiert, wie Román Setton darlegt, auf der Fokussierung auf die englische Tradition des Detektivromans von Autoren wie Edgar Allan Poe und G. K. Chesterton. Tatsächlich gab es vor 1940 bereits eine rege Szene an argentinischen Schriftstellern, die in Anlehnung an diverse andere Typen des Detektivgenres (Kriminalnovelle, *roman policier*, *hard boiled detective story* etc.) schrieben. Setton setzt den Beginn des Detektivgenres in Argentinien mit *La huella del crimen* (1877) von Raúl Waleis, einem Pseudonym von Luis V. Varela. Vgl. Román Setton: *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana, 2012, S. 11.

29 Vgl. für eine Übersicht der Werke dieser Zeit Hernández Moreno: *Las tramas esquivas*.

30 Vgl. Jorge Hernández Martín: *Readers and labyrinths. Detective fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*, New York: Garland, 1995; John T. Irwin: *The mystery to a solution. Poe, Borges, and the analytic detective story*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, sowie Hernández Moreno: *Las tramas esquivas*.

ler Paco Ignacio Taibo II zur *hard-boiled*-Detektivgeschichte tendieren, die den Detektiv im Clinch mit Gesellschaft und Rechtssystem darstellt, sind Borges und Bioy Casares Vertreter der »puzzle-kind of detective story«³¹ in der Tradition von Poe und Chesterton. Ihre Detektive werden nicht in Verfolgungsjagden verwickelt oder retten Opfer in Not. Vielmehr haben die beiden Autoren mit Isidro Parodi, der in einer Gefängniszelle sitzt und allein basierend auf Berichten Verbrechen löst, das Bild des im Lehnstuhl ruhenden immobilen Detektivs parodistisch überspitzt.³²

Auch in weiteren ihrer Erzählungen, in deren Zentrum kein Verbrechen steht, finden sich Elemente des Detektivromans wie die Suche, das Spiel mit Hinweisen und die Irreführung des Lesers. Auf der Ebene der *histoire* inszenieren die Texte eine Suche der Figuren, die von der Erzählinstanz gedoppelt wird, indem der Erzähler selbst auch versucht, die geschilderten Ereignisse zu erklären – oft in distanzierteren Nachworten. Fingierte Referenzen sind in den Texten stets von diesen Elementen umgeben, wobei sie die Funktion von Hinweisen erfüllen. Dadurch entsteht eine Wechselwirkung zwischen den fingierten Referenzen als Teil der detektivischen Strukturen, die sie aber stets unterwandern, und den detektivischen Strukturen als Mittel zur Aktivierung des Lesers, damit dieser einen genaueren Blick auf die zahlreichen Referenzen und ihre Prätexte wirft. Eine Betrachtung der detektivischen Strukturen in den Texten mit fingierter Intertextualität kann daher Auskunft darüber geben, wie die fantastischen Texte die Aufdeckung der fingierten Referenzen in der Rezeption inszenieren und diesen Vorgang der Entdeckung zur Erzeugung eines fantastischen Moments nutzen.

Das prominenteste detektivische Element, das die fingierten Referenzen umgibt, ist die Suche.³³ Die Protagonisten von Borges und

31 Hernández Martín: *Readers and labyrinths*, S. xiii-xiv.

32 Vgl. zu den gemeinsam verfassten Detektivverzahlungen Marta Susana Domínguez: *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*, Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2010.

33 Borges definiert die Suche in seinem Essay »Los cuatro ciclos« als eine der vier Kerngeschichten der Menschheit: »Cuatro son las historias. [...] La tercera historia es

Bioy Casares befinden sich ständig auf der Suche. Dabei ist der gesuchte Gegenstand oft ein Buch oder ein Abschnitt aus einem Buch, wie in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«. Oder die gesuchte Antwort auf ein unerklärbares Rätsel findet sich in einem Buch – so der Fall in »La trama celeste«, dessen Protagonist rätselhafte Ereignisse mithilfe von Louis-Auguste Blanquis *L'Éternité par les astres* erklärt. Gesucht wird jedoch auch nach dem ewigen Leben (»El inmortal«), nach einer Person mit dem Nachnamen Albert (»El jardín de senderos que se bifurcan«), nach der Lösung eines selbst erschaffenen Rätsels (»La muerte y la brújula«), nach der Bedeutung zweier Begriffe bei Aristoteles (»La busca de Averroes«) oder einer Nachricht Gottes (»La escritura de dios«).

Borges' Erzählung »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, die den Erzählband *Ficciones* einleitet, ist ein Paradebeispiel für eine solche textuelle Inszenierung einer Suche. Die Erzählung beginnt mit einem Gespräch des Erzählers und seines Freundes »Bioy Casares«,³⁴ in das Letzterer ein Zitat einbringt, das das Interesse des Erzählers weckt: »Entonces Bioy recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.«³⁵ Sogleich versuchen die beiden, die von »Bioy« erinnerte Quelle des Zitats, »*The Anglo-American Encyclopedia*«,³⁶ zu konsultieren, um den Ursprung dieser »memorable

la de una busca. [...] En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro; alguien, al fin, merecería la conquista del Grial. Ahora, la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka sólo pueden esperar la derrota.« Jorge Luis Borges: *Obras completas 2. 1952–1972*, Buenos Aires: Emecé, 2007, S. 579–580. Teile der folgenden Überlegungen wurden bereits veröffentlicht in: Laura Kohlrausch: »Auf der Suche nach dem verlorenen Einhorn. Überlegungen zur Fantastik von Adolfo Bioy Casares und Jorge Luis Borges«, in: *Mythos – Paradies – Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Daniel Graziadei, Federico Italiano und Christopher F. Laferl, 2018, S. 189–201.

34 Borges: *Ficciones*, S. 13. Im Folgenden wird auf Figuren, die Namen realer Personen tragen, in einfachen Anführungszeichen verwiesen, um Unklarheiten zu vermeiden.

35 Ebd., S. 14.

36 Ebd., S. 14.

sentencia«³⁷ genauer zu bestimmen. In der ihnen vorliegenden Ausgabe des Buches findet sich jedoch keine Spur eines Artikels über eine Region namens Uqbar, weshalb der Erzähler Bedenken an der Existenz der Region und des Lexikonartikels äußert. Einen Tag später meldet ›Bioy‹, er habe den Artikel zu Hause im Band xxvi seiner eigenen Ausgabe der *Anglo-American Cyclopedia* gefunden (obwohl die alphabetische Angabe auf dem Buchrücken seiner Ausgabe den Eintrag eigentlich ausschließt). Statt es nun aber bei diesem Fund zu belassen, steigen die beiden in eine literarische Spurensuche ein:

Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la parte geográfica, sólo reconocimos tres –Jorasán, Armenia, Erzerum–, interpolados en el texto de un modo ambiguo. De los nombres históricos, uno solo: el impostor Esmerdis el mago, invocado más bien como una metáfora. La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencia eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región.³⁸

Mit der Setzung des Rätsels (Existiert Uqbar? Was hat es mit dem nur manchmal auftauchenden Artikel über Uqbar auf sich?) und der Inszenierung der Suche wird dem Rezipienten nahegelegt, dass eine detektivische Lesart angebracht sei, also eine, in der der Leser in dem Bemühen, des Rätsels Lösung schneller zu finden als die suchenden Figuren, den Text nach Hinweisen durchforstet.

Neben der genauen Lektüre des Artikels ziehen die Figuren im weiteren Verlauf noch andere Bücher hinzu, um Uqbars habhaft zu werden: »Esta noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos

37 Ebd., S. 14. Das Zitat kommt in leicht abgeänderter Version bereits in der Erzählung »El tintorero enmascarado Hakim Merv« vor, was Nicolás Helft (neben weiteren Verbindungen zwischen den beiden Erzählungen) zu der Vermutung veranlasst, Hakim Merv und der Häresiarch Uqbars seien ein und dieselbe Figur. Vgl. Helft: »»History of the Land called Uqbar«, S. 174.

38 Borges: *Ficciones*, S. 16.

atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar.«³⁹ Die einzige Spur in der ansonsten erfolglosen Suche ist die Bibliographie des Enzyklopädieartikels, die vier Bücher beinhaltet, von denen eines, »Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*«,⁴⁰ in einem den Figuren bekannten Bibliothekskatalog auftaucht und ein anderes, »*Lesbare und lesenswerte Bemerkungen über das Land Uqbar in Kleinasien*«,⁴¹ einem ihnen bekannten Autor zugeschrieben wird: Johannes Valentinus Andreä. In dem Artikel erfahren sie außerdem, dass die Literatur des Landes Uqbar sich ausschließlich mit den fiktiven Regionen Tlön und Mlejnas beschäftigt. Nachdem die Figuren einen weiteren Bekannten – ›Carlos Mastronardi‹ – ebenfalls in die Suche einspannen und dieser in einer weiteren Ausgabe der *Anglo-American Cyclopedia* den Artikel nicht entdeckt, endet der erste Teil der Erzählung mit der Vermutung, der Artikel über Uqbar sei in keiner anderen Ausgabe der *Anglo-American Cyclopedia* enthalten.

In Teil II, der zwei Jahre danach spielt, wird dem Erzähler ein seltsames Buch hinterlassen: der elfte Band einer Enzyklopädie über Tlön, ebenjene meta-metafiktive Region, über die im metafiktiven Uqbar Literatur geschrieben wird. Der Enzyklopädieband erläutert, dass das Universum Tlöns sich von der Fiktionsrealität erster Ordnung radikal unterscheidet: Das Konzept eines räumlichen Kontinuums wird in dieser rein idealistischen Welt völlig negiert, weshalb naturwissenschaftliche Erkenntnisse dort zu Gedankenspielen degradiert werden. Abermals beginnt nun eine Suche des Erzählers und zahlreicher Schriftstellerkollegen, diesmal nach den restlichen Bänden der Enzyklopädie von Tlön, die sie einem obskuren Geheimbund zuschreiben. Aber auch dieses Mal bleiben sie erfolglos: »En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa.«⁴²

Im letzten Teil der Erzählung – einem Nachtrag, der sieben Jahre nach Erscheinen von »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« datiert ist, tatsäch-

39 Borges: *Ficciones*, S. 17–18.

40 Ebd., S. 17.

41 Ebd., S. 17.

42 Ebd., S. 21.

lich aber zeitgleich mit dem restlichen Text 1940 erschien⁴³ – berichtet der Erzähler, dass inzwischen die komplette Tlön-Enzyklopädie gefunden worden und der Geheimbund der Verfasser, zu dem unter anderem George Berkeley und Johann Valentin Andreä gezählt werden, bekannt geworden sei. Der zunehmende Bekanntheitsgrad der Werke über Tlön scheint nicht ohne Konsequenzen für die Realität des Erzählers zu bleiben: Nach und nach tauchen in der Fiktionsrealität immer mehr Objekte aus Tlön auf. Die metafiktive Welt beginnt damit, in die Fiktionsrealität einzubrechen: »Casi inmediamente, la realidad cedió en más de un punto.«⁴⁴ Die Erzählung endet mit der Vermutung, dass die Fiktionsrealität sich in wenigen Jahren komplett in Tlön verwandelt haben werde.

Die in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« dargestellte Suche unterscheidet sich auf den ersten Blick nicht wesentlich von der Spurensuche eines Detektivromans und wird von einer der Figuren dementsprechend als »fatigas subalternas de índole policial«⁴⁵ charakterisiert. Freilich gibt es keine aufzuklärende Straftat, sondern das Gesuchte sind mehrere Texte, aber die Struktur ähnelt sich: Ein Protagonist (in diesem Falle der Erzähler) stößt auf eine rätselhafte Begebenheit und versucht diese zu ergründen. Dabei greift er auf Spezialisten zurück – diese Rolle wird hier von belesenen Schriftstellerkollegen ausgefüllt –, überprüft Hintergründe – etwa in der Recherche nach der Region Uqbar in Atlanten – und geht Spuren nach.⁴⁶

43 Ebd., S. 34. Dass das nachdatierte Postskriptum bereits 1940 Teil der Erzählung war, kann der detektivische Leser nachschlagen unter Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo (Hrsg.): *Antología de la literatura fantástica*, 2. Aufl., Barcelona: Edhasa, 2008, S. 125.

44 Borges: *Ficciones*, S. 39. Es ist dabei nicht ganz unbedeutend, dass der allererste Tlön'sche Gegenstand, der gefunden wird, ein Kompass ist, ein »Instrument eines Kurswechsels und einer Neuorientierung«. Vgl. Schärer-Nussberger: »Textspiegelungen bei Jorge Luis Borges«, S. 167.

45 Borges: *Ficciones*, S. 21.

46 Auffällig ist dabei das meist völlige Fehlen weiblicher Figuren in der Dreieckskonstellation Detektiv-Opfer-Täter. Besetzten diese in frühen Detektivromanen noch häufig die Opferrollen oder werden für eine Opposition männliche Rationalität vs. weibliche Irrationalität ausgespielt, findet sie sich in den Bibliotheken der hier vorgestellten Texte überhaupt nicht mehr.

Noch stärker als der klassische Detektivroman folgt der Text der Prämisse, dass der Leser dabei alle für die Lösung des Rätsels nötigen Informationen erhalten solle, um den gleichen Wissensstand zu haben wie der Detektiv.⁴⁷ In einem Essay von 1933 über die Grundregeln der Detektivgeschichte betont Borges diese Prämisse und kritisiert die Texte, in denen sie missachtet wird, um eine überraschende Lösung präsentieren zu können:

Declaración de todos términos del problema. Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.⁴⁸

Die fantastischen Kurzgeschichten von Borges und Bioy Casares gehen noch einen Schritt weiter in der (scheinbaren) Erfüllung dieser Forderung. Durch diverse Authentifizierungsstrategien erzeugt etwa »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« eine »Fiktion außerliterarische[r] Nachprüfbarkeit«.⁴⁹ Zum einen wird der Erzähler bei seiner Suche vom Who's who der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literaturszene unterstützt (etwa Adolfo Bioy Casares, Carlos Mastronardi und Alfonso Reyes) und bewegt sich dabei in außerhalb des Textes auffindbaren Lokalisationen (zum Beispiel in der calle Gaona in Ramos Mejía oder der calle Laprida).

Die Spuren, denen die Figuren in der Erzählung nachgehen, sind zum anderen fast ausschließlich textueller Natur – der Artikel über Uqbar ist in einem Raubdruck der *Encyclopedia Britannica* von 1902

47 Zu den unzuverlässigen, weil Details verschweigenden Erzählern in Detektivromanen vgl. Hernández Moreno: *Las tramas equívas*, S. 50–51.

48 Jorge Luis Borges: *Textos recobrados 2. 1931–1955*, Barcelona: Debolsillo, 2011, S. 37.

49 Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 132.

enthalten, für die Suche nach Uqbar werden »uno de los atlas de Justus Perthes«⁵⁰ und »la *Erdkunde* de Ritter«⁵¹ konsultiert, eine der Quellen des Uqbar-Artikels findet sich in »los catálogos de Bernard Quaritch«.⁵² Dementsprechend sind auch die Suchbewegungen immer auf Texte fixiert: »Leímos con algún cuidado«,⁵³ »Releyéndolo, descubrimos«,⁵⁴ »visitamos la Biblioteca Nacional«,⁵⁵ »hemos desordenado las bibliotecas«.⁵⁶ Besonders die fiktiven Quellen werden dabei von genauen Angaben bibliographischer Daten wie Publikationsjahr und -ort begleitet – und damit dem Leser zur eigenen Recherche geradezu bereitgelegt. Dieses Stützen auf textuelle Quellen impliziert dem Rezipienten die Möglichkeit, durch eigenes Nachschlagen der Texte quasi gleichberechtigt an der Suche teilnehmen zu können.⁵⁷

Eine weitere Authentifizierungsstrategie ist die Selbstkorrektur des Erzählers oder der Figuren. Im Laufe der Suche werden mehrmals Aussagen oder Einschätzungen korrigiert: Beispielsweise erinnert sich ›Bioy: zu Beginn der Geschichte an einen Uqbar'schen Häresiarchen mit dem Ausspruch »*Copulation and mirrors are abominable*«.⁵⁸ Diese Erinnerung wird bei Auffinden des Artikels über Uqbar korrigiert zu »*Los espejos y la paternidad son abominables* (mirrors and fatherhood are hateful)«.⁵⁹ Auch die Einschätzung über den Status des Uqbar-Artikels wird vom Erzähler mehrmals im Lauf der Geschichte revidiert. Während er zu Beginn keinen Zweifel an der Existenz des Artikels hat und ihn nachzuschlagen versucht, äußert er nach dem ersten Fehlschlag die Vermutung, es handle sich bei dem Artikel um eine reine Erfindung seines Freundes. Diese Einschätzung wird aber-

50 Borges: *Ficciones*, S. 14–15.

51 Ebd., S. 15.

52 Ebd., S. 17.

53 Ebd., S. 16.

54 Ebd., S. 16.

55 Ebd., S. 17.

56 Ebd., S. 21.

57 Dass der Leser dann doch an einigen der Spuren scheitert, nämlich den fingierten Referenzen, dämpft diese scheinbare Gleichberechtigung wieder, setzt dafür aber eine andere Erkenntnis in Gang, wie an späterer Stelle noch erläutert wird.

58 Borges: *Ficciones*, S. 15.

59 Ebd., S. 15.

mals korrigiert, als ›Bioy‹ den Artikel in seiner eigenen Ausgabe der *Anglo-American Cyclopaedia* findet. Schließlich wird nach weiterer Recherche zu Ende von Teil I vom Erzähler impliziert, der Artikel existiere zwar, aber nur als *fake entry* in ›Bioys‹ Buch. Diese Selbstkorrekturen des Erzählers implizieren, der Leser könne den Suchvorgang ganz authentisch nachvollziehen und der Erzähler würde die Suche so wahrheitsgemäß wie möglich wiedergeben.

Die dadurch erzeugte Sicherheit, man wisse nun, was es mit dem Artikel auf sich habe, wird jedoch in Teil II wieder zerschlagen.⁶⁰ Plötzlich taucht mit *A First Encyclopaedia of Tlön* ein weiteres Buch mit zweifelhaftem Status auf, dessen Existenz die Authentizität des Uqbar-Artikels wieder zu bestärken scheint: ohne Uqbar kein Tlön. Auch andere zuvor präsentierte Hinweise zerbröckeln bei genauem Hinschauen, wie Maya Schärer-Nussberger anmerkt:

Zudem erweisen sich die Referenzen, welche die Nicht-Existenz des Landes Uqbar begründen sollten, nämlich die zu diesem Zweck zitierten Geografen Justus Perthes und Carl Ritter, als nur bedingt verlässlich. So steht z. B. fest, dass Ritters *Erdkunde* keine kartographischen Indizes enthält, die – wie Borges behauptet – hätten konsultiert werden können.⁶¹

Der Status der zitierten Texte in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« ist stets ambivalent: Einerseits stellen sie die höchste Autorität dar, denen die Darstellung der Welt zukommt (nicht umsonst sind die Bücher in den Texten von Borges so oft faktuale, hochreferentielle Bücher wie Enzyklopädien, Lexika oder Atlanten), andererseits ist keine textuelle Referenz frei von dem Verdacht, partiell oder ganz imaginiert zu sein.⁶²

Damit dieses vom Text angelegte Kippspiel im Rezeptionsprozess wirksam werden kann, muss der Text die eingeschriebene Leserrol-

60 Vgl. Schärer-Nussberger: »Textspiegelungen bei Jorge Luis Borges«, S. 164. Auch diese Strategie des *misleading* ist ein dem Detektivgenre entlehntes Element. Vgl. Hernández Martín: *Readers and labyrinths*, S. 39.

61 Schärer-Nussberger: »Textspiegelungen bei Jorge Luis Borges«, S. 163.

62 Vgl. Ethan Weed: »Aspectos de la citación en ›Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, in: *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* 17 (2004), S. 21–42, hier S. 32.

le so entwerfen, dass der implizite Leser dazu angestoßen wird, den ausgelegten Spuren auch zu folgen. Würde der Leser über eine Referenz stolpern und wie John Sturrock in seiner Analyse von Borges' Kurzgeschichte »El jardín de senderos que se bifurcan« entscheiden »I have not checked this quotation because it does not matter in the least whether it is accurate«,⁶³ würde das Kippspiel schließlich recht schnell sein Ende finden. Daher fahren die Texte von Borges und Bioy Casares ein ganzes Arsenal an Strategien auf, um den Leser in einen Detektiv zu verwandeln. Der erste Schritt in diese Richtung ist die Anlehnung an das Detektivgenre selbst. Denn dieses Genre bringt seine vorgeformte Leserrolle schon mit, wie Borges in einem Interview anmerkt:

[...] el lector de cuentos policiales ha sido creado por el mismo género policial. Es decir, si uno lee un cuento policial lo lee pensando en quién será el asesino. [...] Vale decir que leemos un texto del género policial sospechando todo de antemano, pero ese tipo de lectura ha sido creado por el mismo cuento policial.⁶⁴

Wenn der durch vorherige Lektüre von Detektivromanen »erzogene« Leser Elemente eines Detektivromans wie das Präsentieren von Rätseln und Spuren sowie suchende Figuren entdeckt, geht er der Kenntnis des Genres entsprechend zu einer »strategy of questioning texts«⁶⁵ über, die einen besonderes Augenmerk auf Unstimmigkeiten legt, »as if the whole truth of the matter were not presented«.⁶⁶ Die vom Detektivgenre implizierte Leserrolle wird durch die Übernahme dieser Elemente also von den Texten angeboten, was die Reaktion auf fingierte Referenzen beeinflusst. Der Antrieb, die Leserrolle anzunehmen, ist das in Aussicht gestellte intellektuelle Vergnügen durch die Lösung des dargebotenen Rätsels⁶⁷ – wobei der Vorgang des Rätselns

63 John Sturrock: *Paper tigers. The ideal fictions of Jorge Luis Borges*, Oxford: Clarendon Press, 1977, S. 191.

64 Roberto Alifano: *Conversaciones con Borges*, Madrid: Editorial Debate, 1986, S. 18.

65 Hernández Martín: *Readers and labyrinths*, S. 6; vgl. auch ebd., S. 50.

66 Ebd., S. ix.

67 Vgl. ebd., S. 10, sowie Schlaffer: *Borges*, S. 103.

mehr Faszination ausübt als die Präsentation der Lösung, wie eine Figur in Borges' Kurzgeschichte »Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto« anmerkt: »Dunraven [...] pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio.«⁶⁸

Wird der Leser selbst angesprochen, wird dies in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« auch mit der Aufforderung zur Suche verbunden: »Esas cuatro páginas adicionales comprendían el artículo sobre Uqbar; o previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética.«⁶⁹ Durch die beiläufige Thematisierung eines aufmerksamen Lesers wird die Fokussierung des impliziten Lesers auf die textuellen Quellen noch verstärkt. Auch paratextuelle Äußerungen in Essays und insbesondere Vorworten steuern die Aufmerksamkeit des Lesers auf die fingierten Referenzen, etwa die schon erwähnte Aussage von Borges zu Beginn der Sammlung *El jardín de senderos que se bifurcan* (1944), er würde das Verfassen von »notas sobre libros imaginarios«⁷⁰ betreiben. Das Vorwort spezifiziert noch: »Éstas [notas sobre libros imaginarios] son Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; y el Examen de la obra de Herbert Quain«⁷¹ – und lenkt damit gesteigerte Aufmerksamkeit auf die Referenzen in diesen Erzählungen.

Noch stärker greift eine dritte Strategie in die Rezeption ein: die Verunsicherung des Lesers durch den wiederholten Textsortenwechsel. Zu Beginn von »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« hat dieser scheinbar eine Erzählung vor sich, die sich um die Erforschung eines Rätsels dreht. Ab der Entdeckung der *First Encyclopaedia of Tlön* wechselt der Ton zu einem Enzyklopädieeintrag, und später scheint man eine philosophische Abhandlung über eine rein idealistische Gesellschaft zu lesen. Der dritte Teil schließlich, der sich als Nachtrag präsentiert, bezeichnet Teil I und II als »artículo«,⁷² erwähnt allerdings

68 Borges: *El Aleph*, S. 152.

69 Borges: *Ficciones*, S. 15.

70 Ebd., S. 12.

71 Ebd., S. 12. Vgl. für die Bedeutung der Vor- und Nachworte zur Aktivierung des Lesers auch Laura Silvestri: »Experiencia y enciclopedia. Figuras de una contaminación«, in: *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo xx*, hrsg. von Alfonso de Toro, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1999, S. 105–115, hier S. 106.

72 Borges: *Ficciones*, S. 34.

gleichzeitig, dieser Artikel sei in einer Anthologie fantastischer Kurzgeschichten erschienen. Den Nachtrag selbst kennzeichnet der Erzähler als Tatsachenbericht.⁷³ Dieser ständige Textsortenwechsel intensiviert das epistemische Spiel mit faktualen und fiktionalen Markern – insbesondere deshalb, weil die Stile fiktionaler Textsorten (Erzählung, fantastische Kurzgeschichten) und faktualer Textsorten (Enzyklopädieeintrag, philosophische Abhandlung, Artikel, Tatsachenbericht) dabei alternieren.⁷⁴ Um sich in den Textteilen zurechtzufinden, muss der Leser nach den besagten Markern Ausschau halten, die Auskunft über den geltenden Pakt geben. Natürlich ist auch diese Suche nach Markern bis zu einem gewissen Punkt freiwillig – sich für einen Pakt zu entscheiden ist allerdings unvermeidbar. Man *kann* einen Text nicht gleichzeitig als Tatsachenbericht und Erzählung rezipieren, daher stellt das epistemische Schwanken eine effektive Art der Leseraktivierung dar.⁷⁵

Eine besondere Rolle in der Anregung der Suchbewegung spielen zudem Nachworte wie das in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, die die fantastischen Kurzgeschichten oft begleiten. Sie übernehmen (scheinbar) jenen Moment, der in klassischen Detektivromanen dem genialen Detektiv zusteht: Mit einem distanzierten Blick schätzen sie die vorher geschilderte, mysteriöse Situation ein und lösen das Rätsel überraschend auf. Das Nachwort scheint damit als Stabilisator der Erzählung zu fungieren. »Die genau datierte *posdata* [...] ist ein textuelles Austreibungsritual, wie Borges es häufig einsetzt: Rückkehr in die Chronologie, Geste der Distanzierung, Bruch der Textebene.«⁷⁶ Der nötige Abstand wird teils durch zeitliche Distanz inszeniert, wie in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, dessen letzter Teil mit einem Verweis auf die

73 Vgl. zur Textsortenmischung in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« auch Weed: »Aspectos de la citación en ›Tlön, Uqbar, Orbis Tertius‹«, S. 21–41.

74 Vgl. Kapitel 1.3.2.

75 Vgl. zur Desorientierung des Lesers durch Textsortenwechsel auch Rössner: »Textsortenlabyrinth«, S. 81.

76 Martin von Koppenfels: »Fünf Gedächtnis-Figuren aus dem Archiv des J. L. Borges«, in: *Die schwierige Modernität Lateinamerikas. Beiträge der Berliner Gruppe zur Sozialgeschichte lateinamerikanischer Literatur*, hrsg. von José Morales Saravia, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1993, S. 43–63, hier S. 56.

verstrichenen sieben Jahre beginnt. Teils wird die Distanz auch personell erzeugt, indem das Nachwort nicht demselben Verfasser zugeschrieben wird wie der Haupttext, oft verbunden mit einem fiktiven Manuskriptfund, den der Finder nach dessen Wiedergabe kommentiert. Diese Art der Einführung einer distanzierten, scheinbar rationalen Erzählebene finden sich bereits in der Fantastik des 19. Jahrhunderts, etwa bei E. T. A. Hoffmann.⁷⁷

Als ein solcher Manuskriptfund präsentiert sich beispielsweise Bioy Casares' Kurzgeschichte »La trama celeste«. Der dem Rahmen-erzähler hinterlassene Text, verfasst von Carlos Alberto Servian, berichtet von der Geschichte eines Testpiloten, der bei einem Testflug abstürzt und nach seinem Erwachen plötzlich als Deserteur bezeichnet und in einem Krankenhaus eingesperrt wird und dessen Freunde ihn nicht mehr zu kennen scheinen. Nach einem nächtlichen Ausbruch, bei dem er feststellt, dass manche der Straßen, die er kannte, nicht existieren, und einem Fluchtversuch, bei dem er den Testablauf mit dem Flugzeug wiederholt und abermals abstürzt, stellt sein Bekannter, der Binnenerzähler Servian, intensive Nachforschungen an. In einer detektivischen Suche überprüft er die Orte, an denen der Testpilot sich aufhielt, wobei manche der Orte nun wieder zu existieren scheinen, andere nicht. Eine Lektüreempfehlung aus einem Brief, von dem der Testpilot behauptet, Servian selbst habe ihn geschrieben, bringt ihn schließlich zur Formulierung einer Lösung der rätselhaften Ereignisse. In dem gemäß der Lektüreempfehlung konsultierten realen Text, Louis-Auguste Blanquis *L'Éternité par les astres*, wird die Hypothese der Existenz unendlich vieler Parallelwelten erläutert. Dieser Theorie entsprechend folgert Servian, der Testpilot müsse bei seinem gescheiterten Testflug aus einer Parallelwelt in die seine gekommen sein. Seine Erzählung endet mit dem Plan, gemeinsam mit dem Testpiloten in dessen Parallelwelt zu flüchten.

An dieser Stelle schaltet sich der Rahmenerzähler mit einer sofortigen Distanznahme ein: »El relato de Carlos Alberto Servian me

77 Vgl. Nolting-Hauff: »Die Irrfahrten Homers«, S. 426.

pareció inverosímil.«⁷⁸ Nach dem Verweis auf eine mittelalterliche Legende, die zweifelsohne die Belesenheit des Rahmenerzählers belegen soll, deutet er seine eigene Theorie über das Geschehene an: »Admitamos que, por casualidad, el capitán Ireneo Morris haya caído en otro mundo; que vuelva a caer en éste sería un exceso de casualidad.«⁷⁹ Anders als der Verfasser der Binnenerzählung geht er davon aus, dass Morris mehr als eine Parallelwelt durchquert hat. Selbstverständlich, so heißt es im Postskriptum weiter, sei er längst, bevor einige Ereignisse auf die Theorie mehrerer Parallelwelten hingewiesen hätten, von allein auf diese Lösung gekommen: »Desde el principio tuve esa opinión. Los hechos la confirmaron.«⁸⁰ Genau wie der Nachwortverfasser in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« ist auch dieser Erzähler Teil der Fiktionsrealität, die in der Binnenerzählung entworfen wird. Das macht es möglich, dass er in Brasilien eine andere Version des Testpiloten Ireneo Morris persönlich antrifft (die Version ›seiner‹ Welt, die nie irgendwelche Parallelwelten besucht hat), obwohl der Morris aus dem Manuskript längst wie geplant mit Servian verschwunden ist. Nach der Schilderung dieser Begegnung präsentiert uns der Rahmenerzähler, ganz im Stile des überlegenen Detektivs, die Lösung des Rätsels:

La explicación es evidente:

En varios mundos casi iguales varios capitanes Morris salieron un día (aquí el 23 de junio) a probar aeroplanos. Nuestro Morris se fugó al Uruguay o a Brasil. Otro, que salió de otro Buenos Aires, hizo unos ›pases‹ con su aeroplano y se encontró en el Buenos Aires de otro mundo [...]. Ese Ireneo Morris subió después en el Dewotine, volvió a hacer los ›pases‹, y cayó en este Buenos Aires. Como era idéntico al otro Morris, hasta sus compañeros lo confundieron. Pero no era el mismo. El nuestro (el que está en el Brasil) remontó vuelo, el 23 de junio, con el Breguet 304:

78 Adolfo Bioy Casares: *Historias fantásticas*, 13. Aufl., Madrid/Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1999, S. 53.

79 Ebd., S. 54.

80 Ebd., S. 54.

el otro sabía perfectamente que había probado el Breguet 309. Después, con el doctor Servian de acompañante, intenta los pases de nuevo, y desaparece. Quizá lleguen a otro mundo [...].⁸¹

Dieser Erklärung lässt er den Hinweis folgen, dass er selbst, wäre er der Verfasser des Manuskripts gewesen, zur literarischen Unterstützung der These nicht auf Blanqui, sondern auf Cicero verwiesen hätte, und fügt die passenden Zitate ein (ein seltsamer Vorschlag für einen Beleg der Parallelweltentheorie, denn obwohl Cicero eine solche erläutert, tut er das doch nur, um sie später zu widerlegen).⁸² Die ausgespielte Überlegenheit des Rahmenerzählers über Servian – des Detektivs über die ahnungslosen Betroffenen – löst durch die unsympathische Darstellung den Impuls aus, dem überheblichen Rahmen-erzähler einen Irrtum nachzuweisen, und stößt so eine überprüfende Relektüre des Textes an.

Die Möglichkeit, als Leser dem Detektiv durch Relektüre überlegen zu sein, wird von Borges in der Erzählung »Examen de la obra de Herbert Quain« explizit nahegelegt. Dort berichtet der Erzähler über den fiktiven Detektivroman *The God of the Labyrinth* von Herbert Quain:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.⁸³

81 Bioy Casares: *Historias fantásticas*, S. 55.

82 Vgl. Rosa Pellicer: »La eternidad melancólica de los mundos posibles. Borges, Bioy Casares«, in: *Variaciones Borges* 15 (2003), S. 93–110, hier S. 94.

83 Borges: *Ficciones*, S. 79. Eine Vorstufe davon findet sich auch in *Los que aman, odian* von Bioy Casares und Ocampo. Dort ist der Erzähler und selbst ernannte Detektiv ebenfalls unfähig, das Rätsel zu lösen.

Nicht selten sind die in den Nachworten von Borges und Bioy Casares präsentierten Erklärungen unzureichend und werfen mehr Fragen auf, als sie klären – wie etwa in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, wo das Nachwort mit dem Einbrechen Tlöns in die Fiktionsrealität ein wunderbares Element in den Text einbringt und damit ein neues Mysterium produziert. Die Nachworte verlieren damit ihren stabilisierenden, autoritären Charakter und zwingen den Rezipienten, nochmals auf Spurensuche zu gehen, um selbst die stabilisierende Rolle übernehmen zu können.⁸⁴ Das Angebot der *Relektüre* (im Gegensatz zur nur aufmerksamen, spurensuchenden Lektüre) trennt die hier betrachteten Texte vom klassischen Detektivgenre. Letzteres ist in seiner klassischen Form auf eine rein lineare, einmalige Lektüre ausgelegt: Sobald das Ziel des Buches, die Aufklärung des mysteriösen Verbrechens, erreicht ist, ist höchstens noch ein Zurückblättern zu einer in der Lösung erwähnten verdeckten Spur denkbar, eine erneute komplette Lektüre des Textes jedoch nicht vorgesehen.

Die zur Relektüre herausfordernden Nachworte bei Borges und Bioy Casares verknüpfen dabei die vorhergehende Handlung mit der Realität – wobei meist reale Bücher als Brücke zwischen Fiktion und Realität genutzt werden. Ein weiteres Beispiel dafür ist das ebenfalls nachdatierte Nachwort in Borges' Erzählung »El inmortal«, dessen Verfasser darauf hinweist, die vorherige Binnenerzählung, vermittelt durch das Manuskript eines gewissen Joseph Cartaphilus, sei ein Flickenteppich aus bereits existierenden Werken:

Posdata de 1950. Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Mánchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben

⁸⁴ Vgl. Alfonso de Toro: »El productor ›rizomórfico‹ y el lector como ›detective literario‹. La aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano«, in: *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, hrsg. von Karl Alfred Blüher und Alfonso de Toro, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1995, S. 133–168, hier S. 146.

Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans*, de Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot, y, finalmente, de «la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus». Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.⁸⁵

Die präzisen Referenzangaben und der vom Erzähler als »inadmissible«⁸⁶ beurteilte Vorwurf, der ganze Text sei apokryph, provozieren eine Relektüre in Hinblick auf mögliche intertextuelle Verbindungen, die dann auch tatsächlich weitere versteckte textuelle Spuren zutage fördert, wie Ilse Nolting-Hauff vermerkt:

Bevor man den philologischen Selbstkommentar von Borges zur Richtschnur weiterer Analysen macht, ist jedoch in mehrfacher Hinsicht Vorsicht geboten:

1) Die Angaben im Postskriptum werden einer unzuverlässigen Sprecherinstanz zugeschrieben und durch eine zuverlässigere Sprecherinstanz auch explizit relativiert. Die Relativierung bezieht sich vor allem auf den zu engen Textbegriff des Dr. Nahum Cordovero, vielleicht auch auf das undifferenzierte Nebeneinander wichtiger (z. B. Plinius) und weniger wichtiger »Quellen« (z. B. Zitat einer Stelle aus einem Brief von Descartes). Die Quellenangaben selbst scheinen dagegen durchaus einer näheren Nachprüfung standzuhalten.

2) Die Angaben und Verweise insgesamt (in- und außerhalb des Postskriptums) sind, wie zu erwarten, alles andere als vollständig: es fehlt insbesondere jeglicher Hinweis auf ältere Gattungsmuster wie das der

85 Borges: *El Aleph*, S. 31.

86 Ebd., S. 31.

fantastischen Novelle, das in *El immortal* unverkennbar benutzt wird, und es wird auch kein einziger Text explizit erwähnt, der das Thema der Unsterblichkeit behandelt.⁸⁷

Die betrachteten Texte laden ihre Leser also durch diverse Strategien auf eine Suche ein, die einer ›literarischen Exkursion‹⁸⁸ gleicht – durch die Parallelen zum Detektivroman, die Öffnung der Suche für den Leser, die Verwendung von textuellen Quellen, die Verunsicherung des Lesers durch Textsortenwechsel und paratextuelle Äußerungen sowie durch die zum Zurückblättern auffordernden Nachworte. Sie bedienen sich damit nicht nur der Leserrolle, die das Detektivgenre mitbringt, sondern formen sich ihren ganz eigenen idealen Leser, der einem spezialisierten Berufsleser angeglichen ist – teils eher einem Literaturwissenschaftler wie in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, teils eher einem Historiker wie in »La trama celeste«.

Während Leser klassischer Detektivromane die gesammelten Hinweise geistig abspeichern, um sie bei Bedarf für die Lösung des Verbrechens hervorzuholen,⁸⁹ scheint die hier geschaffene Leserrolle das Bedürfnis hervorzurufen, es nicht bei dem gedanklich geschaffenen Archiv zu belassen. Ein Blick auf eine Auswahl von Borges-Lektüren aus dem wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Diskurs zeigt das von den Erzählungen erzeugte Bedürfnis nach Dokumentation der Recherchen.

87 Nolting-Hauff: »Die Irrfahrten Homers«, S. 416–417. Als Beleg für die Überprüfbarkeit der Quellenangaben verweist sie auf Ronald J. Christ: *The narrow act. Borges' Art of Illusion*, New York/London: New York University Press/University of London Press, 1969, S. 213–223, und Anke Kockelkorn: *Methodik einer Faszination. Quellenkritische Untersuchungen zum Prosawerk von Jorge Luis Borges*, München, 1965, S. 25–28, 34 und 37–40.

88 Vgl. Toro: »El productor ›rizomórfico‹ y el lector como ›detective literario‹«, S. 138.

89 »They collect the data into an ›encyclopedia‹ of facts, keeping this information gleaned from the text (some relevant, some irrelevant) suspended, as it were, ready to bring it into play as the case develops.« Hernández Martín: *Readers and labyrinths*, S. 9.

2.1.1 Ein Spiel mit Literaturwissenschaftlern

Ein schönes Beispiel dafür sind literaturwissenschaftliche Lektüren von Borges' Kurzgeschichte »El jardín de senderos que se bifurcan«. Die Erzählung beginnt mit dem Verweis auf eine historische Gegebenheit aus dem Ersten Weltkrieg, die mit einer literarischen Quelle belegt wird:

En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora —nada significativa, por cierto—. ⁹⁰

Der Erzähler fährt im Stil einer Herausgeberfiktion fort, ein Manuskript zu präsentieren, das zusätzliche, bisher unbekanntes Informationen zu der Verspätung der britischen Offensive liefert: »La siguiente declaración [...] arroja una insospechada luz sobre el caso. Falta las dos páginas iniciales.«⁹¹ In der darauffolgenden Binnenerzählung entspannen sich zwei Rätselplots. Der Protagonist der ersten Suche ist der Verfasser des Manuskripts, ein deutscher Spion chinesischer Herkunft namens Yu Tsun, der sich in England aufhält. Er stellt zu Beginn der Erzählung fest, dass er von einem britischen Spion enttarnt wurde, und begibt sich mit einem letzten gehüteten Geheimnis, »[e]l nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre«,⁹² auf die Flucht. In dem verzweifelten Versuch, das Geheimnis an seinen Vorgesetzten in Deutschland zu übermitteln, lässt er sich von der Telefongesellschaft den Namen der einzigen Person geben, die ihm seiner Aussage nach dabei behilflich sein könnte. Nach einer kurzen Zugfahrt erreicht er Stephen Albert, einen Sinologen, der sich – wie sich nach Yu Tsuns Ankunft überraschend

⁹⁰ Borges: *Ficciones*, S. 100.

⁹¹ Ebd., S. 100.

⁹² Ebd., S. 102.

herausstellt – mit dem Werk von Yu Tsuns Vorfahren T'sui Pên beschäftigt. Die beiden unterhalten sich über ebendieses Werk (das aus einem räselhaften Buch und einem nie gefundenen Labyrinth besteht) bis zu dem Moment, als der britische Spion auftaucht, der Yu Tsun verfolgt. Bei dem Anblick des Spions erschießt Yu Tsun Stephen Albert. Nach seiner Festnahme klärt sich das Rätsel, inwiefern der nun tote Albert den Ortsnamen übermitteln konnte: Der Standort des Artillerieparks trägt ebenfalls den Namen Albert, und durch den Zeitungsbericht über den Mord konnte der Standort an den Vorgesetzten übermittelt werden.

Der Detektiv der zweiten Suche dieser Erzählung ist Albert selbst: In jahrelanger Beschäftigung mit dem Werk von T'sui Pên findet er heraus, was es mit dem chaotischen Buch, dessen Kapitel sich ständig widersprechen (in einem Kapitel stirbt der Held, im nächsten tritt er wieder auf), und dem von T'sui Pên angekündigten Labyrinth, das nach seinem Tod nie gefunden wurde, auf sich hat. Er eröffnet Yu Tsun vor seiner Ermordung die Lösung:

Casi en acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; [...] La explicación es obvia: *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía T'sui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.⁹³

Die Lösungen beider Rätsel drehen sich, wie Stephen Rudy feststellt, je um ein einziges Wort: »Albert« bzw. »tiempo«.⁹⁴ Auch wenn die beiden Suchen auf *histoire*-Ebene aufgelöst werden, ist die Erzählung von

⁹³ Ebd., S. 112 und S. 116.

⁹⁴ Vgl. zu den Anleihen des Textes aus dem Detektivgenre beispielsweise Stephen Rudy: »The Garden of and in Borges' ›Garden of Forking Paths‹«, in: *The structural analysis of narrative texts*, hrsg. von Andrej Kodjak, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980, S. 132–144, S. 135–136; Silvestri: »Experiencia y enciclopedia«, S. 107; Jaime Alazraki: *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid: Editorial Gredos, 1977, S. 103; Adolfo Bioy Casares: »Jorge Luis Borges: El jardín de senderos que se bifurcan«, in: *Sur* 92 (1942), S. 60–

zahlreichen Leerstellen durchzogen, die den Leser zu weiteren Nachforschungen einladen – etwa die zwei fehlenden Seiten zu Beginn des Manuskripts von Yu Tsun.⁹⁵

Obwohl sie nicht so dicht von Referenzen durchwoben ist wie andere Borges'sche Texte, hat die 1941 erschienene Geschichte wie kaum eine andere ihre wissenschaftlichen Leser auf penible Recherchen auf der Suche nach »la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart«⁹⁶ geschickt. Die fieberhafteste dieser Suchen ist sicherlich die von Robert Chibka, die er unter dem Titel »Borges' Library of Forking Paths« veröffentlichte und mit einer durchaus selbstironischen Charakterisierung beginnt: »I have something of a bibliographical detective story to tell [...].«⁹⁷ Die dokumentierte Suche führt vor, wie stark die Strategien fingierter Intertextualität besonders auf den wissenschaftlichen Leser wirken. Ausgehend von der Beobachtung, dass zwei ihm vorliegende englische Übersetzungen der Erzählung voneinander abweichende Seitenzahlen und Titel zu dem Buch von Liddell geben, berichtet Chibka, dass er wegen seines Berufsethos nicht über diese kleine Unstimmigkeit hinwegsehen kann:

So far, so good; we scholars are all too familiar with the everyday perils of transcription and typesetting.

We are also notorious, though, for being easily upset by details – however significant or trivial – that refuse to cohere, such as the asymmetry of these numeric palindromes. Were it not for this discrepancy, I might have shared John Sturrock's aggressively breezy attitude toward Borges's reference to Liddell Hart: »I have not checked this quotation because it does not matter in the least whether it is accurate.«⁹⁸

In den Äußerungen beider Wissenschaftler, Chibkas wie Sturrocks, zeigt sich die vom Text erzeugte latente Herausforderung zum Nach-

65, hier S. 63, sowie Jiayan Mi: »The Fantastic/Exotic Uncanny. Kafka's and Borges's Labyrinthine Narrative of China«, in: *Tamkang Review* 36.3 (2006), S. 103–136, hier S. 118.

95 Vgl. zu den Leerstellen des Textes ebd., S. 122–123.

96 Borges: *Ficciones*, S. 100.

97 Chibka: »Borges's Library of Forking Paths«, S. 55.

98 Ebd., S. 58.

schlagen der Quellen. Während Chibka ihnen bereitwillig folgt, verweigert sich Sturrock ganz bewusst – und muss sich dafür eine »aggressively breezy attitude«⁹⁹ aneignen, um der Sogwirkung des vom Text ausgelegten Detektivspiels entgegenzuwirken. Für diese Sogwirkung ist auch die Lust des Lesers am Ent- und Verwerfen von Hypothesen nicht ganz unerheblich, die in der Argumentation Chibkas aufscheint.¹⁰⁰

In einem zweiten Schritt sucht Chibka nun nach der ›Originalquelle‹ – einem möglichen Werk eines Autors namens Liddell Hart. Er findet den realen Autor, der tatsächlich zwei Werke zum Ersten Weltkrieg verfasst hat – *The Real War, 1914–1918* und eine spätere Überarbeitung namens *A History of the World War, 1914–1918* – und in beiden einen Absatz, der inhaltlich dem in »El jardín de senderos que se bifurcan« referenzierten entspricht, allerdings in der ersten Fassung auf S. 233–234, in der zweiten auf S. 314–315. Keine dieser Seitenangaben entspricht den Verweisen in den ihm vorliegenden Übersetzungen. Sowohl Buchtitel als auch Seitenangaben scheinen sich also nur weiter zu multiplizieren, je genauer die Nachforschung voranschreitet.¹⁰¹ Abermals reflektiert er die Möglichkeit, die neuen Diskrepanzen auf Fahrlässigkeit oder ein Versehen zurückzuführen, und zitiert dabei Kollegen, die an dieser Stelle ihre Suche abgebrochen haben:

Critics who notice such discrepancies usually dismiss them as simple irony – »La référence est, en effet, très précise mais, en fait, inexacte«

99 Eine ähnliche Attitüde legt Sturrock auch in einem Aufsatz zu »La busca de Averroes« an den Tag: »Whether these are real works of early Arabic thought, or whether Borges has made them up, I do not know. Their existence is, so to speak, immaterial. All that counts is the function they are given within the story and that cannot be affected by their standing ontologically. They are not to be separated from one another.« John Sturrock: »Between Commentary and Comedy. The Satirical Side of Borges«, in: *The Yearbook of English Studies* 14 (1984), S. 276–286, hier S. 280.

100 Vgl. Hernández Martín: *Readers and labyrinths*, S. 10, sowie Alida Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 13. Dieses Entwerfen von Hypothesen stellt zudem eine Fiktionsleistung des Lesers dar und kann als Vorstufe des Weiterschreibens der fiktiven Quellen durch ebendiesen gesehen werden. Um dieses Phänomen wird es in Kapitel 4 gehen.

101 Chibka: »Borges's Library of Forking Paths«, S. 58.

(The reference is, in effect, very precise but, in fact, inexact [Berweiler 281n113; my trans.]) – or typical Borgesian playfulness.¹⁰²

Durch die ständigen Bezugnahmen auf andere Untersuchungen, die sich ebenfalls mit der Referenz beschäftigen, schafft Chibka ein Labyrinth aus verschiedenen Wegen, die sich netzartig um die Referenz spannen. Dabei zeigt er auch auf, wie sich einige der wissenschaftlichen Suchen in ihren Erklärungsversuchen verstricken:

But vigorous play can evoke serious vertigo, and those critics who attend to the Liddell Hart citation tend to show symptoms of the disorientation that labyrinths traditionally produce. Mary Lusky Friedman [writes] »The narrator of the story's first paragraph [...] recalls Germany's bombardment of a British artillery park during World War I and promises that what we are about to read will shed light on events surrounding the surprise attack.« The narrator of the various first paragraphs I have read recalls no such thing; Friedman conflates the Allied offensive with the German attack that, according to Yu Tsun, postponed it. Gene Bell-Villada contends that »the report of a postponed British attack on Serre-Montauban ... is mostly ›Borgesian‹ invention. Hart does allude to a battle in 1916 near Montauban, in which the same number of British divisions (thirteen) were involved, but there is no mention of a postponement; and the heavy rains took place in November, not July, as Borges indicates«. Does the corresponding paragraph in Bell-Villada's copy of Liddell Hart mention the battle, then, but omit the two-day delay and the torrential rains?¹⁰³

Chibkas Text exemplifiziert – durchaus selbstreflexiv –, warum Literaturwissenschaftler besonders anfällig sind für das Spiel, das Borges mit den fingierten Referenzen auslegt. Im Gegensatz zu Barthes modernem Leser, der aus dem beflissenen Lesen Befriedigung zieht,¹⁰⁴ ist der Literaturwissenschaftler durch seinen Anspruch auf Textbe-

102 Chibka: »Borges's Library of Forking Paths«, S. 59. Die Anmerkungen in eckigen Klammern stammen von Chibka.

103 Ebd., S. 59.

104 Vgl. Barthes: *Die Lust am Text*, S. 22.

herrschaft und Deutungshoheit gegenüber Interpretationen anderer Literaturwissenschaftler geradezu genötigt, den ausgelegten Spuren in die Bibliothek zu folgen. Die fingierten Referenzen nutzen dieses Bedürfnis nach Durchdringung des Textes und seiner Referenzen, um den Rezipienten auf ungeplante literarische Exkursionen zu führen. Für Chibka wird die unternommene Suche geradezu zwanghaft:

I [...] seem to have been led by the world's most brilliant (and devious) librarian through certain half-lit stacks without regard to (if not precisely against) my will. I have watched this enterprise gradually come to appear less atrocious and less revocable. Like spying foreign powers, the scholarly mission can take on an impulsive tinge.¹⁰⁵

Gemäß seiner Zunft führt ihn die Suche nun zu den bibliographischen Angaben in den spanischen Ausgaben. Nachdem er auch in diesen voneinander abweichende Seitenangaben vorfindet, wendet er sich dem zu, das dem Philologen als Zentrum des Labyrinths erscheinen muss: dem Originalmanuskript der Erzählung, gleichsam Ort der ›Wahrheit‹. »The truth: the first edition of *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942) and the first edition of *Ficciones* (1944) both cite page 252.«¹⁰⁶ Mit nunmehr sechs verschiedenen ermittelten Seitenangaben macht er sich abermals auf den Weg, das passende Original von Liddell zu finden: eine spanische Übersetzung mit dem Namen *Historia de la Guerra Europea*, in der die Beschreibung aus »El jardín de senderos que se bifurcan« auf einer dieser Seiten zu finden ist. Auch diese letzte Suche scheitert jedoch. Der Artikel endet mit der Einsicht, die Seitenzahlen seien wohl fingiert, und der Vermutung, dass auch die eigene extensive Suche wohl nicht alle Details erfasst hat: »I would be surprised to learn that I have emerged unscathed, have not gotten some big or little thing wrong [...].«¹⁰⁷

105 Chibka: »Borges's Library of Forking Paths«, S. 55.

106 Ebd., S. 62.

107 Ebd., S. 60.

2.1.2 Das Wunschbild des elitären Leserkreises

Die Lektüre Chibkas und die von ihm angeführten anderen Recherchen zu »El jardín de senderos que se bifurcan« stellen Beispiele für die völlige Einnahme der angebotenen Leserrolle dar. Die Bereitschaft dazu entsteht jedoch nicht alleine durch die berufliche Herangehensweise des Literaturwissenschaftlers. Vielmehr evozieren die Texte von Borges die Illusion eines elitären Leserkreises, dessen Mitgliedern es – im Gegensatz zu ›ahnungslosen Uneingeweihten‹ – möglich ist, verborgene Bedeutungen und Spielzüge freizulegen. Explizit angesprochen wird dieses Wunschbild zu Beginn von »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, als der Erzähler und ›Bioy‹ nachdenken über die Anfertigung von

una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal.¹⁰⁸

Durch die Positionierung dieses Hinweises zu Beginn einer Erzählung in der ersten Person legt der Text nahe, es handle sich hier um eine mise-en-abyme-artige Vorausschau auf das Kommende. Die Herausforderung an den Rezipienten, genau zu lesen und damit in die illustre Reihe der »muy pocos lectores« aufgenommen zu werden, ist immanent.

Die Durchdringung der Borges'schen Texte von Zitaten und literarischen Anspielungen impliziert zudem eine quasi unfehlbare Belesenheit des Autors. Der Leser, auf die Kluft zwischen eigenem Wissen und bibliothekarischem Gedächtnis des Autors gestoßen, »imaginiert sich ausgedehnte Bibliotheken, einsame Lektüren und ein unfehlbares Gedächtnis«. ¹⁰⁹ Die so geschaffene Autorfiktion eines *poeta doctus* definiert zugleich die Mitglieder des imaginierten elitären Leserkreises. Philologische Genauigkeit und literaturwissenschaftliche Arbeitswei-

¹⁰⁸ Borges: *Ficciones*, S. 13–14.

¹⁰⁹ Schlaffer: *Borges*, S. 65.

se werden durch *discours* und *histoire* der Erzählungen idealisiert, um eine »estética de la inteligencia«¹¹⁰ zu erzeugen, die nicht nur Intelligenz und Belesenheit als höchste Güter und Eintrittskarte in den elitären Leserkreis inszeniert, sondern zudem die ideale Leseweise als eine philologische definiert. Diese Idealisierung stellt für den Literaturwissenschaftler nicht nur eine Herausforderung des eigenen Berufsethos, sondern auch anziehende Schmeichelei dar:

Das Philologische ist bei Borges ein ästhetischer Genuss, keine ernste Arbeit. Nur wer nicht im Ernst Philologe ist, kann dessen Instrumente und Aufgaben – Bibliotheken, Bücher, Buchstaben, Lesen, Schreiben – als Atmosphäre und Haltung imaginieren und darin eine Wonne empfinden, die der professionelle Benutzer selbst, mit seinen Zielen und deren Hindernissen beschäftigt, nicht verspüren wird. Gerade deshalb aber gehören die Philologen zu den enthusiastischsten Lesern von Borges' Werk. [...] Aus dem Spiegel, den Borges dem Philologen vorhält, blickt dieser tiefsinniger zurück, als er hineinschaut.¹¹¹

Die genaue Lektüre der Texte wird so zu einem Verfolgungsspiel mit dem Ziel der möglichst nahen Annäherung an den idealisierten Gelehrten, den der implizite Autor darstellt. Den Teilnehmern dieses Spiels ist die Freude anzumerken, dem Autor verborgene intertextuelle Kniffe nachzuweisen, etwa wenn Daniel Balderston feststellt, dass der letzte Satz des Nachworts der Erzählung »El inmortal« (»Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos«)¹¹² ein Zitat aus Joseph Conrads Vorwort zu *Nigger of the »Narcissus«* (1897) ist: »Thus, Borges plagiarized the justification for plagiarism [...]«.«¹¹³ Zu beinahe ironischer, für die Betrachtung einer Fiktion eigentlich unangebrachter philologischer Genauigkeit treibt auch der Ansporn, dem Autor Unge-

110 Borges: *Discusión*, S. 146.

111 Schlaffer: *Borges*, S. 85.

112 Borges: *El Aleph*, S. 31.

113 Daniel Balderston: *The literary universe of Jorge Luis Borges. An index to references and allusions to persons, titles, and places in his writings*, New York: Greenwood Press, 1986, S. xviii–xix.

nauigkeiten nachweisen zu können und ihn damit als Philologe noch zu übertreffen. So kommentiert Reinhold Glei die Erzählung »La busca de Averroes«, in der der Erzähler versucht, die philologischen Bemühungen des arabischen Gelehrten Averroes um die aristotelischen Begriffe der Tragödie und Komödie nachzuvollziehen (wobei der Erzähler genau wie Averroes letztlich scheitern muss), folgendermaßen:

Der Philologe wird freilich feststellen, daß Borges' Fiktion unrealistisch ist, da Averroes nicht das griechische Original der Poetik und somit die Ausdrücke τραγωδία und κωμωδία vorliegen hatte, sondern nur die arabische Übersetzung des Abū Bishr Mattā Ibn Yūnus al-Qunnā'i, die ihrerseits noch auf eine syrische Übersetzung zurückgeht; hinzu kommt, daß Borges selbst wiederum den Kommentar des Averroes nicht im Original kannte, sondern nur die französische Paraphrase einer lateinischen Übersetzung einer hebräischen Übersetzung des arabischen Originals.¹¹⁴

Der imaginierte Borges-Leserzirkel applaudiert. »[So] sieht Philologie wirklich aus«,¹¹⁵ kommentiert Schlaffer trocken.

