

Das System und der Zufall

Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges darf nicht zuletzt deshalb als ein Ahnherr aller post-modernen oder – wie ich lieber sagen möchte¹ – post-avantgardistischen Prosa gelten, weil sein erzählerisches Werk von Zitaten durchzogen, ja geradezu konstituiert ist. Wenn solche Zitate bewußt gesetzt werden und überdies statt einzelner Stellen ganze Texte und vor allem Genera betreffen, entwickeln sie eine Tendenz zur Parodie, die im übrigen nicht unbedingt negativierend parodistisch intoniert sein muß, sondern manchmal auch im Sinne älterer Verfahren – neutral oder ambivalent – eher parodisch wirken kann. Dabei reichen die Gegenstände der Parodie – auf den ersten Blick einigermaßen disparat – von Dante² bis zum Detektivroman.³ Sowenig beide Textkomplexe im Bewußtsein des gewöhnlichen Lesers miteinander kommunizieren mögen,⁴ scheinen sie für Borges doch in durchaus vergleichbarer Weise zeit seines Lebens etwas Faszinierendes und zugleich Provozierendes besessen zu haben. Worin das (kulturell ja hochgradig legitimierte) Interesse an Dante begründet war, hat Borges selbst mehrfach kommentiert oder zumindest angedeutet.⁵ Dagegen ist die Lage beim literaturgeschichtlich und -ästhetisch

1 Cf. SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: „Kriminalroman und Post-Avantgarde“. In *Merkur* 458 (1987), pp. 287–296, v. p. 289.

2 Vgl. hierzu beispielsweise LIND, Georg Rudolf: „Die Dante-Parodie in J. L. Borges' Erzählung ‚El Aleph‘“. In *Literatur und Spiritualität*. Hans Sckommodau zum siebzigsten Geburtstag. München, 1978, pp. 145–151.

3 Vgl. den zu diesem Thema grundlegenden Aufsatz von Hinrich HUDDE: „Das Scheitern des Detektivs – Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia“. In *Romanistisches Jahrbuch* 29 (1978), pp. 322–342.

4 Freilich gibt es hier – neben Borges – auch noch andere ungewöhnliche Leser(innen) wie etwa Dorothy L. Sayers, die zugleich als Verfasserin von Detektivromanen und als Autorin einer (exzellenten) englischen Übersetzung der *Divina Commedia* in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Paradoxerweise haben aber gerade die Detektivromane der Sayers („de una mediocridad que nada tiene de áurea“) stets das besondere Mißfallen des Rezensenten Borges erregt, wobei außer der tatsächlichen Mittelmäßigkeit ihrer frühen (nicht der späteren) Romane wahrscheinlich vor allem ihre mit Borges' Interessen kaum vermittelbare Neigung zu außerordentlich detailliert und quasi wissenschaftlich dokumentierten Problemlösungen eine wesentliche Rolle spielt.

5 Vgl. hierzu insbesondere den Vortrag „La Divina Comedia“ in BORGES, Jorge Luis: *Siete Noches*. México-Madrid-Buenos Aires, 1980, pp. 9–32, sowie BORGES, Jorge Luis: *Nueve ensayos dantescos*. Madrid 1982. Zu dem ausgesprochen heterodoxen Dante-Bild, das in diesen Essays entsteht, vgl. SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: „Die Lecturae Dantis des Jorge Luis Borges“. In *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), pp. 77–93.

weniger kanonisierten Detektivroman komplizierter.⁶ Zwar liegen auch über diesen Textkomplex von Borges zahlreiche Äußerungen literaturkritischer oder poetologischer Art vor; doch runden sie sich – stärker verstreut – kaum zu einem einheitlichen Konzept und offenbaren gelegentlich beunruhigende Widersprüche. Es mag sich daher lohnen, den Aspekten von Faszination und Provokation, die Borges im „g n ero policial“ gesehen und dann zu parodischen oder parodistischen Kontrafakturen verwertet hat, noch einmal genauer nachzugehen.

I

Bei einem solchen Versuch ist zunächst vorzuschicken, daß Borges unter den großen Autoren der modernen bzw. post-modernen Weltliteratur wohl zu den ersten zählte, die sich mit der Poetik des Detektivromans bereits in einer Haltung von ernsthaftem (und wohlwollendem) Interesse auseinandersetzten, als das Genre weithin noch als ausgesprochene Trivialgattung betrachtet wurde.

⁷ Ein bemerkenswertes Dokument dieses frühen Interesses stellen etwa die regelmäsig erschienenen Rezensionen dar, welche Borges zwischen 1936 und 1939 für das illustrierte Wochenblatt *El Hogar* verfaßte. Aus ihnen geht hervor, daß für Borges das „g n ero policial“ tatsächlich im Detektivroman sensu strictiori⁸ und nicht in einem weiteren Begriff des Kriminalromans bestand. Was sich in jenen Jahren – beispielsweise im Werk Dashiell Hammetts – schon an „realistisch“ intendierten Kriminalromanen der sogenannten „hard-boiled school“ entwickelt hatte, nahm er nicht zur Kenntnis, da solche Texte offenkundig außerhalb seines spezifischen Interesses für das Genre lagen.

Stattdessen handeln die Rezensionen quasi ausschließlich von Detektivromanen, die dem prononciert artifiziellen (und am „effet de r el“ nur bedingt interessierten) Typus des „pointierten R tselromans“ entsprechen.⁹ So wird gleich zweimal – anla lich von Ellery Queens *The Door