Eine weitere Folge des evozierten Wunschbildes eines Kreises der Eingeweihten ist die Tendenz, aus den detektivisch angelegten gedanklichen Nachschlagewerken der Referenzen tatsächlich gedruckte oder elektronisch abgespeicherte Lexika entstehen zu lassen. 1986 legte Daniel Balderston mit *The literary universe of Jorge Luis Borges. An index to references and allusions to persons, titles, and places in his writings* die erste Publikation dieser Art vor. Anders als in einem klassischen Index ist dabei jedem Eintrag eine kleine Erläuterung beigelegt, die beispielsweise die Einträge untereinander verknüpft (etwa Autoren ihren Texten zuordnet) oder historische Informationen gibt. An Balderstons Werk sieht man auch das von den Texten erzeugte Bedürfnis, zwischen realen und fiktiven Textquellen zu unterscheiden:

114 Reinhold Glei: »Aristoteles im Mönchskloster. Bemerkungen zum zweiten Buch der ›Poetik‹«, in: *Poetica* 22.3–4 (1990), S. 282–283, hier S. 282–283.

115 Schlaffer: *Borges*, S. 84.

Initially I sought to distinguish between reality and fiction, but that enterprise contradicted Borges's endeavor as a writer, and consequently had to be abandoned. I have characterized many of the fictitious references as such, but *caveat lector*—may the reader beware: many of the apparently fictitious references are based on some element of fact [...].¹¹⁶

Bei seinen Recherchen greift Balderston dabei genau wie Chibka auch auf andere literaturwissenschaftliche Analysen zurück, lobt die einen und rügt die anderen für ungenaue Nachforschungen.¹¹⁷ Durch solche Bezugnahmen auf andere ›verdienstvolle‹ und ›fehlgeleitete‹ Recherchen schaffen sich die Untersuchungen den angestrebten Zirkel elitärer Leser quasi selbst – und schreiben sich bei der Gelegenheit auch gleich in ihn ein.

Balderstons Index folgen zahlreiche andere lexikonähnliche Monographien,¹¹⁸ nicht zuletzt das 1990 erschienene *A dictionary of Borges*, das von A wie »Abbasids (Abbasida)«¹¹⁹ (einer islamischen Dynastie, die in *Ficciones* erwähnt wird) bis zu Z wie »Zur Linde« (ein Figurenname aus der Sammlung *El Aleph*) durch die Borges'schen Referenzen auf Figuren, Orte, Buchtitel, Zitate sowie religiöse und philosophische Diskurse führt. Fiktive Referenzpunkte sind dabei durch den Beisatz von Adjektiven wie »fictional«, »fictitious« oder »imaginary« und einfache Anführungszeichen gekennzeichnet. Die suchende Bewegung, die die Vorarbeit zu dem Lexikon dominiert hat, ist noch in die Texte eingeschrieben, etwa bei dem Eintrag zur *Anglo-American Cyclopedia*:

Many pirated and mutilated editions of the ninth and tenth editions of the **Encyclopedia Britannica* were printed in America, but none has

116 Balderston: *The literary universe of Jorge Luis Borges*, S. xxiii.

117 Vgl. ebd., S. xiv–xv.

118 Zu nennen wären unter anderem Jorge Luis Borges und Antonio Fernández Ferrer: *A/Z*, 2. Aufl., Madrid: Ediciones Siruela, 1991; Ion T. Agheana: *Reasoned thematic dictionary of the prose of Jorge Luis Borges*, Hanover, NH: Ediciones Del Norte, 1990, und Carlos Roberto Stortini: *El diccionario de Borges. El Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

119 Evelyn Fishburn u. a.: *A dictionary of Borges*, London: Duckworth, 1990, S. 3.

been found with the title ›Anglo-American Cyclopedia‹ or published in New York in 1917.¹²⁰

Diese Suche geht so weit, dass auch der reale Autor als letzte Instanz über dem impliziten Autor zur Faktensuche herangezogen wurde – was allerdings scheinbar mit einer Verweigerung der erwarteten Rolle als verlässliche Quelle von Hintergrundinformationen erwidert wurde: »In private conversation with the present writers, Borges maintained that he owned a copy of the intraceable ›cyclopedia.«¹²¹

Neben Büchern wurden auch ganze Internetseiten dem Ziel gewidmet, den Referenzen in Borges' Texten nachzuforschen, etwa der »Finder's Guide« des *Borges Center* der University of Pittsburgh, die selbst ernannte »most important site for work on the Argentine writer Jorge Luis Borges«.¹²² Die Seite, die wie ein Index aufgebaut ist, weist durch Zitate aus gedruckten Indices wie dem von Fishburn und Hughes teils auf die Fiktivität von referenzierten Werken und Autoren hin.

Es widmen sich aber keineswegs nur Literaturwissenschaftler der Suche nach den Referenzen und deren Dokumentation. Wikipedia, Buchrezensionsseiten wie *Goodreads*¹²³ und private Blogs wie *La Bi-*

120 Fishburn u. a.: *A dictionary of Borges*, S. 16.

121 Ebd., S. 16. Dieser Zugriff auf den realen Autor zeigt die Effektivität der Authentifizierungsstrategie, die man mit Frank Zipfel als Erzeugung einer Autofiktion bezeichnen kann: Durch die Umschreibung oder klare Bezeichnung des Erzählers als ›Borges‹ und die Verortung der Handlungen in der sozialen wie örtlichen Umwelt des realen Autors werden realer und impliziter Autor sowie Ich-Erzähler aneinandergerückt. Diese Strategie verwendet Borges nicht nur in Erzählungen, sondern auch in Essays wie »Borges y yo«. Dadurch erscheint den Recherchierenden der reale Autor nicht nur in seiner Funktion als Verfasser des Textes, sondern auch in seiner Quasi-Erzählerrolle als geeignete Informationsquelle. Vgl. Frank Zipfel: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, Berlin u. a.: De Gruyter, 2009, S. 285–314.

122 Borges Center: *About*, URL: <https://www.borges.pitt.edu/about> (zuletzt aufgerufen am 05. 09. 2018).

123 Vgl. Goodreads: *A General History of Labyrinths*, URL: <https://www.goodreads.com/book/show/13481515-a-general-history-of-labyrinths> (zuletzt aufgerufen am 15. 08. 2017).

*biblioteca di Uqbar*¹²⁴ sind voll von Auseinandersetzungen mit den fiktiven Quellen insbesondere in Borges' Erzählungen. Während einige der Leser die recherchierten Informationen nutzen, um sie wiederum in kunstvoll erdichteten fingierten Inhaltsangaben unterzubringen oder auf ihnen Bibliotheken voller neuer Geschichten aufzubauen – um diese Formen der Weiterdichtungen fingierter Referenzen durch den Leser soll es in Kapitel 4 gehen –, finden sich etwa im Eintrag »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« auf Wikipedia Auflistungen der realen und fiktiven Figuren und Textquellen in der Erzählung. Der Text, der die Funde wiedergibt, ruft dabei wie Fishburn und Hughes die vorausgegangene Suche auf:

There in fact exists an *Anglo-American Encyclopedia*, which is a plagiarism, differently paginated, of the tenth edition of the Encyclopedia, and in which the 46th volume is *TOT-UPS*, ending on p. 917 with Upsala, and followed by Ural–Altaic in the next volume; Uqbar would fall in between. In the 11th edition of the *Britannica*, Borges's favorite, there is an article in between these on »Ur«; which may, in some sense, therefore be Uqbar. Different articles in the 11th edition mention that Ur, as the name of a city, means simply »the city«, and that Ur is also the au-rochs, or the evil god of the Mandaeans. Borges may be punning on the sense of »primaeval« here with his repeated use of *Ursprache*, or on the story's own definition of »ur« in one of Tlön's languages as »a thing produced by suggestion, an object elicited by hope«.¹²⁵

Auch diese nichtwissenschaftlichen Leser, die Internetseiten mit ihrem Wissen bespielen, spiegeln vermutlich nicht die breite Masse von Laienlesern wider. Ihre Auseinandersetzung mit den fingierten Referenzen zeigt jedoch, dass die angebotene Leserrolle des suchenden, von der Illusion eines elitären Leserkreises angetriebenen Lesers nicht nur den wissenschaftlichen Rezipienten anspricht.

124 *I Giardini di Tlön*, URL: https://web.archive.org/web/20060507180117fw_/http://www.uqbar.it/i_giardini_di_tlon.htm (zuletzt aufgerufen am 29. 12. 2018).

125 Wikipedia: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Tl%C3%B6n,_Uqbar,_Orbis_Tertius (zuletzt aufgerufen am 06. 09. 2018), Hervorhebungen im Original.

Durch die Aktivierung des Lesers und die Illusion eines elitären Leserkreises, in den sich der Leser ›hineinrecherchieren‹ könne, gelingt es dem Text, die Rezeption zu steuern und gleichsam als zweite Geschichte im doppelten Sinne vorzuschreiben. Die Rezeption wird so zu einem durch den Autor erdachten Geschehen, dessen Protagonisten die Leser sind.¹²⁶ Wie Lönnrot, der belesene Detektiv aus »La muerte y la brújula«, der von seinem Widersacher mit allzu erudierten Spuren in eine tödliche Falle gelockt wird, in die der Detektiv für die Aussicht auf eine spektakuläre Lösung und intellektuelle Überlegenheit nur zu gerne tappt, wird der Leser von Borges' Erzählungen zur Textrecherche gelockt. Die angelegte Rezeption reproduziert dabei die Bewegung des Textes, dessen Erzähler und Figuren ebenfalls suchen, belegen und zitieren. Damit nehmen der implizite Autor und oft auch die Erzähler die Funktion des Kritikers wie des Philologen vorweg, und diese reproduzieren die Bewegung des Textes und folgen damit dem ausgelegten Skript.

Es wurde oft betont, dass Borges insbesondere durch sein umfassendes essayistisches Werk, das die Kernthemen seiner Erzählungen behandelt, selbst sein aktivster Interpret gewesen sei und die Literaturwissenschaft ihn in dieser Rolle nur noch imitieren könne. Die Borges-Forschung verheddert sich in den ausgelegten Interpretationshinweisen und findet sich bei den immergleichen Bildern. »Diese Themen heißen Zufall, Zeit, Ewigkeit, Tod, Wiederkehr, ihre Bildformeln sind Labyrinth, Ruine, Kreis, Spiegel, Münze, Buch. Es handelt sich um die klassischen Themen der Metaphysik.«¹²⁷ Während das essayistische Werk der Forschung die Bilder liefert, geben die fingierten Referenzen und die nach Büchern suchenden Figuren die Bewegung vor – weg von einer hermeneutischen Textlektüre und hin zu ausge dehnten Recherchetätigkeiten.

Die aktivierte Aufmerksamkeit wird dabei gezielt auf die fingierten Referenzen gerichtet, indem Letztere bei epistemischen Brüchen

126 Vgl. Chibka: »Borges's Library of Forking Paths«, S. 56.

127 Vgl. Schlaffer: *Borges*, S. 79. Vgl. zur angelegten Reproduktion der Borges'schen Bilder auch Harold Bloom: »Introduction«, in: *Jorge Luis Borges*, hrsg. von Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1986, S. 1–3.

platziert werden, also an Textstellen, an denen besondere Unsicherheit über den geltenden Pakt besteht. Diese Stellen sind in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« beispielsweise die Anfänge der drei Teile. Teil I beginnt mit der Referenz auf *The Anglo-American Cyclopaedia*:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) y es una reimpression literal, pero también morosa, de la *Encyclopedia Britannica* de 1902.¹²⁸

Teil II beginnt mit dem Bericht über die Freundschaft des Erzählers mit Herbert Ashe und dessen Tod, der dazu führt, dass der Erzähler die *First Encyclopaedia of Tlön* findet: »En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr.*«¹²⁹ Der Nachtrag schließlich beginnt mit einem Verweis auf die *Antología de la literatura fantástica*:

Posdata de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo.¹³⁰

Diese gezielten Platzierungen fingierter und verfälschter Referenzen finden sich wiederholt im Œuvre beider Autoren – auch Borges' »El jardín de senderos que se bifurcan« und Bioy Casares' »La trama celeste« etwa beginnen direkt mit einer solchen Referenz.

128 Borges: *Ficciones*, S. 13.

129 Ebd., S. 20.

130 Ebd., S. 34.

Diese Steuerung der Interpretation des eigenen *Cœuvres*¹³¹ stellt einerseits eine Immunisierungsstrategie gegen ungewollte wissenschaftliche Kritik und ein Spiel mit der Literaturwissenschaft dar. Andererseits ist die so geskriptete Rezeption aber auch ein minutiös angelegter Versuch, Zugriff auf ebenjene Ebene zu bekommen, die eigentlich außerhalb des Einzugsbereichs von Texten liegt: die Alltagsrealität des Lesers. Chibka, der die angebotene Leserrolle ausfüllt, berichtet von dem unheimlichen Effekt, fast ferngesteuert durch die Lektüre die eigene Realität infrage gestellt zu haben: »Generally impervious to the charms of mysticism, I find the direction it has taken quite disconcerting. ›The Garden of Forking Paths‹ makes me ask strange questions whose answers generate stranger ones.«¹³² Obwohl er sich bewusst ist, dass er vom Text gezielt zu einer bestimmten Suchbewegung angeleitet wurde, kann er sich dem davon provozierten Zweifel nicht völlig entziehen.

2.2 Zwischenräume der Sinnlosigkeit

Ermöglicht wird dieser Zugang in »El jardín de senderos que se bifurcan« nicht etwa durch eine streng realistische Darstellung des Geschehens oder eine direkte Leseransprache. Vielmehr öffnen die fiktionalen Referenzen das Tor zwischen Fiktion und Realität, in diesem Fall durch die verfälschte und in den verschiedenen Ausgaben variierte Referenz auf Liddell Harts Werk. Der Text nutzt dabei die tradierte Rolle von faktualen Texten wie Enzyklopädien, Lexika, Geschichtsbüchern und Atlanten als Darstellungsmedien der Realität und die Bibliothek als Sammelort dieser Darstellungsmedien: Indem er ebenjene Orte der Versicherung bezüglich der Frage, was denn nun real sei (»our bastions of order and precision, if not necessarily or ex-

131 So teilt etwa das Vorwort des Bandes *El jardín de senderos que se bifurcan* die danach folgenden Erzählungen in die Genres »policial« und »fantásticas« ein, nennt bedeutende Einflüsse wie den Symbolismus oder andere Autoren und kennzeichnet »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« und »Examen de la obra de Herbert Quain« als »notas sobre libros imaginarios«. Borges: *Ficciones*, S. 11–12.

132 Chibka: »Borges's Library of Forking Paths«, S. 63.

clusively of truth«),¹³³ verfälscht und unterminiert, pflanzt er im Leser – der ja eigentlich *weiß*, dass er mit »El jardín de senderos que se bifurcan« einen fiktionalen Text vor sich hat – eine Unsicherheit bezüglich seiner Realitätsstützen ein. Dieser »germ of the uncanny in the most unlikely spot«¹³⁴ unterminiert die Bibliothek und lässt sie selbst zum Ort der fantastischen Verzweigung werden: »Our libraries become themselves gardens of forking paths – in space, not time – labyrinths that problematize the unitary status of Liddell Hart, of Borges, and (of course) of the story itself.«¹³⁵

In diesem Zugriff des Textes auf die Alltagsrealität des Rezipienten durch die fingierte Referenz wird das fantastische Moment vom Text in die Rezeption verlegt.¹³⁶ »El jardín de senderos que se bifurcan« enthält auf dem Papier zunächst kein fantastisches oder wunderbares Element: Die geschilderte Handlung bricht nicht mit der entworfenen Fiktionsrealität, und die von Albert geschilderten, sich in der Zeit verzweigenden Parallelstränge werden als philosophische Idee eingeeht. Folgt der Leser jedoch, wie es Chibka getan hat, der Referenz auf Liddell Hart, entsteht ein Zweifel, der sich von den unterminierten Bibliotheken in die Realität fortsetzt. Der Moment realitätssystemischer Unvertrautheit entsteht also hier statt in der Fiktionsrealität erst in Bezug auf die Alltagsrealität des Lesers.

Dabei sind die Inhalte der referenzierten Textquellen oft völlig irrelevant für die Suche, auf die sich der Leser begibt – im Fokus steht der ontologische Status der Referenz: Bleibt der Verweis in der Fikti-

133 Ebd., S. 68.

134 Ebd., S. 68.

135 Ebd., S. 63.

136 Im selben Maße, wie ein impliziter Leser gemeint ist, wenn hier vom »Leser« die Rede ist, ist auch die »Alltagsrealität des Lesers« eine, die der Leserrolle durch die Texte bereits eingeschrieben ist. Diese eingeschriebene Realitätskonzeption entspricht der Episteme der Epoche – im Fall der in diesem Kapitel behandelten Texte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der damals wie heute vorherrschende Materialismus mit der Vorstellung einer intersubjektiv beschreib- und erfahrbaren Realität findet sich in den Texten unter anderem darin, dass sie ihre Welt (zunächst) auf Details wie Straßennamen aufbauen.

on oder deutet er auf die außerfiktionale Realität?¹³⁷ Alfonso de Toro vertritt aufgrund dieser häufigen Irrelevanz der referierten Inhalte die These, das komplette Werk von Borges sei ›anti-intertextuell‹ und keine der Referenzen biete Mehrwert für das Verständnis der Texte. Diese These ist, obwohl oft zutreffend, in ihrer Radikalität schwierig, da einige Referenzen wie die Anspielung auf Johannes Valentinus Andreäs *Die chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz anno 1459* in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« sehr wohl über den ursprünglichen Kontext zur Sinnkonstitution im Rezeptionsprozess beitragen, etwa als vorausweisender Hinweis darauf, wie die *Encyclopedia of Tlön* die Fiktionsrealität beeinflussen wird. Ich plädiere daher für die Vorstellung einer Bandbreite zwischen Intertextualität und Anti-Intertextualität sowohl bei Borges als auch bei Bioy Casares: Einige der Referenzen bauen noch einen Bezug zum Ursprungskontext auf, während andere eine vom Ursprungskontext losgelöste reine Imitation von Referentialität darstellten.¹³⁸

Wie »El jardín de senderos que se bifurcan« greifen auch die anderen Texte von Borges und Bioy Casares durch fingierte Referenzen direkt in die Realität des Lesers ein. Vorbereitet wird diese Grenzüberschreitung durch eine Inszenierung der Grenze zwischen Realität und Fiktion, die Peter Bürger in der Fluktuation zwischen Beglaubigung und Hervorhebung der Fiktionalität des Erzählten erkennt.¹³⁹ Dabei werden die beiden Strategien als Oppositionen inszeniert, obwohl eigentlich die eine – die wiederholte Beglaubigung des Geschilderten – gleichsam den Nährboden bildet, auf dem die andere – der hervorgehobene fiktionale Charakter des Geschehens – erst ihren Effekt erlangt. Diese schwankende Bewegung lässt sich sowohl im *discours* der Erzählungen beobachten als auch in den fingierten Referenzen, die als

137 Selbst in jener Borges'schen Erzählung, in der die Inhalte der nachgeschlagenen Bücher tatsächlich ein Rätsel zu erklären scheinen, »La muerta y la brújula«, parodiert das Ende der Erzählung den blinden Glauben an Bücher als Wahrheitsquellen: Die Buchrecherche bringt das Rätsel, dem der Detektiv nachjagt, selbst hervor und treibt den Detektiv in den Tod.

138 Vgl. Toro: *El laberinto de los libros*, S. 26.

139 Vgl. Peter Bürger: »Techniken der Verfremdung in den Erzählungen von Jorge Luis Borges«, in: *Iberoromania* 3 (1971), S. 152–162.

eine Art Mikrokosmos die schwankende Bewegung spiegeln. Die Beglaubigungsstrategien werden in den Texten also nicht eingesetzt, um eine möglichst realistische Erzählung zu bilden, sondern um eine größere Fallhöhe für die darauffolgende Herausstellung der Fiktionalität des Dargestellten zu erzeugen.¹⁴⁰

Denn die hier betrachteten Erzählungen, das hat bereits die vorausgehende Analyse der epistemischen Marker gezeigt, sind gleichzeitig durch einen »deutlich markierten Gestus des Zeigens«¹⁴¹ auf die eigene Fiktionalität geprägt. So stellt etwa die Thematisierung der Genese fiktionaler Texte in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« die eigene Fiktionalität heraus, wenn es um die Frage geht, wer den inzwischen entdeckten Band XI der *Encyclopedia of Tlön* verfasst haben könnte:

¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor —de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia— ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de géometras... dirigidos por un oscuro hombre de genio. Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces de subordinar la invención a un riguroso plan sistemático.¹⁴²

Die intensiv diskutierte Frage nach den Schöpfern von Tlön weist letztlich auf den Schöpfer und den Schöpfungsprozess der Erzählung selbst zurück. Zusätzlich dient auch die Struktur, in der diese Fiktionen hervorgebracht werden, dem Herausstellen der eigenen Fiktionalität: In der beglaubigten Fiktionsrealität (F₁) taucht ein Buch auf, das das fiktive Land Uqbar beschreibt (F₂). In diesem Land wiederum existiert quasi ausschließlich Literatur über zwei weitere fiktive Welten, von denen eine, Tlön (F₃), durch den Enzyklopädieband beschrieben wird. Dieses Schachteln von Fiktionen mithilfe von

140 Vgl. ebd., S. 155.

141 Ebd., S. 158.

142 Borges: *Ficciones*, S. 21–22.

Büchern – denn jede neue Fiktionsebene wird durch ein Buch in die Erzählung eingeführt – betont die literarische Fiktionsgenese.¹⁴³

Das ständige Ausspielen der Beglaubigung gegen den Verweis auf die eigene Fiktionalität ist dabei zwangsweise in die linear ablaufende Lektürezeit eingeschrieben. Wie bereits dargelegt, streicht die Betonung der Fiktionalität die zuvor erzeugte Glaubwürdigkeit zwar durch, löscht sie jedoch nicht ganz aus.¹⁴⁴ Die vom Text zunächst scheinbar referierte Realität wird durch diese Negation auf ihre eigene Weise betont, wenn auch anders als die Fiktion, die sich vor dieser Negativfolie des durchgestrichenen Realitätsbezugs abzeichnet. Zugleich betreiben die Texte gerade durch das Herausstellen der Fiktionalität auch die Durchbrechung der fiktionalen Illusion: »desarrollan su propia ›desficcionalización«, es decir, la historia narrada es siempre descubierta como inventada, desconociendo un interés por ›concretizarla.«¹⁴⁵ Durch das Zersetzen beider Seiten wird die Grenze zwischen Realität und Fiktion als Thema der Erzählung inszeniert – während (oder: gerade indem) die eigentliche Referenzbewegung sich längst von dieser Grenze entfernt hat: »La literatura de Borges nos quiere hacer creer que imita al mundo [...], o que imita la literatura [...], pero en realidad sólo cita al mundo y a la literatura.«¹⁴⁶

Vor der Bühne der inszenierten Grenze werden die fingierten Referenzen zu Objekten, die diese Grenze brüchig erscheinen lassen. In ihnen wiederholt sich im Kleinen das Schwanken zwischen Beglaubigung und offengelegter Fiktion. Dies manifestiert sich in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« insbesondere in der Zuschreibung von Falschheit an die autorisierende Gattung der Enzyklopädie.

Beide Sprünge auf metafiktionale Ebenen in der Erzählung werden durch fiktive Bücher vollzogen, die in besonderem Maße referentielle Werke imitieren und deren einzige Funktion traditionell die Darstellung der Realität ist: Enzyklopädien. Sowohl die *Anglo-American Encyclopedia*, die die fiktive Region Uqbar einführt, als auch die *First Ency-*

143 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 54.

144 Vgl. Kapitel 1.3.3.

145 Toro: »El productor ›rizomórfico« y el lector como ›detective literario«, S. 135.

146 Ebd., S. 152.

clopedia of Tlön sind Exemplare dieser Textgattung, von der aus stets auf die Realität referenziert wird. Beide Bücher werden jedoch zugleich bereits bei ihrer ersten Erwähnung mit Adjektiven belegt, die Falschheit indizieren. So heißt es über die *Anglo-American Cyclopedias*: »la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopedias* (Nueva York, 1917) y es una reimpression literal, pero también morosa, de la *Encyclopedia Britannica* de 1902.«¹⁴⁷ Ob das »falazmente« dabei auf das im Kopierprozess verloren gegangene Präfix »En-« der »Cyclopedias« hinweist¹⁴⁸ oder auf die Tatsache, dass es sich durch die »reimpression literal« eigentlich nicht um eine spezifisch amerikanische Enzyklopädie handelt, oder auf etwas ganz anderes, wird nicht ersichtlich.

Auch die erste Beschreibung der Enzyklopädie über Tlön wird durch ein etymologisches Spiel mit Falschheit in Verbindung gebracht. Um den Titel des Buches wiederzugeben, wird der spanische Terminus *technicus* für das Buchcover, »falsa carátula«, gebraucht. Dieser assoziiert die »First Encyclopedia of Tlön« indirekt mit »falsa«: »En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr.*«¹⁴⁹ Und ›falsch‹ ist an dem fiktiven Buch ja in der Tat die auf dem Cover durch das Wort »*Encyclopedia*« versprochene Darstellung der Realität durch den Buchinhalt – in diesem Falle der Fiktionsrealität, die durch mehrere Marker im Text an die Lebenswirklichkeit des Lesers angeglichen ist.

Nimmt man eine Enzyklopädie zur Hand, erwartet man eine verlässliche Auskunft über Wesen und Erscheinung, Zweck und Herkunft einer

147 Borges: *Ficciones*, S. 13.

148 Das fehlende Präfix könnte auf eine fehlerhafte, eben nicht mehr allumfassende Darstellung der Realität deuten. Allerdings kursierten zur Entstehungszeit von »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« auch reale ›Cyclopedias‹, etwa die *New American Cyclopaedia*. Es ist also durchaus auch denkbar, dass der Name sich an solche realen Exemplare anlehnt. Vgl. George Ripley und Charles A. Dana (Hrsg.): *The American Cyclopaedia. A popular dictionary of general knowledge*, New York: D. Appleton and Company, 1879. Zur Geschichte der Enzyklopädie-Raubkopien vgl. auch Helft: »History of the Land called Uqbar«, S. 163–166.

149 Borges: *Ficciones*, S. 20.

bestimmten Sache. In diesem Sinne hat die Enzyklopädie eine Abbildungsfunktion.¹⁵⁰

Dass die tradierte Abbildungsfunktion von Enzyklopädiën in der Erzählung ständig aufgerufen und wieder negiert wird, wirkt sich auch auf ebenjene Grenze aus, die die Enzyklopädie als hochreferentieller Text normalerweise überschreitet: die Grenze zwischen Text und Realität.

2.2.1 Zerbröckelnde Grenzen

In einem ersten Schritt wird der *First Encyclopedia of Tlön* ihr Status als referentieller Text, der die Fiktionsrealität abbildet, abgesprochen. Das Buch wird als fiktionales Werk herausgestellt, erdacht von einem so faszinierenden wie obsessiven Geheimbund verschiedenster Wissenschaftler. Im Verlaufe des Nachworts, als vermehrt Gegenstände aus Tlön in der Fiktionsrealität erster Ordnung auftauchen, erhält die selbst ernannte *Encyclopedia*, deren restliche Bände inzwischen aufgefunden wurden, allerdings ihren Referenzcharakter auf unheimliche Weise teils zurück – schließlich beschreibt sie nun Gegenstände, die in der Fiktionsrealität anzutreffen sind. Diese Restituierung als (zumindest teilweise) referentieller Text verliert auch durch die Vermutung, der Geheimbund habe diese aufgetauchten Gegenstände sicherlich selbst produziert und in der Fiktionsrealität verteilt, nicht ihre Wirkung.¹⁵¹ Die den Bericht über Tlön abschließende Bemerkung des Erzählers – »El mundo será Tlön«¹⁵² – impliziert denn auch die in Zukunft vollständig verwirklichte Spiegelfunktion der *First Encyclopedia of Tlön*. Wird die Fiktionsrealität zu Tlön, dann werden in Teil I angesprochene Werke wie »la *Erdkunde* de Ritter«¹⁵³ diejeni-

150 Schärer-Nussberger: »Textspiegelungen bei Jorge Luis Borges«, S. 162.

151 Außerdem bleiben bei einigen Gegenständen Zweifel, inwiefern sie überhaupt in der Realität des Erzählers hätten produziert werden können, weil sie etwa aus dort nicht bekanntem Material bestehen. Vgl. Borges: *Ficciones*, S. 39.

152 Ebd., S. 40.

153 Ebd., S. 15.

gen Texte sein, deren referentieller Charakter verloren geht, und die Tlön-Enzyklopädie wird als allumfassendes Referenzwerk fungieren.

Noch beunruhigender als diese Verschiebung in der Spiegelfunktion der Bücher ist jedoch, dass die Enzyklopädie – traditionsgemäß ein Mittel der Verständigung über die Realität und Bestätigung derselben – in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« die Metalepse zwischen der Fiktionsrealität erster Ordnung und derjenigen dritter Ordnung (also dem Universum von Tlön) erst hervorruft. Indem die Habitanten der Fiktionsrealität des Erzählers die Enzyklopädie lesen oder von ihrem Inhalt über andere Wege erfahren, setzt sich die Vorstellung dieses Universums, in dem raumzeitliche Konstanten negiert werden, in ihren Köpfen fest, was eine unmittelbare Veränderung der Fiktionsrealität nach sich zieht:

Hacia 1944 un investigador del diario *The American* (de Nashville, Tennessee) exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön. [...] El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el «hallazgo». Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto.¹⁵⁴

Statt also gemäß ihrer üblichen Funktionsweise die Realität im Text zu repräsentieren, verändert die Enzyklopädie in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« ebendiese (Fiktions-)Realität mit der »intrusión del mundo fantástico en el mundo real«¹⁵⁵ dahingehend, dass sie zu den Enzyklopädieeinträgen passt. Das grenzbestätigende Medium der Enzyklopädie ist damit in der Erzählung auf Ebene der *histoire* zum Demonteur ebenjener Grenze geworden.

Der Einbruch Tlöns in die Fiktionsrealität stellt für den Leser jedoch keinen Grund zur Beunruhigung dar – schließlich findet er innerhalb der Grenzen des fiktionalen Textes statt, dessen Inhalt allen

154 Ebd., S. 38.

155 Ebd., S. 36.

Straßen- und Figurennamen zum Trotz gerade wegen dieser Metalepse als Fiktion wahrgenommen wird. Anders verhält es sich, wenn der Rezipient, von den leseraktivierenden Strategien angespornt, einen genaueren Blick auf die Referenzen wirft, die Teil I bevölkern, insbesondere die in der Bibliographie des Uqbar-Artikels enthaltenen:

La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch.¹ El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andreaë. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, decimotercer volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz —que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él.

¹ Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths*.¹⁵⁶

Beide aus dem Artikel zitierten Quellen schwanken zwischen Realität und Fiktion. Bei dem Verweis auf *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* wird dies durch die Zuschreibung des fiktiven Buches an den realen Autor Johannes Valentinus Andreaë bewirkt, inklusive bedeutungsvollem Verweis auf De Quincey und die Rosenkreuzer. De Quincey beschreibt, wie die Rosenkreuzer sich in Imitation des von Andreaë in *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz* geschilderten Gründungsmythos bildeten. In dieser Entstehungsgeschichte einer realen Bewegung aus einer literarischen Fiktion wird das in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« noch Kommende, das In-Gestalt-Ziehen Tlöns durch die Rezeption der Enzyklopädie, vorweggenommen. Die auf den ersten Blick unscheinbare Nebenbemerkung über die Rosenkreuzer stellt dadurch einerseits eine Beglaubigung des eigentlich als fiktiv markierten Buches *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* dar – wenn Andreaë schon einmal ein Buch verfasst hat, mit dem er ein fikti-

ves Objekt real werden lassen wollte, warum sollte er dann nicht auch das Buch über Uqbar verfasst haben? Andererseits lässt die Nebenbemerkung die feste Grenze zwischen Fiktion und Realität ins Wanken geraten, da sie hervorhebt, dass auch die scheinbar objektiv erkennbare Realität des Lesers nicht von derartigen Manipulationen durch fiktionale Texte gefeit ist:

Der Leser wird von Erinnerungen heimgesucht. Sind in unserer Geschichte nicht schon ähnliche Verformungen des Denkens, Fühlens, Handelns geschehen? Sind sie nicht oft in wenigen, geheimbundartigen Zirkeln entstanden?¹⁵⁷

Die Referenz auf das fiktive Werk *History of the Land Called Uqbar* des nach Borges' Großmutter benannten fiktiven Autors Haslam schickt sich an, eine solche Manipulation mit einem verwobenen Netz aus fingierten Referenzen anzustoßen. Ausschlaggebend ist dafür abermals eine unscheinbare Randbemerkung, optisch abgetrennt in Form einer Fußnote: »Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths*.« Nicolás Helft berichtet von seiner Recherche der Referenz:

La cita es significativa. En 1935-36 Borges contribuía a una efímera publicación llamada *Obra*, una revista publicada por la empresa española que estaba construyendo el subterráneo de Buenos Aires. En febrero de 1935 publica allí un texto llamado »Laberintos«, reseña de un libro precisamente llamada *A general history of labyrinths*. El texto está firmado bajo el seudónimo de Daniel Haslam. La reseña es apócrifa —el libro no existe—, pero resulta ser una transcripción alterada del artículo sobre Laberintos en la oncenava edición de la *Británica*. El texto de Borges reproduce con mucha similitud el de la enciclopedia, y hasta las ilustraciones que aparecen en la *Británica* son reproducidas en la reseña de Borges. Para despejar cualquier duda, Borges atribuye el inexistente libro a un autor llamado Thomas Ingram, que no es otro que el autor (real) del artículo sobre Laberintos en la *Británica* [...].¹⁵⁸

157 Schärer-Nussberger: »Textspiegelungen bei Jorge Luis Borges«, S. 168.

158 Helft: »History of the Land called Uqbar«, S. 165–166.

Indem die Fußnote Silas Haslam mit dem 1935 rezensierten ›Buch‹ in Verbindung bringt, gibt sie der Referenz einen ihr vorzeitigen Referenzpunkt in der Realität und autorisiert sie dadurch. Zudem nimmt er dem detektivischen Leser die Gewissheit, nach einer kurzen Recherche bereits sagen zu können, es handle sich bei *A General History of Labyrinths* um ein fiktives Werk. Gleichzeitig wird aber weder Thomas Ingram noch Daniel Haslam, der fiktive Verfasser der damaligen Rezension, in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« als Autor genannt, sondern Silas Haslam. Diese Unstimmigkeit trägt weiter zur Verunsicherung des Lesers bei: Die (fingierte) Referenz scheint knapp an der Realität vorbeizuschlittern, aber doch nicht genug, um sie einfach wegzuwischen. Der fiktionale Text ragt durch die Nachforschung eines beflissenen Lesers in die Realität hinein und hinterlässt einen Riss in der durch das Spiel mit den Textsorten inszenierten Grenze zwischen Realität und Fiktion.¹⁵⁹

Für weitere Verwirrung sorgen zwei 1998 publizierte physikalische Artikel, die sich am Rande mit Labyrinth beschäftigen und zu diesem Thema als Quelle »S. Haslam, *A General History of Labyrinths*, Vienna, 1888«¹⁶⁰ beziehungsweise »Silas Haslam, *A General History of Labyrinths*. Vienna, 1888«¹⁶¹ anführen. Die beiden Referenzen wurden von den Autoren als Hommage an Borges' Erzählung in den an-

159 Ähnlich in der außertextuellen Realität verankert wird auch die fiktive Figur Herbert Ashe – unter diesem Namen publizierte Borges einen Aufsatz namens »La maldición de la lepra« in der Zeitschrift *Revista Multicolor*. Helft arbeitet auch auf minutiöse Weise heraus, wie über das Zitat zu Beginn der Erzählung über Vaterschaft und Spiegel ein Bogen zu der Erzählung »El tintorero enmascarado Hákim de Merv« gespannt wird, in deren Bibliographie sich wiederum ein fiktives Werk findet, das Alexander Schulz zugeschrieben wird (Alexander Schulz ist der Geburtsname von Xul Solar) und den Titel *Die Vernichtung der Rose* trägt, der wiederum auf einen zentralen Mythos der Rosenkreuzer verweist, der – hier schließt sich der Kreis zu »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« wieder – von De Quincey beschrieben wird. Vgl. Helft: »History of the Land called Uqbar«, S. 173–174.

160 Aric Hagberg und Ehud Meron: »Order parameter equations for front transitions. Nonuniformly curved fronts«, in: *Physica D: Nonlinear Phenomena* 123.1-4 (1998), S. 460–473, hier S. 472.

161 Kristian Lindgren, Cristopher Moore und Mats Nordahl: »Complexity of Two-Dimensional Patterns«, in: *Journal of Statistical Physics* 91.5/6 (1998), S. 909–951, hier S. 948.

sonsten rein faktualen Artikeln versteckt und geben dem Fußnotenverweis in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« durch ihre Textsorte und Erscheinungsform zusätzliches Gewicht.¹⁶² In Kapitel 4 wird es um die zahlreichen Weiterschreibungen der fiktiven Bücher und Autorenviten der Borges'schen Referenzen durch Leser und Künstler gehen, die sich seitdem vor allem über das Internet verbreitet haben. All diese Weiterschreibungen ziehen die fiktiven Objekte und Personen in die Realität, bis sie eines Tages, wie in der Fiktionsrealität der Erzählung, so ununterscheidbar neben realen Autoren und Werken stehen, dass sie Teil der Realität werden. Die fingierten Referenzen in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« öffnen mit wenigen Worten den Riss in der Grenze zwischen Fiktion und Realität, der diese In-Gestalt-Ziehung ermöglicht.

»Man mag behaupten«, so Witthaus, »dass *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* von den Ununterscheidbarkeiten zwischen Fiktion und so genannter Realität handelt.«¹⁶³ Man mag auch behaupten, dass diese und andere Borges'sche Erzählungen nicht nur von den Ununterscheidbarkeiten handeln, sondern sie durch die Steuerung der Lektüre in den fingierten Referenzen auch in die Alltagsrealität des Lesers ziehen. Dessen Einsicht, dass die eigene Realität durch Fiktion manipulierbar ist, bringt die Vorstellung einer objektiv beobacht- und beschreibbaren, konstanten Realität ins Wanken.

2.2.2 Realität als Gedankenexperiment

Der Zweifel über die Beschaffenheit der Realität, der durch die fingierten Referenzen in die Lektüre eingeschrieben ist, findet sich auch im extensiven essayistischen Werk von Borges.¹⁶⁴ Die »perplejidad me-

162 Ich bedanke mich bei Aric Hagberg für die freundliche Offenlegung dieses kleinen Geheimnisses.

163 Witthaus: »Fehlleistung und Fiktion«, S. 160.

164 Sowohl Walther Bruno Berg als auch Jaime Alazraki definieren »[d]ie phänomenale Verfassung der Wirklichkeit« bzw. »[e]l universo como sueño« als Kernthemen des Borges'schen Œuvres. Vgl. Walter Bruno Berg: »Der Realismus des Phantastischen. Untersuchungen zur Funktion der Darstellung in den Erzählungen von J. L. Borges«,

tafísica«¹⁶⁵ hat dabei – wie alle Themen seiner Essays – für Borges den Status eines Gedankenexperiments:

In den 30er Jahren beginnt sich dessen Interesse – ablesbar an seinen Essaybänden *Discusión* (1932) und *Historia de la eternidad* (1936) – allmählich von den argentinischen Themen weg und zu einer Art ›nachphilosophischem‹ Gedankenexperiment zu verschieben. Borges, eifriger Leser von Berkeley, Hume und Schopenhauer, versucht sowohl in der Form des Gedichts als auch in Erzählung und Essay die Konsequenzen des dieser Philosophie zugrundeliegenden radikalen Zweifels als Gedankenexperiment durchzuspielen.¹⁶⁶

Die Hinwendung zu Fragen der Metaphysik ist für Borges keine Glaubensfrage, sondern Ausdruck einer Faszination an den in ihnen ausgedrückten unlösbaren Rätseln, die als »Ausdruck eines humanen Dilemmas«¹⁶⁷ Eingang in die Essays und Erzählungen finden. Seine Herangehensweise, die teils als Eklektizismus kritisiert wird,¹⁶⁸ teils als »rettende Kritik« gelobt,¹⁶⁹ inszeniert philosophische Positionen zu zentralen Fragen der Metaphysik als »intellektuelle[s] Drama von Vermutungen und Enttäuschungen«,¹⁷⁰ wobei die Sprecherstimme der Essays oft eine eindeutige und nicht selten zu anderen Essays widersprüchliche Position bezieht.

So setzt sich etwa der 1939 erschienene Essay »Avatares de la tortuga« mit der Frage nach der Beschaffenheit der Wirklichkeit auseinander. Der Text nimmt seinen Ausgang in der Auseinandersetzung

in: *Iberoromania* 5 (1976), S. 49–81, und Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas, estilo*, 3. Aufl., Madrid: Editorial Gredos, 1983.

165 Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*, 15. Aufl., Madrid: Alianza, 1997, S. 260.

166 Michael Rössner u. a. (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2002, S. 360.

167 Schlaffer: *Borges*, S. 95–96. Vgl. dazu auch Leopold Federmair: »Von falschen und richtigen Alephs«, in: *MERKUR* 60.8 (2006), S. 685–695, Jean de Milleret und Jorge Luis Borges: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris: Éditions Belfond, 1967.

168 Vgl. Berg: »Der Realismus des Phantastischen«, S. 57, und Humberto Núñez-Faraco: »A Note on the Sources of ›Tlön, Uqbar, Orbis Tertius‹ by J. L. Borges«, in: *Bulletin of Spanish Studies* 88 (2011), S. 83–99, S. 83.

169 Schlaffer: *Borges*, S. 88–89.

170 Ebd., S. 88.

mit dem Konzept der Unendlichkeit – »un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros«¹⁷¹ – und beschäftigt sich mit dem zweiten Paradoxon von Zenon, in dem es Achilles unmöglich ist, eine Schildkröte einzuholen, die mit ein wenig Abstand vor ihm läuft, da er zunächst die Hälfte dieses Abstandes zurücklegen muss, dabei aber erst mal die Hälfte dieses zweiten Abstandes usw. Um dem Verständnis der Unendlichkeit näher zu kommen, betrachtet der Essay verschiedene Umformungen des Paradoxons, die seit Zenon von den unterschiedlichsten Philosophen beschrieben wurden. Keine der Umformungen bringt jedoch die erhoffte Erleuchtung, und so bilanziert der Sprecher, dass die verschiedenen Verdeutlichungen des philosophischen Problems eines *regressus in infinitum* selbst unendlich weitergeführt werden könnten. Dennoch betont er, dass in der Masse dieser unterschiedlichen Beschreibungen des philosophischen Problems zumindest *eine* näher an die Erfassung des Universums herankommen müsse als die anderen. Von dieser Hoffnung schwenkt der Essay auf die Schilderung eines bestimmten Realitätsverständnisses um, das aus der Sicht des Sprechers das bisher einzige ist, das einige Charakteristika des Universums erblickt habe: die Überlegungen Schopenhauers, nach denen die Welt eine Fabrikation des Willens sei.

Der Essay fordert den Leser auf, den von Schopenhauer geschilderten halluzinatorischen Charakter der Welt nicht nur anzuerkennen, sondern auch aktiv Beweise dafür zu suchen:

Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. [...] Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.¹⁷²

171 Borges: *Discusión*, S. 161.

172 Ebd., S. 171.

Da wir, als wir die Wirklichkeit in unseren Köpfen konstruierten, kleine Zwischenräume der Sinnlosigkeit eingebaut hätten, um uns daran zu erinnern, dass diese ›feste‹ Wirklichkeit nur eine Illusion ist, könnten wir uns nun wiederum auf die Suche nach diesen Zwischenräumen machen. Zentral ist dabei die Aufforderung an den Leser (»busquemos irrealidades«): Die Entdeckung der Beschaffenheit der Realität ist kein Vermächtnis des Autors, das er predigtartig an den Leser weitergibt. Vielmehr muss sie in kleinen »intersticios« vom Einzelnen wiederentdeckt werden, auf eigene Faust.

Der Essay liest sich damit wie eine Rezeptionsanleitung für »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«: Diese Erzählung ist schließlich nicht nur auf der Ebene der *histoire* mit der Umsetzung des Berkeley'schen *esse est percipi* beschäftigt, sondern eben auch mit der Infiltrierung der außertextuellen Realität durch fiktive Elemente. Die Erzählung ist, wie die Wirklichkeit des Sprechers von »Avatares de la tortuga«, eine scheinbar strikt nach den Naturgesetzen geschaffene Illusion, die aber bei genauem Hinschauen kleine Zwischenräume in Form fingierter Referenzen bereithält.

Dabei ist der zeitliche Ablauf der Lektüre zentral. Der Text nutzt das Wechselspiel zwischen Beglaubigung und Herausstellung der eigenen Fiktionalität, um im Leser ein Gefühl der Ent-Täuschung zu erzeugen. Zunächst durch das realistische Setting und die faktual anmutende, an einen Tatsachenbericht angelehnte Schreibweise der eigenen Realität versichert, wird der Leser zusehends verunsichert hinsichtlich der Existenz von Uqbar, Tlön und dem Geheimbund Orbis Tertius: Uqbar scheint fiktiv zu sein, aber ist es auch der Geheimbund, der Tlön und Uqbar erdacht hat und dem illustre Mitglieder wie Andreä und Berkeley zugeschrieben werden? Er beginnt, den Spuren nachzugehen, die »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« für ihn bereithält – und die weitestgehend textueller Natur sind. Unversehens tut der Leser genau das, was in »Avatares de la tortuga« gefordert wird: Er sucht nach Zwischenräumen, die einen Riss in seiner Realitätskonstruktion entstehen lassen – denn genau als solche »intersticios de sinrazón« fungieren die fingierten Referenzen in der Erzählung. Folgt er beispielsweise der Referenz auf Silas Haslams Werke, findet er sich in

einer Kette von Referenzen wieder, die zwischen realen und fiktiven Elementen oszillieren, und läuft Gefahr, sich zu fragen, wie gesichert denn die Realität, von der er ausgeht, eigentlich ist. Nicht anders ergeht es Chibka in seiner Lektüre von »El jardín de senderos que se bifurcan«: Angespornt durch die Strategien des Textes, startet er eine scheinbar harmlose Suche nach textuellen Quellen, um sich am Ende mit »intersticios de sinrazón« und einem Zweifel an den Grenzen seiner eigenen Realität wiederzufinden.

Statt die Grundsätze des philosophischen Idealismus nur zu erläutern, spielen »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« und »El jardín de senderos que se bifurcan« also die Erfahrung einer Realität, die rein der Vorstellung entspringt, über die fingierten Referenzen durch und machen sie für den Leser in der Rezeption erfahrbar. Diese auf den ersten Blick gegenüber einer theoretischen Abhandlung unkonkreter erscheinende Art der philosophischen Auseinandersetzung wirkt vor allem durch die performative Selbsterfahrung des Rezipienten. Borges setzt dieses Potenzial der Erfahrung durch fiktionale Texte dem Potenzial philosophischer Abhandlungen gleich, wenn er dem Schriftsteller Thomas Carlyle den Status eines großen Idealisten zuschreibt:

Desde Parménides de Elea hasta ahora, el idealismo [...] ha sido profesado en formas diversas por muchos pensadores. Nadie, tal vez, lo ha razonado con mayor claridad que el obispo Berkeley; nadie, con mayor convicción, desesperación y fuerza satírica que el joven escocés Thomas Carlyle en su intricado *Sartor Resartus* (1831).¹⁷³

Auch Carlyles Werk *Sartor Resartus* basiert als Rezension eines fiktiven Buches auf fingierten Referenzen und kann in dieser Linie als Vorgänger der hier betrachteten Texte gesehen werden – was nicht zuletzt Borges selbst bestätigt, indem er Carlyle im Vorwort der *Ficciones* erwähnt.

Im Gegensatz zu den Borges'schen Erzählungen fokussieren Bioy Casares' Texte auf inhaltlicher Ebene weniger auf die Unerkennbar-

173 Jorge Luis Borges: *Prólogos con un prólogo de prólogos*, 4. Aufl., Madrid: Alianza, 2002, S. 44–45.

keit einer objektiven Realität als auf die Ausarbeitung von Alternativtheorien zur Verfasstheit des Universums. So werden in dem schon erwähnten »La trama celeste« etwa Parallelwelten aufgebaut. Das Thema der Parallelwelten, das als Motiv inzwischen meist dem Genre der Science-Fiction zugerechnet wird, aber auch eine lange Tradition in der Philosophie hat, wird auf der Ebene der Rezeption durch eine fantastische Verunsicherung des Lesers begleitet, wodurch der Text zu einer Mischung aus Science-Fiction und fantastischer Literatur wird.

Ausschlaggebend für den fantastischen Effekt in der Rezeption ist auch in dieser Erzählung eine verfälschte Referenz, die in Form einer Lektüreempfehlung in einem Brief durch mehrere Parallelwelten gereist ist. Der abgestürzte Testpilot Morris, der auf seinem Weg in die Fiktionsrealität des Binnenerzählers (W_1) aus einer Parallelwelt (W_3) kam und eine weitere (W_2) durchquert hat, hat einen Brief in seinem Besitz, der mit dem Namen des Binnenerzählers, Carlos Alberto Servian, abgezeichnet ist. Nicht der Binnenerzähler Servian (S_1) ist allerdings der Verfasser des Briefes, sondern dessen Double aus jener Parallelwelt, in der Morris nach seinem ersten Absturz gelandet war (S_2). Der Brief empfiehlt die Lektüre eines Textes von Luis Auguste Blanqui – ebenjenes Autors, dessen Gesamtwerk in der Rahmen-erzählung mit dem Manuskript von Servian gemeinsam auftaucht. In dem Brief heißt es: »Le envío, como símbolo de comprensión, estos libros de Blanqui, y le recomiendo leer, en el tomo tercero, el poema que empieza en la página 281.«¹⁷⁴ Der Erzähler Servian schlägt daraufhin die Stelle im ihm bis dato unbekanntem Werk von Blanqui nach, findet auf der angegebenen Seite aber nichts Aufschlussreiches und schließt, der Brief müsse auf eine andere Stelle referenzieren:

En la página 281 de mi edición no hay ninguna poesía. Aunque no he leído íntegramente la obra, creo que el escrito aludido es *L'Éternité par les Astres*, un poema en prosa; en mi edición comienza en la página 307, del segundo tomo.

En ese poema o ensayo encontré la explicación de la aventura de Morris.¹⁷⁵

174 Bioy Casares: *Historias fantásticas*, S. 47.

175 Ebd., S. 48.

Wenig später wird (scheinbar) eine Textstelle aus ebenjenem *L'Éternité par les Astres* wiedergegeben:

Habrà infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados, infinitos mundos diferentes. Lo que ahora escribo en este calabozo del fuerte del Toro lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, en una mesa, en un papel, en un calabozo, enteramente parecidos. En infinitos mundos mi situación será la misma, pero tal vez la causa de mi encierro gradualmente pierda su nobleza, hasta ser sórdida, y quizá mis líneas tengan, en otros mundos, la innegable superioridad de un adjetivo feliz.¹⁷⁶

Hier entsteht durch die Referenz eine interessante Wechselwirkung: Ausgerechnet das wunderbare Element der Erzählung – die Existenz von Parallelwelten – wird durch die Anleihen an Blanqui und Ciccero an die außertextuelle Realität gebunden. Abermals gebiert damit die Referenz auf ein Buch gewissermaßen das Wunderbare: Während in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« die gesamte metafiktionale Welt, die später die Fiktionsrealität übernehmen wird, aus der fiktiven Enzyklopädie hervorgebracht wurde, birgt die Referenz auf Blanqui in »La trama celeste« zwar ›nur‹ die Erklärung der bereits geschehenen Sprünge zwischen Parallelwelten, für den Leser aber werden durch das Zitat die bisher lediglich seltsamen Geschehnisse zu wunderbaren – nicht auffindbare Straßen und sich seltsam verhaltende Figuren werden zu Zeichen eines Parallelweltensprungs.

Die Genese des Wunderbaren aus realen Texten wird in »La trama celeste« unterstützt durch die intertextuellen Referenzen zu Beginn des Manuskripts von Servian, die eine Vorahnung der wunderbaren Ereignisse erzeugen:

176 Ebd., S. 50. Verweise auf Blanquis Überlegungen zu zirkulärer Zeit und unendlichen Parallelwelten finden sich an zahlreichen Stellen in den Texten von Bioy Casares und Borges. Vgl. Pellicer: »La eternidad melancólica de los mundos posibles«; Block de Behar, Lisa: *En clave de be. Borges, Bioy, Blanqui y las leyendas del nombre*, México, D. F.: Siglo XXI Editores, 2011; Block de Behar, Lisa: *Borges. La pasión de una cita sin fin*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1999; Walter D. Mignolo: »Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui)«, in: *Homenaje a Ana María Barrenechea*, hrsg. von Lía Schwartz Lerner und Isaías Lerner, Madrid: Castalia, 1984, S. 481–486.

Este relato podría empezar con alguna leyenda celta que nos hablara del viaje de un héroe a un país que está del otro lado de una fuente, o de una infranqueable prisión hecha de ramas tiernas, o de un anillo que torna invisible a quien lo lleva, o de una nube mágica, o de una joven llorando en el remoto fondo de un espejo que está en la mano del caballero destinado a salvarla, o de la busca, interminable y sin esperanza, de la tumba del rey Arturo:

Ésta es la tumba de March y ésta la de Gwythyir;
 ésta es la tumba de Gwgawn Gleddyfreidd;
 pero la tumba de Arturo es desconocida.¹⁷⁷

Die aktivierenden Strategien treiben den Leser auch hier an, einen genaueren Blick auf die intertextuellen Spuren zu werfen, besonders auf den zu Blanquis *L'Éternité par les Astres*, der als Schlüssel zu den Geschehnissen präsentiert wird. Lisa Block de Behar merkt zu dem Verweis an: »Los datos editoriales y bibliográficos son falsos, corren por cuenta la ficción de Bioy.«¹⁷⁸ Ein genauer Blick in das Manuskript von Servian legt noch eine andere Erklärung für die Seitenabweichung nahe: Auch Servian bemerkt ja bei seiner Blanqui-Recherche, dass die bibliographischen Angaben, die der Brief aus dem Paralleluniversum gibt, »falsos« sind: »En la página 281 de mi edición no hay ninguna poesía.«¹⁷⁹ Die Differenz zwischen den Ausgaben der beiden Servians lässt sich, wie auch die abweichenden Personennamen, Straßenzüge und historischen Zusammenhänge, auf die kleinen Abweichungen zwischen den verschiedenen Parallelwelten zurückführen: andere Parallelwelt, andere Seitenzahl. Könnte der Grund der abweichenden Seitenzahlen zwischen W_1 und der Realität, in der Block de Behar die Referenz nachschlägt, dementsprechend also nicht auch sein, dass die bibliographischen Angaben gar nicht »falso« sind, sondern

177 Bioy Casares: *Historias fantásticas*, S. 24–25. Wenig später vergleicht Servian sich mit Don Quijote – weil er wie dieser mit seiner Nichte zusammenlebt – und stellt sich damit selbst unter den Verdacht, ein unzuverlässiger oder zumindest die Geschehnisse nicht komplett durchschauender Erzähler zu sein, was den Leser in seiner korrigierenden Suche bestärkt.

178 Block de Behar, Lisa: *Borges*, S. 79.

179 Bioy Casares: *Historias fantásticas*, S. 48.

dem Umstand geschuldet, dass auch die Realität des Lesers ein solches Paralleluniversum ist, in dem die meisten der Orte, Namen und Bücher übereinstimmen, aber gewisse Details eben abweichen? Die Referenz mit den verfälschten bibliographischen Angaben greift so die klare Trennung zwischen Realität und Fiktion an und verschiebt die Alltagsrealität des Lesers auf dieselbe Ebene wie die präsentierten Fiktionsrealitäten.

Doch nicht nur die Seitenzahlen wurden einer Verschiebung unterzogen. Auch das vermeintliche Zitat aus *L'Éternité par les Astres* ist nicht in der gleichen Formulierung in dem Original bzw. der spanischen Übersetzung zu finden. Dieser Umstand hat unter anderem den Autor selbst beschäftigt, der sich plötzlich des Ursprungs des Textes nicht mehr sicher ist oder eine solche Unsicherheit zumindest in seinen veröffentlichten *Diarios íntimos* inszeniert:

Beatriz Curia me preguntó de dónde saqué un párrafo de Blanqui (de *L'Éternité par les Astres*) citado en »La trama«. Le dije: »De un libro de Flammarion. Un libro ilustrado, del que recuerdo un grabado: Blanqui, dentado en un banquito, recostado contra la pared, en su calabozo de la prisión de Toro [...]«. Busqué en vano el libro en mi biblioteca de la casa de la calle Posadas. Encontré otro de Flammarion sobre astronomía y literatura, ilustrado, idéntico al del recuerdo, salvo que no contenía el grabado de Blanqui en su calabozo ni referencia alguna a *L'Éternité par les Astres*. Prometí a Beatriz Curia buscar el libro en Pardo, cuando fuera allí. Hoy Beatriz me dijo que por el cotejo de textos del original de »La trama celeste«, del cuento publicado seperadamente en la revista Sur y del cuento publicado en el libro, donde hay correcciones y verdaderas transformaciones en el párrafo atribuido a Blanqui, ha llegado a la conclusión de que yo inventé ese párrafo. No cree que yo le mentí cuando le dije que pensaba que era de Blanqui y no mío; cree, nomás, que yo he sido víctima de mi capacidad de persuasión.¹⁸⁰

180 Adolfo Bioy Casares und Daniel Martino: *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, S. 76–77. Eintrag ohne Datierung.

Dieser ›Tagebucheintrag‹ ähnelt verdächtig dem Beginn von »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«: In beiden Fällen wird Bioy Casares – einmal die Autorfigur aus den publizierten Tagebüchern, einmal die fiktive Figur der Erzählung von Borges – zu einem Zitat befragt und gibt an, es in einem Buch gelesen zu haben. Daraufhin werden Nachforschungen angestellt, die wiederum in beiden Fällen die Vermutung aufkommen lassen, die überbordende Imaginationskraft Bioy Casares' habe das Zitat hervorgebracht. Der spielerische Umgang mit den Quellen und der eigenen Rolle im Schaffensprozess spinnt die in »La trama celeste« geborene Unsicherheit bezüglich der Linie zwischen Referentiellem und Fiktivem weiter.

In Bioy Casares' Roman *La invención de Morel* werden auf ähnliche Weise fiktive Texte als Aufklärungsquelle für die geschilderten seltsamen Ereignisse inszeniert. Der Erzähler, der vor Verfolgern auf eine geheimnisvolle Insel flüchtet, findet in einem leer stehenden Hotel eine Bibliothek, dessen Bücher er nach Informationen über die Insel untersucht.

Tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no hay más que novelas, poesía, teatro (si no se cuenta un librito —Belidor: *Travaux-Le Moulin Perse*, París, 1937— [...] Lo tomé porque el nombre «Belidor» me pareció extraño y porque me pregunté si el capítulo Moulin Perse no explicaría ese molino que hay en los bajos).¹⁸¹

Der ›seltsame‹ Autorname, wenig später durch den Vornamen »Bernando Forest«¹⁸² ergänzt, führt den detektivischen Leser zu einem französischen Militäringenieur und -architekten aus dem 18. Jahrhundert, in dessen Œuvre sich jedoch trotz thematischer Verwandtschaft kein Buch über persische Mühlen findet.

Als Dr. Morel, eine der Figuren des Romans, vor Bekannten eine Rede hält, in der die Geschehnisse aufgeklärt werden sollen, verweist der fiktive Herausgeber des Romans in einer Fußnote auf einen fikti-

181 Bioy Casares: *La invención de Morel*, S. 16.

182 Ebd., S. 114.

ven Aufsatz von Morel, der sich mit der realen Erfindung von Morse und seinen Kunstwerken auseinandersetzt:

Morel es el autor del opúsculo *Que nous envoie Dieu?* (palabras del primer mensaje de Morse); y contesta: *Un peintre inutile et une invention indiscrète*. Sin embargo, cuadros como el Lafayette y el Hércules moribundo son indiscutibles. (*N. del E.*).¹⁸³

Durch die ständige Mischung von fiktiven und realen Elementen in den fingierten Referenzen und die Platzierung auf (scheinbare) Momente der Aufklärung verwischen auch diese Referenzen die Einordnungsbemühungen des Lesers hinsichtlich der geschilderten Geschehnisse.

Zahlreiche weitere Texte von Borges und Bioy Casares setzen fingierte Referenzen auf solche Weise als »intersticios de sinrazón« ein. An dieser Stelle sei lediglich noch Borges' Erzählung »Pierre Menard, autor del Quijote« (1939) erwähnt, die die Auflösung der Grenze in beide Richtungen betreibt: Einerseits werden dem fiktiven Schriftsteller Pierre Menard fiktive Werke zugeschrieben, die durch reale Elemente beglaubigt werden, etwa »Una trasposición en alejandrinos de *Cimetère marin* de Paul Valéry (N. R. F., enero de 1928)«. ¹⁸⁴ Andererseits verfolgt Menard das Ziel, Cervantes' *Don Quijote* wortwörtlich zu reproduzieren, ohne ihn zu lesen, ihn also ganz neu zu schaffen. Durch dieses Vorhaben einer fiktionalen Figur wird das reale Werk *Don Quijote* in die Fiktion gezogen, was gewissermaßen eine den bisher beschriebenen fingierten Referenzen genau entgegengesetzte Bewegung erzeugt, aber ebenfalls die inszenierte Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmen lässt.¹⁸⁵

183 Ebd., S. 80.

184 Borges: *Ficciones*, S. 44. Bei dieser Referenz fungiert schon die Absurdität der Angaben – die Veröffentlichung eines Textes von Valéry in Alexandrinern in der N. R. F. – als Fiktionsmarker, vgl. Bürger: »Techniken der Verfremdung in den Erzählungen von Jorge Luis Borges«, S. 156. Zudem ist Menard an Valérys Figur Monsieur Teste angelehnt, vgl. Paul De Man: »A Modern Master«, in: *Jorge Luis Borges*, hrsg. von Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1986, S. 21–27, hier S. 24.

185 Ausführliche Analysen zur Textappropriation in der Erzählung finden sich bei Tomasz Waszak: »Der Fall Menard als Provokation oder wie die Textappropriation von

2.3 Fantastische Rezeption

In diesem Übergriff der Texte auf die Ebene der Rezeption durch fingierte Referenzen findet sich die Antwort auf die Frage, die zu Beginn gestellt wurde: Was macht die Fantastik jener Texte der sogenannten argentinischen Fantastik aus, die auf *histoire*-Ebene eigentlich klar einem realistischen oder wunderbaren Realitätssystem zugeordnet werden können? Bisherige Definitionen fantastischer Literatur greifen hier nicht, da sie auf die Fiktionsrealität und die dargestellte Handlung fixiert sind. Bei genauerem Blick lässt sich jedoch feststellen, dass die Grundelemente der Fantastikdefinitionen in diesen Texten schlicht auf eine andere Ebene verschoben wurden, insbesondere das Element der »Unschlüssigkeit«¹⁸⁶ (Todorov) beziehungsweise das »Moment realitätssystemischer Unvertrautheit, das auftritt, sobald an den Festlegungen des Normsystems gerührt wird«¹⁸⁷ (Durst). Statt dieses Moment der Unvertrautheit in der Fiktionsrealität vorzufinden, wenn etwa in einer realistischen Fiktionsrealität ein Geist geschildert wird, trifft der Leser, einmal in das Labyrinth der fingierten Referenzen eingestiegen, das Moment der Unvertrautheit in der Einstellung gegenüber der eigenen Realität wieder. Die Struktur des Widerstreits besteht nun zwischen der von Naturwissenschaften geprägten materialistischen Vorstellung einer objektiv beschreibbaren

der Literaturwissenschaft appropriiert werden kann«, in: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, Bielefeld: Transcript, 2012, S. 87–102, und Monika Schmitz-Emans: »Dasselbe, anders. Borges und die Appropriation Art«, in: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, Bielefeld: Transcript, 2012, S. 123–138. Gedanken zum »textual parasitism« in Pierre Menard finden sich bei James Ramey: »Synecdoche and Literary Parasitism in Borges and Joyce«, in: *Comparative Literature* 61.2 (2009). Löffler und Bürger erläutern die parodistischen Aspekte der Erzählung, vgl. Jörg Löffler: »Zwischen Nachahmung und Kreativität. Spielformen fingierter Autorschaft am Beispiel von Jorge Luis Borges' Erzählung Pierre Menard, Autor des Quijote«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 353–358; Bürger: »Techniken der Verfremdung in den Erzählungen von Jorge Luis Borges«.

186 Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 36–42.

187 Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 103.

Realität und jener einer subjektiven »Abweichungsrealität«. ¹⁸⁸ Dabei wird die »These von der Subjektivität menschlicher Erkenntnis, ihrem Unterworfensein unter den Faktor der Zeit sowie der letztlich Unerkennbarkeit ›objektiver‹ Realität« ¹⁸⁹ immer wieder in den Erzählungen auch auf der Ebene der *histoire* dargestellt, wodurch die in der Rezeption entstehende Unsicherheit in diese philosophischen Bahnen gelenkt wird. ¹⁹⁰ Im Gegensatz zu den fantastischen Texten des 19. Jahrhunderts greifen die hier analysierten Texte durch die Anregung der Suche des Lesers in seiner eigenen Realität auf ebendiese zu. Während in jener Literatur das fantastische Element im Text verbleibt, dessen Welt zwar realistisch, aber gerade deswegen nicht real ist, ¹⁹¹ wird bei den hier analysierten Texten das abweichende Element in die Rezeption verlegt. Fantastisch ist hier also nicht länger

das ›Wunderbare‹, das durch seine Differenz zum alltäglichen Leben bestimmte, folglich besonderer Wahrheitsversicherungen bedürftige Außergewöhnliche, sondern das Alltägliche selbst. Jedoch nicht schlechthin und von vornherein ist das Alltägliche phantastisch, sondern nur, sofern es dem Denken als expliziter Gegenstand des Erkennens problematisch geworden ist. ¹⁹²

Die Texte von Borges und Bioy Casares verschieben diese Unsicherheit, nach welchen Regeln die Fiktionsrealität einzuordnen sei, auf

188 Ebd., S. 103.

189 Berg: »Der Realismus des Phantastischen«, S. 60.

190 Walter Bruno Berg arbeitet die These etwa in den Erzählungen »Emma Zunz«, »La otra muerte«, »El Zahir« und »Pierre Menard, autor del Quijote« heraus, vgl. ebd., während Erika Lorenz Überschneidungspunkte der Borges'schen Texte mit den Schopenhauer'schen Gedanken in den Erzählungen »Las ruinas circulares«, »Tema del traidor y del héroe«, »El inmortal«, »Los teólogos« und dem Gedicht »Arte poética« aufzeigt: vgl. Erika Lorenz: »Literatura fantástica y metafísica. Consideraciones sobre Jorge Luis Borges y Arthur Schopenhauer«, in: *Iberoromania* 3 (1975), S. 141–146. In einigen Texten wird die These auch explizit formuliert, etwa in »El inmortal«, wenn es heißt: »Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real.« Borges: *El Aleph*, S. 21.

191 Vgl. zur Kritik an der Gleichsetzung einer realistischen Fiktionsrealität mit der außertextuellen Realität Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 100–111.

192 Berg: »Der Realismus des Phantastischen«, S. 63.

die Ebene des Lesers. Indem sie ein idealistisches Weltverständnis als Möglichkeit neben das vorherrschende materialistische stellen und dann über die fingierten Referenzen fiktive Elemente in die Realität einschleusen, öffnen sie einen kleinen Spalt der Unsicherheit, wie der Leser die *eigene* Realität einzuordnen hat. Für diesen Effekt muss auch nicht zwingend eine so extensive Suche wie etwa die Chibkas vorausgegangen sein: Wenn etwa ein Bekannter von Bioy Casares sich aufmacht, um in seinem angestammten Buchladen das fiktive Buch *The Approach to Al-Mútasim* von Mir Bahadur Ali zu bestellen, weil er die Referenz darauf als faktual rezipiert hat, dann findet dadurch eine Fiktionalisierung seiner Wirklichkeit statt, ein Einbruch der Fiktion in die Alltagsrealität von Besteller und Buchhändler durch den fiktiven Text und die ihn umgebenden Beglaubigungsstrategien.¹⁹³ Ramey spricht in diesem Zusammenhang von einer reflexiven Synekdoche, die auf das Innenleben des Lesers wirkt:

[...] I will call the type of synecdoche Borges favors a *reflexive* synecdoche — that is, a literary device that uses a part to signify a whole that includes the consciousness of the reader. [...] Borges's achievement is both to recognize the potential of this quotidian part-to-whole synecdoche to signify the ubiquitous presence of universal metaphysical structures and to give his readers the phenomenological impression that these structures are real. In *ficción* after *ficción*, Borges deploys synecdoches that give us a sense of metaphysical interconnectedness by using micro-scale narrative »parts« [...]. In this way, Borges taps into an area of the reader's private, secret experience that normally feels inviolate and seems to be at an unbridgeable remove from that reader's quotidian experience of the ordinary world, and even from the experience of the imagined worlds offered by fiction writers.¹⁹⁴

Fantastik ist stets als Erregungskunst behandelt worden, als Literatur, die keinen Leser will, »der sich auf eine symbolische, kognitiv an-

193 Vgl. Bioy Casares: »Jorge Luis Borges: El jardín de senderos que se bifurcan«, S. 62.

194 Ramey: »Synecdoche and Literary Parasitism in Borges and Joyce«, S. 148.

spruchsvolle Art ängstigt, sondern einen affektiv stimulierbaren Leser, der sich gruselt, dem die Sprache versagt und die Stimme stockt.¹⁹⁵ Die von Borges und Bioy Casares entwickelte Fantastik bricht mit diesem Fokus auf den leiblichen Aspekt des Unheimlichen und ersetzt das körperliche Gruseln mit einem subtileren, aber dadurch umso effektiveren intellektuellen Schwindel.¹⁹⁶

Indem die fingierten Referenzen als »intersticios de sinrazón«, als paradoxe Elemente der Narration auf das Weltbild des Lesers wirken,¹⁹⁷ machen sie die Rezeption zu einem fantastischen Erlebnis.

195 Hans Richard Brittnacher: »Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik«, in: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, hrsg. von Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May, Tübingen: Francke, 2006, S. 17.

196 In seinem Essay »Magias parciales del Quijote« über magische Elemente im Quijote schreibt Borges über *Don Quijote*, dass dessen wunderbare Elemente gerade deshalb so effektiv seien, weil sie nur ganz subtil eingesetzt werden: »Cervantes no podía recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y por ello mismo, más eficaz.« Borges: *Otras inquisiciones*, S. 75

197 Vgl. zum Thema der Paradoxa bei Borges auch Karl Alfred Blüher: »Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges«, in: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hrsg. von Roland Hagenbüchle und Paul Geyer, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 531–549, hier S. 540.

3 Parodierende Simulation

Man's life as commentary to abstruse
Unfinished poem. *Note for further use.*
—Nabokov: *Pale Fire*

Das grundsätzliche Schwanken fingierter Referenzen zwischen faktuellem und fiktionalem Pakt prädestiniert sie neben der Fantastik noch für ein anderes Genre: die Wissenschaftsparodie.

Wie die Fantastik erzeugt auch die Parodie mit ihrem Zusammenspiel aus Imitation und Variation im Kern eine schwankende Bewegung. Durch diese zwei Grundoperationen entsteht eine »repetition with difference«,¹ die die Vorlagentexte verzerrt.² Nach Wolf-Dieter Stempel definiert sich eine Parodie dadurch, dass sie »den Mustertext durch Über- und Untererfüllung karikiert. Den Ausschlag gibt dabei die spezifische *elocutio* der Parodie, die der des Mustertextes diametral entgegengesetzt ist.«³ Parodistisch ist also die Mischung aus einer übertrieben genauen Imitation auf der einen Seite und einer dem Vorlagentext oppositionell entgegenstehenden Abweichung auf der anderen Seite, wobei die Abweichung sowohl den Gegenstand einer Erzählung (etwa die Figuren) als auch die Darstellung betreffen kann, etwa in Form einer dialektal gefärbten oder vulgären Sprache.⁴

1 Linda Hutcheon: *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana: University of Illinois Press, 2000, S. 101.

2 Wolfgang Karrer: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Fink, 1977, S. 66.

3 Stempel: »Gibt es Textsorten?«, hier S. 181.

4 Die Frage nach der Abgrenzung der Parodie zu angrenzenden Gattungen bzw. Schreibweisen wie der Satire ist in der Forschung extensiv diskutiert worden und für die vorliegende Analyse von untergeordneter Bedeutung. Siehe dazu beispielsweise Genette: *Palimpseste*; Beate Müller: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994. Ebenso sei die viel diskutierte Frage danach, ob es sich bei der Parodie um eine Schreibweise oder eine Gattung handelt, an dieser Stelle mit Beate Müller durch eine Verbindung beider Sichtweisen beantwortet: »Ein parodistischer Text gehört immer dann zur Gattung Parodie, wenn das Instrumentarium der parodistischen Schreibweise in ihm das dominante Merkmal ist. In ihrer Konzentration konstituiert die parodistische Schreibweise also die Gattung Parodie!« Ebd., S. 41.

Jede Art fingierter Intertextualität trägt daher grundlegend parodistische Züge: Die angehäuften Intertextualitätssignale gleichen einerseits einem Durchexerzieren des tradierten Regelwerks, das besonders in der (post-)modernen Literatur, die eher durch einen Rückgang der Markierung ihrer intertextuellen Referenzen geprägt wird, auffällig ist. Diese Übererfüllung wird andererseits von einer Untererfüllung in Form des Bruchs mit der zentralen Regel des intertextuellen Paktes begleitet: Der durch den Pakt in Aussicht gestellte Anspruch auf außertextuelle Realisierbarkeit wird nicht eingelöst. Diese Eigenschaft machen sich einige Texte zunutze, um fingierte Intertextualität für eine parodistische Schreibweise zu funktionalisieren. Im Folgenden sollen zwei Texte betrachtet werden, die auf ganz unterschiedliche Weise fingierte Referenzen als Basis von Parodie verwenden und zugleich beide Stellvertreter einer exzessiven und stark herausgestellten fingierten Intertextualität sind: Vladimir Nabokovs *Pale Fire* und Roberto Bolaños *La literatura nazi en América*.

Ähnlich wie Borges wird auch Nabokov zugesprochen, fingierte Intertextualität sei eine seiner favorisierten Spielwiesen: »It is this metaphor that leads Nabokov to his favorite method, which is the examination of a text (or vision of aesthetic order) by some real or imagined artist who vies with God in disordering a universe.«⁵ So beginnt zum Beispiel *Ada, or Ardor* (1969) mit einem fingierten Zitat, das »durch pseudowissenschaftliche Akribie [seiner] Echtheit bescheinigt«⁶ wird, und *The real life of Sebastian Knight* (1941) ist ähnlich Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain« ein Nachruf auf einen fiktiven Autor und dessen *Œuvre*.

Das von Nabokov 1962 in den USA auf Englisch publizierte *Pale Fire* präsentiert sich als die kritische Erstausgabe eines gleichnamigen Gedichtes des fiktiven Autors John Shade. Das 999 Verse umfassende Gedicht wird begleitet von einem Vorwort, einem umfassenden Kommentar und einem Index, alle verfasst durch den fiktiven Herausgeber

5 John O. Lyons: »Pale Fire« and the Fine Art of Annotation«, in: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8.2 (1967), S. 242–249, hier S. 242.

6 Helbig: *Intertextualität und Markierung*, S. 128.

Charles Kinbote. *Pale Fire* ist so intensiv von intertextuellen Strukturen durchsetzt, dass es zum Anschauungsobjekt für die erste Hypertextualitätstheorie wurde:

[...] [Ted] Nelson gained permission to use *Pale Fire* to demonstrate his prototype hypertext system. He believed that the novel was highly connective and thus a perfect choice to demonstrate his early research, which would eventually inspire Tim Berners-Lee's World Wide Web.⁷

Ein Großteil der über 500 intertextuellen Referenzen des Werkes⁸ ist simuliert, da sich die Querverweise des »kritischen Kommentars« fast ausschließlich auf das fiktive Gedicht »Pale Fire«⁹ sowie auf weitere fiktive Werke von Shade beziehen und die Referenzen im Index ausnahmslos auf Kinbotes Kommentar. Der Text ist während Nabokovs Arbeit an einer englischsprachigen kritischen Ausgabe von Puschkins Versroman *Eugen Onegin* (1964) entstanden, in der genau wie in *Pale Fire* der kritische Kommentar die kommentierten Gedichte quantitativ weit übertrifft. Die Arbeit an *Eugen Onegin* darf daher als Inspiration für *Pale Fire* verstanden werden – viele Kritiker sehen den Text auch als eine Art Selbstkarikatur von Nabokov.¹⁰ Mit dem experimentellen Charakter des Textes reiht sich Nabokov in die Reihe

7 Simon Rowberry: »His and My Reader«. Rereading *Pale Fire* Hypertextually«, in: *Nabokov Online Journal* VI (2012), S. 1–19, hier S. 3.

8 Vgl. zu den Verweisen Simon Rowberry, der eine graphische Darstellung der Querverweise innerhalb des Werkes erstellt hat, sowie Priscilla A. Meyer, die sich auf eine extensive Suche nach intertextuellen Verweisen, Anspielungen und Bezügen begeben hat. Ebd.; Priscilla Meyer: *Find what the sailor has hidden. Vladimir Nabokov's Pale Fire*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1988.

9 Shades Gedicht hat einen anderen Status als die anderen fiktiven Texte, die in dieser Arbeit als Referenzpunkte fingierter Intertextualität betrachtet werden: Im Gegensatz zu diesen, die weder außerhalb noch innerhalb des Textes existieren, liegt Shades Gedicht auf Textebene komplett vor – ist aber dennoch fiktiv, da es außerhalb des Textes von Nabokov keine Materialität hat.

10 Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 350. Nicht nur formale Elemente in *Pale Fire* sind an lebensweltliche Erfahrungen von Nabokov angelehnt – auch der Tod seines Vaters (ein versehentlicher Mord durch eine Kugel, die jemand anderen treffen sollte) sowie die Cornell University und Ithaka, wo Nabokov unterrichtete und lebte, sind im Text verarbeitet. Vgl. Brian Boyd: *Nabokov's Pale Fire. The Magic of Artistic Discovery*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999, S. 78–79.

jener US-amerikanischen Schriftsteller der 1960er und -70er ein, die die Grenzen des Genres Roman austesteten und erweiterten, wie etwa John Barth, Joseph Heller, Kurt Vonnegut, William Burroughs und Susan Sontag.¹¹

Auch im Œuvre Roberto Bolaños tummeln sich fiktive Autoren, die mit ihren Texten durch diverse Marker mehr oder weniger stark in der Lebenswelt des Lesers verortet werden. Das vermutlich bekannteste Beispiel dafür ist Archimboldi, eine Autorenfigur in 2666, dessen Romane und Aufenthaltsort Literaturwissenschaftler in selbigem Roman beschäftigen und der als Arcimboldi in *Los sinsabores del verdadero policía* wieder auftaucht.¹²

Unbekannter als die beiden Arc(h)imboldis, aber für eine Betrachtung fingierter Intertextualität mindestens ebenso interessant sind die faschistischen Autoren aus Bolaños *La literatura nazi en América* von 1996. Der Text, der auf dem Buchrücken als »una antología vagamente enciclopédica de la literatura filonazi producida en América desde 1930 hasta 2010«¹³ beschrieben wird, ist eine Sammlung der Lebens- und Wirkungsgeschichten von dreißig fiktiven Autoren, gefolgt von einem umfangreichen Register und bibliographischen Anhang. Der Text stellt mit seiner Verbindung einer indifferenten, neutral-wissenschaftlichen Schreibweise, die wiederholt ironisch gebrochen wird, mit der Darstellung des Infamen einen Ausgangspunkt für das weitere Œuvre Bolaños dar, das diese Verbindung immer wieder aufgreift.

Sowohl *Pale Fire* als auch *La literatura nazi en América* eröffnen ein interessantes Spannungsfeld, da die doppelte Gattungszugehörigkeit jeder Parodie (sie gehört gleichzeitig der parodierten Gattung und der Gattung der Parodie an) in diesen Texten faktuale und fiktionale Textsorten vereint: In fiktionalen Texten werden hier wissenschaftliche Texte – einmal eine kritische Edition, einmal ein literarisches Lexikon – parodiert.

11 Vgl. Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 112.

12 Um Archimboldi und Arcimboldi soll es im nächsten Kapitel gehen.

13 Bolaño: *La literatura nazi en América*.

Solche Wissenschaftsparodien tauchten vermehrt ab dem 19. Jahrhundert auf, nachdem Zweifel an der Unhinterfragbarkeit der Wissenschaft aufkamen.¹⁴ Dabei nehmen die Regeln eines Wissensdiskurses eine zentrale Rolle bei der Verarbeitung ein:

Parodien beziehen sich auf die Regeln eines Wissensdiskurses – und setzen beim Rezipienten die Kenntnis dieser Regeln voraus. [...] es sind diskursive und darstellerische *Spielregeln*, die *parodistisch imitiert werden*.¹⁵

Wie bei Fälschungen tritt der Verfasser der Parodie als Kenner des parodierten Systems auf, der sich der Regeln nach eigenem Willen bedient. Die zugrunde gelegten Spielregeln sind in *Pale Fire* und *La literatura nazi en América* die Regeln der Intertextualität, da sowohl die kritische Edition mit ihrer hohen Verweisdichte zwischen Text und Paratexten als auch das literarische Lexikon mit seinen Resümees, Zitaten und metatextuellen Beurteilungen der beschriebenen Werke auf Referenzen basieren.

Die Betrachtung der von fingierten Referenzen ausgelösten und unterstützten parodistischen Eigenschaften der Texte könnte dabei auch einen Anhaltspunkt bezüglich der Frage liefern, was für einer Textsorte diese eigentlich zuzurechnen sind. Ist es grundsätzlich überhaupt möglich, dass ein Text, der als Imitation einer faktualen Textsorte wie der kritischen Edition (*Pale Fire*) oder des literarischen Lexikons (*La literatura nazi en América*) verfasst ist, eine übergreifende Narration erzeugt? Dass Kinbotes Kommentar oder eines der Kapitel in *La literatura nazi en América* für sich genommen eine Geschichte erzählen, steht außer Frage, aber was erzählt die Gesamtheit der

¹⁴ Vgl. Müller: *Komische Intertextualität*, S. 42.

¹⁵ Monika Schmitz-Emans: »Fingierte Evolutionen. Literarisch-künstlerische Reaktionen auf die Evolutionslehre zwischen Parodie, Gedankenexperiment und »Fake«, in: *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, hrsg. von Barbara Potthast, Berlin: Lit, 2012, S. 141–159, hier S. 141. Durch ihre Ernsthaftigkeit und Markiertheit, also die herausgestellte Regelhaftigkeit, bieten sich wissenschaftliche Texte als Vorlagen für Parodien an. Vgl. Müller: *Komische Intertextualität*, S. 67–68 und S. 95.

Teile? Wird durch Parodie aus einer wissenschaftlichen Textsorte also beispielsweise ein Roman?

Der Status sowohl von *Pale Fire* als auch von *La literatura nazi en América* wird in der Sekundärliteratur genau aus dieser Perspektive oft als problematisch bezeichnet. So ordnet etwa David Rampton *Pale Fire* als »novel that is built around a poem«¹⁶ ein, nur um einen Satz später revidierend darauf hinzuweisen, dass der Text die Romanform infrage stellt: »[...] its hybrid status invites questions about the meaning of words like ›novel‹.«¹⁷ Auch *La literatura nazi en América* wird teils als »novela« bezeichnet,¹⁸ aber auch mit diversen anderen Zuordnungen versehen:

Para Ignacio Echeverría *La literatura Nazi en América* encajaría en un »género mutante«; Luis Martín Estudillo y Luis Bagué Quílez la consideran una »novela fusión« o una especie de »diccionario enciclopédico«; para José Miguel Oviedo es un »libro extraño« que podría pertenecer a una categoría »a medias entre varios géneros [...] que podría llamarse ›ficción no narrativa‹«; José Manuel González Álvarez la define como »novela trenzada con relatos eslabonados« [...].¹⁹

Genau wie *Pale Fire* testet *La literatura nazi en América* die Grenzen des Erzählbaren aus: »[es] un homenaje a la narratividad (¿Cómo se le puede conferir a algo la cualidad de narrativo?) y un tributo a la

16 David Rampton: *Vladimir Nabokov*, Basingstoke: Macmillan, 1993, S. 104.

17 Ebd., S. 104.

18 Die Bezeichnung als »novela« findet sich unter anderem bei Schumkler und Holas: Enrique Schumkler: »Abrir la historia. Roberto Bolaño, el ›Principio-Atlas‹ y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria«, in: *Mitologías hoy* 7.1 (2013), S. 113–123, hier S. 115; Israel Aaron Holas: *Subversión, innovación y marginalidad en la obra de Roberto Bolaño*, Adelaide: University of Adelaide, 2014, S. 118.

19 José Sánchez Carbó: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«, in: *Memorias electrónicas del I Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Roberto Bolaño*, hrsg. von Felipe A. Ríos Baeza und Francisco Javier Romero Luna, México: BUAP, 2011, S. 141–146, hier S. 141.

narrabilidad (¿Qué puede puede [sic] ser narrado? ¿Qué límites tiene lo narrable?).²⁰

In welchem Schritt aber werden diese beiden Texte, eigentlich ein Gedicht mit Kommentar und eine Sammlung von Kurzbeschreibungen zu verschiedenen Autoren, zu erzählender Prosa? Entwickelt sich eine Erzählstruktur nur in einzelnen Textabschnitten wie dem Kommentar Kinbotes oder den einzelnen biographischen Details der faschistischen Autoren, oder entspannt sich gerade durch die parodistische Struktur auch eine umfassendere Erzählung in der Rezeption?

3.1 Der parodierte Wissenschaftler: Nabokovs *Pale Fire*

Pale Fire fokussiert in seiner Wissenschaftsparodie insbesondere auf das ›Wer‹ des literaturwissenschaftlichen Lesens und Schreibens und auf die Art, wie das Subjekt mit der betrachteten Literatur in ein Verhältnis tritt. Der Roman hat wie kaum ein anderer hitzige Streits um seine Deutung angestoßen, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass er dem Leser zahlreiche zu füllende Leerstellen präsentiert:

Because it invites us to discovery, *Pale Fire* also prompts us to disagree radically about what we think we have found. Nabokov's finest novel has become a paradigm of literary elusiveness, a test case of apparent undecidability.²¹

In der Forschung entspannt sich besonders hinsichtlich der innerfiktionalen Produktionssubjekte eine vehemente Diskussion, deren Teilnehmer sich grob in vier Lager unterteilen lassen: die Shadeans, die argumentieren, der Text deute darauf hin, dass er komplett von Shade verfasst sei und dieser Kinbote erfunden habe; die Kinboteans, deren Argumentation in die entgegengesetzte Richtung geht; jene, die argumentieren, der Text habe zwar eindeutig nur einen Verfasser, der den

20 José Manuel González Álvarez: »Un Triángulo Postborgiano de la Literatura Iberoamericana. Confluencias y Estrategias Narrativas en Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas«, in: (Instituto de Iberoamérica 2009–2010), S. 1–17, S. 9.

21 Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 3.

jeweils anderen erfunden habe, aber es sei unentscheidbar, ob es sich dabei um Shade oder Kinbote handelt; und jenes Lager, das die Meinung vertritt, Gedicht und Kommentar hätten unterschiedliche Verfasser.²² Einig sind sich diese auf die Produktionsseite fokussierten Forschungsbeiträge zumindest in einem: *Pale Fire* ist sicherlich nicht, was es zu Beginn scheint, nämlich eine nach wissenschaftlichen Standards angemessene kritische Edition eines literarischen Textes.

Wie die Texte von Adolfo Bioy Casares und Jorge Luis Borges erzeugt *Pale Fire* einen sukzessiven Verständnisvorgang in der Lektüre. Die Fragen und Antworten, die dieser Verständnisvorgang mit sich bringt, sind allerdings radikal andere als die bibliophilen Erkundungen jener Texte. Vielmehr erzeugt der Text eine Hinterfragung der Erzählerstimmen und legt Tausende kleiner Spuren für verschiedene Lösungsansätze aus, wer denn nun hier wer sei und was erzähle:

The whole notion of turning over to the reader an important part of the creative act is one that *Pale Fire* takes perfectly seriously. At the same time the author remains a kind of general control over the meaning of the events depicted. For example, he wants the reader to know that Kinbote is crazy, that he is not Charles II of Zembla but V. Botkin [...], that the man who accidentally shoots John Shade is not an assassin come to destroy a deposed European monarch, but a killer keen to take revenge on the judge who has sent him to prison. [...] But – and this is the real magic of the novel – just as one has assigned the proper names and roles to the appropriate figures, they start to blend once again.²³

Dabei ist der Erkenntnisvorgang im Gegensatz zu den im vorigen Kapiteln geschilderten Relektüren nicht von extensiven, den Text verlassenden Recherchen geprägt:

Instead of presenting readers of his vast apparatus criticus with the result of prodigious labors in labyrinthine libraries, [...] Kinbote acknowledges that he has »no library in the desolate log cabin where I live

22 Vgl. für einen Überblick über die Forschungsdiskussion auch den (nicht ganz neutralen) Überblick von Boyd: Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 114–126.

23 Rampton: *Vladimir Nabokov*, S. 110.

like Timon in his cave« (C.39–40) and except for one interview has undertaken no research whatsoever. Unlike *Kinbote's* readers, though, *Nabokov's* are invited to make their own easy and surprising discoveries about what the commentator cannot see. Most of these discoveries demand no infinite Borgesian library – just a good dictionary, a complete Shakespeare, and curiosity, memory, imagination. What we can find in the Commentary depends less on the esoterica of the erudite than simply on an alert assessment of the human behavior and character.²⁴

Nicht nur die hypertextuelle Struktur des Textes, durch die der Leser ständig zum Wechsel zwischen Gedicht und fingiertem Paratext aufgefordert wird, sondern auch die offensichtlichen Leerstellen lösen ein aktives Lesen aus, dem sich der Rezipient kaum entziehen kann. Zudem gibt Kinbote dem Leser an einigen Stellen mehr oder weniger herrische Anweisungen zum Nachschlagen und Springen zwischen den Textelementen (etwa »see Foreword, see Foreword, at once«).²⁵ Thomas Karshan bezeichnet *Pale Fire* daher auch als »reading game designed to illustrate and teach all of the lessons Nabokov urged on his students at Cornell«. ²⁶ Dieses eingeforderte, aufmerksame Lesen steht in humorvollem Kontrast zu den scheiternden Recherchebemühungen Kinbotes: »Our efforts of inquiry and imagination make Kinbote's failure to search out anything that might elucidate Shade's poem all the funnier.«²⁷ Trotz aller Lesererziehung und erhellender Relektüren ist die Leserrolle jedoch nicht auf die Entdeckung der *einen* hinter dem Text stehenden Wahrheit getrimmt. Vielmehr stehen die verschiedenen Deutungsvarianten gerade wegen der für alle Versionen ausgelegten Spuren am Ende nebeneinander, und der Text zerteilt sich in ein Spektrum an Aussagen, Einblicken und neuen Fragen.

24 Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 37. Vgl. dazu auch Robert D. Alpert: *Formal consolations. Parody, figure, and modernity in the work of Vladimir Nabokov*, Boston: Boston College, 1991.

25 Nabokov: *Pale Fire*, S. 204.

26 Thomas Karshan: *Vladimir Nabokov and the art of play*, Oxford: Oxford University Press, 2011, S. 197.

27 Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 69.

Pale Fire ist vieles – es ist ein literarisches Suchspiel nach dem ›wahren‹ Autor, eine Charakterstudie in Paranoia, eine Auseinandersetzung mit dem Tod und künstlerischer Kreativität. Aber es ist eben *auch* die Parodie einer literaturwissenschaftlichen Textsorte, nämlich der kritischen Edition. Während über viele Aspekte des Romans hitzige Diskussionen geführt wurden, wird der parodistische Charakter quasi als der Elefant im Raum gerade wegen seiner Evidenz kaum besprochen.²⁸ Dabei kann eine genauere Analyse der parodistischen Züge des Textes, die auf den fingierten Referenzen beruhen, Aufschluss über ein Thema geben, das neben der Frage nach der Autorschaft ebenfalls eine zentrale Rolle in der Erzählsituation von *Pale Fire* einnimmt: das Lesen, insbesondere ein analysierendes, wissenschaftliches Lesen. Eine solche Betrachtung ist insofern nah am Text situiert, als sie sich seiner Grundaussage widmet und der intertextuellen Struktur, die diese ausmacht:

Whether in the last analysis we regard *Pale Fire* primarily as a novel or as a metafiction, it is clearly of the first importance that we always see it as the thing it pretends to be: a scholarly edition that is designed to elucidate a poem, but which scandalously falls apart as a result of its editor's gross ineptitude and indefatigable egotism.²⁹

3.1.1 Simulierte Referenzen, fingierte Verbindungen

Die auf fiktive Texte weisenden Referenzen in *Pale Fire* könnte man im Gegensatz zu den bisher betrachteten fingierten Referenzen eher als *simulierte* Referenzen bezeichnen, denn eine Unsicherheit bezüglich des vorliegenden Paktes besteht während der Lektüre zu keinem

28 Ausnahmen dazu stellen etwa die Untersuchungen von John O. Lyons und David Cowart dar. Lyons: »Pale Fire« and the Fine Art of Annotation«; David Cowart: *Literary symbiosis. The reconfigured text in twentieth-century writing*, Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1993.

29 John Haegert: »The Author as Reader as Nabokov. Text and Pretext in ›Pale Fire‹«, in: *Texas Studies in Literature and Language* 26.4 (1984), S. 405–424, hier S. 414.

Zeitpunkt.³⁰ Bereits der erste Satz des Vorwortes offenbart, dass der Leser ein fiktionales Werk vor sich hat und die Paratexte diesem vermutlich angehören. Denn statt, wie vom Umschlag angekündigt, ein Werk von Vladimir Nabokov wird hier plötzlich das Gedicht eines gewissen John Shade eingeführt:

Pale Fire, a poem in heroic couplets, of nine hundred ninety-nine lines, divided into four cantos, was composed by John Francis Shade (born July 5, 1898, died July 21, 1959) during the last twenty days of his life, at his residence in New Wye, Appalachia, U.S[.].A.³¹

Dennoch lassen die ersten beiden Absätze des Vorwortes, von dem der Leser später erfährt, dass es von einem gewissen Dr. Kinbote verfasst wurde, keinen Zweifel daran, dass hier das Regelwerk eines faktualen, literaturwissenschaftlichen Textes angewendet und parodistisch übertrieben wird. Das erste Indiz hierfür ist die übergenaue Wiedergabe aller verfügbaren Fakten. So werden etwa die Linienfarbe der Manuskriptkarten, die Beschriftungsreihenfolge der Karten sowie die Handschrift von Shade genau ausgeführt:

The manuscript [...] consists of eighty medium-sized index cards, on each of which Shade reserved the pink upper line for headings (canto

30 Zwar werden auch in den Referenzen in Kinbotes Paratext teils reale Elemente eingeflochten, dies dient aber weniger ihrer Authentifizierung als vielmehr einem elaborierten Spiel mit Literatur und Literaturkritik. So verweist etwa der Autor von *Kobaltana*, einem »Vladimir Nabokov blog«, bezüglich des Vierzeilers aus dem »Zemblan counterpart of the *Elder Edda*, in an anonymous English translation (Kirby's?)«, den Kinbote im Kommentar zu Vers 79 zitiert, auf eine verzweigte Verstrickung mit realen Epen hin: »Though the Zemblan *Elder Edda* is fictional, the Kirby to whom Kinbote refers is a real man and a real translator, W.F. Kirby, though Kirby's major work of translation was the Finnish epic *The Kalevala*, not the *Elder Edda*. Complicating things further, the Zemblan quatrain actually seems to be a reworking not of Kirby's work but of Olive Bray's 1908 translation of Strophe 81 of the *Havamal*, a portion of the *Elder Edda*. [...] So Nabokov, via Kinbote, has here constructed a rhyming English version of Bray's English translation, in the guise of Kirby's English translation of a Zemblan work akin to the Old Norse *Elder Edda*. Got it?« Matthew Roth: *The strange case of Nabokov and W.F. Kirby*, URL: <https://kobaltana.wordpress.com/tag/william-forsell-kirby/> (zuletzt aufgerufen am 14. 11. 2018); Nabokov: *Pale Fire*, S. 90.

31 Ebd., S. 11.

number, date) and used the fourteen light-blue lines for writing out with a fine nib in a minute, tidy, remarkably clear hand, the text of his poem, skipping a line to indicate double space, and always using a fresh card to begin a new canto.³²

Auch das quantitative Verhältnis von Gedicht und Paratext ist parodistisch überzogen: Während das Gedicht 34 Seiten einnimmt, füllen Kinbotes Vorwort, Kommentar und Index ganze 197 Seiten. Obwohl so eine Relation zwischen Text und Paratext in der Literaturwissenschaft durchaus Vorläufer hat – nicht zuletzt Nabokovs bereits erwähnte kritische Edition von *Eugen Onegin* –, wirkt sie doch in Verbindung mit der zweifelhaften Qualität des Paratextes als parodistische Übertreibung.³³ Dazu wird die Unterbrechung des Leseflusses, die kommentierende Fußnoten stets erzeugen, in *Pale Fire* durch die zahlreichen Querverweise zwischen den Kommentaren zusätzlich verstärkt. Der Text übertreibt mit dieser Zurschaustellung extremer Hypertextualität auch die erschwerte Lesbarkeit wissenschaftlicher Texte.

Doch die Regeln der kritischen Herausgabe, eine Unterform des faktualen Paktes, werden in *Pale Fire* ebenso stark unter- wie übererfüllt, und die »competence, and perhaps honesty«³⁴ des Kommentators sind alles andere als vertrauenswürdig – auch das wird bereits im Vorwort klar. Kinbotes Kompetenzen als kommentierender Wissenschaftler werden einerseits durch seinen Bericht, dass die Professoren an Shades Institut seine Kompetenz und seinen Geisteszustand anzweifeln, unterminiert und andererseits durch unwissenschaftliche Abschweifungen Kinbotes über seine eigene Person, die den sich entspannenden Kampf um Relevanz und Deutungshoheit des Kritikers bereits im Vorwort einleiten:

32 Nabokov: *Pale Fire*, S. 11.

33 Auch Wissenschaftsparodien, die sich auf einen exzessiven Umfang von Fußnoten stützen, gibt es bereits vor *Pale Fire*, etwa Robert Benchleys »Shakespeare Explained: Carrying on the System of Footnotes to a Silly Extreme«. Vgl. Lyons: »Pale Fire« and the Fine Art of Annotation«, S. 243.

34 Nabokov: *Pale Fire*, S. 12.

A methodical man, John Shade usually copied out his daily quota of completed lines at midnight but even if he recopied them again later, as I suspect he sometimes did, he marked his card or cards not with the date of his final adjustments, but with that of his Corrected Draft or first Fair Copy. I mean, he preserved the date of actual creation rather than that of second or third thoughts. There is a very loud amusement park right in front of my present lodgings.³⁵

Die Untererfüllung des faktualen Paktes bezieht sich dabei weniger auf den Referenzpunkt (dass es keinen realen John Shade als Verfasser eines realen Gedichts »Pale Fire« gibt, steht außer Frage) als auf die Qualität der Referenzen vom Paratext auf das Gedicht. Diese Verbindung bleibt aus zwei Gründen hinter den Regeln eines wissenschaftlichen Kommentars zurück: erstens wegen der in großen Teilen völligen Irrelevanz der Kommentare zur Erläuterung des Gedichts und zweitens wegen der Subjektivität der Kommentare und dem von Kinbote zur Schau gestellten Bild eines Literaturwissenschaftlers.

Nur wenige Stellen des Kommentars referieren in einer erklärenden Weise mit Hintergrundinformationen auf Shades Gedicht, wie etwa die Notiz zu Vers 27, in dem Sherlock Holmes erwähnt wird:

Line 27: Sherlock Holmes

A hawk-nosed, lanky, rather likeable private detective, the main character in various stories by Conan Doyle. [...]³⁶

Die meisten der Endnoten verknüpfen dagegen Elemente des Gedichts mit dem Leben von John Shade und schließen Erzählungen von Begegnungen zwischen Shade und Kinbote oder schlicht dem Leben von Kinbote an (der während der Entstehung des Gedichts der Nachbar von John Shade war). Teils haben die Anmerkungen Kinbotes aber auch überhaupt keine Verbindung zu den Versen von Shade, sondern beziehen sich durch reine Wortwiederholung auf Kinbote. So lautet der Kommentar zu Vers 334:

³⁵ Ebd., S. 11.

³⁶ Ebd., S. 67.

Line 334: Would never come for her

›Would he ever come for me?‹ I used to wonder waiting and waiting, in certain amber-and-rose crepuscules for a ping-pong friend, or for old John Shade.³⁷

Manchmal wiederholen die Kommentare auch nur ein einziges Wort aus dem referierten Vers, um eine halbherzige semantische Verbindung herzustellen. Wenn es in Shades Gedicht etwa heißt: »TV's huge paperclip now shines instead / Of the stiff vane so often visited [...]«,³⁸ dann setzt Kinbote ein:

Line 62: often

Often, almost nightly, throughout the spring of 1959, I had feared for my life. Solitude is the playfield of Satan. I cannot describe the depths of my loneliness and distress. There was naturally my famous neighbor just across the lane, and at one time I took in a dissipated young roomer (who generally came home long after midnight). Yet I wish to stress that cold hard core of loneliness which is not good for a displaced soul.³⁹

Noch drastischer ist der fehlende Zusammenhang im Index, der ausschließlich Stellen aus Kinbotes Vorwort und Kommentar indiziert und kein einziges Mal auf das Gedicht selbst verweist. Der Index enthält dementsprechend auch fast ausschließlich Charaktere, Orte und Gegenstände aus der Zembla-Erzählung Kinbotes und lediglich fünf Personen aus dem Lebensumfeld von Shade: John Shade, seine Frau Sibyl (die lapidar mit »*passim*«⁴⁰ verortet wird), seine Tochter Hazel, Kinbote selbst sowie »Botkin«⁴¹ (vermutlich der echte Name Kinbotes). Der Index verletzt zudem die Regeln wissenschaftlichen Schreibens, da viele seiner Einträge »narrative entries«⁴² darstellen, die nicht nur Seitenangaben beinhalten, sondern neue Details zur Geschichte

37 Nabokov: *Pale Fire*, S.148.

38 Ebd., S. 29.

39 Ebd., S. 80–81.

40 Ebd., S. 244.

41 Ebd., S. 238.

42 Hazel K. Bell: »Indexes as fiction and fiction as paper-chase«, in: *The Indexer* 20.4 (1997), S. 211.

Kinbotes beitragen und dadurch mit der rein referentiellen Form eines Index brechen.

Die Irrelevanz von Kinbotes Paratext zum Verständnis des Gedichts stellt in ihrer gnadenlosen Untererfüllung eines kritischen Anspruches die Hauptquelle des parodistischen Humors in *Pale Fire* dar. Noch hervorgehoben wird dies an Stellen, an denen Kinbote die Notwendigkeit seiner Anmerkungen für das Gedicht betont. So statuiert er etwa im Vorwort: »without my notes Shade's text simply has no human reality at all.«⁴³ Dass er die Relevanz seiner Kommentare zur Lektüre des Gedichts als gegeben ansieht, zeigt sich auch, wenn er selbst Grenzen zur Irrelevanz zieht, etwa als er über die Ankunft von Charles II. in Amerika spricht (eine Geschichte, die das Gedicht in keinsten Weise betrifft) und dann weitere Ausführungen zum Thema Fallschirmspringen unterbindet: »Fain would I elucidate this business of parachuting but [...] this is not strictly necessary in these notes to *Pale Fire*.«⁴⁴ Eine ironische Autoreflexion enthält diese Grenzziehung auch im Kommentar zu Vers 47 und 48, wenn Kinbote nach einem längeren Exkurs über seine Wohnsituation versichert, den Kommentar nicht ausarten lassen zu wollen: »But enough of this. Let us turn to our poet's windows. I have no desire to twist and batter an unambiguous *apparatus criticus* into the monstrous semblance of a novel.«⁴⁵

Durch die kaum vorhandene Verbindung zwischen Gedicht und Paratext sind die Referenzen in *Pale Fire* im doppelten Sinne fingiert: Zunächst setzt sich der komplette Text aus simulierten Verbindungen eines Texts mit einem ihm vorläufigen, von ihm abgetrennten Text zusammen.⁴⁶ Das zeitliche Aufeinanderfolgen von Gedicht und

43 Nabokov: *Pale Fire*, S. 23.

44 Ebd., S. 195.

45 Ebd., S. 73.

46 Interessanterweise wird aber gerade das Element von Kinbotes Erzählung, das am eindeutigsten fiktiv erscheint, aus realen Quellen geboren: »Zembla« war ein zu Zeiten von Pope bestehender Begriff für Abgeschiedenheit und Kälte und wird als solcher in Popes *Essay on Man* erwähnt – die betreffende Stelle findet sich als Zitat auch in Shades Manuskript. Auch von Swift wird das Wort in *Tale of A Tub* aufgegriffen als Wohnort der literarischen Kritik: »[...] a malignant deity, call'd *criticism*. She dwelt on the Top of a snowy Mountain in *Novo Zembla*.« Jonathan Swift: *Tale of a tub*, 18. Aufl., Glasgow:

Kommentar wird dabei simuliert, jedoch nicht fingiert, da das Gedicht mit klaren fiktionalen Markern versehen ist. Die Qualität der Referenzen auf *histoire*-Ebene, also der Verbindung zwischen Prätext (Shades Gedicht) und referierendem Text (Kinbotes Vorwort, Kommentar und Index), ist jedoch zusätzlich fingiert, denn die von Kinbote statuierte Verbindung zwischen seinem Paratext und dem Text Shades ist meist nur ebendas: eine Behauptung Kinbotes, nicht eingelöst von den Referenzen.

Kinbote treibt diese Fingierung einer Verbindung zwischen dem Gedicht und seiner Zembla-Erzählung noch weiter, indem er Manuskriptvarianten des Gedichts erfindet. Enttäuscht von der Tatsache, dass Shades Gedicht die Geschichte um Charles II, die er Shade erzählt hat, mit keiner Silbe erwähnt, imaginiert er verworfene Manuskriptvarianten, die auf sein Zembla referieren. An einigen Stellen äußert er lediglich den Wunsch, das Manuskript *würde* solche Verweise enthalten, etwa zu Vers 822:

Fervently would I wish to report that the reading in the draft was:
killing a Zemblan king
– but alas, it is not so; the card with the draft has not been preserved
by Shade.⁴⁷

Zu Vers 12 präsentiert er einen Manuskriptentwurf, der direkt auf ihn und seine Geschichte verweist:

After this, in the disjointed, half-obliterated draft which I am not at all
sure I have deciphered properly:
Ah, I must not forget to say something
That my friend told me of a certain king.⁴⁸

Printed and sold by William Smith, 1776. Wie in den zuvor betrachteten Texten von Bioy Casares wird die Fiktion hier also aus realen Büchern geboren.

47 Nabokov: *Pale Fire*, S. 206.

48 Ebd., S. 64.

Später, als Kommentar zu Vers 550, revidiert er diesen Fund wieder:

Conscience and scholarship have debated the question, and now I think that the two lines given in that note are distorted and tainted by wistful thinking. It is the only time in the course of the writing of these difficult comments, that I have tarried, in my distress and disappointment, on the brink of falsification.⁴⁹

Kurz darauf räumt er sogar ein, mit dem Gedanken gespielt zu haben, einen verworfenen Manuskriptentwurf an die Stelle des finalen Textes zu stellen. Nur die eigene »scholarly discipline and a scrupulous regard for the truth«⁵⁰ hätten ihn davon abgehalten. Im Index entlarvt Kinbote später unter dem Eintrag »Variants«, getrieben vom eigenen Geltungsbedürfnis und trotz seiner Versicherung, außer den Entwürfen zu Vers 12 keine weiteren beeinflusst zu haben, drei weitere Manuskriptvarianten als seinen eigenen »Beitrag zu Shades Werk«: »[...] the Zemblan King's escape (K's contribution, 8 lines), 70; the Edda (K's contribution, 1 line), [...] children finding a secret passage (K's contribution, 4 lines), 130«.⁵¹ Nach Boyd weist dabei auch die Qualität der fingierten Entwürfe selbst auf ihre Fingiertheit hin:

Always jealous of Sybil's closeness to Shade, he concocts the theory that she censors the Zemblan elements out of his poem, and he manufactures the Zemblan variants in proof (C.42, 81). His fabrications are hilariously clumsy and inept, implausible in their alleged place in the poem, clunky in rhythm and sublimely banal in rhyme, and even at this low level sometimes too difficult for him to make the effort to fill out what seems a plausible line (see the variant at C.103, 118).⁵²

49 Allerdings verwirft Kinbote eine Überarbeitung des als unzutreffend entlarvten Kommentars: »I must ask the reader to ignore those two lines (which, I am afraid, do not even scan properly). I could strike them out before publication but that would mean reworking the entire note, or at least a considerable part of it, and I have no time for such stupidities.« Ebd., S. 180.

50 Ebd., S. 183.

51 Ebd., S. 246.

52 Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 118.

Dass Kinbote das Erfinden solcher Varianten als relativ unproblematisch empfindet, zeigt sich, wenn er Szenen aus dem Leben Shades imaginiert und versichert, diese könnten nicht weit von der Wahrheit entfernt sein und seien daher wertvolles Informationsmaterial: »The minutes of that third session in the barn have not been preserved but I offer the reader the following scene which I feel cannot be too far removed from the truth: [...]«. ⁵³

Während diese Stellen vor allem den Referenzcharakter des Paratextes unterlaufen, finden sich auch viele Kommentare, die spezifisch den durch die Form evozierten Wissenschaftscharakter (also: primär faktualen Charakter) des Paratextes angreifen. Dabei handelt es sich um jene Stellen, an denen Kinbote direkt auf Shades Gedicht oder zumindest Shades Leben eingeht.

Kinbote wird nicht müde, seinen Status als Literaturwissenschaftler zu betonen. Er berichtet, Charles II habe vor seiner Flucht inkognito an einer Zemblanischen Universität Kurse über Literatur gegeben und sei der Verfasser eines »remarkable book of surnames«. ⁵⁴ Die Tätigkeit als Wissenschaftler ist für ihn ein »hobby he could now freely endulge«, ⁵⁵ und seine Kommentierung des Gedichts von Shade betitelt er als »obscure work of a scholar«. ⁵⁶ Dass er in der Universität dem russischen Institut zugehörig ist und, wie ein Kollege in einem Brief anmerkt, zur kritischen Herausgabe eines amerikanischen Gedichts überhaupt nicht das nötige Wissen mitbringt (eine Tatsache, die Kinbote im Kommentar immer wieder bestätigt, indem er Anspielungen von Shade etwa auf amerikanische Sportarten und Lite-

53 Nabokov: *Pale Fire*, S. 152–153. Kinbote fühlt sich ausreichend informiert, um auch ganz private Lebensaspekte von Shade zuverlässig abzubilden. Als Shade im Gedicht etwa beschreibt, wie er sich beim Baden rasiert, und die Wiedergabe dieser Szene damit rechtfertigt, sein späterer Biograph sei eventuell zu seriös oder wüsste zu wenig, um solche Details niederzuschreiben, kommentiert Kinbote: »Too staid? Know too little? Had my poor friend precognized who that would be, he would have been spared those conjectures.« In der Tat wird sich Kinbote nicht als zu seriös herausstellen, um ähnliche Szenen nicht einfach zu erfinden. Ebd., S. 207.

54 Ebd., S. 210.

55 Ebd., S. 170.

56 Ebd., S. 245.

ratur völlig missversteht), ist für ihn kein Grund, diese Herausgabe jemand anderem zu überlassen. Robert D. Alpert betont, dass Kinbote, abgesehen von seinem fehlenden Hintergrundwissen, durchaus die wissenschaftlichen Voraussetzungen hätte, um Shades Gedicht zu interpretieren: »[...] the scandal of Kinbote's reading does not lie in his lack of literary training. He can read Shade's poem with a fair amount of conventional insight when the spirit moves him.«⁵⁷ Es ist vielmehr seine Weigerung, sich tatsächlich mit dem Gedicht zu beschäftigen, die die Verbindung zwischen Gedicht und Kommentar so dünn und parodistisch werden lässt.

Bis auf den Kommentar auf die ersten Zeilen des Gedichts, den Alpert als Beleg für seine Bemerkung anführt, sind Kinbotes Anmerkungen in den wenigen Momenten, in denen sie sich direkt auf das Gedicht beziehen, in höchstem Maße subjektiv. So urteilt er über Vers 403 bis 477: »The whole thing strikes me as too labored and long, especially since the synchronization device has already been worked to death by Flaubert and Joyce. Otherwise the pattern is exquisite.«⁵⁸ Später erklärt er Vers 557 und 558 ohne Begründung zum »loveliest couplet in this canto«.⁵⁹ Dass er seinen ›wissenschaftlichen‹ Kommentar nicht als faktuale Textsorte versteht, zeigt sich auch darin, dass er stolz auf seine artistische Zuspitzung der Gradus-Thematik in seinen Anmerkungen ist: »I have staggered the notes referring to him [Gradus] in such a fashion that the first [...] is the vaguest while those that follow become gradually clearer as gradual Gradus approaches in space and time.«⁶⁰ Zudem lässt Kinbote eine weitere Grundlage kommentierender Editionen völlig außer Acht: die Recherche der Referenzen und Anspielungen, die im Gedicht von Shade enthalten sind. Ihm entgehen etwa Referenzen auf Hardy, Eliot, Frost,

57 Alpert: *Formal consolations*, S. 98–99.

58 Nabokov: *Pale Fire*, S. 157.

59 Ebd., S. 180.

60 Ebd., S. 124. Diese Verbindung ›objektiver Wissenschaft‹ und unbegründeter Bauchgefühle äußert Kinbote auch, als er über den Beruf des Historikers spricht: »[...] but whereas an objective historian associates a romantic and noble glamor with Karlism, its shadow group must strike one as something definitely Gothic and nasty.« Ebd., S. 122.

Browning, Poe und Shakespeare.⁶¹ Besonders eklatant (und humorvoll übertrieben) ist seine Unfähigkeit, die Herkunft des Gedichtstitels zu bestimmen. Obwohl Shade selbst darauf hinweist, dass der Gedichtstitel ein Shakespeare-Zitat sei, und Kinbote die betreffende Stelle aus *Timon of Athens* (1623) in seinen Kommentaren sogar zitiert, entgeht ihm der Zusammenhang:

But in which of the Bard's works did our poet cull it? My readers must make their own research. All I have with me is a tiny vest-pocket edition of *Timon of Athens* – in Zemblan! It certainly contains nothing that could be regarded as an equivalent of ›pale fire‹ (if it had, my luck would have been a statistical monster).⁶²

Sogar wenn er intertextuelle Referenzen erkannt hat, gehen seine Bemühungen nicht so weit, die Prätexte auch zu recherchieren.⁶³ An den Stellen, an denen er Hintergrundinformationen zum Inhalt des Gedichtes gibt, sind diese und ihre Quellen arbiträr und von zweifelhaftem Status. Zu dem Begriff »peacock-hearl«, der im Shade-Manuskript auftaucht, erklärt er etwa: »The peacock-hearl is the body of a certain sort of artificial fly also called ›alder.‹ So the owner of this motor court, an ardent fisherman, tells me.«⁶⁴ Sieht man von den von Kinbote angedeuteten Interviews mit dem Mörder von Shade ab, deren Existenz mehr als fragwürdig ist, dann hat Kinbote eigentlich nur eine einzige Recherchebemühung unternommen:

The one piece of research Kinbote does undertake is to see Jane Provost, Shade's former secretary, who had arranged Hazel's first and last blind date, and who tells him more about Hazel's poltergeist experiences, not even hinted at in the poem [...].⁶⁵

61 Vgl. Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 40.

62 Nabokov: *Pale Fire*, S. 223.

63 Als Shade in Vers 782 auf ein anderes Gedicht von sich selbst verweist, klagt Kinbote beispielsweise: »[...] that particular poem which I wish I could quote but do not have at hand.« Ebd., S. 203.

64 Ebd., S. 97.

65 Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 37.

So detailgetreu er die vermeintlichen Hinweise auf seine eigene Geschichte kommentiert – dazu gehören auch seine angeblichen Gemeinsamkeiten mit Hazel Shade –, so lapidar geht er mit allen anderen Referenzen und Anspielungen in Shades Gedicht um. Sein Fokus liegt allein darauf, den »literary adviser, editor and commentator«⁶⁶ von Shade vorzustellen: sich selbst. »He digresses endlessly upon himself, congratulates himself, misses the point, and dwells pedantically and blindly on certain details.«⁶⁷ Mit der durch die simulierte Intertextualität erzeugten Nachzeitlichkeit seines Kommentars erhält Kinbote eine Machtposition gegenüber dem Gedicht, die ihm diese Abschweifungen ohne nennenswerte Sanktionierung erlaubt. Andere Perspektiven auf das Gedicht sowie Kritik an seiner Deutung kommen überhaupt nur zur Sprache, wenn er selbst sie erbost erwähnt. Weder seine Kritiker noch die Witwe des verstorbenen Shade können auf das Gedicht zugreifen und ihre Perspektive klarstellen – weder in der im Entstehen begriffenen kritischen Ausgabe, deren vorherrschende Stimme die Kinbotes ist, noch in Bezug auf das Gedicht und eventuell folgende andere Ausgaben, weil Kinbote die einzige Kopie des Manuskripts an sich gerissen hat. Im Index ist diese Machtausübung am deutlichsten.

›Bias‹ would be too weak a word to apply to this indexer's selection and terminology: it gives a fine example of editorial power corrupting. Enemies are disdainfully dismissed, not even accorded naming: mentioned in subheadings, hated ›Prof. C.‹, ›E.‹ and ›Prof. H.‹ are each followed by a parenthesis, ›(not in Index)[<]; while Shade's beloved wife, Sybil, to whom the poem is addressed throughout, and whom the commentary bitterly denigrates, receives from the vindictive homosexual Kinbote the sole entry: ›Shade, Sybil, S's wife, passim.‹⁶⁸

Kinbote dreht mit seinen Kommentaren die Zeigebewegung zwischen Gedicht und Paratext gewaltsam um. Statt im Paratext auf das Ge-

66 Nabokov: *Pale Fire*, S. 240.

67 Karshan: *Vladimir Nabokov and the art of play*, S. 211–212.

68 Bell: »Indexes as fiction and fiction as paper-chase«, S. 210.

dicht zu weisen und dieses mit zugehörigen Informationen, Erklärungen und Deutungen zu unterfüttern, stellt er den Zustand her, den er sich vom Gedicht erhofft hat: dass es auf seine eigene Geschichte zeigt, und sei es nur durch vage Wortzusammenhänge und fingierte Manuskriptvarianten. Nabokov schafft mit den simulierten Referenzen in *Pale Fire* also ein ganz anderes Schwanken als das im vorherigen Kapitel geschilderte: Nicht der Status des referierten Prätexts ist hier unsicher, sondern die Zeigerichtung, die Hierarchisierung und die zeitliche Abfolge zwischen Text und Paratext kommen ins Wanken. Ganz wie Sherlock Holmes und seine umgedrehten Schuhabdrücke (die Kinbote im Kommentar zu Vers 27 fälschlicherweise als Erfindung von Shade statt als intertextuellen Verweis kennzeichnet) geben Kinbotes paratextuelle Kommentare vor, in eine Richtung zu zeigen, und zeigen doch in die entgegengesetzte.⁶⁹

3.1.2 Lehrstück über wissenschaftliche Rezeption

Als parodistischer Bezug auf Literaturkritik steht *Pale Fire* in der Tradition von Erasmus von Rotterdams *The Praise of Folly* (1511) und Jonathan Swifts *The Battle of the Books* (1704) und *Tale of A Tub* (1704), die literaturwissenschaftliches Schreiben parodieren. Nicht umsonst stammt Kinbote aus Zembla, ebenjenem Ort, an dem in *Tale of A Tub* die verpönte Gottheit »criticism« wohnt:

[...] a malignant deity, call'd *criticism*. She dwelt on the Top of a snowy Mountain in *Novo Zembla*. [...] At her right hand fat *Ignorance*, her father and husband, blind with age; at her left, *Pride*, her mother, dressing her up in the scraps of Paper herself had torn. There was *Opinion*, her sister, light on foot, hood-winked, and headstrong; yet giddy, perpetually turning. About her played her children, *Noise* and *Impudence*, *Dullness* and *Vanity*, *Positiveness*, *Pedantry*, and *Ill-manners*.⁷⁰

69 Vgl. Nabokov: *Pale Fire*, S. 67.

70 Swift: *Tale of a tub*, S. 181–182.

Während die Werke von Erasmus und Swift jedoch vornehmlich »attack[s] on the pedantry of scholasticism«⁷¹ darstellen, ist pedantische Genauigkeit – eine Vorgehensweise, die Nabokov bei seinem Kommentar zu *Eugien Onegin* selbst an den Tag legt – keineswegs die Zielscheibe der Parodie von *Pale Fire*. Der Roman stellt auch nicht den grundsätzlichen Anspruch wissenschaftlicher Arbeit infrage, einen literarischen Text verständlicher zu machen. Vielmehr wird eine ganz bestimmte Vorgehens- und Schreibweise innerhalb der Literaturwissenschaft angegriffen: Missinterpretationen zugunsten eines präferierten Arguments. Wie in Swifts *The Tale of a Tub* hat der Leser mit Kinbote einen Erzähler vor sich, der an seinem Subjekt vorbeiliest.⁷² Kinbotes Text präsentiert »a comic nightmare of all that could go wrong in criticism«:⁷³ Er nutzt die Macht, die er über das Gedicht von Shade hat, um es seinen Vorstellungen näher zu bringen. Die Ausmaße seines Eingriffs in das Gedicht sind dabei nicht abschätzbar: Sie scheinen sich hauptsächlich im Kommentar niederzuschlagen, etwa in den erdichteten *variants* und der proklamierten fehlenden letzten Gedichtzeile, aber Kinbote gibt auch zu, direkt in das Gedicht eingegriffen zu haben, etwa in der Kursivierung der Hazel-Stellen in Zeile 403 bis 478.

Dabei lässt er alles andere als eine »pedantry of scholasticism« walten. Vielmehr bringt er das Gedicht und die Geschichte um Zembla durch ein gewaltsames *misreading* zusammen:

When Kinbote announces in his Foreword that without his notes Shade's poem has no »human reality,« he is informing us in advance of at least two things: first, that his Commentary is an untrustworthy and unreliable guide to Shade's poem, but second, that Shade's poem is an inadequate and unreliable foundation for his Commentary. Rather than

71 Karshan: *Vladimir Nabokov and the art of play*, S. 200.

72 Vgl. zu den Parallelen zwischen Swifts Erzähler »the Critic« und Nabokovs Kinbote ebd., S. 200. Zu den Parallelen zu Popes *The Dunciad* vgl. ebd., S. 196–202.

73 Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 68.

surrender to its »facts,« therefore, he will impose dominion on them; he will repair and unify its fragments until they reassert themselves as his beloved Zemblan narrative.⁷⁴

Aber *Pale Fire* ist nicht nur eine Parodie literaturwissenschaftlicher *misreadings*, sondern auch ein Lehrstück über ebendiese. Dafür entwirft der Text mehrere Bilder möglicher *misreadings*. Neben Kinbotes Fokus auf die eigene Geschichte wird auch eine positivistische, auf die mimetische Funktion von Literatur ausgelegte Lektüre kritisch behandelt. Gradus, dem die Rolle eines realistischen Lesers auferlegt wird, ist auch in diesem Sinne der Gegenspieler von Kinbote.

Jakob Gradus hates all forms of trickery, and those who practice it [...]. Here is how Kinbote describes his opinions:

He called unjust and deceitful everything that surpassed his understanding. He worshiped general ideas and did so with pedantic aplomb. The generality was godly, the specific diabolical. ...People who knew too much, scientists, writers, mathematicians, crystallographers and so forth, were no better than kings or priests: they all held an unfair share of power of which others were cheated. A plain decent fellow should constantly be on the watch for some piece of clever knavery on the part of nature and neighbor.

Gradus' statements about character are equally statements about text and language. His worship of general ideas details with realism's affirmation of the general over the specific [...]. Again, his predilection for the »plain decent fellow« echoes not only realism's taste for heroes, but also its taste in language – its claim that a certain type of literary language is normative.⁷⁵

Der Text selbst läuft einer solchen, von Gradus verkörperten realistischen, linearen Lektüre, die eine Bedeutung und Moral aus dem Text herauskristallisieren will, durch seine Offenheit und das Ange-

74 Haegert: »The Author as Reader as Nabokov«, S. 419.

75 Alpert: *Formal consolations*, S. 84.

bot zahlreicher unterschiedlicher Interpretationen zuwider.⁷⁶ Auch Kinbote verwirft das Ideal einer mimetischen Literatur explizit. Als er über einen zemblanischen Maler spricht, der echte Objekte in seine Malereien einbaut, um diese realistischer wirken zu lassen, äußert er abfällig:

This device which was apparently meant to enhance the effect of his tactile and versatile tones had, however, something ignoble about it and disclosed not only an essential flaw in Eystein's talent, but the basic fact that ›reality‹ is neither the subject nor the object of true art which creates its own special reality having nothing to do with the average ›reality‹ perceived by the communal eye.⁷⁷

Kinbote setzt der realistischen Leseweise eine Lektüre entgegen, die auf theoretischer Basis erst nach der Publikation von *Pale Fire* entwickelt wird: den Dekonstruktivismus. Der Übergang von einer oberflächlicheren, wörtlichen Rezeption zu einer dekonstruierenden findet nach Kinbotes erstem, enttäuschendem Blick über das Gedicht statt:

[...] I reread *Pale Fire* more carefully. I liked it better when expecting less. And what was that? What was that dim music, those vestiges of color in the air? Here and there I discovered in it and especially, especially in the invaluable variants, echoes and spangles of my mind, a long ripplewake of my glory. [...] My commentary to this poem, now in the hands of my readers, represents an attempt to sort out those echoes and wavelets of fire, and pale phosphorescent hints, and all the many subliminal debts to me.⁷⁸

Seine Referenzen auf Shades Gedicht zerlegen in dem Wunsch, die Referenzrichtung umzudrehen, die Elemente des Gedichts und rekonstruieren sie zu einer anderen, zemblanischen Geschichte. »Kinbote,

76 Ebd., S. 76–116.

77 Nabokov: *Pale Fire*, S. 107.

78 Ebd., S. 232–233.

anticipating Jacques Derrida, at times breaks words into phonemes to ›discover‹ the subject matter he yearns to discuss.«⁷⁹

Die präsentierten (*mis*)readings lenken den Leser von seiner eigenen Sicht auf das Gelesene ab und verführen ihn dazu, den inszenierten Lesarten zu folgen und sie zu prüfen. Da die dekonstruktive Haltung Kinbotes gegenüber dem Gedicht jedoch in der parodistischen Übertreibung seiner Eigenschaften einen lächerlichen Charakter annimmt, animiert der Text den Leser zugleich auch, seinerseits Kinbote zu dekonstruieren, seine fehlerhaften Lektüren und seine Wissenslücken aufzudecken.⁸⁰

Das Bloßstellen von Kinbotes Intention in seiner Lektüre Shades erinnert an eine Warnung vor Missinterpretation, die Nabokov in seinen *Strong Opinions* ausspricht:

My advice to a budding literary critic would be as follows. Learn to distinguish banality. Remember that mediocrity thrives on ›ideas.‹ Beware of the modish massage. Ask yourself if the symbol you have detected is not your own footprint.⁸¹

Kinbotes Kommentar verletzt durch die Umdrehung der Zeigerichtung der intratextuellen Verweise auf übertriebene Weise diese Ermahnung, nicht die eigenen Erwartungen, Ideen und Sinnsuchen in den Text hineinzuprojizieren.

Pale Fire nimmt durch diese Auseinandersetzung mit Lektüreararten im Allgemeinen und wissenschaftlichen Lektüren im Besonderen gleichermaßen seine eigene Kritik voraus, weshalb David Rampton den Text als »anticipatory parody«⁸² bezeichnet. Im Gegensatz zur Borges'schen Steuerung der Lektüre, die den Leser in eine ausgelegte

79 Rampton: *Vladimir Nabokov*, S. 105. Damit soll selbstverständlich nicht gesagt werden, dass dekonstruierendes Lesen immer *misreadings* erzeugt.

80 Cowart: *Literary symbiosis*, S. 66–67. Rampton argumentiert, dass sogar das Shade'sche Gedicht dekonstruktivistische Tendenzen aufweist, da der Sprecher des Gedichts auf der Suche nach einem transzendentalen Signifikanten in Form der unsichtbaren Mächte ist, die das »game of life« spielen, und diese Suche scheitert. Vgl. Rampton: *Vladimir Nabokov*, S. 109.

81 Vladimir Nabokov: *Strong opinions*, New York: McGraw-Hill, 1973, S. 66.

82 Rampton: *Vladimir Nabokov*, S. 163.

Bahn drängt, antizipiert Nabokov mit den simulierten Referenzen einen Reigen an möglichen Lektüren und erzeugt eine radikale Offenheit und Unsicherheit bezüglich des positivistischen Anspruches der ›korrekten‹ Deutung.⁸³ Das Aufrechterhalten der Offenheit und das Durchspielen unterschiedlicher Lektüren inszeniert die Leserrolle im Rezeptionsprozess.

On its most literal level, *Pale Fire* is also the story of our own experience as readers: a parody (as well as a paradigm) of the interpretive process we all undergo as we confront the essential strangeness of new and difficult texts and attempt to reconcile them to the familiar patterns of our literary experience. [...] What I am here suggesting with regard to *Pale Fire* is that Nabokov deliberately prolongs and intensifies this initial experience of indeterminacy and so forces us to acknowledge the active role we invariably play in shaping the literary texts we read.⁸⁴

3.1.3 Die Hierarchie von Kunstwerk und Kritik

Kinbotes völlige Überschätzung der eigenen Rolle in der Entstehung des Gedichts, geboren aus seinem Geltungswunsch gegenüber dem als überlegen wahrgenommenen Dichter Shade (»the warmth of my hand gripping yours, poor Shade!«),⁸⁵ kann zudem als Kommentar auf die

83 Und tatsächlich ist die Forschung zu *Pale Fire* wie die vom Text skizzierten Lesearten von sehr diversen und teils exzentrischen Deutungen geprägt. So argumentiert etwa Boyd, ausgehend von der Séance-Episode zwischen Hazel und ihrer verstorbenen Tante, dass dem Leser in der dritten Lektürerunde offengelegt werde, dass tatsächlich Hazel, die verstorbene Tochter Shades, als Geist sowohl Shade beim Erstellen seines Gedichts als auch Kinbote beim Verfassen des Kommentars beeinflusst habe. Vgl. Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 127–246. Haegert spricht im Zusammenhang mit der *Pale-Fire*-Forschung auch von »critical ›overstanding‹«: Gerade weil das Verhältnis zwischen Gedicht und Kommentar so komplex ist und so viele Leerstellen enthält, neigt die Sekundärliteratur dazu, ihre Interpretationen zu übersimplifizieren und als alternativlos darzustellen, und erzeugt damit die von *Pale Fire* parodierten überautoritären Lektüren. Haegert: »The Author as Reader as Nabokov«, S. 410.

84 Ebd., S. 414–415.

85 Nabokov: *Pale Fire*, S. 142. Kinbote kann seine Bewunderung für Shade und die Wunschvorstellung, in dessen Leben und Schaffen eine relevante Rolle zu spielen, nicht verbergen. Nicht nur schleicht er nachts um das Haus der Shades herum, er will ihnen sogar in den Urlaub folgen. Auch die abfälligen Bemerkungen, die er über ande-

traditionell angenommene Hierarchie zwischen Kunstwerk und Kritik gelesen werden. Hier öffnet sich eine andere Perspektive auf die Figur des Wissenschaftlers, deren Parodierung und Hinterfragung bisher skizziert wurden.

Das durch die simulierten Referenzen dargestellte Verhältnis zwischen Gedicht und Paratext, zwischen Shade und Kinbote ist ein symbiotisches, weshalb Sybil Shade von Kinbote auch als »an elephantine tick; a king-sized botfly; a macaco worm; the monstrous parasite of a genius«⁸⁶ spricht. *Pale Fire* ist durchzogen von Spiegeln und Spiegelbildern – nicht zuletzt Zembla, dem »Semblerland, a land of reflections, of ›resemblers«⁸⁷ –, von Schatten und Geistern, von Phänomenen der Sekundarität also, denen klassischerweise ein niedrigerer Wert als dem Original beigemessen wird. Auch der Titel »Pale Fire«, entnommen aus einer Rede Timons an Banditen über Diebstahl in Shakespeares *Timon of Athens*, thematisiert ein sekundäres Element, nämlich das vom Mond gespiegelte Licht der Sonne:

[...] I'll example you with thievery.
 The sun's a thief, and with his great attraction
 Robs the vast sea: the moon's an arrant thief,
 And her pale fire she snatches from the sun:
 The sea's a thief, whose liquid surge resolves
 The moon into salt tears: the earth's a thief,
 That feeds and breeds by a composture stol'n
 From gen'ral excrement. Each thing's a thief.
 The laws, your curb and whip, in their rough power
 Have unchecked theft. Love not yourselves. Away,
 Rob one another.⁸⁸

re Anhänger von Shade macht (»obnoxious little fan«), spiegeln auf ihn zurück. Vgl. Nabokov: *Pale Fire*, S. 136, 147, 203.

86 Ebd., S. 138.

87 Ebd., S. 208.

88 William Shakespeare: *The complete works*, hrsg. von Stanley Wells und Gary Taylor, Oxford: Clarendon Press, 1987, S. 1020.

Wie Timon räumt auch Nabokovs *Pale Fire* sekundären Phänomenen einen anderen Status ein als den räuberischer, verpönerswerter Abbilder. Das mithilfe der Simulation von Paratextualität erzeugte symbiotische Verhältnis zwischen Shade und Kinbote gewinnt durch die Fingierung der Referenzrichtung von Paratext zu Gedicht und das gewaltsame Umdrehen dieser Zeigebewegung eine andere Qualität, in der Parasit und Träger nicht länger in eine eindeutige Hierarchie einzuordnen sind. Nicht nur ist Shade selbst als Literaturkritiker tätig,⁸⁹ er erkennt Kinbote auch als »fellow poet« an, der mit seiner Zemblafantasie eine »brilliant invention« geschaffen habe, um seiner »drab and unhappy past« zu entkommen.⁹⁰ Im Laufe des Textes wird das Verhältnis von Shade und Kinbote paradox verdreht:

Instead of offering us a turbulent poet and a dry, methodical scholar, he presents us with a poet who is controlled, serene, happily homely, rather realistic, somewhat prosaic, almost static, and a scholar who is a proud romantic exile, a natural storyteller full of vivid, extravagant invention, who careens chaotically from ecstasy to despair.⁹¹

Kinbote, in the act of producing inept criticism, produces more than half of a brilliantly original novel, and [...] Shade, ostensibly a poet of great gifts, produces a poem with scarcely an original line or conceit in it.⁹²

⁸⁹ Shade ist auch der Autor eines Buches über Pope namens *Supremely Blest*. Vgl. Nabokov: *Pale Fire*, S. 156. Diese grenzüberschreitende Doppelbeschäftigung als literarischer Autor und Wissenschaftler ist nicht nur nahe an der Lebenswelt vieler Autoren, sondern entspricht auch der permeablen Grenze, die Nabokov zwischen literarischem Werk und wissenschaftlicher Analyse sieht (»[...] the boundary line between the two is not as clear as is generally believed [...]«). Nabokov: »Good Readers and Good Writers«, hier S. 3.

⁹⁰ Nabokov: *Pale Fire*, S. 188.

⁹¹ Boyd: *Nabokov's Pale Fire*, S. 73–74.

⁹² Cowart: *Literary symbiosis*, S. 71. Auch wenn es eine etwas weit gegriffene These ist, dass Kinbote über die Hälfte der Brillanz von *Pale Fire* verantwortlich ist – diese liegt schließlich zum großen Teil im Zusammenspiel der beiden Textteile und nicht in ihrer Eigenheit –, kann man eindeutig sagen, dass Kinbote dem Leser eine außergewöhnlich fantasievolle und originäre Geschichte präsentiert.

Diese Umkehrung klischeehafter Figurenrollen und der Imaginationskraft der beiden Textteile spiegelt sich in ihren Referenzen wider: Dem Paratext von Kinbote, der entgegen seiner Textsorte fast ausschließlich auf sich selbst verweist, steht das hochintertextuelle Gedicht von Shade gegenüber.⁹³ Die Referenzdichte des Letzteren verdeutlicht dabei eine Grundkonstante literarischer Texte, die die Hierarchisierung zwischen Primär- und Sekundärtext illusorisch erscheinen lässt: »literary art is universally intertextual, naturally symbiotic.«⁹⁴ Wenn das literarische Kunstwerk selbst immer in einem sekundären Verhältnis zu anderen Texten steht (die wiederum selbst auf andere Texte verweisen), dann unterwandert das zweifelsohne die Monumentalität dieses ›Primärwerks‹ und lässt die Hierarchie zwischen Kunstwerk und Kritik aufweichen. *Pale Fire* dient als Exemplifizierung der These, dass symbiotische Verhältnisse zwischen Primär- und Sekundärtext immer eine lebendigere Dynamik darstellen als auf den ersten Blick angenommen, und zwar aus zwei in *Pale Fire* durch parodistische Übertreibung dargestellten Gründen: Erstens ist kein Primärtext je ein reiner, aus dem Nichts entsprungener Urtext, sondern selbst in seiner natürlichen Intertextualität sekundär; und zweitens erzeugen Sekundärtexte wie jede Lektüre eine eigene Geschichte, die dem literarischen Text mehr als nur faktuale Hintergrundinformationen zur Seite stellt.

3.2 Der parodierte Text: Bolaños *La literatura nazi en América*

Während sich *Pale Fire* vor allem auf das ›Wer‹ des wissenschaftlichen Schreibens und Lesens fokussiert, rückt in *La literatura nazi en América* das ›Wie‹ desselben in den Blick. Der Text, auf den ersten Blick ein literarisches Lexikon, das das Leben und Werk von 30 Autoren beschreibt, erweist sich auf den zweiten Blick nicht nur als eines

93 Vgl. zur Intertextualitätsdichte von Shades Gedicht Meyer: *Find what the sailor has hidden*.

94 Cowart: *Literary symbiosis*, S. 73.

der quantitativ exzessivsten Beispiele fingierter Intertextualität, sondern auch als ein Text, der die Grenzen des Erzählens austestet.

La literatura nazi en América setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Den Großteil des Textes bilden die Lebens- und Werkbeschreibungen der fiktiven Autoren in 30 Kapiteln. Darauf folgt ein »Epílogo para monstruos«, in dem in einer Art narrativem Index ohne Seitenverweise zunächst in »1. Algunos personajes« die 30 Autoren und 32 weitere Personen – alle Bestandteil der vorangegangenen Biographien und teils selbst Autoren – in je wenigen Sätzen beschrieben werden, ergänzt durch eine Liste der in den Biographien erwähnten Verlage, Institutionen und Zeitschriften in »2. Algunas editoriales, revistas, lugares ...«. Der Epilog endet in einer umfangreichen Bibliographie aller im vorderen Teil erwähnten Werke in »3. Algunos libros«. Im Gegensatz zu *Pale Fire*, das Shades Gedicht schon durch den Paratext von Anfang an als fiktiv kennzeichnet, gibt sich *La literatura nazi en América* weniger deutlich als Fiktion zu erkennen. Der deskriptive Titel entspricht der imitierten Form des Lexikons, der angegebene Autor dem im hinteren Teil des Buches zutage tretenden Sprecher, Roberto Bolaño. Auch dass Bolaño eigentlich meist fiktionale Texte publiziert, ist kein eindeutiger fiktionaler Marker – er wäre nicht der erste Autor, der sich zwischendurch einer wissenschaftlichen oder historiographischen Textsorte widmet. Einzig der Klappentext bricht die Illusion durch die Beschreibung als »obra de ficción disfrazada de manual«. ⁹⁵

Im Innenteil stößt der Leser ab dem zweiten Drittel des Textes auf eindeutige fiktionale Marker: Nachdatierungen in Todesdaten und Publikationsdaten. So sind etwa die Lebensdaten von Zach Sodenstern angegeben mit »Los Ángeles, 1962–Los Ángeles, 2021«, ⁹⁶ und einige seiner Publikationen sind nach der Erstveröffentlichung von *La literatura nazi en América* 1996 datiert, etwa »*La llegada*, de Zach Sodenstern, Los Ángeles, 2022. Novela póstuma«. ⁹⁷ Das späteste an-

⁹⁵ Bolaño: *La literatura nazi en América*.

⁹⁶ Ebd., S. 112.

⁹⁷ Ebd., S. 239.

gegebene Datum ist der in »*Algunas personajes*« referierte Todeszeitpunkt von Elizabeth Moreno, der dritten Frau von Argentino Schiaffino, 2040.⁹⁸ Diese Inkongruenz zwischen tatsächlichem Publikationsdatum des Textes 1996 und einem den Lebensdaten entsprechenden fiktiven Publikationsdatum des Lexikons nach 2040 ist einerseits ein starker fiktionaler Marker, weil er keinen Zweifel an der Fiktionalität des Geschriebenen lässt. Im Gegensatz zum im vorherigen Kapitel beschriebenen epistemischen Schwanken zwischen Beglaubigung und fiktionalen Markern findet durch die erste Nachdatierung (den Tod von Willy Schürholz 2029 auf S. 100) ein klarer Bruch statt. Andererseits verliert der Marker bei steigender Entfernung des Lektürezeitpunkts zur Erstveröffentlichung zwar nicht an Eindeutigkeit (mit einer kurzen Recherche zur Erstveröffentlichung kann der Leser auch nach 2040 noch die Daten zweifelsfrei als fiktionale Marker einordnen), aber doch deutlich an Signalkraft.⁹⁹ Damit ist *La literatura nazi en América* ein interessanter Fall fingierter Intertextualität, da die Referenzen mit der Zeit einen Wandel in der Gewichtung zwischen fiktionalen Markern und Beglaubigung erfahren.

3.2.1 Biofiktionen, *freak shows* und fingierte Lexika

La literatura nazi en América steht in der Tradition der »Biofiktionen«,¹⁰⁰ die im 20. Jahrhundert insbesondere in den romanischen

98 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 223.

99 Ein weiteres Beispiel hierfür: Auf dem Umschlag wird der Text angekündigt als »en palabras de su autor, »una antología vagamente enciclopédica de la literatura filonazi producida en América desde 1930 hasta 2010« (eine Einordnung, die absurderweise direkt durch den ersten Eintrag in der Bibliographie, »A, de Zach Sodenstern, Los Ángeles, 2013«, noch einmal korrigiert wird). Diese Einordnung dürfte bei heutigen Lesern keine Alarmglocken schrillen lassen, zur Erstpublikation 1996 hatte dieser fiktionale Marker jedoch eine sehr niedrige Signalschwelle.

100 Vgl. zum Begriff der Biofiktion, der im Gegensatz zur fiktionalen Biographie eher das »Spiel mit biographischem Material« bezeichnet, u.a. Daniela Esser: *Meta-Woolf. Biofiktionen und »re-writes« als zeitgenössische literarische Versionen von Virginia Woolf und ihren Werken*, Trier: Winter, 2009, S. 46–62, Zitat S. 53; Martin Middeke und Werner Huber: *Biofictions. The rewriting of romantic lives in contemporary fiction and drama*, Rochester: Camden House, 1999.

Literaturen verbreitet sind und Sammlungen von Porträts oder Hagiographien imitieren.¹⁰¹ Lateinamerikanische Vertreter solcher Biofiktionen sind etwa Alfonso Reyes *Retratos reales e imaginarios* (1919), Manuel Mujica Lainez' *Crónicas reales* (1967), José Edmundo Clementes *Historia de la soledad* (1969), Juan Rodolfo Wilcocks *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) und José Luis Ontiveros' *Cíbola* (1990).¹⁰²

Mit Marcel Schwobs *Vies imaginaires* entsteht 1896 eine Variante solcher Sammlungen, die das zentrale Sammlungskriterium – die Darstellung erbaulicher Lebensgeschichten guter Menschen – umdreht und infame Lebensgeschichten imaginiert. Schwobs Sammlung vereint 22 Porträts historischer Persönlichkeiten (einige bekannt, andere unbekannt, viele von ihnen Künstler), deren Lebensgeschichten zu unterschiedlichen Graden von Schwob imaginiert sind. Obwohl sich unter den Porträtierten die klassischen erbaulichen Vorbilder finden, schildern die meisten der Erzählungen infame oder kriminelle Taten – statt *vidas ejemplares* hat der Leser also vornehmlich »vidas inejemplares«¹⁰³ vor sich.

In dieser Tradition steht auch Borges' *Historia universal de la infamia* (1935), die eine Reihe von Personen mit kriminellen und sozial verpönten Berufen beschreibt. Wie Schwob widmet sich Borges dem Leben legendärer und historischer Persönlichkeiten, jedoch schließt er mit seinen Fiktionen nicht nur blinde Flecken in deren Lebensgeschichten, sondern deformiert auch bereits bekannte Überlieferungen. Die Beschreibungen fokussieren dabei auf einen aus der Sicht von Borges die Identität der jeweiligen Person definierenden Moment, der auch ihren infamen Charakter beleuchtet. Die Sammlung, von Borges

101 Vgl. Julio Premat: »Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad«, in: *Universidad de Antioquia. Lecciones Doctorales* 7 (2010), S. 1.

102 Vgl. Sánchez Carbó: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«, S. 142. Ontivero nimmt bedauerlicherweise in doppeltem Sinne eine Vorgängerrolle für *La literatura nazi en América* ein, da er nach Sánchez Carbó auch zu denjenigen lateinamerikanischen Autoren gehört, die Befürworter militärischer Gewalt und faschistischer Ideen sind, und damit auch ein Vorbild für die beschriebenen fiktiven Autoren ist. Vgl. ebd., S. 144.

103 Premat: »Monstruos, infames y criminales«, S. 3.

selbst als »*el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y se distrajo en falsear y tergiversar [...] ajenas historias*«¹⁰⁴ beschrieben, wird abgeschlossen von einem »Índice de las fuentes«,¹⁰⁵ der in autorisierender Manier die vorhergegangenen Geschichten belegen soll.

Die Darstellung infamer Lebensgeschichten bei Schwob und Borges reiht sich in einen Diskurs ein, den Foucault als die Darstellung der »gemeinsten Geheimnisse« der Gesellschaft beschreibt:

Seit dem 17. Jahrhundert hat das Abendland eine ganze »Fabel« des obskuren Lebens entstehen sehen, aus der das Fabelhafte verbannt war. Das Unmögliche oder das Lächerliche haben aufgehört, die Bedingung zu sein, unter der man das Gewöhnliche erzählen konnte. Es entsteht eine Kunst des Sprechens, deren Aufgabe nicht mehr ist, vom Unwahrscheinlichen zu singen, sondern das erscheinen zu lassen, was nicht erscheint – nicht erscheinen kann oder darf: die letzten und unscheinbarsten Stufen des Wirklichen zu sagen. Sobald man ein Zwangsdispositiv zum Sagen des Niedrigsten, des Unsäglichen, des gänzlich Unrühmlichen, des »Infimen«, des »Infamen« also installiert, formiert sich ein neuer Imperativ, der die immanente Ethik des literarischen Diskurses des Abendlandes bilden sollte: seine zeremoniellen Funktionen sollten sich allmählich verwischen; er sollte nicht mehr die Aufgabe haben, den überhellen Glanz der Gestalt, der Gnade, des Heldentums, der Mächtigkeit sinnlich zu manifestieren; sondern hinzugehen und zu suchen, was am schwierigsten wahrzunehmen ist, was am tiefsten verborgen ist, was am unbequemsten zu sagen und zu zeigen ist, schließlich was am meisten untersagt und anstößig ist. [...] Mehr als eine spezifische Form [...]: Pflicht, die gemeinsten der Geheimnisse zu sagen.¹⁰⁶

Durch die Darstellung verpönter Handlungen und Lebensweisen retten die Lebensbeschreibungen der Infamen gleichsam eine obskure Seite der Realität. Dieses Retten, das in der Verbindung mit dem Fik-

104 Borges: *Historia universal de la infamia*, S. 10.

105 Ebd., S. 133.

106 Michel Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*, übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve Verlag, 2001, S. 45–46.

tionalen bereits bei Schwob, aber noch deutlicher in *La literatura nazi en América* auch zu einem Hervorbringen wird, ergänzt den Kanon durch seine Unterseite, seine ignorierten Randgebiete.¹⁰⁷ Der »leyenda dorada« des bestehenden literarischen Kanons wird dadurch in *La literatura nazi en América* eine »leyenda negra« de estos autores filonazis« hinzugefügt.¹⁰⁸

Durch die Erzeugung einer solchen *leyenda negra* fetischisieren Sammlungen wie *Vies imaginaires* und *Historia universal de la infamia* die dargestellten Infamen. Sie erzeugen eine Galerie von Monstern, die zum Kultobjekt erklärt werden. Diese Galerie von Verbrechern, Gewalttätigen und sozial Andersartigen gleicht in der Faszination, die sie auf den Leser ausüben, den bis ins 20. Jahrhundert verbreiteten menschlichen Kuriositätenkabinetten, sogenannten *freak shows*. Sie machen den Leser zum Voyeur, der den Anblick des Abnormalen und Verpönten heimlich genießt.¹⁰⁹ Dabei wird die Rolle des Lesers ambivalent, er macht sich als faszinierter Voyeur mitschuldig – eine Tatsache, die in *La literatura nazi en América* durch die Doppeldeutigkeit der Betitelung des Epilogs als »Epílogo para monstruos« gespiegelt wird: Er ist zugleich Ort für die dargestellten Monster und Nachschlagewerk für die interessierten Monster (die vom Infamen faszinierten Leser).

La literatura nazi en América unterscheidet sich jedoch in drei wesentlichen Aspekten von Biofiktions-Sammlungen wie denen von Schwob und Borges. Der erste Unterschied betrifft den Gegenstand, der stärker eingeschränkt ist als in den literarischen Vorgängern: Zu-

107 Manzoni betont, dass die argentinische Literatur von einer solchen Tradition der infamen Lebensgeschichten geprägt ist. Celina Manzoni: »Biografías mínimas/ínfimas y el equivoco del mal«, in: Roberto Bolaño. *La escritura como tauromaquia*, hrsg. von Celina Manzoni und Gonzalo Moisés Aguilar, Buenos Aires: Corregidor, 2006, S. 17–32, hier S. 25.

108 Beide Zitate: Walfrido Dorta Sánchez: »Los bordes del canon y la centralidad del mal. ›La literatura nazi en América‹ de Roberto Bolaño«, in: *Caracol* 5 (2013), S. 252–264, hier S. 257. Dass diese Selbsteinschätzung der fiktiven Autoren als zu Unrecht übergangene Künstler jedoch unberechtigt ist, ihre ›Rettung‹ also überflüssig, zeigt die ständige ironische Brechung in der Darstellung der Autoren durch den Sprecher von *La literatura nazi en América*, die im Folgenden noch betrachtet wird.

109 Vgl. ebd., S. 258–259.

nächst werden ausschließlich Autoren beschrieben. In diesem Sinne steht der Text eher in der Tradition von Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain«: Wie in einem Nachruf geben die einzelnen Biographien einen Überblick über das Leben eines toten Autors – wobei sie sich nicht wie etwa *Historia universal de la infamia* nur auf einzelne Momente fokussieren – und fassen sein Œuvre zusammen, mit Entstehungsgeschichte, Inhaltsangaben und Wirkungsgeschichte der einzelnen Texte. Zusätzlich ist die Auswahl durch den Fokus auf Autoren mit faschistischem Hintergrund thematisch gesteuert und zeitlich und geographisch eingegrenzt: Während bei Schwob und Borges Figuren aus diversen vergangenen Jahrhunderten und von mehreren Kontinenten beschrieben werden, widmet sich *La literatura nazi en América* ausschließlich Autoren, die zwischen 1880 und 2029 gelebt haben und in Lateinamerika geboren wurden. Schließlich sind die Lebensgeschichten in *La literatura nazi en América* weniger Biofiktionen, also das Spiel mit historischem Material, als Neuschreibungen fiktiver Lebensgeschichten und damit fiktionale Biographien.¹¹⁰

Der zweite Unterschied ist die Beigabe des umfangreichen Korpus aus Personen, Publikationsorganen und detailliert bibliographierten fiktiven Büchern in »Epílogo para monstruos«. Durch die Integration dieser Sammlung in Verbindung mit der ausschließlichen Darstellung von Autoren imitiert *La literatura nazi en América* eine Textsorte, die mit Hagiographien und Biographiensammlungen zwar in Verbindung steht, aber mehr als diese eine literaturwissenschaftliche ist: das literarische Lexikon, ein insbesondere zu Nachschlagezwecken aus historiographischer Sicht erstelltes Kompendium von Texten über eine bestimmte Gruppe von Autoren, Strömungen und Werken. Wie schon in *Pale Fire* wird damit in *La literatura nazi en América* eine Textsorte imitiert, die den faktualen Anspruch hat, objektive Aussagen über extratextuell existierende andere Texte und Autoren zu treffen. Der im Epilog erzeugte »enciclopedismo apócrifo«,¹¹¹ der in der Tradition parodistischer fingierter Bücherkataloge wie Rabelais' Auf-

110 Vgl. Esser: *Meta-Woolf*, S. 53.

111 Luis Martín-Estudillo und Luis Bagué Quílez: »Hacia la literatura híbrida. Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea«, in: *Bolaño salvaje*, hrsg. von

listung in *Gargantua et Pantagruel* (1532–1564) steht, wirkt in seiner genauen formalen Befolgung des intertextuellen Regelwerks als Beglaubigungsinstrument für die vorhergehenden fingierten Zitate und Anspielungen in den Biographien.

Wie jede Bibliographie erzeugt die Liste fiktiver Bücher in *La literatura nazi en América* eine virtuelle Bibliothek, durch die der Leser schreitet:

Las bibliografías de los libros de crítica designan una biblioteca potencial que es al mismo tiempo una memoria, una dinámica y una arquitectura del texto que integran. Son también, y a veces se quedan sólo eso, una promesa o una declaración de principios.¹¹²

Obwohl die Bibliographie in *La literatura nazi en América* nicht über den Status einer »promesa« hinwegkommt, da die enthaltenen Werke für den Leser nicht nachschlagbar sind, erzeugt die Bibliographie doch ein virtuelles Gedächtnis und die Listen mit Personen und Publikationsorganen einen sozialen Raum für die fiktionalen Bibliographien.

Eine Ausnahme dazu stellt das einzige reale Werk in der Bibliographie dar: »*Filosofía del Moblaje*, de Edgar Allan Poe, en *Ensayos y Críticas*, traducido de Julio Cortázar.«¹¹³ Obwohl real, hat dessen Inklusion weniger eine Beglaubigungsfunktion für die umgebenden fingierten Referenzen – dazu wäre ein realer faschistischer Text sicherlich besser geeignet als der beinahe fiktiv klingende Essay der Möbelphilosophie von Poe –,¹¹⁴ sondern vielmehr den Zweck, eine Unterbrechung der Reihe vorzuführen und durch die Einfügung von Poe

Edmundo Paz Soldán und Gustavo Faverón Patriau, Canet de Mar: Candaya Ensayo, 2008, S. 447–471, hier S. 452.

112 Carlos Walker: »Horror y colección en Roberto Bolaño«, in: *Kamchatka* 1 (2013), S. 155–177, S. 165. Vgl. auch Lionel Ruffel: »L'invention d'un corpus. Roberto Bolaño, Antoine Volodine«, in: *Itinéraires et Contacts de cultures* 41 (2008), S. 305–314.

113 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 237.

114 Die scheinbare Fiktivität des zitierten Essays wird in »Epílogo para monstruos« noch davon verstärkt, dass ausschließlich bei diesem Titel das Publikationsdatum (1973) in der Angabe fehlt.

und Cortázar in die Liste faschistischer Autoren einen absurden Moment hervorzurufen.¹¹⁵

Der Epilog bildet mit der umfangreichen Bibliographie nicht nur ein Paradebeispiel für die Mechanismen fingierter Intertextualität, sondern auch die Grundlage für die Parodie des literarischen Lexikons in *La literatura nazi en América*. Nirgends mehr als im Epilog werden die Regeln wissenschaftlichen Schreibens formal bis zur Übererfüllung genau eingehalten, weshalb auch nirgends die Brechung des formalen Regelwerks in der Form von ironischen Bemerkungen und überflüssigen bis unangebrachten Details wie den physiognomischen Eigenheiten von Eugenio Entrescu so stark wirkt wie hier:

Eugenio Entrescu, Bacau, Rumania, 1905-Kishinev, Ucraina, 1944. General rumano. Durante la Segunda Guerra Mundial se distinguió en la toma de Odessa, el sitio de Sebastopol, la batalla de Stalingrado. Su miembro viril, erecto, medía exactamente 30 cm, dos más que el del actor porno Dan Carmine. Fue jefe de la 20 División, de la 14 División y del 3 Cuerpo de Infantería. Sus soldados lo crucificaron en una aldea cercana a Kishinev.¹¹⁶

3.2.2 Ironische Kanonisierung

Wie in *Pale Fire* paart sich die formale Übererfüllung auch in *La literatura nazi en América* mit einer Untererfüllung der Regeln des imitierten Paktes. Äußerlich entspricht der Text allen Regeln eines literarischen Lexikons: In einer definierten Reihenfolge knüpfen Biographien verschiedener Autoren und deren Werkbeschreibungen aneinander an. Dabei werden die Werke der Autoren je mit Publikationsdatum genannt und oft von einer kurzen Beschreibung des Inhalts begleitet. So heißt es etwa über Edelmira Thompson de Mendiluce, die den Band einleitet:

115 Vgl. Walker: »Horror y colección en Roberto Bolaño«, S. 166–167.

116 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 219–220.

En 1921 publica su primer libro en prosa, *Toda mi vida*, autobiografía idílica, cuando no plana, exenta de chismorreos y llena de descripciones paisajísticas y de consideraciones poéticas que, contra lo que la autora esperaba, pasa sin pena ni gloria por los escaparates de las librerías de Buenos Aires.¹¹⁷

An vielen Stellen wird dabei, wie in Literaturgeschichten und Lexika nicht unüblich, eine Einschätzung zur Wirkungsgeschichte der Werke gegeben. In *La literatura nazi en América* geschieht das meist über einen Kommentar zum Verkaufserfolg des Werkes oder einer Wiedergabe der Meinung zeitgenössischer Kritiker, oft in fingierten Zitaten. So heißt es über ein anderes Werk von Thompson:

En un periódico reciben la aparición de su nuevo libro de poesía (*Horas de Europa*, 1923) tildándola de cursi. El crítico literario más influyente de la prensa nacional, el doctor Luis Enrique Belmar, la juzga »dama infantil y desocupaba que haría mejor dedicando su esfuerzo a la beneficencia y a la educación de tanto pillete desharrapado que corre por los espacios sin límites de la patria.«¹¹⁸

Zu manchen Werken, die als besonders zentral für das Œuvre des jeweiligen Autors gewertet werden, bekommt der Leser auch komplette, kapitelweise fortschreitende Inhaltsangaben. So erfährt der Leser über Thompsons »obra mejor«¹¹⁹ *La Habitación de Poe*, in dem sie sich mit Poes Essay »The Philosophy of Furniture« (1840) auseinandersetzt, unter anderem, dass sie erst das von Poe beschriebene Zimmer detailgetreu auf ihrer Finca errichten ließ und dann ein Buch mit folgendem Aufbau publizierte:

La primera parte de *La Habitación de Poe* es una descripción al detalle de ésta. La segunda parte es un breviario sobre el buen gusto en el diseño de interiores, tomando como punto de partida algunos de los preceptos de Poe. La tercera parte es la construcción propiamente dicha de la

117 Ebd., S. 14.

118 Ebd., S. 14–15.

119 Ebd., S. 18.

habitación en un prado del jardín de la estancia de Azul. La cuarta parte es una descripción prolija de la búsqueda de los muebles. La quinta parte es, otra vez, una descripción de la habitación reconstruida, similar pero *distinta* de la habitación descrita por Poe, con particular énfasis en la luz, en el color carmesí, en la procedencia y en el estado de conservación de algunos muebles, en la calidad de las pinturas (todas, una por una, son descritas por Edelmira sin ahorrarle al lector ni un solo detalle). La sexta y última parte, acaso la más breve, es el retrato del amigo de Poe, el hombre que dormita.¹²⁰

Bolaño setzt in den fiktionalen Biographien so eine breite Palette fingierter direkter Intertextualität in Form von bibliographischen Referenzen, Zitaten oder Anspielungen und fingierter Metatextualität in Form von Inhaltszusammenfassungen und Wertungen ein.

Der Erfüllung der formalen Regeln des literarischen Lexikons werden in *La literatura nazi en América* neben dem offensichtlichen Regelbruch, den die Beschreibung fiktiver Autoren und der Einsatz fingierter Referenzen darstellen, diverse weitere Regelbrüche zur Seite gestellt. Diese sind zwar, einzeln betrachtet, nicht so überzeichnet wie die die Referenzstruktur umdrehenden Kommentare von Kinbote in *Pale Fire*, aber zusammengenommen ziehen sie die dargestellten faschistischen Autoren und auch das Lexikon, das auf den ersten Blick deren Kanonisierung zum Ziel hat, systematisch ins Lächerliche.

Der Sprecher des Lexikons, der die neutrale Stimme literarischer Lexika einnimmt (mit Ausnahme des Kapitels über Ramírez Hoffman), gibt diese Neutralität an wenigen Stellen auf, was sowohl als fiktionaler Marker fungiert als auch den Grundstein für eine Wertung der dargestellten Autoren legt. Dass die scheinbar neutrale Stimme eigentlich eine im Verborgenen Wertende ist, zeigt sich etwa in der übergreifenden Ordnung der Biographien. Während die meisten Lexika einer alphabetischen, chronologischen oder geographischen Ordnung (oder einer Mischung aus den letzten beiden) folgen, sind die Autoren in *La literatura nazi en América* einer arbiträr anmutenden

120 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 21–22.

Sortierung unterworfen, die an Borges' fiktive chinesische Enzyklopädie erinnert.¹²¹ Fünf Autoren werden nach Familienzugehörigkeit geordnet (Los Mendiluce; Los fabulosos hermanos Schiaffino), vier Autoren nach ihrer geographischen Herkunft (Dos Alemanes en el fin del mundo; Poetas norteamericanos), dreizehn Autoren nach vergleichbaren biographischen Hintergründen (Los héroes móviles o la fragilidad; Los poetas malditos; Letradas y viajeras; Magos, mercenarios, miserables; La hermandad aria; Ramírez Hoffman, el infame), sieben Autoren nach Zugehörigkeit zu einer literarischen Strömung oder Gattung (Precusores y antiilustrados; Visión, ciencia-ficción) und einer nach der Tatsache, dass er Pseudonyme verwendet (Las mil caras de Max Mirebalais).¹²² Zudem weichen der Aufbau und die Struktur der einzelnen Biographien stark voneinander ab – von einigen Autoren werden seitenweise Inhaltsangaben und Lebensbeschreibungen gegeben, bei anderen finden sich nur kurze Auflistungen der Werke und die wichtigsten Lebensdaten.

Dabei wird die Qualität der fiktiven Autoren durch die Wahl der dargestellten Details in Zweifel gezogen. Dass etwa ausgerechnet das absurde (und man möchte anfügen: völlig überflüssige) *La Habitación de Poe* als Thompsons »obra mejor« gewertet und mit Detailtreue beschrieben wird, während der Leser etwa von Thompsons Gedichtband *Horas de Europa* überhaupt nichts über den Inhalt erfährt, trägt nicht nur zur Unterhaltung des Lesers und dem humoristischen Grundton des Buches bei, sondern auch dazu, Thompson als eine zu Recht marginalisierte Autorin darzustellen. Auch indem irrelevante und unangebracht private Details aus den Leben der porträtierten Autoren und der Menschen in ihrem Umfeld aufgeführt werden (man denke zurück an die Gliedmaßen von Eugenio Entrescu), wird der objektive Anspruch der Textsorte unterwandert – was einerseits eine Untererfüllung des spezifischen Paktes des literarischen Lexikons bildet, andererseits aber auch als parodistische Übererfüllung

121 Vgl. Borges: *Otras inquisiciones*, S. 154–161.

122 Diese Unterteilung ist angelehnt an die von Carlos Walker unternommene. Walker: »Horror y colección en Roberto Bolaño«, hier S. 157–159.

einer positivistischen, autorzentrierten Literaturwissenschaft verstanden werden kann.

Noch effektiver ist die ständige ironische Brechung der positiven Darstellung der porträtierten Autoren in den fingierten Referenzen. Dieser ironische Ton, der einen weiteren Unterschied zu den Vorgängertexten von Schwob und Borges ausmacht, wird bereits durch das dem Text vorangestellte Motto eingeleitet – ein Zitat aus Augusto Monterrosos realem *Lo demás es silencio* (1978, seinerseits eine fiktionale Autorenbiographie):

Cuando el río es lento y se cuenta
con una buena bicicleta o caballo sí es
posible bañarse dos (y hasta tres, de
acuerdo con las necesidades higiénicas
de cada quien) veces en el mismo río.

AUGUSTO MONTERROSO¹²³

Die humorvolle Widerlegung der aphoristischen Weisheit von Heraklit, durch die die philosophische Metapher auf das persönliche Ba-
debedürfnis reduziert wird, weist zudem bereits auf das Thema der (Text-)Wiederholung und das Wiederkäuen des faschistischen Gedankenguts durch die beschriebenen Autoren hin.

Der Ton der auf das Motto folgenden Kurzbiographien ist, wie Enrique Schumkler darlegt, von Anfang an durch eine »ironía de contradicción«¹²⁴ gebrochen: Mit bewundernder Stimme, die der vermeintlich rettenden Fetischisierung der marginalisierten Autoren entspricht, werden Errungenschaften geschildert, die so (unter-)durchschnittlich sind, dass der bewundernde Ton sich an ihnen bricht. So heißt es beispielsweise über den ersten Gedichtband von Thompson:

A los quince años publicó su primer libro de poemas, *A Papá*, que consiguió introducirla en una discreta posición en la inmensa galería de las poetisas de la alta sociedad bonaerense. [...] Sus primeros poemas,

123 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 9.

124 Schumkler: »Abrir la historia«, S. 116.

como es lógico suponer, hablan de sentimientos filiales, pensamientos religiosos y jardines.¹²⁵

Sowohl die fast entschuldigend als Werk eines Kindes abgetanen Inhalte des Gedichtbandes als auch der Erfolg, der Thompson durch den Band beschieden ist – die fragwürdige »discreta posición« in der Galerie dichtender Töchter der Oberschicht von Buenos Aires –, destabilisieren das bewundernde »conseguió«.¹²⁶ Diese ironische Brechung zieht sich in die fingierten Zitate weiter, wenn lobende Worte Dritter über die Werke der faschistischen Autoren wiedergegeben werden. So erweist sich etwa das überfließende Lob, das selbige Thompson einem Gedichtband von Daniela de Montecristo in ihrem Vorwort zukommen lässt, als völlig substanzlos, da es sich ratend auf ein nie gelesenes, weil verloren gegangenes Manuskript von Montecristo bezieht:

Su obra literaria [...] se compone un solo libro de título un tanto épico: *Las Amazonas*, editado por Pluma Argentina y con prólogo de la viuda de Mendiluce que no se queda corta a la hora de prodigar elogios (en algún párrafo compara, sin otro fundamento que la intuición femenina, los famosos poemas perdidos en los Alpes con la obra de Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni).¹²⁷

Ergänzt wird die »ironía de contradicción« durch betont lakonische Bemerkungen über den Misserfolg der beschriebenen Werke. José Sánchez Carbó hat einige der ›Erfolgsbeschreibungen‹ aus *La literatura nazi en América* gesammelt:

[...] son escasas las [obras] que logran mediano éxito; en cambio, predominan las que pasan sin pena ni gloria (21), no añaden nada a la poesía (46), fueron arrojadas »a la basura o al fuego« (58), pasan completamente desapercibidas (78), ninguna editorial acepta (132), son pro-

125 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 13.

126 Vgl. Schmukler: »Abrir la historia«, S. 116.

127 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 93–94.

ducto de plagios (146), nadie lee (164) o pasan »entre la indiferencia general del mundo literario« (189).¹²⁸

Teils werden die Werke nicht nur von der Öffentlichkeit ignoriert (»La respuesta de los lectores fue inexistente«),¹²⁹ sondern sogar vom eigenen Verlag, wie der vierte Band von Fontaine da Souza's Kritik an Sartres *L'être et le néant*: »En 1961, y en medio de un silencio sepulcral ni siquiera roto por su propio editor, aparece el cuarto volumen [...]«. ¹³⁰

Die Gründe für die Misserfolge sind dabei nicht nur in der Abweichung der Textinhalte vom akzeptierten Kanon zu suchen (was ihre Fetischisierung in einer Art Schattenkanon rechtfertigen würde), sondern oft auch ästhetischer Art: »En general estas obras resultan extrañas (38), oscuras, crípticas, decepcionantes (46), híbridas (47), desconcertantes (75), mal escritas (104), ininteligibles (108), complicadas, densas e inútiles (138) o turbulentas (193)«. ¹³¹ Statt als Teil eines ästhetisch hochwertigen, aber sozial verpönten Schattenkanons werden die Texte durch die fingierten Zitate aus Rezensionen und Kritiken also als zu Recht marginalisiert gekennzeichnet. Durch den Bezug auf diese Einordnungen entwertet der Sprecher auch seine eigene Arbeit (warum ein Lexikon zu Recht marginalisierter Autoren schreiben?) und bricht mit der angedeuteten Fetischisierung.

Die Opposition zum bestehenden literarischen Kanon wird in den Biographien auch dadurch etabliert, dass die porträtierten Autoren emsige Kritiker ihrer realen Schriftstellerkollegen sind, wobei die Abneigungen teils übertriebene Form annehmen:

[La] enemistad [de Pérez Masón] con Lezama Lima fue legendaria. En tres ocasiones desafió al autor de *Paradiso* a batirse en duelo con él.

128 Sánchez Carbó: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«, S. 145. Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die zweite Ausgabe von *La literatura nazi en América* bei Planeta.

129 Zitat zur Reaktion der Öffentlichkeit auf einen Gedichtband von Max Le Gueule, einem Pseudonym von Max Mirebalais. Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 139.

130 Ebd., S. 59–60.

131 Sánchez Carbó: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«, S. 145. Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die zweite Ausgabe von *La literatura nazi en América* bei Planeta.

[Mateo Aguirre Bengoechea odío] a Alfonso Reyes con un tesón digno de más noble empeño.¹³²

Ganz im Sinne von Foucaults Ausführungen zur Fabel des obskuren Lebens verstehen sich die fiktiven Autoren in *La literatura nazi en América* als zu Unrecht marginalisierte Künstler, deren Werke nur deswegen nicht gewürdigt werden, weil sie nicht dem vorherrschenden Diskurs entsprechen.¹³³ Ihr Urteil über die etablierten Autoren ist dabei jedoch oft ebenso substanzlos wie das Lob der eigenen Reihen, wodurch der Anspruch auf die eigene Würdigung ironisiert wird:

[Argentino Schiaffino acude] a debates radiofónicos y a más programas de televisión en donde habla de los temas más variados: [...] la obra de Borges, Bioy Casares, Cortázar y Mujica Lainez a quienes jura no haber leído en su vida pero sobre quienes lanza atrevidas conclusiones [...].¹³⁴

Am extremsten ist die Ablehnung realer Autoren bei Fontaine da Souza, der alleine zwischen 1921 und 1938 sechs philosophische Widerlegungen publiziert.¹³⁵ Die Darstellung seiner umfangreichen Widerlegungen wird begleitet von fingierten Referenzen auf ihre Resonanz, die die Substanz der Widerlegungen in Zweifel ziehen:

En 1938 aparece la *Refutación de Hegel seguida de una Breve Refutación de Marx y Feuerbach* (635 páginas), que muchos filósofos e incluso algún lector consideran la obra de un demente. Fontaine, es irrefutable, conoce la filosofía francesa (domina perfectamente este idioma), la filosofía alemana, en cambio, no. Su refutación de Hegel, a quien en no po-

132 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 61 und S. 54.

133 Vgl. Dorta Sánchez: »Los bordes del canon y la centralidad del mal«, S. 258.

134 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 178.

135 »*Refutación de Voltaire*, de Luiz Fontaine, Río de Janeiro, 1921.

Refutación de Diderot, de Luiz Fontaine, Río de Janeiro, 1925.

Refutación de D'Alembert, de Luiz Fontaine, Río de Janeiro, 1927.

Refutación de Montesquieu, de Luiz Fontaine, Río de Janeiro, 1930.

Refutación de Rousseau, de Luiz Fontaine, Río de Janeiro, 1932.

Refutación de Hegel, seguida de una Breve Refutación de Marx y Feuerbach, de Luiz Fontaine, Río de Janeiro, 1938.« Ebd., S. 242.

cas ocasiones confunde con Kant y en otras, aun peor, con Jean Paul, con Hölderlin y con Ludwig Tieck, es, según los críticos, patética.¹³⁶

Auch der Identitätskern der Autoren, im Buchtitel als »nazi« betitelt, wird durch die fingierten Referenzen von einer ideologischen Überzeugung herabgesetzt auf Hierarchiegläubigkeit, Zufall oder einen Versuch, der eigenen Bedeutungslosigkeit zu entkommen. So ist etwa Luz Mendiluce primär deswegen überzeugte Anhängerin von Adolf Hitler, weil er sie als Baby einmal kurz im Arm gehalten hat. Alkoholabhängig und von einer gescheiterten Ehe frustriert, verfasst sie das Gedicht »*Con Hitler fue feliz*«,¹³⁷ das die Bedeutung dieses kurzen Zusammentreffens grotesk aufbläst. Ebenso offenbart Jesús Fernández-Gómez in seiner zweibändigen Autobiographie *Años de Lucha de un Falangista Americano en Europa* sein Desinteresse an politischen Belangen:

No se extiende en consideraciones políticas. Considera que Hitler es el hombre providencial de Europa y poco más dice de él. La cercanía física del poder, sin embargo, lo conmueve hasta las lágrimas. En el libro abundan las escenas en que, acompañando a Zubieta, participa en saraos o actos protocolarios, entregas de medallas, desfiles militares, misas y bailes. Los detentadores de la autoridad, casi siempre generales o autoridades eclesiásticas, son descritos detalladamente, con el amor y la morosidad de una madre en la descripción de sus hijos.¹³⁸

Auch diese Differenz zwischen der Begeisterung der Autoren und der hinter dem idealistischen Anspruch zurückbleibenden Motivation entspricht der von Schmukler herausgearbeiteten »ironia de contradicción«.¹³⁹

Durch die parodistische Untererfüllung der tradierten Darstellungsweise literarischer Lexika – die kontrastierende Ironie, die lakonische Darstellung der Misserfolge und die als substanzlos charakterisierte

136 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 57–58.

137 Ebd., S. 30.

138 Ebd., S. 47.

139 Schmukler: »Abrir la historia«, S. 116.

Kritik der fiktiven Autoren an realen Vertretern aus Literatur und Philosophie – wird der bestehende Kanon, der durch den in *La literatura nazi en América* entstehenden Schattenkanon auf den ersten Blick als fehlerhaft dargestellt werden soll, unbeschadet gelassen und die präsentierten fiktiven Autoren als zu Recht marginalisierte Autorengruppe bloßgestellt. Die eigentliche Funktion der parodierten Textsorte, die Bildung beziehungsweise Darstellung eines literarischen Kanons, wird nur noch *ex negativo* betrieben, und die in Schwobs *Vies imaginaires* und Borges' *Historia universal de la infamia* gezeigte Fetischisierung des Infamen weicht einer skurrilen *freak show*. In diesem Sinne lehnt sich *La literatura nazi en América* an antifaschistische Texte der Zwischenkriegszeit an:

Nazi Literature, as idiosyncratic as it is, also reads as a recycled adaptation of the typical writings of interwar antifascism. Fascists had no sense of ridicule. In order to make the readers recognize the poverty of fascist literature, Bolaño pushes the experiences recounted to their extreme, and tells their stories with irony and innuendo. This is the core of Bolaño's antifascist project.¹⁴⁰

3.2.3 Von der (Nicht-)Erzählbarkeit des Infamen

Mit den Porträts faschistischer Autoren greift *La literatura nazi en América* ein Kernthema der Bolaño'schen Literatur auf: die Verbindung von Ästhetik und Bösem beziehungsweise Gewalt,¹⁴¹ die bei

¹⁴⁰ Federico Finchelstein: »On Fascism, History, and Evil in Roberto Bolaño«, in: *Roberto Bolaño as world literature*, hrsg. von Nicholas Birns und Juan E. de Castro, *Literatures as world literature*, New York u. a.: Bloomsbury Academic, 2017, S. 23–40, hier S. 27.

¹⁴¹ Bolaño gebraucht die Konzepte »Böses«, »Monströses«, »Gewalt« und »Horror« annähernd synonym, worauf in der Forschungsliteratur immer wieder hingewiesen und was dort auch übernommen wird. Ich schließe mich dieser Gepflogenheit an, ohne den Gründen und Implikationen der Synonymisierung hier viel Raum schenken zu können. Vgl. dazu Adriana Castillo de Berchenko: »Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad«, in: *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, hrsg. von Fernando Moreno Turner, Poitiers: CNRS, 2005, S. 41–52, hier S. 50.

Bolaño nie im geschlossenen literarischen Raum stattfindet. Ihm sind stets spezifische historische Ausprägungen von Gewalt eingetragen, etwa die Verbrechen der Nationalsozialisten, die staatliche Gewalt in lateinamerikanischen Diktaturen oder die Frauenmorde in der mexikanischen Grenzstadt Ciudad Juárez. Die Darstellung dient dabei als Mittel, um ebendieser Gewalt entgegenzuwirken, wie Finchelstein in Bezug auf *La literatura nazi en América* und Faschismus vermerkt:

I actually think that in Bolaño's work the ethico-political appears as a displacement of the political, but it does so in a way that presents the literary act, and especially the literary inquiry into the limits and potentialities of fascism, as a kind of vicarious political participation against it. In other words, writing on fascism appears as the best political response to it.¹⁴²

Das Sichtbarmachen und Bekämpfen speziell des Faschismus ist für Bolaño nicht nur ein historischer Spleen, sondern eine zentrale Aufgabe der Gegenwart, da er Faschismus als Wurzel der allgegenwärtigen Gewalt versteht:

He criticizes conventional politics for ignoring the fact that fascism is constantly arising through violent political acts which are either explicitly fascist (skinheads and hooligans in Europe, military dictatorships in the Southern cone or Central America) or they are linked to its literary history. On a more trans-historical level, and often without noting the change, Bolaño also suggests that acts of structural violence (i.e., femicides in Northern Mexico and elsewhere, mutilations of children in India and elsewhere) have non-linear fascist roots as well.¹⁴³

Über die Darstellung des Bösen in Bolaños Œuvre wurden zahlreiche aufschlussreiche Untersuchungen verfasst.¹⁴⁴ Im Folgenden will

142 Finchelstein: »On Fascism, History, and Evil in Roberto Bolaño«, S. 24.

143 Ebd., S. 25. Diese Idee des Faschismus als aus Europa importierte Wurzel der Gewalt in der lateinamerikanischen Gesellschaft ist in *La literatura nazi en América* omnipräsent.

144 Einen Einblick in den Themenkomplex geben etwa Daniuska González: *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*, Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana,

ich den Fokus auf eine spezifische Fragestellung innerhalb dieses Komplexes legen und herausarbeiten, wie genau das Böse in *La literatura nazi en América* artikuliert wird.

Bis auf die Biographie von Ramírez Hoffman werden die Autorenbeschreibungen und der Epilog von einer neutralen Stimme wiedergegeben, die aus einer Nullfokalisierung heraus scheinbar indifferent das Leben und Wirken der faschistischen Autoren beschreibt. Wertende Urteile werden meist durch fingierte Zitate fiktiver Kritiker in die Beschreibung eingetragen.¹⁴⁵ Erzählen wird so in *La literatura nazi en América* durch Ordnen ersetzt:

Bolaño hace la arqueología de rarezas literarias que biobibliográficamente espantarían a cualquier crítico. Para eso, no narra: ordena. O desordena, mejor dicho. La trampa del libro es la carencia de su voz central, la anonimidad obligada de la voz crítica que rememora biografía y destaca ficciones urdiendo una sutil falacia genética respecto a la relación entre autor y obra, entre crímenes y relatos, entre vida y libros.¹⁴⁶

Die Beschreibung ohne jede Emphase, die der parodierten Vorlage des literarischen Lexikons entspricht, erzeugt eine Distanz zum beschriebenen Gegenstand, die im Œuvre von Bolaño zentral für die

2010; Alexis Candia Cáceres: *El »Paraíso Infernal« en la narrativa de Roberto Bolaño*, Santiago: Cuarto Propio, 2011; Ursula Hennigfeld (Hrsg.): *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2015; Finchelstein:

»On Fascism, History, and Evil in Roberto Bolaño«.

145 Die wenigen Ausnahmen, in denen der Sprecher selbst eine Wertung vornimmt, enthalten meist ästhetische Urteile. So heißt es etwa über die Romane von Zach So-denstern: »[a]lgunos de estos relatos son verdaderamente notables«, und über Harry Sibelius: »[e]n la confusión de sus historias — en la inevitabilidad de éstas — se encuentra el mejor Sibelius.« Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 112 und S. 131.

146 Álvaro Bisama: »Todos somos monstruos«, in: *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, hrsg. von Patricia Espinosa Hernandez, Santiago: FRASIS Editores, 2003, S. 79–93, hier S. 83. Dass die fiktionalen Biographien mit der Beschreibung von Ramírez Hoffman durch das Auftreten eines involvierten Erzählers abgeschlossen werden, betont die Neutralität der vorhergehenden Texte und verstärkt damit diesen Effekt eher, als ihn abzuschwächen – zumal der neutrale Ton im Epilog wieder aufgenommen wird.

Darstellung des Bösen ist.¹⁴⁷ Die dadurch inszenierte Verweigerung einer Skandalisierung des Dargestellten – noch präsenter in »La parte de los crímenes« in 2666 – verlegt die moralische Wertung in den Rezeptionsprozess und stellt zugleich an sich einen Skandal dar, vergleichbar mit der Kontroverse um Hannah Arendt, als sie in Bezug auf den Prozess gegen Adolf Eichmann von der »Banalität des Bösen« sprach und sich damit dem Vorwurf aussetzte, Eichmann und seine Verbrechen zu normalisieren.¹⁴⁸ Gerade wegen des Fehlens von Wertung, wegen der scheinbaren Banalisierung des Bösen wirken die Texte verstörend auf den Leser, der sich nicht der vorgefertigten moralischen Meinung eines Erzählers anschließen kann, da er mit der neutralen Position des Historikers (oder, im Falle einiger späterer Werke von Bolaño wie *Estrella distante* oder 2666: des Leichenbeschauers) konfrontiert wird, wie Borsò im Hinblick auf 2666 darlegt:

El lenguaje técnico del texto niega al lector la catarsis de la compasión. El lector de 2666 está obligado a asimilar semejante mirada, a capturar el cuerpo desde una distancia que podría ser también la distancia del verdugo. El lenguaje carece de retórica, es minimalista, degradado como los cuerpos mismos, como vidas desnudas. Precisamente por ello crecen el *pathos* y la inquietud.¹⁴⁹

La literatura nazi en América liest sich mit seiner ungewöhnlichen Form wie eine Studie über die Darstellbarkeit des Bösen. Die erste Antwort, die der Text auf die Frage gibt, wie das Böse erzählt werden kann, ist die Inszenierung als Serie. Die durch die Imitation eines literarischen Lexikons erzeugte formale Repetition (aufeinanderfolgende Kapitel, die alle gleichermaßen einen Autor beschreiben, immer

147 Vgl. Manzoni: »Biografías mínimas/ínfimas y el equivoco del mal«, S. 18; Walker: »Horror y colección en Roberto Bolaño«, S. 162.

148 Vgl. Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, 14. Aufl., übers. v. Hans Mommsen, München, Berlin und Zürich: Piper, 2017. Für eine Einführung in die von Arendt ausgelöste Kontroverse siehe das in dieser Ausgabe enthaltene Nachwort von Hans Mommsen.

149 Vittoria Borsò: »Vida, lenguaje y violencia. Bolaño y la ›Aufgabe‹ del escritor«, in: *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, hrsg. von Ursula Hennigfeld, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2015, S. 15–32, hier S. 28.

überschrieben mit dessen Namen und Lebensdaten, immer eine Aufzählung der Werke des Autors enthaltend) und die wiederholende Aufzählung von Personen, Publikationsorganen und Büchern im Epilog werden dabei noch verstärkt durch die geographische, zeitliche und thematische Einschränkung, die zu repetitiven Inhalten führt.¹⁵⁰ Diese Wiederholungen erzeugen eine Horrorgalerie, die nicht zuletzt die Allgegenwart der Gewalt und die Repetition des Bösen in verschiedenen historischen Ausprägungen verbildlicht.¹⁵¹ Die Serialität als Mittel der Darstellung des Bösen findet sich in vielen späteren Werken Bolaños wieder, etwa in der Fotografiensammlung von Ramírez Hoffman in *Estrella distante*, die in *La literatura nazi en América* bereits angedeutet wird, oder in der Aufzählung der ermordeten Frauen in 2666.

Innerhalb dieser repetitiven, indifferenten Erzählsituation wird nun das Infame, die Verbindung der fiktiven Autoren zum Faschismus, kaum je direkt vermittelt. Dabei wäre dies durchaus möglich: Die Biographien werden aus einer Nullfokalisierung heraus berichtet, die eine Innensicht in die Gedankenwelt der fiktiven Autoren ermöglichen würde. Diese Nullfokalisierung wird an jenen Stellen deutlich, an denen ebendies auch passiert, etwa wenn Rory Longs Gedanken über das Verhältnis zu ihrem dichtenden Vater angedeutet werden:

Así, los años lo vieron pasar de una iglesia a otra y de una casa a otra, sin publicar (mientras otros publicaban), sin medrar, pero escribiendo, buceando en las aguas cenagosas de la teoría de Olson y de otras teorías, cansado pero con los ojos abiertos, digno hijo (a su pesar) de un padre poeta.¹⁵²

Auch ihre deliriösen Gedanken in Bezug auf Ernst Jünger und Leni Riefenstahl, deren Begegnung sie in einem ihrer Gedichte inszeniert, exemplifizieren diese Innensicht:

150 Vgl. Sánchez Carbó, der diese Reihung mit der Wiederholungsästhetik einer barocken Schreibweise verbindet. Sánchez Carbó: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«, S. 144.

151 Vgl. Manzoni: »Biografías mínimas/ínfimas y el equivoco del mal«, S. 21.

152 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 151–152.

Y algunas noches creyó tocar con la punta de los dedos el cuerpo del Hombre Nuevo. [...] Ernst y Leni follaban en el cielo para él. Y comprendió que aquello no era una vulgar, aunque candente, terapia hipnótica sino la verdadera Hostia de Fuego.¹⁵³

Eine solche Innensicht in die Autoren beschränkt sich auf wenige Passagen, was der imitierten Form des Lexikons mit seinem neutralen Chronisten entspricht. In jenen Passagen, in denen doch auf eine Innensicht zurückgegriffen wird, wird kaum je eine klare ideologische Neigung dargestellt.¹⁵⁴

Neben Details in den Lebensläufen (etwa dem Beitritt von Ignacio Zubieta und Jesús Fernández-Gómez in »un batallón de irreducibles SS franceses«)¹⁵⁵ wird die idealistische Überzeugung der Autoren vor allem in Buchtiteln, Verlagsnamen, Inhaltsangaben ihrer Bücher und zitierten Reaktionen aus Öffentlichkeit und Kritik dargestellt, kurz: durch fingierte Referenzen. Von Luz Mendiluce etwa, der Tochter von Edelmira Thompson de Mendiluce, die als Säugling einmal von Hitler in den Arm genommen wurde, erfährt der Leser in der Lebensbeschreibung vor allem von ihren unglücklichen Liebesbeziehungen, ihrer Alkoholsucht, ihrem Übergewicht und dem Streit mit ihrem Bruder um die Herausgeberschaft der Familienzeitschrift *Letras Criollas*. Als glühende Anhängerin des Nationalsozialismus wird sie dagegen durch fingierte Referenzen gezeichnet. Die Autorin des Gedichts »*Con Hitler fue feliz*«¹⁵⁶ wird etwa aus ihrem Gedichtband »*Como un huracán*« zitiert: »en mi corazón soy la última nazi.«¹⁵⁷ Der feministische Verlag, der diesen Gedichtband veröffentlichte, entschuldigt sich wenig später mit der Distanzierung von Luz Mendiluce und wird zitiert mit der Einschätzung, sie sei eine »*militante de ultra-*

153 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 153.

154 Eine Ausnahme stellt die Biographie von Jim O'Bannon dar, in der es zum Schluss heißt: »Conservó hasta el final su desprecio por los judíos y por los homosexuales, aunque a los negros poco a poco comenzaba a aceptarlos cuando le llegó la muerte.« Ebd., S. 148.

155 Ebd., S. 43.

156 Ebd., S. 30.

157 Ebd., S. 32.

derecha«. ¹⁵⁸ Ebenso wird sie von Claudia Saldaña, einer Studentin, in die Luz Mendiluce sich verliebt, als Faschistin bezeichnet: »Porque yo soy trotskista y tú eres una facha de mierda, dice Claudia.« ¹⁵⁹

Noch deutlicher ist diese Verlagerung des Bösen in die fingierten Referenzen, die dadurch wie Indizien in einem Gerichtsprozess wirken, in der Biographie von Willy Schürholz. Aufgewachsen in der abgeschirmten deutschen Gemeinschaft Colonia Renacer in Chile, deren Gründung auffällig mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zusammenfällt, findet der zurückhaltende Schürholz während eines Landwirtschaftsstudiums zu seiner Berufung als Dichter. Er entwickelt sich zu einem »poeta experimental«, ¹⁶⁰ dessen Gedichte Text mit topographischen Abbildungen vermischen und der in seinem Freundeskreis aus avantgardistischen Dichtern liebevoll »el Portulano« ¹⁶¹ genannt wird – zumindest bis diese, zum großen Teil Gegner des Militärregimes, herausfinden, dass Schürholz sich zu Überzeugungen bekennt, die »diametralmente distintas de las suyas« ¹⁶² sind. Welche Überzeugungen das sind, erfährt der Leser durch indirekte Zitate über seinen zweiten Gedichtband:

Su segunda serie de poemas, que exhibe en una sala de la Facultad de Letras de la Universidad Católica, es una serie de planos enormes que tardan en ser descifrados, con versos escritos con cuidadosa caligrafía de adolescente en donde se dan indicaciones adicionales para su emplazamiento y uso. La obra es un galimatías. Según un profesor de Literatura Italiana interesado en el tema, se trata de planos de los campos de concentración de Terezin, Mauthausen, Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau. El evento poético dura cuatro días (iba a durar una semana) y pasa desapercibido para el gran público. Entre los que lo han visto y comprendido la opinión está dividida: unos dicen que es una crítica al régimen militar, otros, influidos por los antiguos vanguardistas amigos de Schürholz, creen que se trata de una propuesta seria y

158 Ebd., S. 32.

159 Ebd., S. 35.

160 Ebd., S. 102.

161 Ebd., S. 102.

162 Ebd., S. 102.

criminal de reinstaurar en Chile los desaparecidos campos. El escándalo, si bien reducidísimo, casi secreto, basta para conferir a Schürholz el aura negra de poeta maldito que lo acompañará el resto de sus días. [...] En [sus siguientes libros] insiste en el mismo tema: planos de campos de concentración sobreimpuestos al plano de la Colonia Renacer o al plano de una ciudad específica (Stutthof y Valparaíso, Maidanek y Concepción) o instalados en un espacio bucólico y vacío.¹⁶³

Schürholz ist einer der wenigen Autoren in *La literatura nazi en América*, denen ihr literarisches Werk zu Ruhm und sogar Geld verhilft. Einige chilenische und nordamerikanische Unternehmer finanzieren ihm eine großformatige Umsetzung eines seiner Werke: das Einfräsen des Planes eines »campo de concentración ideal«¹⁶⁴ in die Atacama-Wüste mithilfe von Baggern, das wegen seines großen Erfolges danach in anderen Wüstengebieten in Nordamerika wiederholt wird.

Ein ähnliches Beispiel der Darstellung des Bösen durch fingierte Referenzen wird dem Leser in der Biographie von Ernesto Pérez Masón durch das Resümee seines Romans *La sopa de los pobres* und die Reaktion der Öffentlichkeit auf den Roman präsentiert:

En 1965 se publica la novela *La Sopa de los Pobres*, en donde, en un impecable estilo que hubiera aprobado Sholajov, narra los sufrimientos de una familia numerosa de La Habana de 1950. La novela consta de quince capítulos. El primero comienza: »Volvia la negra Petra... «; el segundo: »Independiente, pero tímida y remisa... «; el tercero: »Valiente era Juan... «; el cuarto: »Amorosa, le echó los brazos al cuello... «. Pronto salta el censor avisado. Las primeras letras de cada capítulo componen un acróstico: VIVA ADOLF HITLER. El escándalo es mayúsculo. Pérez Masón se defiende despectivo: se trata de una coincidencia. Los censores se ponen manos a la obra; nuevo descubrimiento, las primeras letras de cada segundo párrafo componen otro acróstico: MIERDA DE PAISITO. Y las de cada tercer párrafo: QUE ESPERAN LOS US. Y las de cada cuarto párrafo: CACA PARA USTEDES. Y así, como cada capítulo se compone

163 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 103–104.

164 Ebd., S. 104.

invariablemente de veinticinco párrafos, los censores y el público en general no tardan en encontrar veinticinco acrósticos. La cagué, dirá más tarde, eran demasiado fáciles de resolver, pero si los hubiera hecho difíciles nadie se hubiera dado cuenta.¹⁶⁵

Die fingierten Referenzen werden so als vermittelnde Instanz eingesetzt, um das Infame darzustellen.¹⁶⁶ Dieser Einsatz einer vermittelnden Zwischenebene, die den Sprecher davor bewahrt, seine neutrale Außensicht aufgeben zu müssen, fällt besonders im Vergleich mit der Biographie von Ramírez Hoffman auf, in der diese Sprecherposition abgelegt wird. Hier äußert der intern fokalisierte homodiegetische Erzähler eine klare Meinung über den beschriebenen Autor und greift sogar auf Spekulation zurück, um dessen infamste Taten detailliert zu beschreiben. So ist er sich sicher, dass Ramírez Hoffman, damals noch unter dem Namen Emilio Stevens, zwei Schwestern und deren Tante umgebracht hat, und entwirft die Szene des Verbrechens für den Leser, obwohl die Details der Tat ihm eigentlich unbekannt sind (ähnlich Kinbotes Beschreibung der Geistersuche von Hazel Shade in *Pale Fire*):

[...] por la noche Emilio Stevens se levanta como un sonámbulo, tal vez durmiera con María Venegas, tal vez no, pero lo cierto es que se levanta con la seguridad de los sonámbulos y se dirige a la habitación de la tía

165 Ebd., S. 62–63.

166 Vgl. Dorta Sánchez: »Los bordes del canon y la centralidad del mal«, S. 255. Auch die kritischen Stimmen, die durch die fingierten Referenzen eingebracht werden und die fiktiven Autoren als Faschisten kennzeichnen, sind allerdings nicht gänzlich gegen parodistische Übertreibung gefeit. Die Entrüstung, die Andrés Cepeda Cepeda entgegenschlägt, wird in *La literatura nazi en América* etwa in eine Reihe von übertriebenen Beleidigungen zusammengefasst: »Entre los adjetivos de sus críticos destaquemos los siguientes: paleonazi, tarado, abanderado de la burguesía, títere del capitalismo, agente de la CIA, poetastro de intenciones cretinizantes, plagiaro de Eguren, plagiaro de Salazar Bondy, plagiaro de Saint-John Perse (acusación ésta sostenida por un jovencísimo poeta de San Marcos y que a su vez desató otra polémica entre seguidores y detractores de Saint-John Perse en el ámbito universitario), esbirro de las cloacas, profeta de baratillo, violador de la lengua española, versificador de intenciones satánicas, producto de la educación de provincia, rastacuero, cholo alucinado, etc., etc.« Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 77.

mientras escucha el motor de un coche que se acerca a la casa, y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón, más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón y después baja y abre la puerta y entran dos hombres [...].¹⁶⁷

Von dieser erdichteten Sicherheit in der Frage, wer die Frauen wie ermordet habe, weicht der neutrale Sprecher des Epilogs wieder ab, wenn er im Personenregister zu den beiden Schwestern nur vermerkt: »[a]sesinada por la dictadura«. ¹⁶⁸

Durch die in *La literatura nazi en América* vorgenommene Verlagerung der Darstellung des Infamen in die fingierten Referenzen wird nicht nur der neutrale Ton der Beschreibung gewahrt, sondern auch die Nachzeitigkeit der Darstellung des Infamen betont. Wie eine doppelte Wand zwischen Betrachter und Monströsem explizieren die zeitliche Differenz und die Vermittlung durch fremde Stimmen die Herausforderungen, denen Bolaño in der Darstellung des Bösen begegnet. Die Nachzeitigkeit der Darstellung steht dabei in Kontrast zu der von Bolaño stets betonten (All-)Gegenwärtigkeit der Gewalt, die in *La literatura nazi en América* insbesondere an das Lateinamerika der Gegenwart geknüpft wird. Die Nachdatierung der zitierten fiktiven Werke dient daher auch als Ausgleich der notwendigen Nachzeitigkeit der Zitate und des fingierten Lexikons.

Reale Elemente in den fingierten Referenzen und biographischen Details erzeugen dabei zusätzlich eine Verbindung zur Lebenswirklichkeit – Bezüge auf reale Persönlichkeiten, literarische Strömungen und sozialpolitische Bewegungen. So liest sich etwa Luiz Fontaine Da Souza (der Autor der zahlreichen philosophischen Widerlegungen) wie eine fiktive Variante des realen brasilianischen Autors Gustavo Barroso, der eine bedeutende Figur in der faschistischen *integralista*-Bewegung der 1930er war und weitaus erfolgreicher als sein fiktives Gegenstück. Die Parallelen zwischen realem und fiktivem Autor werden insbesondere in den fiktiven Büchern von Fontaine offenbar:

167 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 62–63.

168 Ebd., S. 224–225.

By 1932, when he penned his extravagant book *O Centauro das Pampas*, Barroso was already the author of fifty-one books. Some of the titles dealt with Latin American wars in Uruguay, Argentina, Brazil, and Paraguay: *A guerra do Flôres* (1929), *A guerra de Rosas* (1929), *A guerra de Artigas* (1939), *A guerra do Vidéo* (1939), *A guerra do Lopez* (1939). [...] He was also the author of books like: *O integralismo em marcha* (Rio, 1933), *O integralismo de norte a sul* (Rio, 1934), and *O integralismo e o mundo* (Rio, 1936). Barroso was also a famous anti-Semite. In 1938, the Argentine fascists of the newspaper *Crisol* published Barroso's book: *Roosevelt Is a Jew*, where he dealt with the false statement advanced in the title. Above, all Barroso was known among Latin American fascists and antifascists for his delirious denunciations of alleged Jewish plots in Brazil. He was the author of the book *Judaism, Masonry and Communism*. The contents of the book were once again synthesized in the title. Barroso was also the editor of the Brazilian version of the Protocols of *The Elders of Zion* where he also dealt with such issues as Jewish »imperialism« and the secret »code of the anti-Christ.« In the six volumes of his *Secret History of Brazil*, Barroso attempted to demonstrate how Judaism was behind every bad thing that happened to the country.¹⁶⁹

Nicht nur die Parallelen zwischen Fontaines *The Jewish Problem in Brazil* und den antisemitischen Texten von Barroso sind offensichtlich, sondern auch die bereits bei Barroso auffällig große Anzahl an Publikationen mit repetitiven Titeln (*A guerra de ...*, *O integralismo ...*), die in den philosophischen Widerlegungen von Fontaine (*Refutación de ...*) gespiegelt werden. Israel A. Holas weist auch darauf hin, dass Franz Zwickau dem realen Autor Carlos Meyer Baldó nachempfunden ist. Dessen Kontakt zu Göring wird in Zwickaus fiktivem Gedicht »Diálogo con Herman Goering en el Infierno« gespiegelt.¹⁷⁰ Zudem finden sich in *La literatura nazi en América* zahlreiche allgemeiner gehaltene Verweise auf die reale Literaturszene Lateinamerikas, die mit Autoren wie Leopoldo Lugones, José Vasconcelos, Alcides Arguedas,

169 Finkelstein: »On Fascism, History, and Evil in Roberto Bolaño«, S. 27.

170 Holas: *Subversión, innovación y marginalidad en la obra de Roberto Bolaño*, S. 145.

Rubén Salazar Mallen und José Luis Ontiveros durchaus Befürworter militärischer Gewalt und faschistischer Ideen beheimatet.¹⁷¹

Dafür, dass der Leser von *La literatura nazi en América* diese Verbindung zwischen der fiktiven Autorengalerie und der realen Literaturszene zieht, sorgt die Integration realer Autoren in den Text durch die schon beschriebene, meist äußerst kritische Bezugnahme der fiktiven Autoren auf reale Literaturvertreter und das Zuschreiben fiktiver Zitate zu realen Autoren.¹⁷² Besonders verstörend wirkt diese Verbindung, wenn realen Autoren Lobesreden auf die infamen fiktiven Autoren zugeschrieben werden. So beglückwünscht beispielsweise der mexikanische Schriftsteller und Historiker Salvador Novo die fiktive Irma Carrasco bei der Erstaufführung ihres Theaterstücks *Juan Diego*,¹⁷³ und der kubanische Schriftsteller Virgilio Piñera lobt Ernesto Pérez Masóns fiktiven Roman *El Ingenio de los Masones* als »versión cubana de *Gargantúa y Pantagruel*«. ¹⁷⁴

Fast warnend scheint hingegen der an mehreren Stellen auftauchende Bezug auf den Begriff des »poète maudit«, der von Verlaine geprägt wurde, Symbolisten und Décadents als Leitfigur für das eigene Leben diente und in der Forschungsliteratur auch für Bolaño selbst verwendet wird.¹⁷⁵ So werden etwa Pedro González Carrera und Andrés Cepeda Cepeda unter der Bezeichnung »Los poetas malditos«¹⁷⁶ in das fingierte Lexikon aufgenommen, und Willy Schürholz wird im Rahmen der Rezeption seines zweiten Gedichtbandes als »poeta maldito«¹⁷⁷ bezeichnet. Argentino Schiaffino wird direkt mit Rimbaud

171 Vgl. Sánchez Carbó: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«, S. 144.

172 Auch durch ein Spiel mit Eigennamen wird die Verbindung mit realen Schriftstellern angedeutet. »Tal es el caso del apócrifo Segundo José Heredia que recuerda al cubano José María Heredia; Gustavo Borda al colombiano Juan Gustavo Borda; y del seudónimo Octavio Pacheco no hace falta agregar más.« Ebd., S. 144.

173 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 87.

174 Ebd., S. 63. Dass in dieser fingierten Rezension ausgerechnet ein Bezug zu *Gargantúa et Pantagruel* gezogen wird, ebenfalls ein Werk mit einer Bibliographie fiktiver Bücher, ist natürlich kein Zufall.

175 Borsò: »Vida, lenguaje y violencia«, S. 15.

176 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 67.

177 Ebd., S. 103.

verglichen, dessen Gedicht »Le Bateau ivre« (1871) in Paul Verlaines *Les Poètes maudits* (1884) publiziert wurde: »Así, en 1978, un tal Pali-to Kruger dice, en el tercer número de Con Boca, que su vida y su obra son equiparables a las de Rimbaud [...]«. ¹⁷⁸ Durch diese Systemreferenzen auf die *poètes maudits* wird die gewalttätige Gesinnung der faschistischen Autoren in *La literatura nazi en América* unter dem Deckmantel avantgardistischer Außenseiter gesellschaftlich aufgefangen, wodurch in den betreffenden Biographien eine drohende Banalisierung des Bösen exemplifiziert wird.

Auch Anspielungen auf allgemeinere historische Gegebenheiten wie die deutschen Siedlungen in Argentinien und Chile, die ab 1945 gegründet wurden, in »Dos Alemanes al fin del mundo« verstärken den Bezug zum Historischen. Das fingierte Lexikon *La literatura nazi en América* bewegt sich damit ständig an einem historischen Abgrund, der zugleich Ausgangspunkt und Zielscheibe des Textes ist.

The idea that in Argentina, cultures [...] have been infused with fascism is central to Bolaño's denunciation of Latin America's Dirty War as linked to interwar fascism. Bolaño is here presenting a transnational memory of fascism as an active source of ideological motivation. ¹⁷⁹

Bolaño erschafft mit *La literatura nazi en América* eine »realidad falsa, una historiografía postiza cuyo valor es justamente el simulacro que establece respecto al patrimonio legitimado por la memoria americana«. ¹⁸⁰ Statt zur Beglaubigung oder zur Erzeugung eines epistemischen Spiels werden die Einflechtungen des Realen in die fingierten Referenzen hier verwendet, um der Foucault'schen Pflicht nach-

178 Ebd., S. 169. Bolaño stellt in seinem *Manifiesto infrarrealista* auch eine Verbindung zwischen sich selbst und Rimbaud her, vgl. Borsò: »Vida, lenguaje y violencia«, S. 15–16.

179 Finchelstein: »On Fascism, History, and Evil in Roberto Bolaño«, S. 36.

180 Bisama: »Todos somos monstruos«, S. 84. Damit geht Bolaño einen anderen Weg als etwa Norman Spinrad, der in *The Iron Dream* (1972) eine alternative Geschichte schreibt, in der Hitler sich von der Politik abwendet, in die USA auswandert und Science-Fiction-Autor wird, wobei auch seine fiktiven Werke geschildert werden. Vgl. Norman Spinrad: *The Iron Dream*, Golden, CO: ReAnimus Press, 2013.

zukommen, »die gemeinsten der Geheimnisse zu sagen«,¹⁸¹ und das erzeugte fiktive kulturelle Gedächtnis als Warnung vor den blinden Stellen des Realitätsdiskurses der Gegenwart zu positionieren.

3.3 Metaerzählungen

Die in *La literatura nazi en América* entworfene Erzählung – die den Text letztlich zu einem narrativen Werk macht, wenn auch nicht zu einem klassischen Roman – ist die des Bösen und der Möglichkeiten seiner Darstellung. Ein Teil des Erzählens verschiebt sich dabei von der Ebene der *histoire* auf die Ebene des *discours*: Über die parodierte faktuale Textsorte des literarischen Lexikons wird dem Leser durch die Serialität und den großteils indifferenten Erzählstil eine neutrale Sicht auf das Böse aufgezwungen, ohne moralischen Filter durch einen Erzähler, wodurch das kathartische Mitgefühl mit den Opfern beziehungsweise eine kathartische Verurteilung des Bösen aufgeschoben wird. Borsò spricht dahingehend auch von einer Praxis der Gewalt in Bolaños Texten: »La escritura no representa la violencia, sino que practica la violencia contra el imaginario del espectador y del lector.«¹⁸²

Die fingierten Referenzen nehmen dabei drei zentrale Funktionen ein: Zunächst bilden sie die Basis für die Parodie des literarischen Lexikons – ohne die fingierten Referenzen wäre *La literatura nazi en América* mehr fiktionale Biographie als fingiertes Lexikon – und versorgen die fiktionalen Biographien mit einer virtuellen Bibliothek und einem Realitätsbezug. Darauf aufbauend führen sie eine ironische Brechung der würdigenden Autorendarstellungen in den Text ein, die den fetischisierten Schattenkanon in eine *freak show* verwandeln. Außerdem fungieren die fingierten Referenzen als vermittelnde Instanz zur Artikulation des Bösen. Damit ermöglichen sie dem Sprecher, indifferent zu bleiben, wodurch dem Leser der Schutzschild, der eine morali-

181 Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*, S. 46.

182 Borsò: »Vida, lenguaje y violencia«, S. 29.

sche Vor-Wertung durch den Erzähler darstellt, verwehrt wird.¹⁸³ Das Literaturlexikon verwandelt sich durch die zitierten (fiktiven) anklagenden Stimmen und die wie zum Beweis vorgelegten (fiktiven) faschistischen Texte in einen Gerichtsprozess, dessen Angeklagte noch davon ausgehen, sie befänden sich in einer Ehrenprozession.

Auch in *Pale Fire* wird durch die spezifische Form des Textes und durch die im doppelten Sinne fingierten Referenzen zwischen Shades Gedicht und Kinbotes Paratext eine Geschichte entworfen. Indem Kinbote in Ausübung seiner Machtstellung über das Gedicht die Referenzen gewaltsam umdreht, erzählt der Text in der Lektüre von der Auflösung der Hierarchie zwischen Kunst und Kritik. Nabokovs Kinbote wird in dieser Metageschichte vom Parasiten zum Derrida'schen Supplement, das die Integrität von Shades Gedicht auflöst und sich gleichberechtigt neben das ›Original‹ stellt.

183 Zwar bekommt der Leser auch durch die zitierten Stimmen solche Vor-Wertungen, diese sind jedoch weit fragmentierter und widersprüchlicher.

4 Fiktive Textwelten

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros [...]. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.

—Borges: *Ficciones*

Neben epistemischem Schwanken und parodistischen Zügen bringen fingierte Referenzen noch eine dritte zentrale Eigenschaft in Texte ein: ihr Potenzial als Textbildungsverfahren zur Genese metafiktionaler Textwelten. Das *Entstehen-Lassen* (im expliziten Gegensatz zum *Erschaffen*) ganzer Romane durch wenige Wörter wird oft als primäre Funktion fingierter Intertextualität angesehen – nicht zuletzt, weil Borges die Verwendung fingierter Referenzen im Vorwort seiner Sammlung *El jardín de senderos que se bifurcan* mit ebendieser Funktion rechtfertigt:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de displayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en Sartor Resartus; así Butler en The Fair Haven; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.¹

Das Schreiben über fiktive Bücher ersetzt dieser durchaus selbstironischen *captatio benevolentiae* nach also ein aufwendigeres Verfassen ebenjener Bücher. Andreas Mahler spricht in diesem Sinne von fingierter Intertextualität als Mittel eines ununterbrochenen *text-making*:

Hierin entbirgt sich der Borges wie Bolaño kennzeichnende (im wahren Sinne des Wortes ›Schrift-stellerische‹) Prozess eines unablässigen

1 Borges: *Ficciones*, S. 12.

world-making, verstärkt aber noch eines endlosen, unablässig Text aus Text gebärenden *text-making*.²

Mahler zeichnet in seiner Analyse von »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« nach, wie über dieses *text-making* in Verbindung mit einer metatextuellen Schachtelung ein immenser Akt des Fingierens inszeniert wird, »die In-Gestalt-Ziehung eines ›Imaginären‹ mit den Mitteln des ›Realen‹, eines Realen, das im vorliegenden Fall seinerseits bereits Resultat eines Fingierens ist«. ³ Neben dieser Tendenz, den Akt des Fingierens herauszustellen, beschreibt er in einer Betrachtung von Bolaños 2666 (2004) zudem, dass die fingierten Referenzen eine Möglichkeitsreihe erzeugen, deren Elemente hypotypotisch nebeneinandergestellt werden, bevor ihre Resultate sich am Ende im »Nullsummenspiel des Literarischen«⁴ wieder aufheben. Hypotypose versteht er dabei

nicht so sehr vorderhand als Figur der ›Evidenz‹ und ›*enárgeia*‹, sondern vielmehr im Kontext pyrrhonisch geleiteter, skeptisch-literarischer Welt-sicht als nebeneinander stellende (materiale) Möglichkeitsreihe (*verso*) einer eigentlich immer schon als entzogen gedachten (semantischen) Erkenntnis (*recto*) [...].⁵

Die von Mahler hier beiseitegeschobene Frage nach fingierter Intertextualität als hypotypotischem Verfahren im eigentlichen rhetorischen Sinne, also als evidenzzeugendes Verfahren, erscheint mir ebenso vielversprechend: Inwieweit ist es das Ziel fingierter Referenzen, die beschriebenen fiktiven Bücher vor den Augen des Rezipienten entstehen zu lassen? Wie geht eine solche Evidenzzeugung vonstatten, und wozu werden verschiedene Stufen von Evidenz in den Texten eingesetzt?

Texte wie *Pale Fire*, die ›ihre‹ fiktiven Bücher im Ganzen in die Fiktion einbetten und dadurch für den Leser lesbar und erfahrbar ma-

2 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 64.

3 Ebd., S. 54. Mahler stützt seine Überlegungen auf die Fiktionstheorie, die Iser in *Das Fiktive und das Imaginäre* entwickelt. Vgl. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*.

4 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 62.

5 Ebd., S. 62.

chen, stellen lediglich Randgebiete im Feld fingierter Intertextualität dar – sie bedienen sich einer Technik, die Paisley Livingston als »nesting« beschreibt:

Briefly, my proposal is that a work of art nests another, real or imaginary, work of art just in case at least part of the latter work's structure is *displayed* in the former, »matrix« work. Such displays, I contend, are a matter of the nested artistic structure's being either perceptible or *observable-in* the structure of the nesting work.⁶

Die meisten fingierten Referenzen beziehen sich im Gegensatz dazu auf Texte, die, abgesehen von ein paar kurzen Zitaten, eben *nicht* anwesend und beobachtbar sind, sondern nur in der Lektüre durch bestimmte Textstrategien so erscheinen, als ob der Leser sie quasi aus dem Bücherregal nehmen und lesen könnte.⁷ Gerade die Abwesenheit der referierten Werke erlaubt es dem Leser, das fiktive Werk in der Lektüre aus den Leerstellen selbst entstehen zu lassen. Dabei bedienen sich die fingierten Referenzen erstaunlicherweise kaum der Leitkonzepte der Evidenz, also übermäßig detaillierter Beschreibungen (*enárgeia*) oder lebendiger Versprachlichungen (*enérgeia*).⁸ Wie also lassen fingierte Bezüge in manchen Fällen ein so lebendiges Bild von den fiktiven Büchern entstehen, dass reale Leser beginnen, sie auf Internetportalen zu rezensieren, Cover für sie zu gestalten, ihnen Inhaltszusammenfassungen beizustellen oder ganze Blogs zu widmen, obwohl die Ursprungstexte lediglich kurze »metarepresentations«⁹ dieser Bü-

6 Paisley Livingston: »Nested Art«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61.3 (2003), S. 233–245, hier S. 233.

7 Kemmann spricht auch von der »Als-Ob-Struktur« der rhetorischen Evidenz, die damit immer eine fiktive Evidenz ist. Ansgar Kemmann: »Evidentia, Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3: Eup-Hör*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, 1996, Sp. 33–47, hier Sp. 39.

8 Zu den rhetorischen Mitteln, die unter diese Leitbegriffe fallen, vgl. ebd., insbesondere Sp. 39–41.

9 Livingston: »Nested Art«, S. 233. Chris Andrews übernimmt den Begriff der *meta-representation* von Livingston, um fingierte Referenzen bei Bolaño zu beschreiben. Eine ähnliche Unterscheidung wie die zwischen *metarepresentation* und *nested art* trifft auch Genette, wenn er das Pseudoesumee von dem Apokryphen trennt. Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 348.

cher liefern? Diese Frage bildet die Grundlage aller weiteren Überlegungen dazu, wie die durch fingierte Intertextualität erzeugte Metaebene – die fiktionale Referenzebene, auf der die fiktiven referenzieren Bücher als zeitlicher Gedächtnisraum (im Sinne fiktiver *Prätex*te) und räumliches Textnetz (im Sinne fiktiver *Hypotex*te) liegen – im Text eingesetzt wird.

Die Erzeugung fiktiver Evidenz, also eines »Vor-Augen-Stellens«¹⁰ der fiktiven Bücher, ist besonders ausgeprägt in Texten, die sich dem Œuvre eines einzigen fiktiven Autors widmen, etwa Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain« (1941), enthalten in der Sammlung *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Der Text ist wie Nabokovs *Pale Fire* und Bolaños *La literatura nazi en América* eine Mischung aus faktualer und fiktionaler Textsorte. Er präsentiert sich als Nachruf auf den fiktiven Schriftsteller Herbert Quain und stellt, ausgehend von der Beobachtung, dass andere Nachworte dem Autor nicht gerecht werden, seine Werke einzeln vor, inklusive Inhaltszusammenfassungen und Rezeptionsgeschichte. Im Gegensatz zu anderen Texten von Borges, in denen fingierte Referenzen punktuell und beinahe beiläufig vorkommen, beschäftigt sich »Examen de la obra de Herbert Quain« ausschließlich mit dem fiktiven Autor und seinen Texten.¹¹ Der Text soll hier stellvertretend für eine ganze Reihe fingierter Werkbeschreibungen eines einzelnen Autors behandelt werden – man denke etwa an Nabokovs *The real Life of Sebastian Knight*¹² oder an die einzelnen Kapitel von *La literatura nazi en América*.

Einige der Romane von Bolaño intensivieren diese Fokussierung auf einen spezifischen fiktiven Autor noch, indem sie den Autor zum Weltenwandler machen, der mehrere Romane bevölkert. Ein Beispiel hierfür ist Ramírez Hoffman, der mit seinem grauenhaften Werk nicht nur das letzte biographische Kapitel von *La literatura nazi en América*

10 Kemmann: »Evidentia, Evidenz«, Sp. 40.

11 Ein weiteres Beispiel eines solchen Fokus auf einen fiktiven Autor und sein Werk ist »Pierre Menard, autor del Quijote«, der jedoch durch seinen besonderen Bezug auf den *Quijote* für die Überlegungen in diesem Kapitel nicht zentral sein kann.

12 Vladimir Nabokov: *The real life of Sebastian Knight*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1960.

einnimmt, sondern unter dem sprechenden Namen Carlos Wieder auch die Seiten von *Estrella distante* (1996).¹³

Ein weiteres Beispiel ist das Autorenduo Archimboldi/Arcimboldi. Der erste Teil von Bolaños 2666, »La parte de los críticos«, erzählt die Geschichte von vier Literaturwissenschaftlern, deren Leben sich um den mysteriösen deutschen Schriftsteller Benno von Archimboldi dreht, Autor zahlreicher Romane, der im Geheimen lebt und von den Wissenschaftlern gesucht wird. Der letzte Teil des Romans, »La parte de Archimboldi«, offenbart dann im Stil eines Künstlerromans das Leben ebenjenes verzweifelt gesuchten Autors. In *Los sinsabores del verdadero policía*, das wie 2666 posthum veröffentlicht wurde, allerdings erst 2011, tauchen mehrere Figuren aus 2666 ebenfalls auf: Pancho Monje, der zahlreiche Charakteristika mit der Figur Lalo Cura aus 2666 teilt, Amalfitano, ein Literaturprofessor, den es in beiden Büchern in das mörderische Städtchen Santa Teresa verschlagen hat, und ein französischer Schriftsteller namens J. M. G. Arcimboldi, dessen Werk und Umfeld im Kapitel »J. M. G. Arcimboldi« eingehend besprochen wird, der aber nicht selbst als Protagonist auftritt. Archimboldi und Arcimboldi teilen sich nicht nur (fast) ihren Nachnamen, sondern auch Charakterzüge und Texte. Diese »diegetic continuities«¹⁴ zwischen den Einzelwerken Bolaños erzeugen zwar keine einheitliche Diegese, keine konstante Fiktionsrealität, die sich die Romane teilen, stellen aber dennoch eine Verbindung zwischen den einzelnen Welten her und wirken so auf die Wahrnehmung der fiktiven Bücher in der Lektüre.

Eine ganz andere Art der Genese und des Ausbaus fiktiver Bücher ist das Weiterschreiben der fingierten Referenzen durch reale Leser – ein Phänomen, dass durch das Aufkommen des Internets und der

13 Dass es sich trotz anderen Namens um denselben Autor handelt wie in *La literatura nazi en América*, statuiert der Erzähler selbst zu Beginn des Buches. Die Tendenz, einzelne fingierte Referenzen in mehreren Texten aufzugreifen, findet sich im Übrigen auch schon bei Borges, etwa im Fall des Ausspruchs »Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan«, der in leicht abgewandelter Form in mehreren Texten auftaucht. Borges: *Ficciones*, S. 15.

14 Chris Andrews: *Roberto Bolaños's fiction. An expanding universe*, New York: Columbia University Press, 2014, S. 43.

dort populären *fan fiction* einiges an Aufschwung bekommen hat. Solche Weiterschreibungen finden sich beispielsweise in Internetforen, aber auch in Zeitschriftenartikeln oder gedruckten Büchern. Auch wenn die verschiedenen Formen solcher ausbauenden Beschreibungen durch Leser hier nicht erschöpfend betrachtet werden können, ist ein kurzer Blick darauf, inwiefern sie die Offenheit der ursprünglichen Referenz schließen oder weiterführen, aufschlussreich für die Art und Weise, wie die ursprüngliche Referenz rezipiert wurde.

4.1 Konzises Gedankenspiel: Borges' «Examen de la obra de Herbert Quain»

Jede intertextuelle Referenz, deren referierten Text der Leser nicht kennt, bildet in der Rezeption zunächst eine Leerstelle. Diese Leerstelle lässt sich im Falle fingierter Referenzen auch durch Nachschlagen nicht füllen, denn die fiktiven Bücher bleiben auf dem Papier für immer »closed book[s]«¹⁵ oder vielmehr Bücher mit weißen Seiten. In der Lektüre jedoch entstehen aus den Leerstellen durch bestimmte Textstrategien Bücher, die weit über ihre meist spärlichen Inhaltsangaben hinausgehen.

In »Examen de la obra de Herbert Quain« lassen sich mehrere solcher Strategien beobachten, die die Besetzung der Leerstellen durch die Vorstellungsakte des Lesers anregen und steuern.¹⁶ Der Text beginnt damit, dass der Sprecher, der sich schnell als Bekannter von Herbert Quain herausstellt, sein Bedauern darüber äußert, dass dem verstorbenen Autor Quain und dessen Werk nur zu kurze und dem Verstorbenen nicht angemessene Nekrologe gewidmet wurden:

Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del *Times* apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. El *Spectator*, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial,

15 Livingston: »Nested Art«, S. 235.

16 Zu den Vorstellungsakten vgl. Iser: *Der implizite Leser*, S. 67.

pero equipara el primer libro de Quain —*The God of the Labyrinth*— a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto.¹⁷

Ausgehend davon steigt der Verfasser des Textes selbst in einen Nekrolog ein, in dem Quains Ansichten zu Literatur und Geschichte und vier seiner Werke zusammengefasst werden: die drei Romane *The God of the Labyrinth*, *April March* und *The Secret Mirror* sowie die Sammlung *Statements*, bestehend aus acht Erzählungen, von denen eine, »The Rose of Yesterday«, explizit erwähnt wird.¹⁸ Die Beschreibung der einzelnen Werke ist dabei nicht einheitlich, sondern unterscheidet sich sowohl qualitativ als auch quantitativ. Die Inhaltsbeschreibung von *The God of the Labyrinth* etwa ist denkbar vage gehalten – laut Sprecher, weil er sein Exemplar einer Damenbekanntschaft geliehen und es nie zurückbekommen habe:

Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.¹⁹

Die Inhaltsangabe von *April March* ist genauer, erläutert aber fast ausschließlich die Struktur des Buches, die sich in zwei Stufen verzweigt und daraus neun Einzelgeschichten hervorbringt:

17 Borges: *Ficciones*, S. 77.

18 Ob sich Quains literarisches Schaffen in diesen vier Werken erschöpft, wird nicht klar ersichtlich.

19 Borges: *Ficciones*, S. 79.

Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta, pues, de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura.²⁰

Dieser Fokus auf die Struktur geht so weit, dass sie zusätzlich als mathematisches Schema dargestellt wird. Von *The Secret Mirror* werden dagegen die dargestellte Handlung und die Hauptcharaktere genannt, wobei auch diese auf die *histoire* fokussierte Zusammenfassung teils sehr vage bleibt (»Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza«).²¹ Über *Statements* erfährt der Leser nur die Intention, die der Verfasser des Nachrufs den enthaltenen Erzählungen zuspricht, nicht aber Details zu den Erzählungen:

Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo* (razonaba) *que no sea un escritor, en potencia o en acto*. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos »imperfectos escritores«, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. [...] El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado.²²

20 Borges: *Ficciones*, S. 80–81.

21 Ebd., S. 83.

22 Ebd., S. 84–85.

4.1.1 Hyperkontextualisierte Leerstellen

Diese vier nur mäßig detaillierten Werkbeschreibungen stehen nun aber nicht einfach nur hintereinander. Durch den gemeinsamen Bezug auf *einen* Autor greifen sie ineinander über. Die laut Verfasser hinter *Statements* stehende Intention stellt einen Kontext für die nicht geschilderten Intentionen hinter der Komödie *The Secret Mirror* dar (von der der Leser dahingehend nur erfährt, dass es sich sicherlich nicht um eine freudianische Komödie handle). Die kurze Beschreibung der *histoire* von *The God of the Labyrinth* wiederum gibt einen Hinweis darauf, wie man sich vielleicht die in *April March* entworfene »novela [...] policial«²³ vorstellen kann und so weiter. Ohne klare Informationen zu den jeweils anderen Werken zu liefern, bilden die fingierten Referenzen so gemeinsam einen Wissenshorizont, einen Kontext für die einzelnen Leerstellen.

Durch eine solche gegenseitige Kontextualisierung mehrerer fiktiver Bücher, die demselben Autor zugeordnet werden, gewinnt beispielsweise auch das in *La literatura nazi en América* geschilderte Kinderbuch von Willy Schürholz eine ganz andere Qualität: Liest man die Beschreibung des Buches, das »una infancia sospechosamente afásica, amnésica, obediente, silenciosa«²⁴ idealisiert, losgelöst von dem sie umgebenden Text, kann die durch die vage Beschreibung und das »sospechosa« ausgelöste Leerstelle in mehrere Richtungen durch Vorstellungsakte konkretisiert werden. Durch die kurz zuvor gegebenen Referenzen auf Schürholz' Gedichte, die Pläne von Konzentrationslagern nachzeichnen, wird diesen Vorstellungsakten jedoch eine bestimmte Richtung nahegelegt.

Diese Art der Kontextanreicherung ist natürlich auch durch den Bezug auf einen realen Autor möglich – so gibt etwa das reale Werk *Die chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz anno 1459* dem fiktiven *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* einen Kontext, da dieses in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« dem realen Schriftsteller Johannes Valentinus Andreaë zugeschrie-

23 Ebd., S. 81.

24 Bolaño: *La literatura nazi en América*, S. 105.

ben wird. In der Koppelung an einen fiktiven Autor und andere fiktive Werke gewinnt die Strategie jedoch eine besondere Qualität, da auf diese Weise »jeweils ein fingiertes Faktum aus einem bereits vorgängig fingierten Faktum [emergiert]. In der Linearität des Textablaufs schiebt sich [...] eine Setzung aus eben erst Gesetztem.«²⁵

Weiter kontextualisiert werden die fiktiven Bücher durch Vergleiche mit realen Werken. In »Examen de la obra de Herbert Quain« dient ein solcher Vergleich mit zwei realen Œuvres als Einstieg in die Werkbeschreibung:

El *Spectator* [...] equipara el primer libro de Quain —*The God of the Labyrinth*— a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto.²⁶

Auch wenn die Vergleiche direkt als unpassend degradiert werden, geben sie doch durch ihre präsenste Setzung zu Beginn der Beschreibung den Ton für die Vorstellung an, die von *The God of the Labyrinth* entsteht: Es handelt sich wohl um einen Detektivroman, der zumindest aus Sicht des Nekrologverfassers einen intellektuell höheren Anspruch hat als die Romane von Christie und Stein. Dass diese Kontextualisierung mindestens das Genre des Romans festlegt, trotz jeder Entrüstung über den Vergleich, spiegelt der Text wenig später auch direkt, wenn der Verfasser behauptet: »He declarado que se trata de una novela policial [...]«. ²⁷ Tatsächlich hat er zuvor überhaupt nichts Explizites zum Genre des Romans deklariert, sondern nur den Vergleich mit Christie und Stein rezitiert, der diese Einordnung übernimmt.

Auf die negierten Vergleiche mit Christie und Stein folgt ein Vergleich mit Ellery Queens *The Siamese Twin Mystery*, ebenfalls noch, bevor der Leser etwas über den Inhalt von *The God of the Labyrinth* erfährt:

25 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 54. Mahler beschreibt mit dieser Aussage die metatextuelle Schachtelung von Textwelten in »Tlön, Orbis, Urbis Tertius«, sie trifft aber auch auf das gegenseitige Kontextualisieren fingierter Referenzen zu.

26 Borges: *Ficciones*, S. 77.

27 Ebd., S. 79.

el editor [...] propuso [*The God of the Labyrinth*] a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese Twin Mystery* atacaron a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinoso el fracaso de la novela de nuestro amigo.²⁸

Dient dieser dritte Vergleich vordergründig dazu, den Misserfolg des Romans von Quain zu entschuldigen, gibt er zugleich weitere Anhaltspunkte für eine Kontextualisierung. Durch die Verflechtung mit den Werken von Christie, Stein und Queen entsteht um den Roman von Quain ein Netz aus Beziehungen, die zwar keineswegs klar definiert, aber dennoch gesetzt sind und in der Rezeption ein diffuses Bild des Romans, seiner Handlung und seiner Figuren entstehen lassen.

Noch stärker geschieht dieses Einbetten in ein Netz aus Bezügen bei der Beschreibung des nächsten Romans, *April March*. Diese beginnt mit einer beschwichtigenden Notiz, die wie eine Erwiderung auf vorhergehende Kritik wirkt und das Werk in ein Netz zahlreicher philosophischer Bezüge einbindet:

Aún más heterodoxa es la »novela regresiva, ramificada« *April March*, cuya tercera (y única) parte es de 1936. Nadie, al juzgar esa novela, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que el autor no la consideró nunca otra cosa. *Yo reivindico para esa obra*, le oí decir, *los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio*. Hasta el nombre es un débil *calembour*: no significa *Marcha de abril* sino literalmente *Abril marzo*. Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and reality*, 1897, página 215)¹. Los mundos que propone *April March* no son regresivos, lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. [...] De esta estructura cabe repetir lo que declaró Schopenhauer de las doce categorías kantianas: todo lo sacrifica a un furor simétrico.

¹ Ay de la erudición de Herbert Quain, ay de la página 215 de un libro de 1897. Un interlocutor del *Político*, de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su *Filípica*, habla de ciertas frutas boreales que originan en quien las come, el mismo proceso retrógrado...Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado. Cf. el canto décimo del *Infierno*, versos 97–102, donde se comparan la visión profética y la presbicia.²⁹

Der Text »Examen de la obra de Herbert Quain« schafft sich so mit der Imaginierung von *April March* nicht nur selbst einen fiktiven textuellen Gedächtnisraum, eine Vergangenheit, sondern baut durch die Bezüge zu Dunne, Bradley, Platon, Theopompos und Dante auch ebendiesem *April March* einen (realen) philosophischen Gedächtnisraum auf. Dieser Gedächtnisraum definiert gleichzeitig den Anspruch des inhaltlich sehr dürftig beschriebenen Werks von Quain. Dabei gilt wie in einer geographischen Lokalisierung: Je mehr Anhaltspunkte, desto genauer wird die Vorstellung des Werkes – die anderen Werke wirken wie Kreise, durch deren Überschneidungsflächen das fiktive Werk immer genauer gedanklich zugeschnitten werden kann.

Eine solche Kontextualisierung konkretisiert auch die Beschreibung der Gespräche, die im ersten Akt der »comedia heroica en dos actos *The Secret Mirror*«³⁰ stattfinden:

Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre; los afectos, nobles aunque vehementes; el diálogo parece vacilar entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr. Philip Guedalla. Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza.³¹

29 Borges: *Ficciones*, S. 79–80.

30 Ebd., S. 83.

31 Ebd., S. 83.

Ohne wirklich etwas von den Gesprächen und dem Verlauf der in der Komödie beschriebenen Zeitspanne zu sagen, lässt der Text im Leser durch die Verweise auf Bulwer Lytton, Wilde und Guedalla eine Vorstellung dazu entstehen. Wie genau diese Vorstellung ist, hängt natürlich von der literarischen Vorbildung des realen Lesers ab – im Idealfall funktionieren diese Vergleiche mit existierenden Werken fast wie ein *copy-paste* der referenzierten Schreibstile und Motive (Nachtigall, heimliches Duell) in die beschriebene Struktur.

Eine dritte Strategie, um einen Kontext für die imaginierten Bücher zu erzeugen, ist die Referenz auf eine Kritik des beschriebenen Buches, die als sekundäre Bewegung einen Kommentar auf eine fiktive Kritik über ein fiktives Buches erzeugt, also eine Art Meta-Metatextualität darstellt. Mit einem solchen Bezug beginnt »Examen de la obra de Herbert Quain« durch das Bedauern des Sprechers über die bisherigen Nekrologe. Die Referenz auf die »columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio«,³² dem Literaturteil der *Times* zugeschrieben, bleibt zwar im Vagen darüber, mit welchen Adverbien welche Werke, Schreibweisen oder Ideen von Quain bedacht werden, setzt aber doch die folgenden Werkbeschreibungen in einen Rahmen: Quains Werke scheinen bekannt genug gewesen zu sein, dass ihm die *Times* eine halbe Kolumne Nekrolog widmet, ihm wird jedoch nicht uneingeschränkt applaudiert, was den Sprecher zu der Grundannahme verleitet, bei Quain handle es sich um einen von Kritik und Publikum missverstandenen Autor. Diese Einschätzung wird durch die Erwähnung des zweiten Nekrologs, der – aus Sicht des Verfassers zu Unrecht – *The God of the Labyrinth* mit Christie und Stein vergleicht, noch bestärkt.

Im Gegensatz zum Sammler der fremden Stimmen in *La literatura nazi en América* hält sich der Verfasser dieses Nekrologs nicht mit eigener Wertung zurück. Seine negierenden Bezüge auf Kritiken der fiktiven Texte setzen sich in der Beschreibung der Komödie *The Secret*

32 Ebd., S. 77.

Mirror fort, die von »la crítica« als freudianisch eingeordnet wird, abermals zum Unmut des Verfassers:

Cuando *The Secret Mirror* se estrenó, la crítica pronunció los nombres de Freud y de Julian Green. La mención del primero me parece del todo injustificada.

La fama divulgó que *The Secret Mirror* era una comedia freudiana; esa interpretación propicia (y falaz) determinó su éxito.³³

Diese fingierte Meta-Metatextualität erzeugt einerseits einen Kontext, der den Leser dazu anregt, die Leerstelle, die das fiktive Buch darstellt, trotz des Widerspruchs des Sprechers in eine bestimmte Richtung zu füllen. Andererseits regt der ständige Einspruch des Verfassers gegen die referenzierten Wertungen Fragen an: Warum genau schätzt der Verfasser *The Secret Mirror* nicht als freudianisch ein? Weil eine psychoanalytische Lesart zu plakativ ist oder den Text auf einen Aspekt reduziert oder logische Gründe dagegensprechen? Ist die durch die Kritik ebenfalls vorgeschlagene Lesart nach Julian Green zutreffender? Auch in dieser Art der Kontextanreicherung werden ununterbrochen Spuren gelegt, die den Leser zum Füllen der Leerstelle und damit zum Erzeugen des fiktiven Buches während der Rezeption anregen. Zudem erweitern die Bezüge auf andere Kritiken und damit andere Leser die fingierte Referenz um eine weitere zeitliche Ebene: Während der Bezug auf philosophische Vorgänger für *April March* eine Vergangenheit erschafft, geben die Hinweise auf andere Leser der Werke von Quains *The Secret Mirror* gewissermaßen eine Gegenwart (oder zumindest eine nahe Vergangenheit): Die Komödie wird gelesen, kommentiert, in ein Netz mit anderen Werken eingefügt.

Ausschlaggebend für die Evidenz der Bücher Quains ist also eine Hyperkontextualisierung durch Überlagerung mehrerer Kontexte, die es ermöglichen, die Leerstelle zu füllen, und die die Art und Weise dieser Füllung anregen und lenken. Die Sogkraft dieser Strategien steht im Kontrast zu fingierten Referenzen in anderen Texten, die auf

33 Borges: *Ficciones*, S. 84.

dieses Verknüpfen mit Kontexten verzichten, etwa die Referenz auf das angeblich von einem Autor namens Silas Haslam verfasste Buch *A General History of Labyrinths* in Borges' »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, das zwar erstaunliche Echos in der Realität des Lesers hat, aber ansonsten relativ kontextlos im Text steht.

4.1.2 Resümees statt Romane

Während in Texten wie »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« oder »El jardín de senderos que se bifurcan« die fingierten Referenzen anderen Textstrategien wie dem Erzeugen einer fantastischen Unsicherheit oder der Inszenierung von Fiktion untergeordnet sind, haben die fingierten Referenzen in »Examen de la obra de Herbert Quain« gewissermaßen freies Spiel und werden durch ausführlichere Beschreibungen und die analysierte Kontextpotenzierung in den Vordergrund gestellt. Die Erzeugung dieser speziellen Art von »Hypotypose«,³⁴ einer vagen, aber doch eindrucklichen Vorstellung von den fiktiven Büchern, dient als Gedankenspiel, das es Borges erlaubt, literarische Ideen zu erkunden und sich dabei nicht mit Details aufhalten zu müssen.³⁵

Ohne sich beispielsweise der »[d]esvarío laborioso y empobrecedor«³⁶ zu unterziehen, die elaborierte Struktur von *April March* tatsächlich mit Inhalt zu füllen, der neun Einzelgeschichten aus verschiedenen Genres ergibt, und dabei eine »ejecución deficiente«³⁷ zu riskieren, die bei Quains Werk als das Ergebnis der Unterordnung unter die strenge Struktur entschuldigt wird, spielt der fingierte Nekrolog so die Romanidee ohne Detailprobleme durch. Damit stellen die fingierten Referenzen ein zentrales Element der konzisen Erzählweise Borges' dar, da sie eine Auslagerung der Textproduktion in die Rezeption anstoßen.

34 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 62.

35 Vgl. Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 49.

36 Borges: *Ficciones*, S. 12.

37 Ebd., S. 79.

Dieses verkürzende Verfahren ist weniger Bequemlichkeit in der Textproduktion zuzuschreiben als einer bestimmten Einstellung gegenüber den durchgespielten Ideen und dem Leser:

Leidenschaftlich verfolgt [Borges] Ideen und Sinnentwürfe – aber er eignet sie sich nicht an, sondern überläßt sie am Ende ihren rechtmäßigen Eigentümern: den Zitaten, der Vergangenheit, den fremden Kulturen, den erfundenen Figuren. [...] Der Autor selbst begnügt sich mit »Rätseln«, die er nicht zu lösen vermag.³⁸

Die Rätsel werden durch die fingierten Referenzen und die sie umgebenden aktivierenden Strukturen dem Leser übergeben. Dieser verbleibt mit der Frage, wie etwa ein Detektivroman ablaufen könnte, dessen Leser wie der von *The God of the Labyrinth* schlauer ist als der Detektiv, weil er am Ende des Textes erfährt, dass das Zusammentreffen zweier Schachspieler kein Zufall war.

Die Werke von Herbert Quain dienen in diesem Sinne als Gedankenspiel mit literarischen Ideen, nicht unähnlich dem Spiel, das Quain selbst in *Statements* ausführt. Dieser lässt die von ihm angedachten Erzählungen »[de] buen argumento«³⁹ zwar nicht unausgeschrieben, führt sie jedoch absichtlich so schlecht aus, dass der Leser selbst eine bessere Ausführung imaginiert – genau wie der Leser von »Examen de la obra de Herbert Quain« angeregt wird, das ›Was wäre, wenn ...‹ der fingierten Resümees gedanklich weiterzuspinnen. Nie um metaleptische Kniffe verlegen, führt Borges eine mögliche Reaktion auf diese »exercises in potential literature«⁴⁰ am Ende des Textes selbst vor. Der Text endet mit einem Eingeständnis: »Del tercero [cuento de *Statements*], *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.«⁴¹ Indem der Verfasser des Nekrologs zugibt, selbst eine der Erzählungen von Quain zu

38 Schlaffer: *Borges*, S. 94.

39 Borges: *Ficciones*, S. 85.

40 Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 49.

41 Borges: *Ficciones*, S. 85.

einer eigenen Erzählung mit dem Titel »Las ruinas circulares« ausgebaut zu haben, setzt er sich mit dem realen Autor Jorge Luis Borges gleich, der wirklich eine Sammlung namens *El jardín de senderos que se bifurcan* publiziert hat – in der neben »Las ruinas circulares« eben auch »Examen de la obra de Herbert Quain« enthalten ist. Nimmt man diese »especie de mise-en-abyme intertextual«⁴² ernst, dann wäre nicht nur die Referenz auf die Erzählung »The Rose of Yesterday« fingiert, sondern dann wäre auch die komplette Erzählung »Las ruinas circulares« als Fortsetzung der fingierten Intertextualität in »Examen de la obra de Herbert Quain« eine fingierte Referenz im Stile des Gedichts »Pale Fire« und damit eine Form der eingangs erwähnten *nested art*.

4.2 Wucherndes *fiction-making system*: Bolaños *Los sinsabores del verdadero policía* und 2666

Wie das Werk von Borges ist das von Bolaño durch ein »unablässig Text aus Text gebärende[s] *text-making*«⁴³ geprägt, das mit autofiktionalen Elementen und Metalepsen spielt. Bolaños Texte sind dabei jedoch stärker als die seines Vorgängers von Bezügen untereinander bestimmt. Er bedient sich systematisch seines eigenen Materials:

Este es un artista que, con tenaz voluntad, revitaliza y reinvierte lo antes por él escrito. En otras palabras, escribir es desde su punto de vista nutrirse de lo ya escrito (propio y ajeno) porque en su gestación y su devenir esos escritos comunican entre sí.⁴⁴

42 Karl Alfred Blüher: »Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges«, in: *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, hrsg. von Karl Alfred Blüher und Alfonso de Toro, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1995, S. 119–132, hier S. 125.

43 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 64.

44 Castillo de Berchenko: »Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura«, hier S. 43.

Diese Kommunikation innerhalb von Bolaños Œuvre findet auf mehreren Ebenen statt: zwischen den verschiedenen, oft klar voneinander getrennten Abschnitten eines Buches wie den fünf Teilen von 2666, aber auch zwischen mehreren Büchern wie *La literatura nazi en América* und *Estrella distante* oder *Los detectives salvajes* (1998) und *Amuleto* (1999). Die Texte teilen sich Orte, Handlungsstränge, aber vor allem Figuren – meist Schriftsteller und/oder Detektive, was bei Bolaño, dessen Protagonisten zum großen Teil diesen beiden Tätigkeiten nachgehen, nicht überrascht.⁴⁵ Dabei bringen die Schriftstellerfiguren oft auch ihre fiktiven Œuvres mit, wenn sie von einem Text in den anderen wandern.

4.2.1 Proliferierende Fiktionen

Die textüberschreitenden Schriftsteller und Texte sind bei Bolaño Teil eines wuchernden »fiction-making system«,⁴⁶ das es ihm ermöglicht hat, innerhalb weniger Jahre ein extrem umfangreiches Werk zu produzieren: »la obra es una máquina que hace proliferar incesantemente historias; un mecanismo aparentemente incontrolado provoca la multiplicación de narrativas interconectadas [...]«. ⁴⁷ Nach Chris Andrews bilden vier Prozesse die Basis dieser wuchernden Weltenvielfalt:⁴⁸

45 Vgl. Castillo de Berchenko: »Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura«, S. 45. Solche wiederkehrenden Autoren sind etwa die schon erwähnten Ramírez Hoffman/Carlos Wieder und Archimboldi/Arcimboldi. Auch fiktive Schriftsteller aus den Werken anderer Autoren finden sich teils bei Bolaño wieder, etwa der am Schluss von *Estrella distante* erwähnte Pierre Menard. Vgl. zu den Verbindungen zwischen »Pierre Menard, autor del Quijote« und *Estrella distante* auch Rory O'Bryen, der letzteres Buch als »political [...] radicalization of the Borgesian story's deconstruction of authorship« einordnet. Rory O'Bryen: »Writing with the Ghost of Pierre Menard. Authorship, Responsibility, and Justice in Roberto Bolaño's *Distant Star*«, in: *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*, hrsg. von Ignacio López-Calvo, New York: Palgrave Macmillan, 2015, S. 17–34, hier S. 18.

46 Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 33. Andrews zitiert diesen Begriff von der Journalistin Nora Catelli.

47 Dorta Sánchez: »Los bordes del canon y la centralidad del mal«, S. 255.

48 Weltenvielfalt wird hier allgemein verstanden als eine Vielfalt fiktionaler Welten, die nebeneinanderstehen, sich überlappen und teils ineinandergeschachtelt sind (so der Fall bei den metafikcionalen Textwelten der fiktionalen Bücher), und nicht im Sinne von Valdivia, der in seiner Studie über Bolaño Metalepsen als Voraussetzung

[E]xpansion, circulating characters, metarepresentation, and overinterpretation. The first two facilitate composition in an obvious way because they are modes of recycling. The second two [...] also contribute to the proliferation of Bolaño's fiction by providing a means of linking heterogeneous stories and kinds of discourse, and by enlarging the range of thoughts and actions that are psychologically plausible for a given character, thus allowing the writer greater freedom in developing the plot.⁴⁹

Fingierte Intertextualität spielt in diesem System als Variante der *metarepresentation* eine zentrale Rolle – jede Metarepräsentation eines fiktiven Buches ist schließlich potenziell fingierte Intertextualität –, aber auch für den Ausbau und die Charakterisierung zirkulierender Figuren und die Expansion bestehender Texte.

Die von Bolaño eingesetzte Textexpansion von innen heraus, angelehnt an die Technik der *tnesis*, lässt deren Inhalte durch »descriptive details and subsidiary actions, or [...] indices and catalyzers«⁵⁰ wachsen und sich verändern. Ein Beispiel für eine solche Expansion ist das Entstehen von *Estrella distante* aus dem Ramirez-Hoffman-Kapitel von *La literatura nazi de América*.

Nicht selten bilden sich die expandierenden Inhalte dabei aus fingierten Referenzen.⁵¹ So wachsen die sehr kurz gehaltenen Beschreibungen der Werke von Benno von Archimboldi aus 2666 in dem Kapitel über J. M. G. Arcimboldi in *Los sinsabores del verdadero policía* zu seitenfüllenden Werkbeschreibungen heran. Über Archimboldis Roman *La perfección ferroviaria* etwa erfährt der Leser in 2666 nur, dass er 1975 in italienischer Übersetzung erschien, eine der Figuren aus

für Weltenvielfalt in Sinne unvereinbar nebeneinanderstehender Welten definiert. Vgl. Pablo Valdivia Orozco: *Weltenvielfalt. Eine romantheoretische Studie im Ausgang von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño*, Berlin: De Gruyter, 2013, insbesondere S. 6.

⁴⁹ Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 34.

⁵⁰ Ebd., S. 34–35.

⁵¹ Nie jedoch hat Bolaño ein komplettes Buch aus einem fingierten Resümee entstehen lassen. Er hat sich also nie ebenjener Strategie bedient, die der Sprecher in »Examen de la obra de Herbert Quain« für »seine« Erzählung »Las ruinas circulares« als Produktionsgeschichte ausgibt.

2666 einen Aufsatz über »el destino en *La perfección ferroviaria*«⁵² geschrieben hat und einige Literaturwissenschaftler bei seiner Publikation fälschlicherweise vermuteten, es könnte der letzte Roman sein, den Archimboldi veröffentlicht.⁵³ *Los sinsabores del verdadero policía*⁵⁴ dagegen enthält eine drei Seiten lange Erläuterung des Inhalts von J. M. G. Arcimboldis »*La perfección ferroviaria* (Gallimard, 1964, 206 páginas)«. ⁵⁵ Diese beschreibt den Roman als eine Zusammenstellung aus 99 Einzeldialogen zwischen Zugfahrenden aus verschiedenen Zeiten und Orten, die auf komplexe Weise erst auf den zweiten Blick verwoben sind und denen eine sich wiederholende Struktur einer Verfolgungsjagd zugrunde liegt.

Diese Textexpansion ist jedoch nicht als linear ablaufende Folge oder gar sich steigernder ›Fortschritt‹ der fiktiven Bücher zu begreifen, sondern als spielerische Auswüchse, die, wie Mahler schreibt, eine Reihe gleichwertiger Möglichkeiten erzeugen.⁵⁶ Archimboldis Œuvre wird also nicht im Sinne einer verbesserten Version durch das Œuvre Arcimboldis ersetzt, sondern die entworfenen fiktiven Bücher stehen nebeneinander und überlagern sich. Zudem dienen die unterschiedlich großen Auswüchse, etwa die umfangreichen Beschreibungen in *Los sinsabores del verdadero policía* im Gegensatz zu den kurzen in 2666, ganz verschiedenen Funktionen – welche Elemente also wuchern und welche nicht, unterliegt nie (nur) einem simplen Bedürfnis nach Textproduktion oder Weiterentwicklung. Vielmehr mündet der Unterschied auch in ein Durchspielen verschiedener Funktionen fingierter Referenzen.

Seinen Fluchtpunkt hat Bolaños wucherndes *fiction-making system* in *La literatura nazi en América*, das für diverse spätere Romane als Quelle dient:

52 Roberto Bolaño: 2666, New York: Vintage Español, 2009, S. 18.

53 Vgl. ebd., S. 86.

54 Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 219.

55 Ebd., S. 219.

56 Vgl. Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 62. Vgl. zum Thema der Expansion bei Bolaño auch Pablo Catalan: »Roberto Bolaño: un laberinto narrativo«, in: *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, hrsg. von Fernando Moreno Turner, Poitiers: CNRS, 2005, S. 53–67, hier S. 65–66.

No characters from his previous novels [...] reappear in other books. But *Nazi Literature in the Americas* functions like an incubator. As well as providing the scenario for *Distant Star*, it produced Daniela de Montecristo [...], who speaks in »Daniela« [...]; the Romanian general Eugen Entrescu, whose genital endowment and crucifixion, exposed and narrated in 2666 [...], are briefly noted in *Nazi Literature's* »Epilogue for Monsters« [...]; and the pornographer Adolfo Pantoliano [...], whose death is regretted by no one in »Joanne Silvestri« [...].⁵⁷

Werkinterne Intertextualität, insbesondere das Auftauchen einzelner Figuren in mehreren Texten eines Autors, hat in der Romanliteratur eine lange Tradition und wurde besonders von Balzacs *Comédie humaine* geprägt.⁵⁸ Im Werk von Bolaño handelt es sich bei den doppelten Figuren oft nicht um exakte Entsprechungen, um Identität im strengen Sinne, sondern um »resemblances or analogies«.⁵⁹ Andrews definiert drei Arten wiederkehrender Figuren:

Sometimes characters simply return, with the same name and the same properties, or new properties that are compatible with those manifested in an earlier appearance. [...] Sometimes characters are renamed: they come back with a new name but with unchanged or compatible properties [...]. And sometimes characters are transfigured: their properties change to the point of incompatibility while the name remains the same or is recognizably similar.⁶⁰

57 Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 43. Vgl. zur Bezeichnung von *La literatura nazi en América* als »punto de fuga« auch Walker: »Horror y colección en Roberto Bolaño«, S. 165. Auch Sánchez Carbó versteht das Werk als Ausgangspunkt für die späteren Werke, vgl. Sánchez Carbó: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«. Genauso sind einige der Titel im bibliographischen Anhang von *La literatura nazi en América* Vorboten späterer Buchtitel von Bolaño. Vgl. Walker: »Horror y colección en Roberto Bolaño«, S. 167–169.

58 Vgl. Daniel Aranda: »Originalité historique du retour de personnages balzaciens«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 101.6 (2001), S. 1573–1589. Auch in zeitgenössischer Literatur wird großzügig von diesem Figuren-hopping Gebrauch gemacht.

59 Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 42.

60 Ebd., S. 44. Das beste Beispiel einer wiederkehrenden Figur mit unterschiedlichen Namen sind Bolaños Alter Egos – teils ein »yo«, das bibliographische Details mit dem realen Autor teilt, teils »Arturo Belano« als Erzähler in der ersten oder dritten Person,

Das Duo Benno von Archimboldi (2666) und J. M. G. Arcimboldi (*Los sinsabores del verdadero policía*) entsteht durch *transfiguration*. Die beiden fiktiven Autoren teilen neben ihrem Beruf, ihrer ungefähren Lebenszeit und dem fast identischen Nachnamen auch die geheimnisvolle Aura, die sie umgibt: Hans Reiter, der unter dem Pseudonym Benno von Archimboldi publiziert, ist aus freien Stücken aus der Öffentlichkeit verschwunden, und selbst unter größten Anstrengungen gelingt es seinen Anhängern nicht, ihn zu finden. Über das Leben von J. M. G. Arcimboldi sind zwar reichlich Informationen vorhanden, die in *Los sinsabores del verdadero policía* aufgezählt werden (Lebensdaten, Beziehungen, Freundschaften, Hobbys et cetera), in einem Brief wird aber erwähnt, er sei verschwunden – ein eventueller Zusammenhang mit einer geheimnisvollen Sekte von »escritores bárbaros«⁶¹ wird dabei angedeutet, aber nie geklärt. Auch in den beiden fiktiven Œuvres gibt es Überschneidungen: Beide Autoren haben Romane namens *La perfección ferroviaria* und *La rosa ilimitada* publiziert, und der Namensgeber eines Romans von Archimboldi, D'Arsonval, taucht als Figur in Arcimboldis *Los negros de Fontainebleau* auf.

Unterschieden werden die beiden dagegen durch ihre Herkunft – Archimboldi ist Deutscher, Arcimboldi Franzose – und vor allem durch ihre sonstigen Publikationen, die nicht nur völlig andere Titel tragen, sondern auch, soweit das durch die spärlichen Informationen in 2666 erschließbar ist, andere Themen abdecken.⁶²

teils die Figur »B«, die an Kafkas »K« erinnert. Vgl. Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 47–48.

61 Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 103.

62 Aus dem Œuvre von Archimboldi werden in 2666 21 Romane genannt: *Los bajos fondos de Berlín*, *Bitzius*, *La rosa ilimitada*, *Ríos de Europa*, *Bifurcaria bifurcata*, *Santo Tomás*, *La ciega*, *El Mar Negro*, *El vendedor de lotería*, *El padre*, *El rey de la selva*, *El jardín*, *La máscara de cuero*, *D'Arsonval*, *El tesoro de Mitzi*, *La perfección ferroviaria*, *La cabeza*, *Lüdicke*, *Herencia*, *El regreso*, *Letea*. Der systematische Werkkatalog von J. M. G. Arcimboldi in *Los sinsabores del verdadero policía* listet elf Romane (*El enigma de los ciclistas del Tour de Francia*, *Vertumno*, *Hartmann von Aue*, *La búsqueda de Sam O'Rourke*, *Riquer*, *La perfección ferroviaria*, *El Bibliotecario*, *La rosa ilimitada*, *Los negros de Fontainebleau*, *Racine*, *Doctor Dotremont*) sowie sechs weitere Texte (*Los miserables*, *Sólo para enamorados*, *El espíritu de la ciencia-ficción*, *La perfección ferroviaria* o *Los*

Andrews sieht in der Weiterverwendung des Namens einer Figur unter Veränderung ihrer Eigenschaften vor allem den Zweck, die konnotativen Eigenschaften des Namens in einem neuen Kontext fruchtbar zu machen.⁶³ Werden mit den wiederholten Figurennamen Schriftstellerfiguren betitelt, wie bei Arcimboldi/Archimboldi, werden jedoch zusätzlich auch die mit diesem Schriftstellernamen verknüpften fiktiven Werke zu einem gewissen Grad von einem Text in den anderen transportiert. ›Altes‹ und ›neues‹ Œuvre werden so verknüpft – insbesondere, wenn wie in diesem Fall auch einzelne Romantitel wiederholt werden – und bilden ein diffuses Gesamtnetz, in dem das eine Œuvre als eine Art stiller Hintergrund für das andere dient. Dadurch schwingt etwa in der Lektüre des Romantitels *La perfección ferroviaria* in 2666 die Inhaltsangabe mit, die der Leser zu dem gleichnamigen Roman in *Los sinsabores del verdadero policía* bekommen hat, und bei D'Arsoval denkt der Leser unweigerlich an die Figur gleichen Namens aus *Los negros de Fontainebleau*. Auch *transfiguration* ist damit ein Mittel zur Kontextualisierung der fiktiven Texte, durch das diese in der Lektüre eine klarere Kontur erhalten.

4.2.2 Arcimboldi: Romanskizzen

Obwohl in 2666 und *Los sinsabores del verdadero policía* ähnliche Prinzipien der Textproliferation wirken, werden die Referenzen auf fiktive Werke dort zu völlig unterschiedlichen Zwecken eingesetzt. Diese divergierende Funktionalisierung wird deutlich, wenn man betrachtet, wie und in welchem Umfang diese Referenzen in die beiden Texte eingebunden sind.

Die Evidenzerzeugung in der Beschreibung von J. M. G. Arcimboldis Texten in *Los sinsabores del verdadero policía* ähnelt jener in »Examen de la obra de Herbert Quain«. In dem Text, der sich aus fünf Kapiteln zusammensetzt (»La caída del Muro de Berlín«, »Amalfitano y Padilla«, »Rosa Amalfitano«, »J. M. G. Arcimboldi«, »Asesinos

desdoblamiento del perseguido, Doctor Dotremont o Las paraojas de la enfermedad, Canciones de Hartmann von Aue) auf.

⁶³ Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 46.

de Sonora«), konzentrieren sich die Informationen zu Arcimboldi in dem ihm zugeordneten Kapitel. In den restlichen Kapiteln, die zusammenhängende Handlungsstränge entwickeln, wird nur fünfmal auf seine Bücher referiert. Arcimboldi kommt in der Haupthandlung nicht selbst vor. Das erste Mal wird der Schriftsteller von dem Literaturprofessor Amalfitano erwähnt, der sich daran erinnert, ein Buch von Arcimboldi übersetzt zu haben:

[...] yo que di clases en la Universidad de Buenos Aires, yo que traduje del francés *La rosa ilimitada* de J. M. G. Arcimboldi para una editorial de Buenos Aires mientras escuchaba cómo mi Edith adorada decía que acaso el nombre de nuestra hija era un homenaje al título de la novela de Arcimboldi y no, como yo le aseguraba, una forma de recordar a Rosa Luxemburgo [...].⁶⁴

Die Überschneidung mit Benno von Archimboldi ist bei dieser ersten Erwähnung auffallend hoch: Der erwähnte Roman *La rosa ilimitada* ist beiden Figuren zugeschrieben, und außer der Notiz, dass Amalfitano die Übersetzung aus dem Französischen angefertigt habe, und den divergierenden Initialen der Vornamen werden keine abweichenden Details erwähnt. Dadurch wird einem Leser, der 2666 bereits kennt, eine Gleichsetzung der beiden Autoren zunächst nahegelegt, und die beschriebene Kontexterweiterung setzt ein.

Das Kapitel »J. M. G. Arcimboldi« erinnert durch Aufbau und Art der Informationen an den »Epílogo para monstruos« aus *La literatura nazi en América*: Es beginnt mit einer Auflistung der »Obras de J. M. G. Arcimboldi (Carcasonne, 1925)«,⁶⁵ die nach Genres geordnet ist und Publikationsdaten sowie Verlagsnamen enthält. Danach folgen die Inhaltszusammenfassungen von sieben Romanen, gebündelt nach Lesereihenfolge des Verfassers (ob es sich hier um Amalfitano oder Padilla oder jemand anderen, etwa den nullfokalisierten Erzähler, handelt, ist unklar): »Dos novelas de Arcimboldi leídas en 5 días« über *Hartmann von Aue* und *Vertumno*, »Una novela de Arcimbol-

64 Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 40–41.

65 Ebd., S. 197.

di leída en 4 días« über *Los negros de Fontainebleau*, »Dos novelas de Arcimboldi leídas en 3 días« über *El Bibliotecario* und *Racine* sowie »Dos novelas de Arcimboldi leídas en 7 días« über *La búsqueda de Sam O'Rourke* und *La perfección ferroviaria*.⁶⁶ Danach folgen Auflistungen der Freundschaften, des Briefverkehrs, der Hobbys und der »Enemigos jurados«⁶⁷ von Arcimboldi.

Im Gegensatz zu den Inhaltsskizzen der Romane von Herbert Quain oder auch der Texte von Autoren in *La literatura nazi en América* sind die der Schilderungen der sieben Romane in *Los sinsabores del verdadero policía* sehr ausführlich. Sie fassen über ein bis fünf Seiten den Plot zusammen und nennen dabei Hauptfiguren und dem Text zugrunde liegende Strukturen (etwa zu dem schon erwähnten *La perfección ferroviaria*: »Novela compuesta por noventa y nueve diálogos de dos páginas cada uno, aparentemente sin ninguna ilación entre sí«).⁶⁸ Teils werden auch Einschätzungen zu Leseerfahrungen und -einsichten präsentiert (»[...] el lector avisado pronto comprende (aunque para ello muchas veces sea necesaria una segunda o tercera lectura) que [...]«)⁶⁹ sowie Interpretationen des Inhalts gegeben (»[...] la historia verdaderamente importante, la que de alguna manera contiene y borra y desplaza todas las demás, es [...]«).⁷⁰

Dabei werden kaum Bezüge der fingierten Texte auf reale Werke hergestellt. Einzig die Beschreibung von *La búsqueda de Sam O'Rourke* enthält eine Referenz auf einen realen Roman: »Esta novela triste y prolija hace pensar de inmediato en un plagio o en el mejor de los casos en una versión revisada de *El secuestro de Miss Blandish*, de James Hadley Chase.«⁷¹ Alle weiteren Vergleiche mit realen Autoren sind in den Briefwechsel zwischen Amalfitano und dessen Ex-Geliebtem Padilla ausgelagert. So berichtet Padilla etwa:

66 Zusätzlich wird der Roman *Doctor Dotremont* später im Text von einer der Figuren zusammengefasst.

67 Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 233.

68 Ebd., S. 219.

69 Ebd., S. 220.

70 Ebd., S. 221.

71 Ebd., S. 215.

[...] la controvertida *Riquer*, que leyó en la edición catalana de Juli Montaner, novela corta o cuento largo que le pareció [a Padilla] una especia de Borges con más páginas. En Barcelona hay quienes dicen, decía Padilla, que Arcimboldi es la mezcla perfecta de Thomas Bernhard y Stevenson (el viejo Robert Luis, créetelo), pero él lo ubicaba más bien en el cruce improbable de Aloysius Bertrand y Perec y (agárrate) Gide y el Robbe-Grillet del *Proyecto para una revolución en Nueva York*. En cualquier caso, francés hasta las cachas.⁷²

Diese Vergleiche supplementieren die vorher gegebenen Inhaltsangaben mit Hinweisen zum Stil Arcimboldis. Amalfitano ist dabei nicht immer einer Meinung mit Padilla:

[...] Amalfitano se dio cuenta de que en su larga carta Padilla pasaba por alto (y con él seguramente la totalidad de los arcimboldianos de Barcelona) una característica esencial en la obra del francés: si bien todas sus historias, no importaba el estilo utilizado (en este aspecto Arcimboldi era ecléctico y parecía seguir la máxima de De Kooning: *el estilo es un fraude*), eran historias de misterio, éstos únicamente se resolvían mediante fugas [...], como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro, saltaran literalmente de la última página y siguieran huyendo.⁷³

Obwohl diese Meinungsdivergenz nicht so deutlich ist wie die des Nekrologverfassers in »Examen de la obra de Herbert Quain« zu den durch ihn zitierten Kritikern, erzeugen doch auch sie wieder Leerstellen, die den Leser zu Vorstellungsakten anregen.

Auch die Auflistungen von Freundschaften, Briefpartnern, Hobbys und Feinden von Arcimboldi erzeugen ein Netz aus Verknüpfungen, die als Hintergrund für die fiktiven Bücher fungieren. In ihnen wird jedoch mehr der grundsätzlich exzentrische Charakter Arcimboldis skizziert, konkrete Hinweise auf Buchinhalte oder Schreibstile

72 Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 290.

73 Ebd., S. 291. Der Verweis auf die den Büchern entspringenden Figuren ist natürlich auch ein autoreferentieller Verweis auf Bolaños Figuren, die selbst nicht im eingegegneten Bereich eines Buches bleiben.

werden kaum gegeben. So lassen etwa die Zusammenfassungen seines Briefwechsels ein irritierendes Bild über seine Interessen und seinen Charakter entstehen:

Dr. Mario Bianchi, jefe del Departamento de Cirugía Plástica del Hospital San Pablo, de Orlando, Estados Unidos. Ocho cartas, entre 1964 y 1965, de carácter pseudocientífico. Arcimboldi se muestra interesado en técnicas de cirugía facial, en elongaciones nerviosas, en técnicas de implantaciones óseas, en »fotografías del interior de la cara, del interior de las manos.« Y aclara: »fotografías en color, por supuesto.« [...]

Dr. André Lejeune, psicoanalista laciano. Dieciocho cartas entre 1963 y 1974. Temas literarios de los que se deduce que el doctor Lejeune es un lector nada despreciable, amén de crítico agudo y mordaz. Las últimas cartas contienen amenazas veladas. Arcimboldi habla des asesinatos, de gente que habla de asesinatos, de sangre y de silencio.⁷⁴

Auch die Aufzählungen der Freundschaften und Feindschaften von Arcimboldi, die einzelne Momente aus Arcimboldis Leben herausgreifen und in leuchtenden Farben beschreiben, gleichen einer Skizzensammlung für einen ungeschriebenen Roman über Arcimboldis Leben. Eine besondere Stellung nimmt dabei der ebenfalls fiktive Autor Raul Delorme ein, der als Portier in dem Haus arbeitet, in dem Arcimboldi wohnt. Mit ihm ist Arcimboldi zunächst befreundet, bezichtigt ihn aber später der Abhaltung schwarzer Messen:

Delorme, según Archimboldi, hacía misas negras en su cuartito de portero: defecaba sobre libros de Gide, Maupassant, orinaba sobre libros de Pierre Louÿs, Mendès, Banville, depositaba su semen entre las hojas de los libros de Barbusse, Hugo, Chateaubriand, todo con el único objetivo de mejorar su francés.⁷⁵

Padilla skizziert in einem seiner Briefe an Amalfitano seine Suche nach Delorme und der von ihm gegründeten Sekte der »escritores

⁷⁴ Ebd., S. 228–229.

⁷⁵ Ebd., S. 235.

bárbaros«,⁷⁶ die an die fieberhaften Recherchen erinnert, die die Leser von Borges unternehmen, um Texte und Autoren aufzuspüren. Paradoxerweise dient in dieser Suche gerade der inzwischen verschwundene Arcimboldi zur Authentifizierung der Existenz dieser Autorengruppe, die Amalfitano zunächst anzweifelt: Seine Erwähnung Delormes in einem Interview lässt diesen für Amalfitano real erscheinen. Abermals wird hier also »jeweils ein fingiertes Faktum aus einem bereits vorgängig fingierten Faktum [emergiert]«. ⁷⁷ Auf diese Weise lässt das Kapitel über J. M. G. Arcimboldi, ergänzt durch die Kontextualisierungen aus den Äußerungen von Amalfitano und Padilla, spielerisch mögliche Romane entstehen und lagert deren Fertigstellung an den Leser aus. Die literarischen Ideen stehen dabei wie ein zwischengeschaltetes Gedankenspiel in Bolaños Roman, losgelöst von der Haupthandlung.

4.2.3 Archimboldi: Charakterskizzen

Ganz anders werden Benno von Archimboldi und seine Romane in 2666 eingebunden. Obwohl es auch hier ein dem Schriftsteller vorbehaltenes Kapitel gibt – den letzten Teil, der im Stil eines Künstlerromans das Leben des fiktiven Autors erzählt –, spielt die Figur Archimboldi in diesem Buch auch in den anderen Teilen teils eine stärker hervorgehobene Rolle, insbesondere im ersten Teil, »La parte de los críticos«. Auffallend ist dabei, dass fast nichts zu den Romanen von Archimboldi berichtet wird. Außer einigen vagen Vergleichen Archimboldis mit anderen Schriftstellern (»Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Heinrich Böll. Hablaron de responsabilidad«)⁷⁸ und unspezifischen Berichten über den Erfolg des Œuvres (»Archimboldi [suena] como claro candidato al Nobel«)⁷⁹ erfährt der Leser nicht viel mehr als die Titel der fiktiven Romane.

76 Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, S. 103.

77 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 54.

78 Bolaño: 2666, S. 26.

79 Ebd., S. 98.

Andrews sieht den Grund hierfür darin, dass 2666 darauf angewiesen sei, dass der Leser Archimboldi als Verfasser bahnbrechender und faszinierender Romane glaubhaft findet. Der Text dürfe dem Leser daher im Gegensatz zu *Los sinsabores del verdadero policía* keinen Anhaltspunkt zu der Vermutung geben, dass die beschriebenen Werke mangelhaft seien:

[F]or the figure of Benno von Archimboldi to be convincing, the reader must be able to imagine that his novels are brilliantly original, and that is facilitated principally by showing how they have magnetized the lives of the critics Pelletier, Norton, Espinoza, and Morini.⁸⁰

Es gibt jedoch noch einen anderen Grund für das geheimnisvolle Schweigen über die fiktiven Werke: Es ist schlicht nicht nötig, die Romane zu resümieren, weil die fingierten Referenzen in 2666 nicht dazu da sind, eine Bibliothek möglicher Bücher im Kopf des Lesers entstehen zu lassen, sondern der Figurencharakterisierung dienen. Wann immer Archimboldis Texte in »La parte de los críticos« erwähnt werden, geht es stets um die vier Literaturwissenschaftler, ihre Eigenschaften und Beziehungen. Das Œuvre Archimboldis ist dabei fast beliebig – jedes andere Œuvre mit ähnlichen Attributen könnte ebenso seinen Platz einnehmen.

Jeder der vier Protagonisten wird zu Beginn des Textes vorgestellt, indem seine bzw. ihre erste Begegnung mit dem Werk von Archimboldi geschildert wird, wie hier bei Jean-Claude Pelletier:

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era *D'Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D'Arsonval* era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez

80 Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 54.

bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela.⁸¹

Dass die Romane Archimboldis nur mit Mühe auffindbar sind, macht Pelletier und später auch seine Kollegen zu suchenden, fast detektivischen Figuren: »A partir de ese día [...] se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor. No fue tarea fácil.«⁸²

Die Art der fingierten Referenzen ist dabei jeweils dem Charakter der »archimboldianos«⁸³ angepasst. Während die Einführung von Jean-Claude Pelletier aus einer Aufzählung von Romantiteln besteht, verbunden mit Informationen darüber, welche Strapazen Pelletier auf sich genommen hat, um diesen oder jenen Roman von Archimboldi aufzutreiben – was die Hingabe an sein Studienobjekt verdeutlicht –, werden bei Piero Morini zwei Romane ansatzweise inhaltlich skizziert, um die »elocuencia o el poder de seducción«⁸⁴ zweier Artikel, die Morini über diese Romane schreibt, zu untermauern. Zusätzlich wird bei der Vorstellung von Morini eingehend darüber berichtet, dass Archimboldi zu dem Zeitpunkt, als Morini ihn zum ersten Mal liest, in Italien bereits mehrfach übersetzt ist, diese Übersetzungen sich allerdings kaum verkaufen. Auch dieser Verweis auf den Bekanntheitsgrad der Romane soll weniger etwas über sie selbst aussagen, sondern eher über die eloquenten Aufsätze von Morini, die trotz der wirtschaftlichen Erfolglosigkeit von Archimboldis Romanen einen italienischen Verlag dazu veranlasst haben, eine Übersetzung von *Santo Tomás* durch Morini in Auftrag zu geben.

Bei Liz Norton dagegen, die im Gegensatz zu ihren willensstarken, systematischen Kollegen als chaotisch und impulsiv charakterisiert wird, liefert der Text eine sinnliche Leseerfahrung von Archimboldis *Bitzius*:

81 Bolaño: 2666, S. 15.

82 Ebd., S. 15.

83 Ebd., S. 30.

84 Ebd., S. 18.

La lectura de [Bitzius] sí que la hizo salir corriendo. En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote.

Pero la verdad es que sólo había bebido té y que se sentía abrumada, como si una voz le hubiera repetido en el oído una oración terrible, cuyas palabras se fueron desdibujando a medida que se alejaba del college [...].⁸⁵

Statt einer relativ unmittelbaren Darstellung der fiktiven Bücher, wie sie etwa ein Resümee darstellt, bekommt der Leser in »La parte de los críticos« ein durch die Reaktionen der vier Literaturwissenschaftler und ihrer Umgebung gefiltertes Bild von Archimboldis Œuvre, das als Prätext für deren berufliches wie privates Leben dient.⁸⁶

Die Beschreibung der beruflichen Auseinandersetzung über eben dieses Œuvre ist dabei durchgehend ironisch gehalten: Die akademischen Grabenkämpfe scheinen übertrieben, die Texte, um die es eigentlich gehen sollte, werden völlig außer Acht gelassen. Martialische Adjektive, festgefahrene Lager und übertriebene »Siegerehrungen« zeichnen etwa einen germanistischen Kongress in Bremen in grotesken Zügen. Die Referenzen auf Archimboldis Texte in Verbindung mit anderen Büchern verkommen zu reinem *name-dropping*:

El congreso de literatura alemana de Bremen fue agitado. Sin que los estudiosos alemanes de Archimboldi se lo esperaran, Pelletier, secun-

⁸⁵ Ebd., S. 22–23.

⁸⁶ Vgl. zur Abwesenheit des Œuvres von Archimboldi in 2666 und zum Umweg über die Reaktionen der Wissenschaftler auch Arndt Lainck: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Münster: Lit Verlag, 2014, S. 39.

dado por Morini y Espinoza, pasó al ataque como Napoleón en Jena y no tardaron en desbandarse hacia las cafeterías y tabernas de Bremen las derrotadas banderas de Pohl, Schwarz y Borchmeyer. Los jóvenes profesores alemanes asistentes al acto, al principio perplejos, tomaron partido, aunque con todas las reservas del caso, por Pelletier y sus amigos. El público, gran parte del cual eran universitarios que habían viajado en tren o en furgonetas desde Gottingen, también optó por las encendidas y lapidarias interpretaciones de Pelletier, sin ningún tipo de reserva, entregado con entusiasmo a la visión dionisiaca, festiva, de exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval) defendida por Pelletier y Espinoza. Dos días después Schwarz y sus adláteres contraatacaron. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Heinrich Böll. Hablaron de responsabilidad. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Uwe Johnson. Hablaron de sufrimiento. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Günter Grass. Hablaron de compromiso cívico. Incluso Borchmeyer contrapuso a la figura de Archimboldi la de Friedrich Durrenmatt y habló de humor, lo que a Morini le pareció el colmo de la desvergüenza. Entonces apareció, providencial, Liz Norton y desbarató el contraataque como un Desaix, como un Lannes, una amazona rubia que hablaba un alemán correctísimo, tal vez demasiado de prisa, y que disertó acerca de Grimmelshausen y de Gryphius y de muchos otros, incluso de Theophrastus Bombastus von Hohenheim, a quien todo el mundo conoce mejor por el nombre de Paracelso.⁸⁷

Weitere Merkmale verstärken den ironischen Ton: die Fokussierung des beschriebenen Wissenschaftsbetriebs auf positivistische Fragen nach dem Leben des Autors, die darin kulminiert, dass drei der Wissenschaftler aufgrund eines vagen Hinweises auf einen anderen Kontinent fliegen und dort wochenlang nach Archimboldi suchen, und die wiederholt in wissenschaftlichen Artikeln ausgeführten Streits um Fragen von zweifelhaftem literaturwissenschaftlichen Interesse wie die, ob denn nun der aktuell erschienene Roman der letzte publizierte sein werde.⁸⁸

87 Bolaño: 2666, S. 26–27.

88 Vgl. für die Frage nach dem ›letzten‹ Roman Archimboldis ebd., S. 86.

Die so ins Feld geführte Belanglosigkeit der Exegese wird mit den bedeutungsvollen Einflüssen von Archimboldis Werk auf das Privatleben der Protagonisten kontrastiert.⁸⁹ Denn im Gegensatz zu den Wissenschaftlern, »a quienes no les interesaba tanto la literatura como la crítica literaria«,⁹⁰ benötigen die Privatpersonen Pelletier, Morini, Espinoza und Norton die Romane von Archimboldi als sozialen Kleber. Der Autor und sein Œuvre bilden das System, das hinter ihrer Freundschaft steckt, die mit Treffen auf Tagungen beginnt, dann unter dem Vorwand, Archimboldi zu besprechen, zu privaten Telefongesprächen übergeht und schließlich in romantischen Beziehungen zwischen Pelletier und Norton, Espinoza und Norton sowie Morini und Norton endet:

[...una conversación entre Morini y Espinoza] a la que seguía, al cabo de dos días o de unas horas, una llamada más o menos en los mismos términos que Espinoza le hacía a Norton, y que ésta le hacía a Pelletier, y que éste devolvía a Morini, para volver a recomenzar, días después, transmutada en un código hiperespecializado, significado y significante en Archimboldi, texto, subtexto y paratexto, reconquista de la territorialidad verbal y corporal en las páginas finales de *Bitzius*, que para el caso era lo mismo que hablar de cine o de los problemas del departamento de alemán o de las nubes que pasaban incesantes, de la mañana a la noche, por sus respectivas ciudades.⁹¹

Diese Funktion als Prätext für die privaten Beziehungen der Wissenschaftler wird auch offensichtlich, als Norton ihre Beziehungen mit Pelletier und Espinoza beendet und Pelletier sich daraufhin auch dem Werk von Archimboldi entfremdet fühlt. Eine Prostituierte, der er ein Buch von Archimboldi schenkt, zeigt sich über das Geschenk gerührt: »Es como si me regalaras algo tuyo.«⁹² Pelletier überrascht diese Aussage, denn die Texte, deren Verständnis und Verbreitung er sein akademisches Leben gewidmet hat, erscheinen ihm nun als eine

89 Vgl. Lainck: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, S. 39.

90 Bolaño: *2666*, S. 100.

91 Ebd., S. 29.

92 Ebd., S. 113.

masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean-Claude Pelletier, terminaría suicidándose, porque sí, gratuitamente, aturdidamente, porque por qué no.⁹³

Auch in »La parte de Archiboldi«, das die Fragen, die in Teil 1 über Archiboldi gesponnen werden, beantwortet und dem bisherigen Text dadurch eine Vergangenheit, ein Gedächtnis liefert, werden die Romane von Archiboldi kaum beschrieben. Es wird zwar im Laufe von Archiboldis Lebensgeschichte erwähnt, er habe diesen oder jenen Roman fertiggestellt, an den Verleger geschickt oder das Honorar dafür ausgegeben, aber über den Status des *name-dropping* kommen die Romane auch hier kaum hinaus.⁹⁴ Die wenigen vorhandenen Inhaltsangaben lassen sich meist zusammenfassen unter ›... wie der Titel schon vermuten lässt‹. So heißt es etwa zu *Bifurcaria bifurcata*, dessen Titel zugleich der biologische Name einer Alge ist, wenig überraschend, es gehe in dem Buch um Algen, und zu *Ríos de Europa*, der Protagonist dieses Romans sei ein Fluss. Die Romane greifen damit biographische Details aus Archiboldis Leben auf, der als Kind stundenlang in Gewässern nach Algen tauchte, und unterstützen das Bild des exzentrischen Schriftstellers mit seinem ebenso exzentrischen wie (wohl) außergewöhnlichen Werk.⁹⁵

Zudem fungieren die Romane auch in »La parte de Archiboldi« als Bindeglied zu anderen Figuren, etwa Archiboldis Verleger Babis. Sie bleiben dabei auf dem Status von fast beliebig austauschbaren Gegenständen der Fiktionsrealität, die im Gegensatz zu den Büchern von Archiboldi in *Los sinsabores del verdadero policía* auch nicht von

93 Bolaño: 2666, S. 113.

94 2666 ist nicht der einzige von Bolaños Romanen mit fiktiven Schriftstellern als Protagonisten, deren Werk fast völlig ausgespart bleibt. Dasselbe ist beispielsweise in *Los detectives salvajes* der Fall.

95 Vgl. dazu auch die realistische Funktion, die Andrews den fingierten Referenzen in *La literatura nazi en América* zuschreibt, weil sie die Figuren charakterisieren. Andrews: *Roberto Bolaño's fiction*, S. 50.

Strategien fingierter Intertextualität wie authentifizierenden bibliographischen Daten oder Verweisen auf reale Bücher begleitet werden.⁹⁶ Statt also übermäßig Kontexte beigesetzt zu bekommen, dienen die Referenzen in 2666 selbst als Kontext, der das Figurengeflecht festigt.

Verweise auf fiktive Bücher können sich also bei ähnlicher Umsetzung ganz unterschiedlich auf die Textgenese und das Textvolumen auswirken: Während die fingierten Referenzen bei Borges Teil eines konzisen Erzählstils sind, bilden sie in der Literatur von Bolaño den Bestandteil einer wuchernden Textproduktionsmaschinerie. Dabei sind sie durchaus hypotypotisch im Sinne der Evidenzerzeugung: Eine radikale Offenheit paart sich mit Einladungen, die entstandenen Leerstellen wieder zu füllen. Durch eine Vernetzung mit diversen Kontexten wie realen Büchern, Genres und Autoren wird den Vorstellungsakten dazu quasi Starthilfe gegeben. Ein direkter Vergleich der hypotypotischen Referenzen auf das Werk von Arcimboldi mit den kurzen Referenzen auf das Werk von Archimboldi zeigt, was es für Auswirkungen auf die Lektüre hat, wenn die Strategien fingierter Intertextualität die Referenzen nicht begleiten: Während das Œuvre von J. M. G. Arcimboldi in der Rezeption vom Leser gedanklich weitergeschrieben wird, bleiben die Romane von Benno von Archimboldi in dieser Hinsicht stumm, treten dafür jedoch in ein symbiotisches Verhältnis mit den sie umgebenden Figuren.

4.3 Fingierende Leser: von *fanfiction* bis Enzyklopädie

Die fiktiven Texte wuchern jedoch nicht nur in den manifesten Texten und der Rezeption, sondern auch in Weiterschreibungen realer Leser. Über die fiktiven Bücher aus den Texten von Borges wird oft berichtet, reale Leser hätten versucht, das betreffende Buch zu erwerben und zu lesen – nicht nur aus einem epistemischen Nachschlagebedürfnis

⁹⁶ Eine Ausnahme hierzu stellt die Aufzählung von Lapsus Calami aus diversen realen und fiktiven Romanen dar, die bei einem Gespräch im Verlag Archimboldis aufgelistet wird. Vgl. Bolaño: 2666, S. 1055–1057.

heraus, sondern weil das literarische Gedankenspiel eine Faszination auf sie ausübte. So berichtet etwa Bioy Casares:

En conversaciones con amigos he sorprendido errores sobre lo que en esas notas es real o es inventado. Más aún: conozco a una persona que había discutido con Borges *El acercamiento de Al-Mútasim* [sic] y después de leerlo pidió a su librero la novela *The approach to Al-Mútasim*, de Mir Bahadur Alí. La persona no era particularmente vaga y entre la discusión y la lectura no había trascurrido un mes. Esta increíble verosimilitud, que trabaja con materiales fantásticos y que se afirma contra lo que sabe el lector, en parte se debe a que Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género, y, en parte, a la irreprimible seducción de los libros inventados, al deseo justo, secreto, de que esos libros existan.⁹⁷

Doch was tun, wenn das Buch trotz allen geheimen Wünschens nicht existiert? Die fingierten Referenzen rufen, das zeigen Reaktionen realer Leser, vor allem zwei Impulse hervor: detektivische Spurensuchen und ein Weiterschreiben der Bücher. Das eine liegt vom anderen nicht allzu weit entfernt, schließlich erfordert eine Suche stets das Aufstellen von Hypothesen, das per se schon eine Fiktionsleistung darstellt. Die Suche nach Spuren der fiktiven Bücher kann also als Vorstufe ihres Erfindens verstanden werden.⁹⁸

In der radikalen Offenheit der Leerstellen, der Aktivierung des Lesers und der Anregung der Vorstellungsakte erzeugen fingierte Referenzen die Voraussetzung für das, was Roland Barthes als einen »*writerly text*«⁹⁹ bezeichnet: einen Text, den der Leser selbst produziert.

The *writerly text* is a perpetual present, [...] is *ourselves writing*, before the infinite play of the world (the world as function) is traversed, intersected, stopped, plasticized by some singular system (Ideology, Genus,

97 Bioy Casares: »Jorge Luis Borges: El jardín de senderos que se bifurcan«, hier S. 62.

98 Vgl. Hernández Martín: *Readers and labyrinths*, S. 10.

99 Roland Barthes: *S/Z*, 8. Aufl., übers. v. Richard Miller, Malden u.a.: Blackwell, 2002, S. 4.

Criticism) which reduces the plurality of entrances, the opening of networks, the infinity of languages.¹⁰⁰

Ein Beispiel für ein solches Weiterschreiben ist der 1996 in der Zeitschrift *Variaciones Borges* publizierte Artikel »The Crimson Hexagon. Books Borges Never Wrote« von Allen Ruch. Der Artikel ahmt Borges favorisierte Textform der Enzyklopädie nach und erstellt einen Katalog aller fiktiven Bücher, die Ruch in Borges' *Ceuvre* gefunden hat. Ein Teil der Angaben über die Bücher stammt dabei aus den Originaltexten, andere wurden von Ruch ergänzt. Diese »intellectual exercise of pure whimsical uselessness«,¹⁰¹ wie Ruch sie bezeichnet, wurde durch ihn selbst und wohl auch andere Personen nochmals weitergeschrieben und 2006 in der Internetzeitschrift *Fütüristika* ein zweites Mal veröffentlicht.¹⁰²

Ruchs Sammlung beginnt mit *A First Encyclopedia of Tlön*, »[a] masterpiece of philosophical apocrypha«,¹⁰³ dem Katalog nach ein Buch, dessen 40 Bände so selten sind, dass sie einen quasi-mystischen Status innehaben. Der Eintrag über die Enzyklopädie diskutiert unter anderem, ob Borges selbst eine Ausgabe besessen und verloren oder verschenkt habe und ob dieser Besitz der Auslöser für die Erzählung »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« gewesen sei. Dabei übernimmt der Artikel die Strategien, die die Borges'schen Erzählungen selbst anwenden. So wird etwa immer wieder auf weitere fiktive Texte verwiesen, um Hypothesen zu belegen:

Although most biographers agree that a copy of Volume XI was once in the possession of Borges, it has never been discovered, leading many to believe that it was tragically misplaced or even stolen. More than a

100 Ebd., S. 5.

101 Allen Ruch: »The Crimson Hexagon. Books Borges Never Wrote«, in: *Variaciones Borges* 1 (1996), S. 121–131.

102 Allen Ruch: *The Crimson Hexagon. Books Borges Never Wrote*, URL: <http://www.futuristika.org/allen-b-ruch-the-crimson-hexagon-books-borges-never-wrote/> (zuletzt aufgerufen am 03.04.2019). Ruch fordert in dem 1996 publizierten Artikel seine Leser auf, ihm Ideen für Veränderungen und weitere Einträge zu schicken, und referiert in der späteren Publikation auch explizit auf die Antwort eines »Fred DeWit«.

103 Ruch: »The Crimson Hexagon«, S. 122.

few, however, including both Willis Barnstone and Ivan Almeida, have rather quixotically suggested that it was actually given as a present to Adolfo Bioy-Casares, whose »flawed« copy of *The Anglo-American Cyclopaedia* was used as the fictional germ for Borges' original story. Their evidence for this is unfortunately slim — a brief mention in conversation with Borges' first wife of a letter from Bioy-Casares; this letter, however, was apparently lost during the second Perón regime, and like so many other things involving Tlön, its existence is generally considered apocryphal. (See *Traces & Letters: Early Notebooks of Borges*, edited by Willis Barnstone, 1975, published by New Horizons after Borges' death in 1986.)¹⁰⁴

Hierzu werden nicht nur reale Borges-Kritiker wie Ivan Almeida, imaginäre erste Ehefrauen und fiktive Notizbuch-Sammlungen, sondern auch andere Schriftsteller zu Wort gebeten. Neben Barnstone darf dabei auch Umberto Eco nicht fehlen:

And yet, and yet.... Perhaps one of the strangest theories about Borges and the *Encyclopaedia* predictably comes from Umberto Eco. In an article in *PoMo Praxis* (June 1988, pp. 34–36) the Italian semiologist speculates, tongue somewhat in cheek, that Borges himself was actually a late member of the secret society responsible for the First *Encyclopaedia* of Tlön, a circle which included his granduncle, Silas Haslam. Recruited by Xul Solar in the years following its publication, Borges' principle assignment was to write a story about himself finding Volume XI — a trick designed to make any rogue copies of the *Encyclopaedia* seem to be the work of a Borges imitator, and consequentially completely fictional. Eco also ventures that Néstor Ibarra's »now classic« refutation of the Tlön project in the *Nouvelle Revue Française* was ghost-written by Borges, who permitted his friend Ibarra to believe it was just another literary joke.¹⁰⁵

104 Ruch: *The Crimson Hexagon*.

105 Ebd. Man beachte das Zitat »And yet, and yet...« aus Borges' »Nueva refutación del tiempo« – auch Ruch beherrscht den gemischten Satz aus realen und fingierten Referenzen spielerisch.

Statt mit der Weiterschreibung die Leerstellen der fingierten Referenzen zu ›füllen‹ und damit ein Bedürfnis nach Vollständigkeit zu befriedigen, bewahren Ruchs Katalogeinträge durch die unzähligen eigenen fingierten Referenzen die Offenheit des Originals. Da es sich bei den Texten von Ruch um zusammenfassende und kommentierende Metatexte, also wieder fingierte Referenzen, handelt, die die fiktiven Bücher genauso wenig explizit produzieren wie die Texte von Borges selbst, wird die Imagination der tatsächlichen Bücher auch hier dem Leser überlassen. So schreibt Ruch die »Hyperenzyklopädie« weiter, die Alfonso de Toro als das Ziel von Borges' Texten ansieht und die »aus Fluchtlinien und Verzweigungen besteht und in ständiger Ausdehnung begriffen ist«. ¹⁰⁶

In derselben spielerischen Weise wird etwa in Ruchs Eintrag zu Herbert Quains *Statements* die in »Examen de la obra de Herbert Quain« enthaltene Metalepse wiederholt: Der Eintrag imaginiert einen weiteren Text aus *Statements* namens »Ecce Homo Fantasia« als Quelle des realen Science-Fiktion-Romans *Behold the Man* (1966) von Michael Moorcock. ¹⁰⁷ Ruch verweist zudem auf andere Weiterschreibungen des Borges'schen Œuvre, etwa auf die *Zweite Enzyklopädie von Tlön* von Barbara und Markus Fahrner, um die es im Folgenden noch gehen wird.

Ruchs Katalogeintrag zu *A General History of Labyrinths* taucht auch auf der Rezensionsseite goodreads.com als Inhaltszusammenfassung ebendieses Buches von Silas Haslam auf – abermals unter der Prämisse, das Buch existiere. Auf dem Internetportal zeigt sich, wie sehr die Imaginierung der fiktiven Bücher auch ein »*Work in Progress*« ¹⁰⁸ im Sinne der modernen *fanfiction* ist, die mit dem Internet einen rapiden Aufschwung erlebt hat. Das Verfassen von *fanfiction*

¹⁰⁶ Alfonso de Toro: »Das Borgeswerk und die Hyperenzyklopädie«, in: *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011, S. 59–74, hier S. 65–66.

¹⁰⁷ Vgl. Ruch: »The Crimson Hexagon«, S. 129.

¹⁰⁸ Karen Hellekson und Kristina Busse: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, Jefferson: McFarland, 2006, S. 6.

ist stets auch ein Schreiben im Kollektiv, bei dem die einzelnen Mitglieder ergänzen, korrigieren und bewerten. Der entgrenzte Einzeltext »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« wird so von der Zusammenfassung von Silas Haslams Text *A General History of Labyrinths* und einer Coverabbildung, aber vor allem von den spielerischen Anmerkungen mehrerer Rezensenten ergänzt.

Eine Bewertung wird etwa begleitet mit einer Leseempfehlung: »A brilliant work birthed from the author's passion and devotion to the subject. A must read for anyone fascinated by labrynth[sic] and their Borgesian influence.« Auf die Frage »Where can I get this book?« antwortet ein anderer Nutzer »I have seen a single copy in ›Orbis Tertius‹, a small bookstore in Uqbar. It was tattered and faded, and smelled of mildew and tea. It had a blue oval stamp on the first page which was also the last.« Ein weiterer, hinter der Warnung *spoiler* verborgener Kommentar ermutigt: »You cannot, but do remain optimistic!« Das Vergnügen, durch immer weitere Referenzen in den Kreis der Insider einzusteigen, ist den Kommentaren merklich eingeschrieben. Der aus den Einzelkommentaren zusammengesetzte Kollektivtext zeigt sowohl das von Borges' Texten ausgelöste Bedürfnis, die Zugehörigkeit zu einem ausgewählten Kreis von literarischen Kennern hervorzukehren, als auch den Willen, die Referenzen weiterzuspielen, statt sie abschließend in fiktiv und real einzuordnen (was beispielsweise in Publikationen wie Balderstons *The literary universe of Jorge Luis Borges* vorherrscht).¹⁰⁹

Eine weitere Art der Weiterschreibung findet sich in Ana Menéndez' Roman *Adios, Happy Homeland!* (2011). Die Textsammlung der amerikanischen Autorin beinhaltet eine Kurzgeschichte namens »The Poet in His Labyrinth«, einem Autor namens Silas Haslam zugeschrieben. Menéndez erweitert so das fiktive Œuvre des Autors von *History of the Land Called Uqbar* und *A General History of Labyrinths* um

109 Vgl. zu Balderston und weiteren vergleichbaren Borges-Lexika die Ausführungen in Kapitel 2.1.2. Dass die beibehaltene Offenheit der Rezension und Kommentare wiederum epistemische Unsicherheit bei suchenden Lesern auslöst, zeigt sich in dem Kommentar einer Nutzerin: »HOW DARE EVERYONE LIE TO ME WHY DOES THIS ENTRY EXIST THIS IS FAKE!!! FAKE NEWS!!!! #paranoia #readPynchon #EPISTEMES.«

ein weiteres Werk, das in Form der *nested art* komplett in den manifesten Text von Menéndez integriert wird. Der zugehörige Eintrag über Haslam unter »Contributors« greift eine andere kleine Beschreibung auf: die in Kapitel 2 bereits erwähnte 1998 erschienene Borges-Hommage in einem physikalischen Fachartikel. Dieser nennt Haslams *A General History of Labyrinths* als Quelle und verankert ihn dabei auf unheimliche Art in der Realität, indem Haslam wie die faktualen naturwissenschaftlichen Quellen behandelt wird.¹¹⁰ Menéndez greift diese beglaubigende Erwähnung auf und überführt sie in einen Beleg für die Tragweite von Haslams Werk:

Silas Haslam is the author of *A General History of Labyrinths*, a monumental work that continues to be cited to this day (see A. Hagberg and E. Meron, »Order Parameter Equations for Front Transitions: Non-uniformly Curved Fronts,« *Physica D*, November 15, 1998). He seems to have published very few short stories in his lifetime; of these, »The Poet in His Labyrinth« is believed to be the only one extant.¹¹¹

Menéndez fügt nicht nur dem fiktiven Œuvre von Haslam ein neues Werk hinzu, sondern schreibt auch an einem anderen von Borges geschaffenen fiktiven Œuvre weiter. Ein in *Adios, Happy Homeland!* enthaltener E-Mail-Austausch zwischen Silas Haslam und weiteren Autoren sowie einem gewissen Herbert Quain versieht Letzteren und sein (bei Borges bereits referenziertes) fiktives Buch *April March* mit neuen Eigenschaften. Haslam und seine Mitstreiter, alle als kubanische Autoren beschrieben, verbieten Quain, sie in eine von ihm geplante Anthologie kubanischer Literatur aufzunehmen – unter anderem, weil er als »Irishman who faked his qualifications to work for our National Library«¹¹² keinerlei Anrecht habe, eine Anthologie kubanischer Literatur herauszugeben. In seiner Antwort, die den Einwänden der Autoren mit der Beobachtung begegnet, diese hätten ihr

110 Vgl. Hagberg und Meron: »Order parameter equations for front transitions«, hier S. 472.

111 Ana Menéndez: *Adios, Happy Homeland!*, New York: Grove Atlantic, 2011, S. 264.

112 Ebd., S. 100.

eigenes Werk wohl nicht verstanden, wenn sie solche Argumente vorbrächten, wendet sich Quain am Schluss an »the one mathematician among you«. ¹¹³ Er referiert auf das binäre Schema, das in »Examen de la obra de Herbert Quain« als Verbesserung des dreigliedrigen Schemas von *April March* aufgezeichnet wird, und sagt, er habe das Schema nochmals überarbeitet:

But I have modified it slightly as my scholarship demanded:

$$(x+a)^n = \sum_{k=0}^n \binom{n}{k} x^k a^{n-k}$$

Or, more simply put:

$$x_n = x_{n-1} + x_{n-2}$$

Never forget the one law of the universe, which is that everything is like everything else even if it happens only once, to us, which is to say: to me. ¹¹⁴

Diese Schemaüberarbeitung schreibt an *April March* weiter und erhält zugleich die Offenheit, die in »Examen de la obra de Herbert Quain« in Bezug auf den Roman herrscht – der Inhalt ist so unklar wie vorher, der Leser muss das Buch weiterhin selbst imaginieren.

Anders gehen zwei Künstlerbücher (beziehungsweise: Buchzyklen), die unter dem Titel *Die Zweite Enzyklopädie von Tlön* 1997–2003 und 1997–2006 erschienen sind, mit ihrem fiktiven Ausgangsmaterial um. ¹¹⁵ Beide Bücher nehmen ihren Ausgang in dem abschließenden Vermerk in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, dass eines Tages die 100 Bände der *Segunda Enciclopedia de Tlön* gefunden werden würden. Statt der 100 bei Borges angekündigten Bände enthalten die Künstlerbuchzyklen einmal 23 Bände (Fahrner & Fahrner) und einmal 50 Bände (Ketelholdt & Malutzki). Aus gemeinsamen Vorüberlegungen der vier Künstler entstanden zwei unterschiedliche Herangehensweisen, die beide die fiktive Enzyklopädie nicht (nur) mit weiteren Para- oder

113 Menéndez: *Adios, Happy Homeland!*, S. 106.

114 Ebd., S. 106–107.

115 Barbara Fahrner und Markus Fahrner: *Die Zweite Enzyklopädie von Tlön*, 23 Bände, Selbstverlag, 1997–2003. Ines von Ketelholdt und Peter Malutzki: *Die Zweite Enzyklopädie von Tlön*, 50 Bände, Selbstverlag, 1997–2006.

Metatexten versehen, sondern komplett entstehen lassen. Bei den Büchern handelt es sich, trotz der Bezeichnung als Enzyklopädie, nicht um Faktensammlungen; »das Wissen bringt sich vielmehr selbst in der künstlerischen Verarbeitung enzyklopädischer Techniken und im Vollzug enzyklopädischer Lektürewesen hervor.«¹¹⁶

Was die Bucharchitektur in concreto angeht, so haben [von Ketelholdt und Malutzki] auf experimentelle Formen, wie z. B. Faltbücher, Schachtelbücher oder Pop-ups, verzichtet und die klassische Kodexform beibehalten, die sich bei ihnen aber durch den Einsatz von Photographie und Computertechnik mit einer neuen, kreativen Form der Buchgestaltung verbindet. Damit ist eine deutliche Divergenz zu dem Unternehmen jener *Zweiten Enzyklopädie von Tlön* markiert, die Barbara Fahrner in Kooperation mit ihrem Sohn Markus und dessen Frau Fitnat und weiteren Gastautoren geschaffen hat und die eine breite Palette differenzieller Buchformen, in fünf Ordnern gesammelt, aufweist.¹¹⁷

Die von Ketelholdt und Malutzki angefertigte Enzyklopädie, deren 50 Bände je einem Stichwort (etwa: »Labyrinth«, »Mapamundi« oder »Schatten«)¹¹⁸ gewidmet sind, greift dabei die Vorstellung des Textes als intertextuellem Flickenteppich aus anderen Texten auf, indem sie ihren kompletten Text aus Text- und Bildzitatzen bildet. Im Ge-

116 Martin Müller: »Techniken enzyklopädischer Argumentation. Zu den Buchkunstobjekten einer *Zweiten Enzyklopädie von Tlön*«, in: *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011, S. 109–129, hier S. 110.

117 Ulrich Ernst: »Konstituenten postmoderner Ästhetik in der Nachfolge von Jorge Luis Borges. Die fünfzigbändige *Zweite Enzyklopädie von Tlön* und die Tradition des »Livres d'artiste«, in: *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011, S. 75–107, hier S. 77. Der Band *Enzyklopädien des Imaginären*, der den Aufsatz von Ernst enthält, ist rund um eine Ausstellung der beiden Künstlerbücher entstanden und beinhaltet aufschlussreiche Analysen dieser und weiterer künstlerischer Umsetzungen von Borges' Gedankenspielen.

118 Monika Schmitz-Emans, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer (Hrsg.): *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011, S. 248.

gensatz zum Borges'schen Vorbild stammen diese jedoch alle aus realen Texten.¹¹⁹ Die Einträge der Enzyklopädie setzen verschiedenste Charakteristika postmoderner Ästhetik um und stellen sich damit in die Tradition von Borges' *Ceuvre*, das als Vorgänger dieser Ästhetik gilt.¹²⁰ Auch die von Fahrner und Fahrner erschaffene Enzyklopädie, deren Teile in fünf Ordnern gebündelt wurden, ist im Stil einer Enzyklopädie nach Stichworten sortiert. Sie betreibt mit den enthaltenen experimentelleren Buchformen und der losen, immer neu zusammenstellbaren Bündelung in Ordnern – auch das geht in Richtung der von de Toro definierten »Hyperenzyklopädie«¹²¹ – die »Auflösung der geschlossenen enzyklopädischen Buchform hin zu einer offeneren, unbeständigeren Form enzyklopädischer Buchkunst«.¹²²

Der kurze Gang durch diese exemplarischen Weiterschreibungen der Borges'schen fiktiven Bücher zeigt, dass es den weiterschreibenden Lesern im Gegensatz zu den detektivisch suchenden vor allem darum geht, die radikale Offenheit der fingierten Referenzen zu erhalten.¹²³ Ob in zusätzlichen Inhaltszusammenfassungen, Ergänzungen der zugrunde liegenden Schemata, neu hinzugekommenen fiktiven Texten oder der Gestaltwerdung der fiktiven Bücher, nie werden die Leerstellen, die kommende Leser zu eigenen Vorstellungsakten anregen, gänzlich geschlossen. Die weiterschreibenden Leser sind damit meist selbst fingierende Leser in dem Sinne, dass sie in das Spiel, das die fingierten Referenzen auslösen, mit einsteigen und den Dualismus von leerem und vollem Signifikanten, den die fingierten Referenzen darstellen, erhalten.

119 Vgl. Ernst: »Konstituenten postmoderner Ästhetik in der Nachfolge von Jorge Luis Borges«, S. 80–83.

120 Eine ausführliche Analyse dieser postmodernen Charakteristika findet sich in ebd.

121 Toro: »Das Borgeswerk und die Hyperenzyklopädie«, S. 65.

122 Müller: »Techniken enzyklopädischer Argumentation«, S. 125.

123 Exemplarisch muss der Blick zwangsweise bleiben, da es inzwischen eine riesige Textmasse an Weiterschreibungen gibt. So gibt es inzwischen etwa ein eigenes Mlejnas-Wiki, vgl. *Mlejnas Wiki*, URL: <https://mlejnas.fandom.com/wiki/Concept#> (zuletzt aufgerufen am 01. 03. 2019).

5 Zerschreiben des Kanons aus der Peripherie

*In some way or another one can protect oneself
from evil spirits by portraying them.*

—Nordenskiöld: »Indianerna på Panamanäset«

Die Häufung fingierter Intertextualität in außereuropäischer Literatur ist auffällig. Versteht man das Prosawerk Borges', Nabokovs *Pale Fire* und Bolaños *La literatura nazi en América* wegen deren exzessiver Verwendung des Verfahrens als einprägsamste oder zumindest prominenteste Beispiele fingierter Intertextualität im 20. Jahrhundert,¹ dann liegt die Vermutung nahe, fingierte Referenzen könnten neben den bereits beschriebenen Potenzialen in der Rezeption noch eine Funktion mitbringen, die sie spezifisch für *poetae docti* der außereuropäischen ›Peripherie‹² interessant macht. Bietet fingierte Intertextualität vielleicht das Potenzial für ein Gegenschreiben im Sinne der postkolonialen Literaturtheorie? Mit anderen Worten: Können Texte, die fingierte Referenzen beinhalten, durch diese in ein spezifisches Verhältnis mit dem seit der Kolonialzeit aus Europa exportierten hegemonialen Kultur- und Wissensdiskurs treten?

Die Analyse von *Pale Fire* und *La literatura nazi en América* hat bereits gezeigt, dass fingierte Intertextualität als Mittel zur Ironisierung sowohl der Strukturen als auch der Sprache von Wissensdiskursen fungieren kann. Dies tut sie stets im Wechselspiel zwischen Nachahmung und Abweichung. Genau dieses Wechselspiel nimmt auch in postkolonialen Kulturtheorien eine zentrale Rolle ein – zwischen Mi-

1 John Barth beispielsweise nennt Borges' *Ficciones* und Nabokovs *Pale Fire* mit ihren fingierten Referenzen als die beiden meisterhaften literarischen Reaktionen auf das Untergangsszenario einer Literatur, deren Themen erschöpft sind, vgl. Barth: »The Literature of Exhaustion«.

2 Die Begriffe ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ werden in diesem Kapitel analog zu ihrer Zuordnung im hegemonialen europäischen Kultur- und Wissensdiskurs verwendet. Das Zentrum steht in diesem Fall also für Europa, die Peripherie für außereuropäische Länder.

mesis und Mimikry entstehen potenziell subversive Strategien, die den hegemonialen Diskurs angreifen.

Homi K. Bhabha widmet dem Thema der Mimikry in *The Location of Culture* ein eigenes Kapitel. Dort erläutert er die dem Kolonisierten aufgezwungene Mimesis des Kolonisators. Diese »colonial imitation«,³ die sich etwa in Kleidung, Bildung oder Sprache eines nachahmenden Individuums manifestiere, sei nie eine vollständige Transformation in das europäische Vorbild, sondern eine unvollständige Mimikry, die eher äußerlich wiederhole, statt zu repräsentieren:⁴ »He [the mimic man] is the effect of a flawed colonial mimesis, in which to be Anglicized is *emphatically* not to be English.«⁵ Um seine Vormachtstellung zu sichern und vom beherrschten Objekt differenzierbar zu sein, benötige der Kolonisor ein in der Imitation unverrechenbares Anderes:

[...] colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence; in order to be effective mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference.⁶

Ebendiese opportune und immer wieder aufscheinende Differenz mache sich aber selbstständig und untergrabe den kolonialen Diskurs, indem sie ihn offenlege. Dies geschehe, indem die Abweichung der Mimikry, die kleinen verbleibenden Differenzen zwischen Nachahmendem und Nachgeahmtem, im Diskurs sichtbar werde:

The desire of colonial mimicry – an interdictory desire – may not have an object, but it has strategic objectives which I shall call the *metonymy of presence*. Those inappropriate signifiers of colonial discourse – the difference between being English and being Anglicized; the identity bet-

3 Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, 2. Aufl., Hoboken: Taylor and Francis, 2012, S. 123.

4 Vgl. ebd., S. 125.

5 Ebd., S. 125.

6 Ebd., S. 122.

ween stereotypes which, through repetition, also become different; the discriminatory identities constructed across traditional cultural norms and classifications, the Simian Black, the Lying Asiatic – all these are *metonymies of presence*.⁷

Die übrig bleibenden Differenzen weisen metonymisch auf den auf Einheitlichkeit konstruierten Diskurs hin. Durch die unvollständige Imitation des kolonialen Diskurses zersetzen die subalternen Subjekte also gleichsam automatisch und ungewollt dessen Autorität.

Auch fingierte Referenzen könnten in diesem Sinne als Form der Mimikry verstanden werden – als *almost intertextual, but not quite*. Wie die von Bhabha beschriebenen Imitationen sind fingierte Referenzen auf den ersten Blick äußerlich fast identisch mit ihrer Vorlage. Die typographischen und graphemischen Markierungen, die Fülle und Anordnung von bibliographischen Details wirken wie eine Camouflage, die Verweise auf fiktive Texte weitgehend mit dem Hintergrund der europäischen Zitiertradition verschmelzen lässt.⁸ Durch den Bruch der zentralen Regel des intertextuellen Paktes, der Forderung nach einem außertextuellen Referenzpunkt, weichen die fingierten Referenzen jedoch von ihrem Vorbild ab und bleiben trotz ihrer minutiösen Imitation wie das anglierte Subjekt, das nie englisch sein wird, vom gelehrten Kanon getrennt. Wie die koloniale Mimikry Bhabhas – und in Anlehnung daran könnte man bezüglich der hier geschilderten fingierten Intertextualität in außereuropäischen Texten vielleicht von *peripherer Mimikry* sprechen – basieren fingierte Verweise auf einer »repetition of *partial presence*«,⁹ die die Regeln des imitierten Diskurses gleichzeitig einhält und bricht.

Ein zentraler Unterschied zur von Bhabha beschriebenen Mimikry, die als automatisches und unbeabsichtigtes Ergebnis den kolo-

7 Ebd., S. 128.

8 Vgl. zum Thema der Camouflage das Zitat von Lacan, das Bhabha als Eingang seines Mimikry-Kapitels verwendet: »The effect of mimicry is camouflage...It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of becoming mottled – exactly like the technique of camouflage practised in human warfare.« Zitiert nach ebd., S. 121.

9 Ebd., S. 126.

nialen Diskurs und die Mimesis der Kolonisierer durch die Kolonisierten begleitet,¹⁰ ist der aktive Einsatz fingierter Referenzen, bei denen die »slippage«, der Unterschied zur Vorlage in Form des nicht-existenten Referenzpunkts bewusst produziert und in Szene gesetzt wird. Dass Mimikry auch in diesem Sinne aktiv betrieben und nicht nur im Zuge der Kolonialisierung aufgezwungen werden kann, deutet unter anderem Michael Taussig in *Mimesis and alterity* an.¹¹ Die Studie Taussigs nimmt ihren Ausgang in Beobachtungen des indigenen Stammes der Cuna, die die Gestaltung ihrer »curing figurines« dezidiert am Aussehen europäischer Kolonisatoren ausrichtet.¹² Diese Formung entspricht einer aktiven Form der Mimikry, da die Cuna nicht durch koloniale Strukturen zu dieser Nachahmung gezwungen wurden. Erklärungsversuche für diese Praxis führen Taussig nicht zu einem eindeutigen Ergebnis, interessant sind jedoch seine Beobachtungen dazu, wie diese Nachahmung, ob gewollt oder ungewollt, den weißen Beobachter irritieren:

For if I take the figurines seriously, it seems that I am honor-bound to respond to the mimicry of my-self in ways other than the defensive maneuver of the powerful by subjecting it to scrutiny as yet another primitive artifact, grist to the analytic machinery of Euroamerican anthropology. The very mimicry corrodes the alterity by which my science is nourished. For now I too am part of the object of study. The Indians have made me alter to my self.¹³

Teils wurden die Imitationen in anthropologischen Studien als Abwehrstrategie gedeutet, etwa bei Erland Nordenskiöld, der in Bezug auf den südamerikanischen Stamm der Chocó, die ihre »curing figurines«

10 Beispiele, bei denen Bhabha diese Entwicklung beobachtet, sind teils literarischer Natur, etwa indigene Figuren in Romanen und historischen Schriften wie der von Macaulay. Vgl. Bhabha: *The Location of Culture*, S. 126–126.

11 Michael T. Taussig: *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*, New York: Routledge, 1993.

12 Ebd., S. 8.

13 Taussig baut seine Überlegungen zur Macht der Mimesis auf Frazers Ausführungen zu sympathetischer Magie auf, die auch von Borges in »El arte narrativo y la magia« aufgegriffen wurden. ebd., S. 8.

nes«¹⁴ in Form für sie bedrohlicher Entitäten schnitzen, vermerkt: »In some way or another one can protect oneself from evil spirits by portraying them.«¹⁵ In den 1920ern greift eine Avantgardeströmung aus Lateinamerika die Praxis aktiver Mimikry auf, um ihre subversiven Strategien gegen den kolonialen Diskurs zu richten. Von 1928 bis 1929 erscheint in Brasilien die Zeitschrift *Revista Antropofagia*, die eine kulturelle Anthropophagie als Unterströmung des brasilianischen *modernismo*¹⁶ etabliert. Den Grundstein der Strömung legte Oswald Andrades *Manifesto Antropofago*. Das Manifest greift ein zentrales Bild des kolonialen Diskurses über Lateinamerika auf: den menschenfressenden Indio.

Die Idee der (rituellen) Menschenfresserei, seit der griechischen Antike als Anthropophagie meist unbekanntem Gebieten und Völkern zugeordnet, erfuhr im 16. Jahrhundert unter dem neuen Begriff des Kannibalismus, abgeleitet von dem südamerikanischen Indiostamm der Cariben, einen plötzlichen, nicht ganz zufälligen Aufschwung:

Die Enttäuschung über den Verlust der Aussicht auf schnellen und sagenhaften Reichtum bringt [...] überall im Amerika des 16. Jahrhunderts in der kolonialen Ikonographie der Ureinwohner einen schlagartigen Wechsel vom unschuldig-sanften Guten Wilden zum Menschenfresser hervor, schon um eine moralische Grundlage für die Systematisierung des Exports und Einsatzes indianischer Sklaven auf den Plantagen zur Hand zu haben.¹⁷

14 Ebd., S. 13.

15 Zitat übersetzt von Gerardo Reichel-Dolmatoff. Gerardo Reichel-Dolmatoff: »Anthropomorphic Figurines from Colombia, Their Magic and Art«, in: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, hrsg. von Samuel K. Lothrop, Cambridge: Harvard University Press, 1961, S. 229–241, hier S. 240, Fußnote 34.

16 Der brasilianische *modernismo*, beeinflusst von den europäischen Avantgardebewegungen und im Rahmen der 100-Jahr-Feier der politischen Unabhängigkeit Brasiliens entstanden, ist nicht zu verwechseln mit dem wenig vorher entstandenen hispanoamerikanischen und spanischen *modernismo*, mit dem er kaum Gemeinsamkeiten hat.

17 Jens Andermann: »Antropofagia. Fiktionen der Einverleibung«, in: *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska, Tübingen: G. Narr, 1999, S. 19–31, hier S. 26.

Spätestens seit William Arens *The Man-Eating Myth* von 1979 ist die Faktizität des rituellen Kannibalismus umstritten – neben dem sehr opportunen Aufkommen des Bildes kurz vor Beginn der Versklavung von Indios unter anderem deshalb, weil die meisten Erzählungen von Kannibalismus keine direkten Augenzeugenberichte sind, sondern Erzählungen aus zweiter Hand.¹⁸ Die unverbürgte Existenz dieser Riten macht das Bild des Kannibalen zu einem starken Signifikanten des kolonialen Diskurses, da es nur in diesem Diskurs nachweislich vorzufinden ist.

Andrade greift das Bild eines Volkes von Kannibalen, das in Brasilien noch präsenter war als in anderen ehemaligen Kolonien,¹⁹ in seinem Manifest auf und fordert ein metaphorisches, kulturelles Kannibalentum für ein relativ breit den amerikanischen Kontinent umfassendes »nos«²⁰ ein. Kannibale ist im Sinne Andrades, wer andere Kulturen und Diskurse verschlingt und zu etwas Eigenem verdaut: »Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.«²¹ Das bekannteste Beispiel des eingeforderten kulturellen Kannibalismus liefert er in Form einer leicht kalauerhaften Shakespeare-Verdauung gleich mit: »Tupy, or not tupy that is the question.«²² Mit dieser Übernahme der kolonialen Fremdzuschreibung funktio-

18 Eine Ausnahme stellt der Bericht von Hans von Staden dar. Vgl. zur (Nicht-)Faktizität von Kannibalismus auf dem amerikanischen Kontinent unter anderem William Arens: *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, Oxford u.a.: Oxford University Press, 1980; Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen: G. Narr, 1999; Kristen Guest (Hrsg.): *Eating their words. Cannibalism and the boundaries of cultural identity*, Albany: State University of New York Press, 2001.

19 Vgl. Annerose Menniger: »Die Kannibalen Amerikas und die Phantasien der Eroberer. Zum Problem der Wirklichkeitswahrnehmung außereuropäischer Kulturen durch europäische Reisende in der frühen Neuzeit«, in: *Kannibalismus und europäische Kultur*, hrsg. von Hedwig Röckelein, Tübingen: Edition Diskord, 1996, S. 115–141, hier S. 127.

20 Oswald de Andrade: »Manifesto Antropofago«, in: *Revista de Antropofagia* 1.1 (1928), S. 3–7, hier S. 3.

21 Ebd., S. 3.

22 Mit dem Begriff »Tupy« werden Angehörigen jener indigenen brasilianischen Stämme bezeichnet, die Varianten des gleichnamigen Sprachstamms sprechen, ebd., S. 3.

nalisiert er das Bild des Kannibalen zugleich als Kampfbegriff und eine Art Schutzschild gegen den einseitigen europäischen Einfluss um: »O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.«²³ Dabei ist die historische Faktizität des rituellen Kannibalismus für Andrade irrelevant, da er sich mit dem kolonialen Diskurs von außen und nicht mit der Suche nach einer »wahren« Geschichte beschäftigt.²⁴

Ziel der geforderten kulturellen Anthropophagie ist aber keineswegs ein Zurückschreiben aus der Peripherie, das auf der regionalen Eigenständigkeit Lateinamerikas beharrt und die Kulturräume am liebsten mit neu verhandelten Hierarchien getrennt sähe. Andrade will sich nicht im Sinne der Pluralität neben den europäischen Diskurs stellen, sondern diesen verschlingen und die Anthropophagie als »*universale* Praxis an die Stelle von dessen Präentionen«²⁵ setzen. Anthropophagie wird damit zum allumfassenden Verfahren, das die Vormachtstellung *eines* Kontinents – in Andrades Worten die »[p]este dos chamados povos cultos e christianisados«²⁶ – genauso negiert wie jede Regionalität: »Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente. Unica lei do mundo.«²⁷

Mit dem Herausgreifen des Anthropophagenbildes aus dem kolonialen Diskurs macht Andrade das Bild als Signifikant des Diskurses nicht nur im Sinne Bhabhas sichtbar, sondern fordert es aktiv für die Kolonisierten ein und funktionalisiert es für den eigenen Diskurs:

23 Ebd., S. 3.

24 Aus demselben Grund wird die Lebenswelt und Existenz der Indios zur Zeit des Manifests trotz aller primitivistischen Tendenzen in Andrades Text völlig außer Acht gelassen, was wiederum gerade diese primitivistischen Tendenzen in einem sehr problematischen Licht erscheinen lässt.

25 Andermann: »Antropofagia«, S. 23.

26 Andrade: »Manifesto Antropofago«, S. 7.

27 Ebd., S. 3. Dennoch kann sich Andrade einige ironische, feindselige Absetzungen von der europäischen Kultur nicht verkneifen, etwa jene vom Christentum, das durch die Missionare eine präesente Rolle in der Besetzung Lateinamerikas spielte: »Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?« Ebd., S. 7.

In post-colonial history, gradually Caliban claims his cannibalism just as feminists claim their history of witchcraft, African-Americans claim their negritude, gay and lesbian people claim their butchness and sissy-hood.²⁸

Diese »Umkehrung der Stigmatisierung«²⁹ vollzieht sich als aktives (In-Anspruch-)Nehmen, nicht wie von Bhabha geschildert als erzwungene Mimesis, die eher zufällig subversive Mimikry-Strukturen hervorbringt. Andrade betont diese Wende, indem er die passive Mimikry der Kolonisatoren durch die Kolonisierten zurückweist:

Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes. [...] Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Ant6nio de Mariz.³⁰

Exitemos essa confus6o de uma vez para sempre! Queremos o antropofago de Knicker-bockers e n6o o indio de opera.³¹

Damit macht Andrade das Bild des Menschenfressers als Signifikant des kolonialen Diskurses lächerlich und stellt zudem eine wirkmächtige Metapher in den Dienst seines eigenen Diskurses, die Fragen des

28 Stephen Tapscott: »Bite me! Cannibalism and the uses of translation«, in: *Spoiling the cannibals' fun? Cannibalism and cannibalisation in culture and elsewhere*, hrsg. von Wojciech Kalaga und Tadeusz Rachwał, Frankfurt a. M./New York: Peter Lang, 2005, S. 111–120, hier S. 116.

29 Andermann: »Antropofagia«, hier S. 24. Andermann liest auch Andrades Deutung der Anthropophagie als »transforma7o permanente do Tabu em totem« (Andrade: »Manifesto Antropofago«, S. 3) auf diese Weise als Umkehrung der Stigmatisierung und unterlegt damit ein eher kolloquiales Verst6ndnis von Tabu und Totem statt einer korrekten Rekurrenz auf Freud, was im Kontext des Manifests vermutlich sinnig ist. Vgl. zum Übergang von passiver zu aktiver Mimikry bei Andrade auch Edwin Gentzler: *Translation and identity in the Americas. New directions in translation theory*, London: Routledge, 2008, S. 86, sowie Randal Johnson: »Tupy or not Tupy. Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature«, in: *Modern Latin American fiction. A survey*, hrsg. von John King, London/Boston: Faber and Faber, 1987, S. 41–59, hier S. 49.

30 Andrade: »Manifesto Antropofago«, S. 3–7.

31 Oswald de Andrade: »Uma adhesion que n6o nos interessa«, in: *Revista de Antropofagia* 2.10 (1929), S. 10.

Innen und Außen,³² der kulturellen Einverleibung und der Translatio behandelt. In diesem Sinne ist die Anthropophagie zugleich eine Metapher für die aktive Mimikry, die Andrade im Sinne hat: als ein Aneignungskonzept, das unter anderem eine neue Kultur – und damit auch Literatur – begründen soll.

Anthropophagie als Metapher für Aneignung zu verwenden ist keine neue Idee – seit der Frühen Neuzeit wird sie etwa als Metapher im Herrschaftsdiskurs verwendet (die Reichen fressen die Armen),³³ und als Zeichen der Partizipation an einer religiösen Entität ist auch das christliche Abendmahl eine Form der kulturellen Anthropophagie. Als Metapher für Einverleibung ähnelt die Anthropophagie der Intertextualität: »there is a long tradition of seeing literature as food. [...] Reading is therefore eating, an act of consumption.«³⁴ Die Aneignung von Texten zur Erzeugung anderer Texte stellt in diesem Sinne einen kannibalistischen Akt dar, der nicht selten als sekundäre Schöpfungsart verstanden wird: »Europäische Gelehrte und mehr noch Künstler, Maler sowie Literaten, scheinen seit Beginn des Geniezeitalters ohne diesen kannibalistischen Prozeß keine kreative Leistung mehr erbringen zu können.«³⁵

Die von Andrade begründete anthropophagische Bewegung verlor ab den 1930ern unter anderem aus politischen Gründen an Anhängern, erstarkte aber in den 1960ern insbesondere in der Übersetzungstheorie wieder und erwies sich als fruchtbares Konzept für die Literatur.³⁶ Die Dichter und Übersetzer Haroldo und Augusto de Campos

32 Vgl. Keck, Kording und Prochaska: *Verschlungene Grenzen*, S. 7; sowie Maggie Kilgour: *From communion to cannibalism. An anatomy of metaphors of incorporation*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, S. 4.

33 Vgl. Hedwig Röckelein: »Einleitung. Kannibalismus und europäische Kultur«, in: *Kannibalismus und europäische Kultur*, hrsg. von Hedwig Röckelein, Tübingen: Edition Diskord, 1996, S. 9–27, hier S. 13.

34 Kilgour: *From communion to cannibalism*, S. 9.

35 Röckelein: »Einleitung«, S. 19. Vgl. auch Brian Greenspan: »Cannibals at the Core. Juicy Rumors and the Hollow Earth Cronotope in Ian Wedde's Symmes Hole«, in: *Eating their words. Cannibalism and the boundaries of cultural identity*, hrsg. von Kristen Guest, Albany: State University of New York Press, 2001, S. 149–165, hier S. 150.

36 Zur Geschichte der Bewegung vgl. Gentzler: *Translation and identity in the Americas*, S. 82–107.

skizzierten eine neue Art des Übersetzens als kannibalistische Aneignung und wandten diese Technik in ihren eigenen Übersetzungen an. Haroldo de Campos fordert in seinem Essay »The Rule of Anthropophagy. Europe Under the Sign of Devoration« lateinamerikanische Autoren auf, die europäischen Vorgänger intertextuell zu verschlingen und zu etwas Neuem, Eigenem zu verdauen.³⁷

Die Dichter-Songwriter der *Tropicalismo*-Bewegung ab 1960 und die Filmemacher der zweiten Generation des *Cinema Novo* verwenden anthropophagische Arten der »translatio/n«,³⁸ der Übertragung europäischer Einflüsse in den brasilianischen Kontext.³⁹ Auch außerhalb Brasiliens wurde der Prozess des Essens als Metapher für kulturelle Aneignung verwendet. So spricht etwa Oliverio Girondo aus der *Grupo de Florida*, der auch Borges teils zugerechnet wird, in seinem »Manifiesto Martín Fierro« von »nuestra capacidad digestiva y de asimilación«⁴⁰ – allerdings mit weniger starkem Bezug zu dem kolonialen Bild des kannibalistischen Ureinwohners. In der heutigen Debatte wird die anthropophagische Bewegung mit Blick auf Prozesse der Globalisierung weitergedacht, etwa in João Cezar de Castro Rocha *Antropofagia hoje?*⁴¹

Der Erfolg der Anthropophagie-Metapher in Lateinamerika kann darauf zurückgeführt werden, dass sie eine Antwort auf den Komplex bietet, der José Lezama Lima den Amerikanern diagnostiziert. Lezama Lima schreibt in *La expresión americana*, der Amerikaner sei durch ein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den Europäern gezeichnet –

37 Vgl. Campos' Ausführungen zu Machado: Haroldo de Campos: »The Rule of Anthropophagy. Europe Under the Sign of Devoration«, in: *Latin American Literary Review* 14.27 (1986), S. 42–60, hier S. 45.

38 Federico Italiano und Michael Rössner (Hrsg.): *Translatio/n. Narration, media and the staging of differences*, Bielefeld: Transcript, 2012.

39 Vgl. Else Ribero Pires Vieira: »Eine postmoderne Übersetzungstheorie«, in: *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von ›Original‹ und Übersetzung*, hrsg. von Michaela Wolf, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1997, S. 103–116, hier S. 106.

40 Oliverio Girondo: »Manifiesto de Martín Fierro«, in: *Martín Fierro* 1.4 (1924), S. 1–2, hier S. 2.

41 João Cezar de Castro Rocha: *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, São Paulo: É Realizações, 2011.

den man ohne Fokus auf die Amerikaner auch als *peripheren Komplex* bezeichnen könnte:

[...] siempre que haya un encuentro de pensamiento y de formas entre el Oriente y el Occidente, como en el siglo I y II A de C., se repetirán esas formas tendientes a los exesos y las multiplicaciones. De ahí se deriva un furibundo pesimismo, que tiende, como en el eterno retondo, a repetir las mismas formas estilísticas formadas con iguales ingredientes o elementos. He ahí el germen del complejo terrible del americano: creen que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver.⁴²

Lezama Lima sieht die Heilung dieses Komplexes zwar in der Technik der Fiktion und einem barocken Schreiben als Gegenkonquista,⁴³ aber auch die Einverleibungsnarrative bearbeiten das Problem des hegemonialen Einflusses. Else Ribero Pires Vieira, die die Übersetzungstheorie der Campos-Brüder mit postmodernen Theorien verbindet, arbeitet Parallelen zwischen Übersetzung und Kolonie heraus, die diese Bearbeitung des Komplexes durch die Einverleibung erhellen. Ihren pointierten Beobachtungen zufolge kann das kolonisierte Subjekt insofern mit dem Übersetzer verglichen werden, als dass beide traditionell von einem Minderwertigkeitskomplex geprägt sind:

Die Abwesenheit versetzt den Übersetzer und Kolonisierten in eine subalterne dienende Position gegenüber seinem Vorbild und führt zu einer nicht abtragbaren Schuld gegenüber der sogenannten überlegenen Kultur. [...] Das anonyme, subalterne, treue und stumme Duplikat, die platonische Garantie der vollkommenen Kopie, wird zur Übersetzungs- und Kolonisationsnorm.⁴⁴

42 José Lezama Lima: *La expresión americana*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993, S. 14.

43 Ebd., S. 24.

44 Ribero Pires Vieira: »Eine postmoderne Übersetzungstheorie«, S. 105. Die Theorie anthropophagischer Übersetzung von Haroldo de Campos wurde von anderer Seite kritisiert, weil sie auf gesellschaftliche Tatsachen nicht adäquat reagieren könne, etwa von Roberto Schwarz und Sérgio Bellei. Bellei erläutert unter anderem, dass Fragen der Macht insbesondere in den postmodernen Weiterverarbeitungen von Campos fast

Während frühere Bewegungen den kulturellen Komplex bearbeiteten, indem sie die hegemonielle Hierarchie in eine Familienzugehörigkeit umdeuten und sich als erneuernde Nachfahren des vorherrschenden Diskurses verstehen,⁴⁵ wird in der anthropophagischen Bewegung durch das Verschlingen des europäischen Diskurses dessen Universalität zersetzt:

Oswald de Andrade und Jorge Luis Borges hatten in der Figur eines originären Kommentars das exotopische Verschlingen des (kolonialen) Textes durch seinen parasitär-vorgängigen Nachfahren charakterisiert – den kannelistischen Autor-Leser, dessen postkoloniale Nachträglichkeit die monadische Selbstgenügsamkeit des kolonialen Subjekts der Modernität als universale Praxis ablöst [...].⁴⁶

völlig ausgeblendet werden. Randal Johnson widerspricht dieser Kritik, vgl. Johnson: »Tupy or not Tupy«.

45 Die anthropophagische Bewegung ist in ihrer Aufarbeitung des Minderwertigkeitskomplexes etwa der Strömung des Arielismo entgegengesetzt, die weite Teile des 19. Jahrhunderts insbesondere Hispaniamerika prägte und das kulturelle »Problem« durch eine Verschiebung der Zuschreibung als wilde Kannibalen auf die US-Amerikaner und die Selbstdefinition als Feingeister in der Tradition der lateinischen Sprachkulturen zu lösen versuchte. Diese Gegenüberstellung und Abwehr gegen den Begriff des Kannibalen wurde unter anderem von José Martí, Rubén Darío und José Enrique Rodó geprägt und bezieht ihre Bildsprache aus Shakespeares *The Tempest*, deren Figuren Calibán, eine dionysische Personifizierung der Barbarei, und Ariel, sein apollinisches Gegenstück, die Differenz zwischen US-amerikanischer bzw. ländlicher Barbarei und lateinamerikanischer Zivilisation personifizieren. Der Arielismo beantwortet den von Lezama Lima skizzierten Komplex damit im Gegensatz zur späteren anthropophagischen Bewegung nicht durch die Bloßstellung des kolonialen Diskurses und die Setzung eines neuen (Kultur-)Konzepts, sondern durch das Heranrücken an die europäischen Vorbilder, indem der koloniale Diskurs auf ein anderes Subjekt verschoben wird. »Como veremos, las primeras apropiaciones de *The Tempest* nombran la identidad con Ariel en lugar de hacerlo con el monstruo. Calibán, por su parte, designó las alteridades de lo latinoamericano: los Estados Unidos y las masas obrero-campesinas. En ambos casos ocurre un adelgazamiento de la metáfora del canibalismo: el Otro fue caracterizado con imágenes de salvajismo, apetito, voracidad y monstruosidad, afines con el canibalismo, pero reformuladas en el *personaje conceptual* de Calibán.« Carlos A. Jáuregui: *Canibalía. Canibalismo, calibanismo antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2008, S. 313.

46 Andermann: »Antropofagia«, S. 29.

Intertextualität kann Autoren der Peripherie in diesem Sinne also zur Kannibalisierung von Texten dienen, um dem hegemonialen Einfluss aus Europa zu begegnen.

Fingierte Intertextualität kann ebenfalls zur aktiven, verdauenden Bearbeitung des Minderwertigkeitskomplexes dienen und geht als Verfahren noch einen Schritt weiter. Sie stellt für den Text nicht (nur) im Sinne einer aktiven Mimikry die Möglichkeit dar, sich kanonische Texte anzueignen. Da sie keine Einzeltexte imitiert, sondern durch formale und inhaltliche Aspekte die Tradition des intertextuellen Verweisens selbst, ist sie quasi eine Kannibalisierung auf Metaebene. Anders als die von Bhabha, Taussig und Andrade geschilderte Mimikry ist fingierte Intertextualität jedoch nicht auf den kolonialen Diskurs und seine Signifikanten fokussiert – weder in seinen Nachahmungsbestrebungen noch in den daraus entstehenden subversiven Strukturen. Stattdessen zielt sie auf einen Diskurs ab, den man als den modernen Nachfolger des kolonialen bezeichnen könnte: jenen des hegemonialen kulturellen Einflusses von Europa in den Peripherien, dessen Technik des Zitierens fingierte Intertextualität durch aktive Mimikry unterwandert. Man könnte in Anlehnung an Bhabha also davon sprechen, dass fingierte Referenzen eine *periphere, aktive Mimikry* betreiben, die *Signifikanten des hegemonialen Diskurses* hervorbringt.

Was sind das aber für Signifikanten, und wie werden sie durch fingierte Referenzen erzeugt? Durch das Zusammenspiel zwischen formaler Einhaltung der Regeln intertextuellen Verweisens und dem Fehlen eines extratextuellen Quelltextes sowie dem Schwanken zwischen Beglaubigung und Offenlegung der Existenz des Referenztextes erzeugt der Text eine Täuschung des Lesers, die diesem nicht verborgen bleibt.⁴⁷ Dadurch rückt der Text weniger den fiktiven Quelltext als den Vorgang der Täuschung selbst in den Fokus und provoziert die Frage danach, wie dem Text diese Täuschung gelingt. Die Antwort darauf wird von den Texten selbst mitgeliefert: Obwohl gerade in faktualen Textsorten unter der Prämisse gearbeitet wird, die Form sei lediglich ein notwendiges Vehikel des Inhalts und habe keinen Ein-

47 Vgl. Kapitel 1.3.

fluss auf dessen Rezeption, zeigen die fingierten Referenzen, dass der Leser sich ausgerechnet durch die hochformalisierte Darstellungsweise täuschen lässt. Durch tradierte Schreib- und Leseweisen ist ein Teil der Autorität, die Quelltexte im Sinne von Belegen tragen,⁴⁸ direkt auf die formale Darstellung von intertextuellen Verweisen übergegangen. Indem eine Textstelle durch Reihenfolge und Art der Informationen also dargestellt wird wie ein intertextueller Verweis, erhält sie in der Rezeption automatisch die Gewichtung eines Belegs. Da fingierte Referenzen diese Macht der Darstellung offenlegen, enthüllen sie gleichsam eine Wirkungsweise des hegemonialen Wissensdiskurses. Die exzessiven Formalia sind also Signifikanten, die den Diskurs im Sinne Bhabhas bloßstellen.

Der Effekt der Mimikry auf den kolonialen Diskurs ist laut Bhabha »profound and disturbing«. ⁴⁹ Diese Macht basiert auf einer »double vision«, ⁵⁰ die entsteht, wenn das subalterne Subjekt durch seine unvollständige Nachahmung den Blick zurück auf den ihn beschreibenden Diskurs lenkt:

the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and ›partial‹ representation rearticulates the whole notion of identity and alienates it from essence.⁵¹

Wie das koloniale Subjekt lenken Texte mit fingierten Referenzen den Fokus auf das Nachgeahmte und ›denaturalisieren‹ dadurch den autorisierenden Bezug auf den Kanon, den Zitate normalerweise herstellen.

Die Folge, so Bhabha, sei eine Marginalisierung der Monumentalität der im kolonialen Diskurs hervorgebrachten Geschichte. Wie der koloniale Diskurs erzeugt auch die Zitiertradition in ihrer Auswahl und Hervorhebung bestimmter Texte und dem Übergehen anderer eine (Literatur-)Geschichte. Fingierte Intertextualität unterwandert die

48 Vgl. beispielsweise van den Berg: »Autorität und Schmuck«, hier S. 21.

49 Bhabha: *The Location of Culture*, S. 123.

50 Ebd., S. 126.

51 Ebd., S. 127. Auch Taussig beschreibt diesen Effekt in seiner bereits zitierten Beschäftigung mit den Holzpuppen der Cuna, vgl. Taussig: *Mimesis and alterity*, S. 8.

Monumentalität dieser Geschichte, indem sie erstens deren Konstruiertheit offenbart und zweitens die Glaubhaftigkeit des Kanons durch das Einfügen eigener, fiktiver Geschichtesteile in Zweifel zieht:

Der Hypertext [mit fingiertem Hypotext] erfindet nicht nur (vorwärts) eine semantische Welt bzw. eine Flucht von Welten, sondern er erfindet sich zugleich (rückwärts) eine ihn materiell herleitende eigene Geschichte (mit großem ›G‹), seine Legitimation, seine hypertextuelle ›Reihe‹, die ihm (gefälligst) zukommende Dignität. Er entwirft mithin nicht nur einen textuellen Raum, sondern zugleich auch eine textuelle Zeit: Er schafft sich (s)ein ›Gedächtnis‹.⁵²

So durchsetzt etwa Borges mit seinen fingierten Kulturgeschichten und Rezensionen, die mit realen Texten und Autoren verknüpft sind, den Kanon; Bioy Casares ›ergänzt‹ naturwissenschaftliche Diskurse wie den um Telegraphen oder ›persische Mühlen‹; Nabokov schenkt der amerikanischen Poesie einen neuen Gedichtband und Bolaños antisemitische Autoren tauchen in Diskussionen um Nationalismus in Lateinamerika auf. Diese Einschreibungen erzeugen eine Unsicherheit bezüglich der Autorität des Diskurses und unterwandern die Literaturgeschichte mit vielen kleinen Geschichten.

Im Gegensatz zu klassischen postkolonialen Schreibstrategien, die darauf ausgelegt sind, Differenzen zwischen Zentrum und Peripherie hervorzuheben und sich durch Abgrenzung von hegemonieller Vormachtstellung zu befreien,⁵³ zielt fingierte Intertextualität (wenn sie denn zu diesem Zweck eingesetzt wird) also darauf ab, die Monumentalität des Kanons gerade durch ein Einschreiben in den Diskurs zu zersetzen. Dieses Zersetzen stellt kein polemisches Gegenschreiben gegen das Zentrum dar – eine solche Vermutung wäre schon deshalb absurd, weil alle hier besprochenen Autoren eng mit ebenjenem Zen-

52 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 61.

53 Eine solche Abgrenzung durch Betonung regionaler Besonderheiten wird etwa geschildert in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin: *The empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London/New York: Routledge, 1989, vgl. u.a. S. 77. Auch Lezama Lima sieht die barocke Schreibweise in Lateinamerika als »contraconquista« an, vgl. Lezama Lima: *La expresión americana*, S. 24.

trum verbunden sind –, sondern eine Subversion der heiligen Ernsthaftigkeit des aus dem Zentrum exportierten Diskurses, ohne diesen zu negieren.

Schlussgedanken: Erfundene Vorgänger und reale Einflussangst

»Es wäre natürlich einigermaßen unverschämt«, schreibt Genette in *Palimpseste*, »die Kunst Borges [sic] auf das in das ganze Werk ausschwärmende Experiment des fiktiven Resümees zu reduzieren. Ich nehme also davon Abstand.«¹ Auch wenn bis hierher zahlreiche fieberhafte Suchen, verzweifelte Literaturwissenschaftler und weiterschreibende reale Leser vorgestellt wurden, die zeigen, welchen Effekt fingierte Intertextualität auf die Lektüre haben *kann*, soll nicht behauptet werden, dass fingierte Referenzen den Mittelpunkt der betrachteten Texte bilden oder die Rezeption im Alleingang steuern. Mehr noch: So einige reale Leser bemerken die fingierten Referenzen vermutlich überhaupt nicht. Ich nehme also ebenfalls davon Abstand, die Werke von Borges, Bioy Casares, Nabokov und Bolaño auf diesen Aspekt zu reduzieren. Dennoch hoffe ich, dass dieses Buch Licht auf einige Fragen werfen konnte, die durch die Werke und ihre Verweise auf andere, fiktive Texte entstehen.

Fingierte Intertextualität ist im Kern ein propositionaler Akt, bei dem nicht das Objekt, sondern der Akt des Verweisens ausschlaggebend ist – also weniger das fiktive Buch als die Art der Beschreibung dieses Buches im manifesten Text. Als Referenz ohne realen Referenzpunkt sind fingierte Referenzen Fälschungen *par excellence*, die zugleich ins Leere laufen und doch im Sinne eines negierten Bezeichnens besonders volle propositionale Akte darstellen, da sie ihr Bezugsobjekt gleichsam selbst hervorbringen.

Dieses spezielle Verweisen basiert auf einer Mischung faktualer und fiktionaler Textsorten und ihrer jeweiligen Pakte mit dem Leser: Durch diverse Markierungen und Beglaubigungsstrategien, etwa graphemische und typographische Markierung, detaillierte bibliographische Informationen oder die Mischung realer und fiktiver Elemente in den Referenzen wird dem Leser nahegelegt, die Referenzen ver-

1 Genette: *Palimpseste*, S. 352.

wiesen auf reale Bücher. Zugleich durchziehen fiktionale Marker die Texte, die wie Spuren auf den zentralen Regelbruch der fingierten Intertextualität hinweisen. Das Verfahren nutzt so die Fallibilität literarischer Signalrepertoires aus, um den Leser bezüglich der Referenzpunkte in die Irre zu führen und derart zu verunsichern, dass er zu einem suchenden, recherchierenden Lesen angeregt wird. Fingierte Intertextualität ist durch diesen Einsatz sich widersprechender epistemischer Kriterien im doppelten Sinne als Spiel zu verstehen: Einerseits entwerfen die Überbetonung der Paktregeln und der darauf folgende Regelbruch ein Spiel, in das der Leser als suchender Spieler einsteigen kann. Andererseits lösen die Referenzen auch ein strukturelles Spiel aus, eine ständige schwankende Bewegung, die nicht selten in der übergreifenden Textstruktur gespiegelt wird.

Der in der Betrachtung fingierter Referenzen entstandene Katalog von Intertextualitätssignalen und Beglaubigungsstrategien gibt zugleich rückblickend Aufschluss über die ungeschriebenen Regeln des intertextuellen Paktes,

[v]erweist doch die Fälschung – unter umgekehrten Vorzeichen – auf Paradigmen, Konsense, Rituale, Verabredungen, Erwartungshaltungen, kurz: auf ungeschriebene Gesetze von Diskursen und Disziplinen; zeigt sie doch *ex negativo*, welche Begriffe von Originalität, Echtheit, Autorschaft, Authentizität und Wahrheit in den wissenschaftlichen und künstlerischen Systemen wirksam und konstitutiv sind.²

Indem die Aufdeckung der Täuschung in den Texten angelegt ist, verschiebt fingierte Intertextualität diesen Erkenntnisprozess von der wissenschaftlichen Analyse in die Textrezeption; der Leser wird im ständigen Stolpern über die widersprüchlichen Signale auf die epistemischen Regeln der Pakte und deren Fallibilität gestoßen.

Die fingierten Referenzen in den betrachteten Texten zeigten zusätzlich zu diesen grundlegenden Charakteristika mehrere Funktionen: Die Verwendung von fingierten Referenzen zur Erzeugung eines

2 Reulecke: »Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten«, S. 22.

fantastischen Schwankens zwischen Realität und Fiktion, eines parodistischen Spiels zwischen Unter- und Übererfüllung, zur Unterstützung der Textgenese und als ein Mittel der Subversion des hegemonialen Kulturdiskurses.

In Borges' Erzählungen »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« und »Jardín de senderos que se bifurcan« sowie Bioy Casares' »La trama celeste« und *La invención de Morel* wird der Leser in ein Netz aus Spuren und Unsicherheiten verwickelt. Die Texte greifen auf Elemente des Detektivromans zurück und animieren den Leser durch das In-Aussicht-Stellen eines elitären Leserkreises der ›Eingeweihten‹ zur Verfolgung der ausgelegten Spuren – eine Strategie, der sich insbesondere literaturwissenschaftliche Leser kaum entziehen können. Die ausgelegten Spuren sind dabei meist textueller Natur, was eine ebenbürtige Teilnahme des Lesers an der Suche verspricht. Zu diesen Spuren mischen sich, strategisch an den besonders erklärungsbedürftigen Stellen platziert, die fingierten Referenzen. Diese sind dabei als gemischter Satz aus Realem und Fiktivem angelegt, sodass die fiktiven Bücher immer irgendein Echo, irgendeine Verbindung in der Alltagsrealität des Lesers behalten. Eine zweifelsfreie Abgrenzung der fiktiven Bücher von der eigenen Realität wird so unmöglich. Auf diese Weise werden die fingierten Referenzen in den fantastischen Texten von Borges und Bioy Casares zu ebenjenen »intersticios de sinrazón«, die Borges in »Avatares de la tortuga« als Überbleibsel und Beweisstücke einer idealistischen Realität definiert:

Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.³

Indem der Leser den fingierten Referenzen folgt und diese einen kleinen Rest Unsicherheit bezüglich ihrer Verortung übriglassen, erzeugen sie Risse in der Realitätsvorstellung des Lesers. Auf diese Weise wird das fantastische Moment realitätssystemischer Unvertrautheit,

3 Borges: *Discusión*, S. 171.

das in klassischen fantastischen Texten in der *histoire* verortet ist, in die Rezension verlegt. Erst in der Lektüre werden diese Texte also gerade durch die fingierten Referenzen fantastisch.

Fingierte Referenzen tragen durch die Kombination aus Über- und Untererfüllung des intertextuellen Paktes auch stets parodistische Züge. In dieser parodistischen Eigenschaft werden sie von zwei Texten eingesetzt, die auf ganz unterschiedliche Art exzessive Beispiele fingierter Intertextualität darstellen: In Nabokovs *Pale Fire* zur Simulation einer kritischen Edition eines Gedichts durch einen paranoiden, unqualifizierten Kommentator und in Bolaños *La literatura nazi en América* als Bausteine eines simulierten Lexikons lateinamerikanischer faschistischer Autoren.

Die in *Pale Fire* enthaltenen Referenzen sind im doppelten Sinne fingiert: Zunächst simuliert der Text die Verbindung eines Kommentars mit einem ihm vorgängigen, von ihm abgetrennten Gedicht. Diese Verbindung zwischen Gedicht und Paratext ist dabei in dem Sinne zusätzlich fingiert, als die von Kinbote statuierte Verbindung zwischen seinem Paratext und dem Text *Shades* durch die völlige Irrelevanz der Kommentare für das Verständnis des Gedichts ausbleibt. In einer gewaltsamen Aneignung des Gedichts für seine eigene Geschichte dreht der Kommentator die Verweisrichtung der Referenzen zwischen Gedicht und Paratext um. Dadurch entsteht in der Lektüre von *Pale Fire* eine Geschichte über Kunstwerk und Kritik, den Wissenschaftler und seinen Gegenstand und letztlich die Hierarchie zwischen Original und Sekundärtext.

La literatura nazi en América steht dagegen in der Tradition der Biographiesammlungen infamer Menschen, wie sie von Marcel Schwob und Borges entworfen werden. Im Gegensatz zu deren fetischisierter Darstellung der Infamen wird die Darstellung der faschistischen Autoren in *La literatura nazi en América* jedoch durch diverse Strategien ironisch gebrochen, und der infame Schattenkanon verkommt zur *freak show*. Die fingierten Referenzen nehmen hier eine essentielle Rolle in der Darstellung des Bösen ein: Indem die Äußerungen über das Böse in Leben und Gesinnung der fiktiven Autoren in die fingierten Referenzen ausgelagert werden, wirken diese wie Be-

weismittel in einem Gerichtsprozess gegen die Autoren. Ein Teil des Erzählens verschiebt sich dadurch von der *histoire* auf den *discours*. Über die parodierte faktuale Textsorte des literarischen Lexikons wird dem Leser durch die Serialität und den großteils emphaselosen Erzählstil eine neutrale Sicht auf das Böse aufgezwungen, wodurch eine kathartische Verurteilung des Bösen aufgeschoben und die Verantwortung dafür dem Leser übertragen wird. Reale Elemente in den fingierten Referenzen und biographischen Details erzeugen zudem eine Verbindung zur historischen Realität, wodurch sich *La literatura nazi en América* am historischen Abgrund der faschistischen Bewegungen und der allgegenwärtigen Gewalt im Lateinamerika der Gegenwart entlangbewegt, der zugleich Ausgangspunkt und Zielscheibe des Textes ist.

Neben diesen genrespezifischen Funktionen fingierter Referenzen in Fantastik und Parodie können fingierte Referenzen als Mittel zur Textgenese eingesetzt werden. In Borges' »Examen de la obra de Herbert Quain« sind drei Strategien beobachtbar, die die Vorstellungsakte anregen und steuern, durch die die fiktiven Bücher mit Leben (oder zumindest Inhalt) gefüllt werden: die Verknüpfung mehrerer Bücher untereinander durch das Zuschreiben an einen einzigen fiktiven Autor, Vergleiche mit realen Autoren und Texten und zusätzliche Referenzen auf Kritiken über die fiktiven Bücher. Die daraus entstehende Hyperkontextualisierung ermöglicht es dem Leser, Inhalte in die Leerstelle einzutragen, und das Schreiben der fiktiven Bücher wird an ihn ausgelagert. Dieses Potenzial fingierter Referenzen bildet einen essenziellen Bestandteil der konzisen Erzählweise von Borges, der es erlaubt, trotz verknappter Beschreibungen gedanklich ganze Bücher entstehen zu lassen.

Bolaño entwickelt diese Strategien weiter, indem er seine fiktiven Autoren als Weltenwandler mit leicht abweichenden Charakteristika in mehreren Texten auftreten lässt. Dadurch entsteht beispielsweise zwischen dem Œuvre von J. M. G. Arcimboldi aus *Los sinsabores del verdadero policía* und dem von Benno von Archimboldi aus 2666 ein Netz aus Beziehungen, die nicht in einer simplen Identifikationsbeziehung zueinander stehen, sondern in einem Spannungsverhältnis

zwischen Identität und Differenz. Im Gegenteil zur Ermöglichung einer konzisen Schreibweise bei Borges sind die fingierten Referenzen bei Bolaño Bestandteil eines wuchernden *fiction-making system*, das auf dem Ausbau bereits vorhandenen Materials beruht.

Ein exemplarischer Blick auf die zahlreichen Weiterschreibungen der fiktiven Bücher aus den Texten von Borges in Internetforen, Zeitschriften und durch Kunstprojekte zeigt, dass die weiterschreibenden Leser sich ganz ähnlicher Strategien bedienen wie Borges, etwa dem Fingieren von Resümees, dem Beleg des Geschriebenen durch weitere fiktive Quellen und der Hyperkontextualisierung der imaginierten Bücher, wodurch sie die radikale Offenheit der fingierten Referenzen stets erhalten, statt die Leerstellen durch ihre Weiterschreibungen zu füllen.

Fingierte Referenzen können zudem als Mittel einer peripheren Subversion eingesetzt werden. Durch die formale Imitation intertextueller Referenzen ist fingierte Intertextualität *almost intertextual, but not quite* – sie trägt im Sinne der Mimikry eine Maske der Intertextualität. Fingierte Intertextualität ist jedoch im Gegensatz zu der von Bhabha geschilderten Mimikry keine automatische Folge hegemonialer Verhältnisse. Vielmehr stellt sie eine absichtlich erzeugte Mimikry dar, wie sie durch die kulturelle Anthropophagie gefordert wird. Durch die Offenlegung der Regeln intertextueller Bezüge wendet sie den Blick zurück auf den imitierten Diskurs und legt dessen Funktionsweise offen. Dadurch unterwandert fingierte Intertextualität die heilige Ernsthaftigkeit des Diskurses und zersetzt ihn durch ein Einschreiben von innen, statt ihm durch peripheres Gegenschreiben einen Gegendiskurs beizustellen.

Dabei ist offensichtlich, dass fingierte Referenzen nie völlig auf eine Eigenschaft reduziert werden, auch wenn diese spezifische Eigenschaft in der jeweiligen Textstrategie besonders betont wird. So haben beispielsweise die Referenzen in »Examen de la obra de Herbert Quain« und 2666 genauso auch einen parodistischen Effekt, und die Referenzen in *La literatura nazi en América* machen die Grenze zwischen Realität und Fiktion brüchig.

Ein Mittel gegen die Erschöpfung der Literatur

Fingierte Intertextualität bringt also fantastische, parodistische, text-generierende und diskurszersetzende Charakteristika in Texte ein – zweifelsohne passende Eigenschaften für die hier betrachteten Texte, aber noch ein anderer Aspekt dürfte sie für Autoren wie Borges und Nabokov besonders interessant gemacht haben. Denn fingierte Intertextualität kann auch als Antwort auf die im 20. Jahrhundert schmerz-lich wahrgenommene *exhaustion of literature* verstanden werden.

John Barth rief 1967 in einem Aufsatz, der oft als »Death of the Novel or Swan-Song of Literature piece«⁴ missverstanden wurde, die Erschöpfung der literarischen Formen und Möglichkeiten aus – es sei schlicht schon alles in allen Varianten (mindestens) einmal geschrieben worden.⁵ Harold Bloom greift diesen Gedanken 1973 aus einer anderen Perspektive auf, indem er in *Anxiety of Influence* den literarischen Text⁶ in Anlehnung an Freuds Familienroman als ununterbrochenen Abnabelungsvorgang von literarischen Vorgängern beschreibt: »Summary – every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety.«⁷ Was für Barth ein Phänomen des 20. Jahrhunderts ist, beginnt für Bloom schon früher und ist längst Bestandteil jeder Literatur. Beide Analysen können als Symptome derselben Stimmungslage gesehen werden: Die Zeit der romantischen Genies ist endgültig vorbei, originale Motive ein Ding der Vergangenheit.

Weder Barth noch Bloom zielen mit ihren Analysen jedoch darauf ab, das Ende der (guten) Literatur auszurufen. Gerade aus einer offenen Auseinandersetzung mit den Einflüssen – für Bloom eine mög-

4 Barth: »The Literature of Exhaustion«, S. 64.

5 Diese Feststellung eines limitierten Schatzes an literarischen Formen und Motiven wird auch von Borges in Essays und Erzählungen immer wieder aufgegriffen. So beginnt etwa »El inmortal« mit einem Zitat aus den Essays von Francis Bacon: »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 given his sentence, *that all novelty is but oblivion.*« Vgl. Borges: *El Aleph*, S. 7.

6 Bloom fokussiert in seiner Untersuchung auf Lyrik.

7 Bloom: *The anxiety of influence*, S. 94.

lichst gelungene *misinterpretation*, für Barth eine die Erschöpfung reflektierende Schreibweise – können weiterhin große Werke entstehen.⁸ Bloom kristallisiert dafür aus Analysen verschiedener Œuvres ein Schema heraus, nach dem sich der Dichter in sechs Stufen gegen den Einfluss seines Vorgängers⁹ wehrt und aus dieser Auseinandersetzung sein eigenes Werk schafft. Dabei ist die höchste Stufe aber keineswegs die Überwindung des Einflusses:

The later poet, in his final phase, [...] holds his poem so open against the precursor's work that at first we might believe the wheel has come full circle, and that we are back in the later poet's flooded apprenticeship [...] But the poem is now held open to the precursor, where once it was open and the uncanny effect is that the new poem's achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work.¹⁰

Eine Reaktion auf diese gefühlte Erschöpfung originärer Formen ist die herausgestellte Hyperzitathaftigkeit der postmodernen Literatur, in der das Postulat des Originären aufgegeben wird und der Text mit der Bedingtheit des eigenen Schreibens spielt. Durch die vielfältigen Bezüge auf andere Texte und die nicht länger auf einheitliche Subjektkonstitution ausgelegten Schreibweisen entstehen neue Arten des Textverständnisses.¹¹ In diesem Sinne der Öffnung des eigenen Textes für die Vorgänger und der Thematisierung von Einflussbewegungen forderte Borges bereits 1951, das Verhältnis von Vorgängern und

8 Beide Texte operieren stark mit einer qualitativen Unterscheidung von Literatur in *strong/weak* (Bloom) beziehungsweise von Schriftstellern in *writers/great writers*. Vgl. Bloom: *The anxiety of influence*, S. 5; Barth: »The Literature of Exhaustion«, S. 66.

9 Bei Bloom handelt es sich ganz im Sinne des Familienromans um *einen* zentralen Vorgänger, der die Vaterfigur einnimmt.

10 Bloom: *The anxiety of influence*, S. 16.

11 Vgl. Dorothea Schmidt-Suppran: *Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen französischen Roman. Untersuchungen zum Werk von Jean Echenoz, Patrick Deville und Daniel Pannac*, Marburg: Tectum, 2003, S. 19; Zima: »Zitat – Intertextualität – Subjektivität«, S. 313; Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, S. 47. Diese Hyperzitathaftigkeit wird oft auch als kannibalisches Schreiben bezeichnet, vgl. Tapscott: »Bite me!«, S. 112.

Nachfolgern vom Aspekt der Rivalität zu befreien (was vermutlich nicht im Sinne Blooms wäre, der erst aus diesem Konkurrenzdenken große Werke erwachsen sieht). Borges schreibt in einem Essay über die Einflüsse im Œuvre Kafkas:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. Es hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.¹²

Dieser Gedanke wird später auch von Derrida im Begriff des Supplements aufgegriffen, das, einmal in der Welt, die Integrität des supplementierten Vorgängers unterminiert und dessen Wahrnehmung so entscheidend beeinflusst.¹³

Fingierte Intertextualität nimmt die in »Kafka y sus precursores« entworfene Vorstellung, dass jeder Schriftsteller seine Vorgänger selbst erschaffe, wörtlich. Die »retrograde[] Vorahmung«,¹⁴ die durch fingierte Referenzen entsteht, stellt dadurch einerseits eine völlige Akzeptanz des immerwährenden Einflusses durch andere Literatur dar: Selbst wenn ein Gedanke nicht unmittelbar auf einen anderen Text zurückgeht, wird eine Quelle dazugeschrieben, denn kein Gedanke ist je originär. In diesem Sinne spricht Barth auch davon, dass Borges mit seinen fingierten Resümees ein Beispiel für die Thematisierung der ästhetischen Erschöpfung zur Schaffung neuer Literatur liefere.¹⁵

Andererseits kann die Verwendung fingierter Referenzen auch als Immunisierungsstrategie gegen den immerwährenden Einfluss gelesen werden: Wenn schon jeder Gedanke und jedes Motiv von Vorgängern abstammt, dann doch am besten von solchen, die man

12 Borges: *Otras inquisiciones*, S. 166.

13 Vgl. Jacques Derrida: *Of Grammatology*, übers. v. Gayatri C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, S. 243.

14 Mahler: »Fingierte Intertextualität«, S. 61.

15 Barth: »The Literature of Exhaustion«, S. 68–73.

selbst erdacht hat. Obwohl fingierte Intertextualität kein alleiniges Produkt der (Post-)Moderne ist, räumt dieses Verarbeiten der Einflussangst dem Verfahren in der Postmoderne einen besonderen Stellenwert ein.

Ausblick

Die hier untersuchten Werke stellen zwangsweise eine Auswahl dar, und zwar eine verglichen mit dem möglichen Forschungsfeld sehr kleine Auswahl. Denn entgegen einer immer wieder anklingenden Meinung ist fingierte Intertextualität keineswegs ein Spezialistenspiel in den Texten von Borges, Nabokov und einem kleinen Kreis um sie herum.¹⁶ Auch die hier vorgelegte Arbeit perpetuiert dieses Bild durch die eigene Textauswahl, weil im Sinne einer grundlegenden Betrachtung des Verfahrens zunächst die geläufigsten Vertreter analysiert wurden. Glücklicherweise bieten Schlussworte aber die Möglichkeit, das im vorhergehenden Text entstandene Bild zu relativieren, und so sei hier auf einige weitere interessante Werke mit fingierter Intertextualität hingewiesen, deren Betrachtung die erarbeiteten Erkenntnisse gewinnbringend erweitern könnte.

Ein weiteres ›Schwergewicht‹ unter den Verfassern fingierter Intertextualität ist Stanisław Lem. Der polnische Schriftsteller publizierte zwei Sammlungen fingierter Vorworte (*Die vollkommene Leere* (1973) und *Imaginäre Größe* (1976)) sowie drei umfangreiche Rezensionen fiktiver Bücher (*Provokation* (1981), *Eine Minute der Menschheit* (1983) und *Waffensysteme des 21. Jahrhunderts* (1983)). Dabei enthält *Die vollkommene Leere* sogar eine Rezension von sich selbst (wiederum mit Bezug auf ein Vorwort, das das Buch nicht enthält), die mit einem Verweis auf Borges und Rabelais beginnt. In *Imaginäre Größe* bezeichnet Lem das Schreiben fingierter Vorworte mit einem Augenzwinkern als »Akt der manifestierten Zurückhaltung«¹⁷ in einer Zeit, in der ei-

16 Vgl. dazu etwa die in Kapitel 1 zitierten Äußerungen über fingierte Intertextualität, beispielsweise Genette: *Palimpseste*, S. 348–353.

17 Stanisław Lem: *Imaginäre Größe*, übers. v. Caesar Rymarowicz und Jens Reuter, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1976, S. 7.

ne Sintflut der Informationen alles Schöne und Wahre erstickte: »Daher sind meine Vorworte Ankündigungen solcher Sünden, derer ich mich enthalten werde.«¹⁸ Ähnlich den in Kapitel 4 beschriebenen Resümees und Rezensionen im Internet versieht auch Lem seine fiktiven Bücher dabei mit Coverabbildungen beziehungsweise Abbildungen des Innentitels. Die Betrachtung der Verknüpfung fingierter Referenzen mit Motiven der Science-Fiction-Literatur und philosophischen Überlegungen in Lems Œuvre verspricht erweiterte Einblicke im Anschluss an die Überlegungen zur Fantastik des La-Plata-Raums.

Auch die Frage nach fingierter Intertextualität in der Lyrik musste in dieser Untersuchung ausgespart werden. Da fingierte Intertextualität Elemente faktualer Textsorten imitiert, liegt ihre Integration in Prosa näher als der Einsatz in lyrischen Texten. Dennoch sind fingierte Referenzen in lyrischen Texten durchaus denkbar. In Jan Wagners *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* (2012) etwa gibt es wie in Nabokovs *Pale Fire* Berührungspunkte zwischen Lyrik und fingierter Intertextualität: Es präsentiert sich als Sammlung der Gedichte dreier unbekannter (fiktiver) Dichter. Die Gedichte werden umrahmt von kurzen Texten über Leben und Werk der fiktiven Autoren, ausführlichen Bibliographien, Glossaren und literaturwissenschaftlichen Einordnungen. Zusätzlich werden die Gedichte von extensiven Anmerkungen begleitet, die anders als in *Pale Fire* die Gedichte tatsächlich erhellen. Diese Paratexte sind von weiteren fingierten Referenzen auf literaturwissenschaftliche Aufsätze über die Gedichte durchzogen. Wie in *Pale Fire* bilden aber auch hier die paratextuellen Prosatexte die fingierte Intertextualität, nicht die Gedichte selbst. Eine Suche nach Gedichten, die Elemente faktualer Textsorten direkt integrieren und dabei auch fingierte Referenzen enthalten, böte sicherlich weitere lohnenswerte Einblicke.

Bei aller Einflussangst könnte auch ein Blick auf die realen Vorgänger der hier betrachteten Texte, also auf frühere Texte mit fingierten Referenzen, und auf ihre Nachfolger im Sinne einer Geschichte fingierter Referenzen von Popes *The Dunciad* (1728) über Hesses *Das*

18 Ebd., S. 7.

Glasperlenspiel (1943) und Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) bis zu Jan Wagners *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* (2012) Aufschluss geben über die sich verändernden Funktionen, die die Referenzen in unterschiedlichen Epochen prägen.

Ein weiteres an *Pale Fire* anknüpfendes Feld fingierter Intertextualität sind fingierte Indices. J. G. Ballards »The Index« etwa präsentiert nach einem kurzen Vorwort einen Index zu einer unpublizierten (fiktiven) Autobiographie eines Mannes namens Henry Rhodes Hamilton:

EDITOR'S NOTE. From abundant internal evidence it seems clear that the text printed below is the index to the unpublished and perhaps suppressed autobiography of a man who may well have been one of the most remarkable figures of the twentieth century. Yet of his existence nothing is publicly known, although his life and work appear to have exerted a profound influence on the events of the past fifty years. Physician and philosopher, man of action and patron of the arts, sometime claimant to the English throne and founder of a new religion, Henry Rhodes Hamilton was evidently the intimate of the greatest men and women of our age. After World War II he founded a new movement of spiritual regeneration, but private scandal and public concern at his growing megalomania, culminating in his proclamation of himself as a new divinity, seem to have led to his downfall. Incarcerated within an unspecified government institution, he presumably spent his last years writing his autobiography of which this index is the only surviving fragment.¹⁹

In den darauffolgenden Indexeinträgen sind unzählige Mininarrationen enthalten, die im Sinne der vorherigen Überlegungen zu hypototischen Referenzen beim Lesen ein Gesamtgefüge entstehen lassen.

Auch die Betrachtung benachbarter Phänomene wie tatsächlicher Literaturfälschungen und Pseudoübersetzungen (beispielsweise James Macphersons *The Works of Ossian*), Herausgeberfiktionen und Fußnotenromane (etwa David Foster Wallace' *Infinite Jest*) könnten die Konturen fingierter Intertextualität weiter schärfen.

19 J. G. Ballard: *War Fever*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014, S. 171.

Abschließen möchte ich meine Überlegungen mit einem Vorschlag, den Andrew Christ der Borges-Forschung macht. Christ weist darauf hin, dass Borges die gesamte Forschung zu seinen Texten selbst schon vorgezeichnet habe – die intensiven Textrecherchen, die von Borges in Essays und Vorworten bereits besprochenen Motive und die Verknüpfungen zu philosophischen Theorien zwingen die Literaturwissenschaftler in nachahmende Bewegungen, von Borges wie von einem Puppenspieler geführt. Statt aber aus dieser Einsicht die Forderung zu entwickeln, die Literaturwissenschaft müsse sich diesen Übergriffen endlich entziehen, plädiert Christ für die radikale Übernahme einer weiteren Borges'schen Strategie: der Verwendung fingierter Resümees.

The device I have in mind is the one of presenting brief projections or synopses (or even evaluations, since critical writings are criticized too) of imagined but not yet written critical and interpretative works as if those works had already undergone the tedious processes of development, elaboration, and extensive documentation, not to mention stylistic refinement.²⁰

Würden auch Literaturwissenschaftler sich dieser Methode bedienen, so Christ, entstünden drei Vorteile gegenüber der jetzigen Literaturwissenschaft: Erstens würden so mehr literaturwissenschaftliche Texte geschrieben, die zweitens auch mehr gelesen würden, und drittens wäre diese Kritik sehr viel effektiver – statt endlosen Argumenten passiv zu folgen, würde der Leser die in den Resümees angedeuteten Verbindungslinien, Argumente und Ideen selbst entwerfen, was eine viel aktivere Beteiligung an der Wissenschaft nach sich ziehe. Christ untermauert diesen Vorschlag mit einer sofortigen Umsetzung und resümiert acht kritische Arbeiten zu Borges, indem er Titel, Publikationsart, Inhalt und Stil dieser Arbeiten auf je etwa einer Seite zusammenfasst.

20 Ronald Christ: »A Modest Proposal for the Criticism of Borges«, in: *Books Abroad* 45.3 (1971), S. 388–398, hier S. 388.

Ich möchte die Leser dieser Zeilen anhalten, es Christ gleich zu tun und die unzähligen ungeschriebenen, aber noch möglichen Analysen fingierter Referenzen in Resümees zu imaginieren, die sich selbst ihre eigenen Vorgänger erschaffen.

Literaturverzeichnis

Fiktionale Primärliteratur

- Bioy Casares, Adolfo: *Historias fantásticas*, 13. Aufl., Madrid/Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1999.
- *La invención de Morel*, 3. Aufl., Madrid: Alianza, 2012.
- Bolaño, Roberto: *2666*, New York: Vintage Español, 2009.
- *La literatura nazi en América*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.
- *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Debolsillo, 2018.
- Borges, Jorge Luis: *Borges oral*, 6. Aufl., Madrid: Alianza, 1998.
- *Discusión*, 12. Aufl., Madrid: Alianza, 1997.
- *El Aleph*, 34. Aufl., Madrid: Alianza, 1997.
- *Ficciones*, 35. Aufl., Madrid: Alianza, 1997.
- *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, 11. Aufl., übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- *Historia universal de la infamia*, 21. Aufl., Madrid: Alianza, 2008.
- *Obra poética 1*, 8. Aufl., Madrid: Alianza, 1999.
- *Obras completas 2. 1952–1972*, Buenos Aires: Emecé, 2007.
- *Otras inquisiciones*, 15. Aufl., Madrid: Alianza, 1997.
- *Prólogos con un prólogo de prólogos*, 4. Aufl., Madrid: Alianza, 2002.
- *Textos recobrados 2. 1931–1955*, Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo (Hrsg.): *Antología de la literatura fantástica*, 2. Aufl., Barcelona: Edhasa, 2008.
- Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*, 5. Aufl., Madrid: Alianza, 2009.
- Cortázar, Julio: *Casa tomada y otros cuentos*, Madrid: Alfaguara, 2006.
- Ketelholdt, Ines von und Peter Malutzki: *Die Zweite Enzyklopädie von Tlön*, 50 Bände, Selbstverlag, 1997–2006.
- Menéndez, Ana: *Adios, Happy Homeland!*, New York: Grove Atlantic, 2011.

- Nabokov, Vladimir: *Novels and memoirs. 1941–1951*, 1996.
 — *Pale Fire*, London: Penguin, 2011.
 — *The real life of Sebastian Knight*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1960.

Sekundärliteratur

- Agheana, Ion T.: *Reasoned thematic dictionary of the prose of Jorge Luis Borges*, Hanover, NH: Ediciones Del Norte, 1990.
- Alazraki, Jaime: *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.
 — *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas, estilo*, 3. Aufl., Madrid: Editorial Gredos, 1983.
 — »The Fantastic of Surrealist Metaphors«, in: *Dada/ Surrealism 5* (1975), S. 28–33.
 — *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Alifano, Roberto: *Conversaciones con Borges*, Madrid: Editorial Debate, 1986.
- Alpert, Robert D.: *Formal consolations. Parody, figure, and modernity in the work of Vladimir Nabokov*, Boston: Boston College, 1991.
- Andermann, Jens: »Antropofagia. Fiktionen der Einverleibung«, in: *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska, Tübingen: G. Narr, 1999, S. 19–31.
- Andrade, Oswald de: »Manifesto Antropofago«, in: *Revista de Antropofagia* 1.1 (1928), S. 3–7.
 — »Uma adesão que não nos interessa«, in: *Revista de Antropofagia* 2.10 (1929), S. 10.
- Andrews, Chris: *Roberto Bolaño's fiction. An expanding universe*, New York: Columbia University Press, 2014.
- Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

- Anz, Thomas und Heinrich Kaulen: »Einleitung«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 1–8.
- Aranda, Daniel: »Originalité historique du retour de personnages balzaciens«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 101.6 (2001), S. 1573–1589.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, 14. Aufl., übers. v. Hans Mommsen, München, Berlin und Zürich: Piper, 2017.
- Arens, William: *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, Oxford u.a.: Oxford University Press, 1980.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin: *The empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London/New York: Routledge, 1989.
- Balderston, Daniel: *The literary universe of Jorge Luis Borges. An index to references and allusions to persons, titles, and places in his writings*, New York: Greenwood Press, 1986.
- Ballard, J. G.: *War Fever*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.
- Barth, John: »The Literature of Exhaustion«, in: *The Friday book. Essays and other nonfiction*, New York: Putnam, 1984, S. 62–76.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. — S/Z, 8. Aufl., übers. v. Richard Miller, Malden u.a.: Blackwell, 2002.
- Bell, Hazel K.: »Indexes as fiction and fiction as paper-chase«, in: *The Indexer* 20.4 (1997).
- Berg, Walter Bruno: »Der Realismus des Phantastischen. Untersuchungen zur Funktion der Darstellung in den Erzählungen von J. L. Borges«, in: *Iberoromania* 5 (1976), S. 49–81.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, 2. Aufl., Hoboken: Taylor and Francis, 2012.
- Bioy Casares, Adolfo: »Jorge Luis Borges: El jardín de senderos que se bifurcan«, in: *Sur* 92 (1942), S. 60–65.
- »Prólogo y Postdata al prólogo«, in: *Antología de la literatura fantástica*, hrsg. von Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo, Barcelona: Edhasa, 2008, S. 11–22.

- Bioy Casares, Adolfo und Daniel Martino: *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- Bisama, Álvaro: »Todos somos monstruos«, in: *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, hrsg. von Patricia Espinosa Hernandez, Santiago: FRASIS Editores, 2003, S. 79–93.
- Block de Behar, Lisa: *Borges. La pasión de una cita sin fin*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1999.
- *En clave de be. Borges, Bioy, Blanqui y las leyendas del nombre*, México, D. F.: Siglo XXI Editores, 2011.
- Bloom, Harold: »Introduction«, in: *Jorge Luis Borges*, hrsg. von Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1986, S. 1–3.
- *The anxiety of influence. A theory of poetry*, 2. Aufl., New York: Oxford University Press, 1997.
- Blüher, Karl Alfred: »Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges«, in: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hrsg. von Roland Hagenbüchle und Paul Geyer, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 531–549.
- »Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges«, in: *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, hrsg. von Karl Alfred Blüher und Alfonso de Toro, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1995, S. 119–132.
- Borges, Jorge Luis und Antonio Fernández Ferrer: *A/z*, 2. Aufl., Madrid: Ediciones Siruela, 1991.
- Borsò, Vittoria: »Vida, lenguaje y violencia. Bolaño y la ›Aufgabe‹ del escritor«, in: *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, hrsg. von Ursula Hennigfeld, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2015, S. 15–32.
- Boyd, Brian: *Nabokov's Pale Fire. The Magic of Artistic Discovery*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Brandes, Peter: »Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre. Überlegungen zur Möglichkeit einer Literaturtheorie des Spiels«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 115–134.

- Bremer, Alida: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Brittnacher, Hans Richard: »Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik«, in: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, hrsg. von Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May, Tübingen: Francke, 2006.
- Broich, Ulrich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: M. Niemeyer, 1985, S. 31–47.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: M. Niemeyer, 1985.
- Bürger, Peter: »Techniken der Verfremdung in den Erzählungen von Jorge Luis Borges«, in: *Iberoromania* 3 (1971), S. 152–162.
- Caillois, Roger: *Au cœur du fantastique*, Paris: Editions Gallimard, 1965.
- »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«, in: *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*, hrsg. von Rein A. Zonderberg, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1974, S. 44–83.
- *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, übers. v. Sigrid von Massenbach, München: Langen Müller Verlag, 1965.
- Campos, Haroldo de: »The Rule of Anthropophagy. Europe Under the Sign of Devoration«, in: *Latin American Literary Review* 14.27 (1986), S. 42–60.
- Candia Cáceres, Alexis: *El »Paraíso Infernal« en la narrativa de Roberto Bolaño*, Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Carlyle, Thomas: *Sartor Resartus*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Castillo de Berchenko, Adriana: »Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad«, in: *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, hrsg. von Fernando Moreno Turner, Poitiers: CNRS, 2005, S. 41–52.

- Castro Rocha, João Cezar de: *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, São Paulo: É Realizações, 2011.
- Catalan, Pablo: »Roberto Bolaño: un laberinto narrativo«, in: *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, hrsg. von Fernando Moreno Turner, Poitiers: CNRS, 2005, S. 53–67.
- Chibka, Robert L.: »Borges's Library of Forking Paths«, in: *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, hrsg. von Patricia Merivale und Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, S. 55–74.
- Christ, Ronald: »A Modest Proposal for the Criticism of Borges«, in: *Books Abroad* 45.3 (1971), S. 388–398.
- Christ, Ronald J.: *The narrow act. Borges' Art of Illusion*, New York/London: New York University Press/University of London Press, 1969.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia literaria*, hrsg. v. Adam Roberts, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Cowart, David: *Literary symbiosis. The reconfigured text in twentieth-century writing*, Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1993.
- De Man, Paul: »A Modern Master«, in: *Jorge Luis Borges*, hrsg. von Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1986, S. 21–27.
- Der grosse Brockhaus*, Wiesbaden: Brockhaus, 1953.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.
- *Of Grammatology*, übers. v. Gayatri C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Domínguez, Marta Susana: *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*, Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2010.
- Dorta Sánchez, Walfrido: »Los bordes del canon y la centralidad del mal. »La literatura nazi en América« de Roberto Bolaño«, in: *Caracol* 5 (2013), S. 252–264.
- Dotzler, Bernhard J.: »»Current Topics on Astronoetics«. Zum Verhältnis von Forschung und Information«, in: *Fälschungen. Zu Autor-*

- schaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 68–80.
- Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, 2. Aufl., Mannheim: Bibliographisches Institut, 2011.
- Dunker, Michael: *Beeinflussung und Steuerung des Lesers in der englischsprachigen Detektiv- und Kriminalliteratur. Eine vergleichende Untersuchung zur Beziehung Autor–Text–Leser in Werken von Doyle, Christie und Highsmith*, Frankfurt a. M.: Lang, 1991.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, 2. Aufl., Berlin: Lit Verlag, 2010.
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*, übers. v. Günter Memmert, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, 2. Aufl., München: Hanser, 1994.
- Ehlich, Konrad: »Zum Textbegriff«, in: *Text – Textsorten – Semantik. Linguistische Modelle und maschinelle Verfahren*, hrsg. von Annelly Rothkegel, Hamburg: Buske, 1984, S. 9–25.
- Ernst, Ulrich: »Konstituenten postmoderner Ästhetik in der Nachfolge von Jorge Luis Borges. Die fünfzigbändige *Zweite Enzyklopädie von Tlön* und die Tradition des ›Livre d'artiste‹«, in: *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011, S. 75–107.
- Esser, Daniela: *Meta-Woolf. Biofiktionen und ›re-writes‹ als zeitgenössische literarische Versionen von Virginia Woolf und ihren Werken*, Trier: Winter, 2009.
- Ette, Otmar: »Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 497–519.
- Fahrner, Barbara und Markus Fahrner: *Die Zweite Enzyklopädie von Tlön*, 23 Bände, Selbstverlag, 1997–2003.
- Federmair, Leopold: »Von falschen und richtigen Alephs«, in: *MERKUR* 60.8 (2006), S. 685–695.

- Fetscher, Justus: »Fälschung und Philologie. Überlegungen im Anschluss an Anthony Grafton«, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 307–325.
- Finchelstein, Federico: »On Fascism, History, and Evil in Roberto Bolaño«, in: *Roberto Bolaño as world literature*, hrsg. von Nicholas Birns und Juan E. de Castro, *Literatures as world literature*, New York u. a.: Bloomsbury Academic, 2017, S. 23–40.
- Fish, Stanley: »Literature in the Reader. Affective Stylistics«, in: *New Literary History* 1 (1970), S. 123–162.
- Fishburn, Evelyn u. a.: *A dictionary of Borges*, London: Duckworth, 1990.
- Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve Verlag, 2001.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet / 7: Werke aus den Jahren 1906–1909*, London: Imago Publishing u. a., 1947.
- Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Füger, Wilhelm: »Intertextualia Orwelliana. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität«, in: *Poetica* 21.1 (1989), S. 179–200.
- Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, Tübingen: Mohr, 1986.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- Gentzler, Edwin: *Translation and identity in the Americas. New directions in translation theory*, London: Routledge, 2008.
- Gertken, Jan und Tilmann Köppe: »Fiktionalität«, in: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, Berlin u. a.: De Gruyter, 2009, S. 228–266.
- Girondo, Oliverio: »Manifiesto de Martín Fierro«, in: *Martín Fierro* 1.4 (1924), S. 1–2.
- Glei, Reinhold: »Aristoteles im Mönchskloster. Bemerkungen zum zweiten Buch der ›Poetik‹«, in: *Poetica* 22.3–4 (1990), S. 282–283.
- González, Daniuska: *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*, Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.

- González Álvarez, José Manuel: »Un Triángulo Postborgiano de la Literatura Iberoamericana. Confluencias y Estrategias Narrativas en Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas«, in: (Instituto de Iberoamérica 2009–2010), S. 1–17.
- Greenspan, Brian: »Cannibals at the Core. Juicy Rumors and the Hollow Earth Cronotope in Ian Wedde's Symmes Hole«, in: *Eating their words. Cannibalism and the boundaries of cultural identity*, hrsg. von Kristen Guest, Albany: State University of New York Press, 2001, S. 149–165.
- Guest, Kristen (Hrsg.): *Eating their words. Cannibalism and the boundaries of cultural identity*, Albany: State University of New York Press, 2001.
- Haegert, John: »The Author as Reader as Nabokov. Text and Pretext in ›Pale Fire‹«, in: *Texas Studies in Literature and Language* 26.4 (1984), S. 405–424.
- Hagberg, Aric und Ehud Meron: »Order parameter equations for front transitions. Nonuniformly curved fronts«, in: *Physica D: Nonlinear Phenomena* 123.1-4 (1998), S. 460–473.
- Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg: Winter, 1996.
- Helft, Nicolás: »History of the Land called Uqbar«, in: *Variaciones Borges* 15 (2003), S. 151–180.
- Hellekson, Karen und Kristina Busse: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, Jefferson: McFarland, 2006.
- Hempfer, Klaus W.: »Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall. Die italienische Ritterepik der Renaissance«, in: *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Wiesbaden: Steiner, 1983, S. 1–31.
- Hendricks, Vincent F. und Mads Vestergaard: *Postfaktisch. Die neue Wirklichkeit in Zeiten von Bullshit, Fake News und Verschwörungstheorien*, übers. v. Thomas Borchert, München: Blessing, 2018.

- Hennigfeld, Ursula (Hrsg.): *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Hernández Martín, Jorge: *Readers and labyrinths. Detective fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*, New York: Garland, 1995.
- Hernández Moreno, Alberto: *Las tramas esquivas. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y la literatura policial*, Murcia: Tres Fronteras Ediciones, 2015.
- Holas, Israel Aaron: *Subversión, innovación y marginalidad en la obra de Roberto Bolaño*, Adelaide: University of Adelaide, 2014.
- Hölter, Achim: »Gedächtnis-Fluß und Brücken-Verfall. Einige Gedanken über das Zustandekommen von Pseudo-Zitaten«, in: *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, hrsg. von Volker Pantenburg und Nils Plath, Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2002, S. 223–233.
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1993.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Hutcheon, Linda: *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, 4. Aufl., 1972.
- Irwin, John T.: *The mystery to a solution. Poe, Borges, and the analytic detective story*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: W. Fink, 1976.
- *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 3. Aufl., München: W. Fink, 1994.
- Italiano, Federico: *Translation and Geography*, Abingdon: Taylor and Francis, 2016.
- Italiano, Federico und Michael Rössner (Hrsg.): *Translatio/n. Narration, media and the staging of differences*, Bielefeld: Transcript, 2012.
- Jardiel Poncela, Enrique: *Amor se escribe sin hache*, Madrid: Cátedra, 2011.

- Jáuregui, Carlos A.: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Johnson, Randal: »Tupy or not Tupy. Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature«, in: *Modern Latin American fiction. A survey*, hrsg. von John King, London/Boston: Faber and Faber, 1987, S. 41–59.
- Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Fink, 1977.
- Karshan, Thomas: *Vladimir Nabokov and the art of play*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Keck, Annette, Inka Kording und Anja Prochaska (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen: G. Narr, 1999.
- Kemmann, Ansgar: »Evidentia, Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3: Eup-Hör*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, 1996, Sp. 33–47.
- Kessler, Nora Hannah: *Dem Spurenlesen auf der Spur. Theorie, Interpretation, Motiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Kilgour, Maggie: *From communion to cannibalism. An anatomy of metaphors of incorporation*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Kipf, Johannes Klaus: »Auctor ludens. Der Topos des spielerischen Schreibens in poetologischen Paratexten unterhaltender Literatur im Renaissance-Humanismus und in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 209–229.
- Knape, Joachim: *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart: Reclam, 2000.
- Kockelkorn, Anke: *Methodik einer Faszination. Quellenkritische Untersuchungen zum Prosawerk von Jorge Luis Borges*, München, 1965.
- Kohlrausch, Laura: »Auf der Suche nach dem verlorenen Einhorn. Überlegungen zur Fantastik von Adolfo Bioy Casares und Jorge Luis Borges«, in: *Mythos – Paradies – Translation. Kulturwissen-*

- schaftliche Perspektiven*, hrsg. von Daniel Graziadei, Federico Italiano und Christopher F. Laferl, 2018, S. 189–201.
- Köppe, Tilmann: »Fiktion, Praxis, Spiel. Was leistet der Spielbegriff bei der Klärung des Fiktionalitätsbegriffs?«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 39–56.
- Koppenfels, Martin von: »Fünf Gedächtnis-Figuren aus dem Archiv des J. L. Borges«, in: *Die schwierige Modernität Lateinamerikas. Beiträge der Berliner Gruppe zur Sozialgeschichte lateinamerikanischer Literatur*, hrsg. von José Morales Saravia, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1993, S. 43–63.
- Kristeva, Julia: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag, 1972, S. 345–375.
- Lachmann, Renate (Hrsg.): *Dialogizität*, München: Fink, 1982.
- »Ebenen des Intertextualitätsbegriffs«, in: *Das Gespräch*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink, 1984, S. 133–138.
- *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Lainck, Arndt: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Münster: Lit Verlag, 2014.
- Lamarque, Peter und Stein Haugom Olsen: *Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Lauer, Gerhard: »Das Spiel der Einbildungskraft. Zur kognitiven Modellierung von Nachahmung, Spiel und Fiktion«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 27–37.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

- Lem, Stanisław: *Imaginäre Größe*, übers. v. Caesar Rymarowicz und Jens Reuter, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1976.
- Lezama Lima, José: *La expresión americana*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Lindgren, Kristian, Christopher Moore und Mats Nordahl: »Complexity of Two-Dimensional Patterns«, in: *Journal of Statistical Physics* 91.5/6 (1998), S. 909–951.
- Link, Hannelore: »Die Appellstruktur der Texte« und ein »Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft?«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidl und Bernhard Zeller, Stuttgart: Kröner, 1973, S. 532–583.
- Livingston, Paisley: »Nested Art«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61.3 (2003), S. 233–245.
- Löffler, Jörg: »Zwischen Nachahmung und Kreativität. Spielformen fingierter Autorschaft am Beispiel von Jorge Luis Borges' Erzählung Pierre Menard, Autor des Quijote«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 353–358.
- Lorenz, Erika: »Literatura fantástica y metafísica. Consideraciones sobre Jorges Luis Borges y Arthur Schopenhauer«, in: *Iberoromania* 3 (1975), S. 141–146.
- Lyons, John O.: »Pale Fire« and the Fine Art of Annotation«, in: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8.2 (1967), S. 242–249.
- Mahler, Andreas: »Fingierte Intertextualität. Überlegungen zur Erfindung von Text-Text-Bezügen bei Borges und Bolaño«, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 47.1 (2016), S. 53–64.
- Manzoni, Celina: »Biografías mínimas/ínfimas y el equivoco del mal«, in: *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, hrsg. von Celina Manzoni und Gonzalo Moisés Aguilar, Buenos Aires: Corregidor, 2006, S. 17–32.
- Martín-Estudillo, Luis und Luis Bagué Quílez: »Hacia la literatura híbrida. Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea«, in: *Bolaño salvaje*, hrsg. von Edmundo Paz Soldán und Gustavo

- Faverón Patriau, Canet de Mar: *Candaya Ensayo*, 2008, S. 447–471.
- Martinez, Matias: »Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis«, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011, S. 430–445.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Aufl., München: C.H. Beck, 2007.
- Menniger, Annerose: »Die Kannibalen Amerikas und die Phantasien der Eroberer. Zum Problem der Wirklichkeitswahrnehmung außereuropäischer Kulturen durch europäische Reisende in der frühen Neuzeit«, in: *Kannibalismus und europäische Kultur*, hrsg. von Hedwig Röckelein, Tübingen: Edition Diskord, 1996, S. 115–141.
- Métraux, Alexandre: »Zeit für Fälschung«, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 47–67.
- Meyer, Priscilla: *Find what the sailor has hidden. Vladimir Nabokov's Pale Fire*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1988.
- Mi, Jiayan: »The Fantastic/Exotic Uncanny. Kafka's and Borges's Labyrinthine Narrative of China«, in: *Tamkang Review* 36.3 (2006), S. 103–136.
- Middeke, Martin und Werner Huber: *Biofictions. The rewriting of romantic lives in contemporary fiction and drama*, Rochester: Camden House, 1999.
- Mignolo, Walter D.: »Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui)«, in: *Homenaje a Ana María Barrenechea*, hrsg. von Lía Schwartz Lerner und Isaiás Lerner, Madrid: Castalia, 1984, S. 481–486.
- Milleret, Jean de und Jorge Luis Borges: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris: Éditions Belfond, 1967.
- Morgan, Thais: »The Space of Intertextuality«, in: *Intertextuality and contemporary American fiction*, hrsg. von Patrick O'Donnell und Robert Con Davis, Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press, 1989, S. 239–279.

- Müller, Beate: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994.
- Müller, Martin: »Techniken enzyklopädischer Argumentation. Zu den Buchkunstobjekten einer Zweiten Enzyklopädie von Tlön«, in: *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011, S. 109–129.
- Nabokov, Vladimir: »Good Readers and Good Writers«, in: *Lectures on literature*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, S. 1–6.
- *Strong opinions*, New York: McGraw-Hill, 1973.
- Nolting-Hauff, Ilse: »Die Irrfahrten Homers. Abenteuer der Intertextualität in *El inmortal* von Jorge Luis Borges«, in: *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*, hrsg. von Joachim Schulze und Ilse Nolting-Hauff, Amsterdam: Grüner, 1988, S. 411–431.
- Núñez-Faraco, Humberto: »A Note on the Sources of ›Tlön, Uqbar, Orbis Tertius‹ by J. L. Borges«, in: *Bulletin of Spanish Studies* 88 (2011), S. 83–99.
- O'Bryen, Rory: »Writing with the Ghost of Pierre Menard. Authorship, Responsibility, and Justice in Roberto Bolaño's *Distant Star*«, in: *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*, hrsg. von Ignacio López-Calvo, New York: Palgrave Macmillan, 2015, S. 17–34.
- Oraić Tolić, Dubravka: *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*, Wien: Böhlau, 1995.
- Pellicer, Rosa: »La eternidad melancólica de los mundos posibles. Borges, Bioy Casares«, in: *Variaciones Borges* 15 (2003), S. 93–110.
- Pfister, Manfred: »Konzepte der Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: M. Niemeyer, 1985, S. 1–30.
- Plaice, Renata: *Spielformen der Literatur. Der moderne und der post-moderne Begriff des Spiels in den Werken von Thomas Bernhard*,

- Heiner Müller und Botho Strauß*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Plett, Heinrich F. (Hrsg.): *Intertextuality*, Berlin u.a.: De Gruyter, 1991.
- Potthast, Barbara: »Einleitung«, in: *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, hrsg. von Barbara Potthast, Berlin: Lit, 2012, S. 7–9.
- Premat, Julio: »Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad«, in: *Universidad de Antioquia. Lecciones Doctorales 7* (2010).
- Pynchon, Thomas: *Gravity's rainbow*, New York: Viking Press, 1973.
- Ramey, James: »Synecdoche and Literary Parasitism in Borges and Joyce«, in: *Comparative Literature* 61.2 (2009).
- Rampton, David: *Vladimir Nabokov*, Basingstoke: Macmillan, 1993.
- Rath, Brigitte: »Imaginationen einer anderen Sprache. Pseudoübersetzung in Erzähltexten«, in: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 49 (2008), S. 1–28.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo: »Anthropomorphic Figurines from Colombia, Their Magic and Art«, in: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, hrsg. von Samuel K. Lothrop, Cambridge: Harvard University Press, 1961, S. 229–241.
- Reulecke, Anne-Kathrin: »Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Eine Einleitung«, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Suhrkamp, 2006, S. 7–43.
- »Prekäre Ursprünge. James MacPhersons Übersetzung ohne Original«, in: *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, hrsg. von Barbara Potthast, Berlin: Lit, 2012, S. 11–23.
- Ribero Pires Vieira, Else: »Eine postmoderne Übersetzungstheorie«, in: *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von ›Original‹ und Übersetzung*, hrsg. von Michaela Wolf, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1997, S. 103–116.
- Riffaterre, Michael: »Compulsory reader response: the intertextual drive«, in: *Intertextuality. Theories and practice*, hrsg. von Michael

- Worton und Judith Still, Manchester u.a.: Manchester University Press, 1990, S. 56–78.
- *Semiotics of poetry*, London: Methuen, 1980.
- *Strukturelle Stilistik*, übers. v. Daniel Delas, München: List, 1973.
- »The intertextual unconscious«, in: *The Trial(s) of psychoanalysis*, hrsg. von Françoise Meltzer, Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Ripley, George und Charles A. Dana (Hrsg.): *The American Cyclopaedia. A popular dictionary of general knowledge*, New York: D. Appleton and Company, 1879.
- Röckelein, Hedwig: »Einleitung. Kannibalismus und europäische Kultur«, in: *Kannibalismus und europäische Kultur*, hrsg. von Hedwig Röckelein, Tübingen: Edition Diskord, 1996, S. 9–27.
- Rössner, Michael: »Textsortenlabyrinth. Zu den Textsortenstrategien bei Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar«, in: *Iberoromania* 39 (1994), S. 79–92.
- Rössner, Michael u. a. (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2002.
- Rowberry, Simon: »His and My Reader«. Rereading Pale Fire Hyper-textually«, in: *Nabokov Online Journal* VI (2012), S. 1–19.
- Ruch, Allen: »The Crimson Hexagon. Books Borges Never Wrote«, in: *Variaciones Borges* 1 (1996), S. 121–131.
- *The Crimson Hexagon. Books Borges Never Wrote*, URL: <http://www.futuristika.org/allen-b-ruch-the-crimson-hexagon-books-borges-never-wrote/> (zuletzt aufgerufen am 03.04.2019).
- Rudy, Stephen: »The Garden of and in Borges' ›Garden of Forking Paths‹«, in: *The structural analysis of narrative texts*, hrsg. von Andrej Kodjak, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980, S. 132–144.
- Ruf, Oliver: »Ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln«. Ludische Literatur-Theorie und Thesen (von Schiller bis zur Avantgarde)«, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 315–327.

- Ruffel, Lionel: »L'invention d'un corpus. Roberto Bolaño, Antoine Volodine«, in: *Itinéraires et Contacts de cultures* 41 (2008), S. 305–314.
- Ruthner, Clemens: »Im Schlagschatten der ›Vernunft‹. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen«, in: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, hrsg. von Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May, Tübingen: Francke, 2006, S. 7–14.
- Ruthven, K. K.: *Faking literature*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2001.
- Sánchez Carbó, José: »Repetición y parodia en *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño«, in: *Memorias electrónicas del I Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Roberto Bolaño*, hrsg. von Felipe A. Ríos Baeza und Francisco Javier Romero Luna, México: BUAP, 2011, S. 141–146.
- Schärer-Nussberger, Maya: »Textspiegelungen bei Jorge Luis Borges«, in: *Texttreue. Komparatistische Studien zu einem masslosen Massstab*, hrsg. von Jürg Berthold, Bern u.a.: Lang, 2008, S. 159–172.
- Schlaffer, Heinz: *Borges*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1993.
- Schmidt-Supprian, Dorothea: *Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen französischen Roman. Untersuchungen zum Werk von Jean Echenoz, Patrick Deville und Daniel Pannac*, Marburg: Tectum, 2003.
- Schmitz-Emans, Monika: »Dasselbe, anders. Borges und die Appropriation Art«, in: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, Bielefeld: Transcript, 2012, S. 123–138.
- »Fingierte Evolutionen. Literarisch-künstlerische Reaktionen auf die Evolutionslehre zwischen Parodie, Gedankenexperiment und ›Fake‹«, in: *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, hrsg. von Barbara Potthast, Berlin: Lit, 2012, S. 141–159.
- Schmitz-Emans, Monika, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer (Hrsg.): *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im*

- literarischen und künstlerischen Kontext*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011.
- Schmukler, Enrique: »Abrir la historia. Roberto Bolaño, el ›Principio-Atlas‹ y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria«, in: *Mitologías hoy* 7.1 (2013), S. 113–123.
- Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, übers. v. Renate und Rolf Wiggershaus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- Setton, Román: *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana, 2012.
- Shakespeare, William: *The complete works*, hrsg. von Stanley Wells und Gary Taylor, Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Sidney, Philip: *The defense of poesy*, Glasgow: R. Urie, 1752.
- Silvestri, Laura: »Experiencia y enciclopedia. Figuras de una contaminación«, in: *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo xx*, hrsg. von Alfonso de Toro, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1999, S. 105–115.
- Sopranzi, Michela: *Julio Cortázar, un escritor sistémico*, München: Martin Meidenbauer, 2011.
- Spinrad, Norman: *The Iron Dream*, Golden, CO: ReAnimus Press, 2013.
- Stempel, Wolf-Dieter: »Gibt es Textsorten?«, in: *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, hrsg. von Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible, Wiesbaden: Athenaion, 1975, S. 175–182.
- Stortini, Carlos Roberto: *El diccionario de Borges. El Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- Sturrock, John: »Between Commentary and Comedy. The Satirical Side of Borges«, in: *The Yearbook of English Studies* 14 (1984), S. 276–286.
- *Paper tigers. The ideal fictions of Jorge Luis Borges*, Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Swift, Jonathan: *Gulliver's travels*, Belfast: Appletree Press, 1976.
- *Tale of a tub*, 18. Aufl., Glasgow: Printed and sold by William Smith, 1776.

- Tapscott, Stephen: »Bite me! Cannibalism and the uses of translation«, in: *Spoiling the cannibals' fun? Cannibalism and cannibalisation in culture and elsewhere*, hrsg. von Wojciech Kalaga und Tadeusz Rachwał, Frankfurt a. M./New York: Peter Lang, 2005, S. 111–120.
- Taussig, Michael T.: *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*, New York: Routledge, 1993.
- Timm, Tobias und Stefan Koldehoff: »Die acht Gebote«, in: *Zeit Online* 2012 (10.05.2012).
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. v. Karin Kersten, Berlin: Wagenbach, 2013.
- Toro, Alfonso de: »Das Borgeswerk und die Hyperenzyklopädie«, in: *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Christoph Benjamin Schulz und Kai Lars Fischer, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011, S. 59–74.
- (Hrsg.): *El laberinto de los libros. Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Hildesheim: Olms, 2007.
- »El productor ›rizomórfico‹ y el lector como ›detective literario‹. La aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano«, in: *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, hrsg. von Karl Alfred Blüher und Alfonso de Toro, Frankfurt a. M.: Vervuert, 1995, S. 133–168.
- Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Ueding, Gert u. a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Valdivia Orozco, Pablo: *Weltenvielfalt. Eine romantheoretische Studie im Ausgang von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño*, Berlin: De Gruyter, 2013.
- van den Berg, Wim: »Autorität und Schmuck. Über die Funktion des Zitats von der Antike bis zur Romantik«, in: *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von*

- Zitaten und Zitieren*, hrsg. von K. Beekman und Ralf Grüttemeier, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 2000, S. 11–36.
- Walker, Carlos: »Horror y colección en Roberto Bolaño«, in: *Kamchatka* 1 (2013), S. 155–177.
- Walsh, Rodolfo J. (Hrsg.): *Diez cuentos policiales argentinos. Borges, Hurtado, Marull, Pérez Zelaschi, Peyrou, Eisen, Mayfer, J. del Rey, Bioy, Walsh*, Buenos Aires: Libreria Hachette, 1953.
- Walton, Kendall L.: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge u.a.: Harvard University Press, 1990.
- Waszak, Tomasz: »Der Fall Menard als Provokation oder wie die Textappropriation von der Literaturwissenschaft appropriiert werden kann«, in: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, Bielefeld: Transcript, 2012, S. 87–102.
- Weed, Ethan: »Aspectos de la citación en ›Tlön, Uqbar, Orbis Tertius‹«, in: *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* 17 (2004), S. 21–42.
- Witthaus, Jan-Hendrick: »Fehlleistung und Fiktion. Sebaldsche Gedächtnismodelle zwischen Freud und Borges«, in: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, hrsg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger, Berlin: Schmidt, 2006, S. 157–172.
- Wolff, Erwin: »Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs«, in: *Poetica* 4 (1971), S. 141–166.
- Yates, Donald A.: *The Argentine Detective Story*, Michigan: University of Michigan Press, 1960.
- Yurkiévich, Saúl: *Julio Cortázar. Mundos y modos*, Barcelona: Edhasa, 2004.
- Zima, Peter V.: »Zitat – Intertextualität – Subjektivität. Zum Funktionswandel des literarischen Zitats zwischen Moderne und Postmoderne«, in: *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*, hrsg. von K. Beekman

- und Ralf Grüttemeier, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 2000, S. 297–326.
- Zipfel, Frank: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, Berlin u.a.: De Gruyter, 2009, S. 285–314.
- *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Schmidt, 2001.
- »Zeichen, Phantasie und Spiel als poetogene Strukturen literarischer Fiktion«, in: *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, hrsg. von Rüdiger Zymner, Paderborn: Mentis, 2004, S. 51–80.
- Zywietz, Bernd: »F wie Fake News. Phatische Falschmeldungen zwischen Propaganda und Parodie«, in: *Fake News, Hashtags & Social Bots*, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach und Bernd Zywietz, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2018, S. 97–131.

Internetquellen

- AFP: *Aktionsplan gegen Fake News vorgelegt*, 5.12.2018, URL: <https://www.sueddeutsche.de/medien/eu-aktionsplan-gegen-fake-news-vorgelegt-1.4240877> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).
- Borges Center: *About*, URL: <https://www.borges.pitt.edu/about> (zuletzt aufgerufen am 05. 09. 2018).
- Goodreads: *A General History of Labyrinths*, URL: <https://www.goodreads.com/book/show/13481515-a-general-history-of-labyrinths> (zuletzt aufgerufen am 15. 08. 2017).
- Helberg, Kristin: *Auf dem Friedhof des Postfaktischen*, 18.11.2018, URL: <https://taz.de/Fakten-Wahrheit-und-der-Krieg-in-Syrien/!5548974/> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).
- I Giardini di Tlön*, URL: https://web.archive.org/web/20060507180117fw_/http://www.uqbar.it/i_giardini_di_tlon.htm (zuletzt aufgerufen am 29. 12. 2018).

- Kreutzfeldt, Malte: *Fakten zählen nicht mehr*, 25.01.2019, URL: <https://taz.de/Kommentar-Stickoxid-und-Tempolimit/!5565178/> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).
- Mlejnás Wiki*, URL: <https://mlejnás.fandom.com/wiki/Concept#> (zuletzt aufgerufen am 01. 03. 2019).
- Rauner, Max: *Dieser Mann hat der Wissenschaft die Smarties geklaut*, 28.07.2014, URL: <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2014/04/hochstapler-betrug-wissenschaft> (zuletzt aufgerufen am 10. 03. 2019).
- Roth, Matthew: *The strange case of Nabokov and W.F. Kirby*, URL: <https://kobaltana.wordpress.com/tag/william-forsell-kirby/> (zuletzt aufgerufen am 14. 11. 2018).
- Wikipedia: *Fiktives Buch*, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Fiktives_Buch (zuletzt aufgerufen am 05. 09. 2018).
- *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Tl%C3%B6n,_Uqbar,_Orbis_Tertius (zuletzt aufgerufen am 06. 09. 2018).

Warum sollte man hunderte Seiten lange Romane verfassen, wenn man einfach so tun kann, als gäbe es diese Bücher bereits, um dann mit kurzen Resümees und knackigen Zitaten auf sie zu verweisen? Das fragte Jorge Luis Borges 1941 in einem Vorwort, dem er Kurzgeschichten mit zahlreichen erfundenen Textquellen folgen ließ.

Der argentinische Schriftsteller ist nicht der Einzige, dessen Texte die Bezüge auf extratextuelle Referenzpunkte simulieren und dergestalt ihre eigenen Quellen erfinden – fingierte Inter textualität bevölkert zahlreiche Texte der Weltgeschichte.

Die vorliegende Studie bietet eine systematische Betrachtung des bisher kaum übergreifend untersuchten Verfahrens und erkundet in Analysen der Werke von Borges, Adolfo Bioy Casares, Vladimir Nabokov und Roberto Bolaño die fantastischen, parodistischen und fiktionsgenerierenden Effekte, die es in der Rezeption entfaltet.

Laura Kohlrausch studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Romanische Philologie in München und Córdoba und promovierte an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Rahmen der Graduiertenschule Sprache & Literatur. 2015 und 2016 war sie als Dozentin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft tätig. Seit 2014 arbeitet sie als Lektorin im oekom verlag.

20,90 €
ISBN 978-3-95925-178-5

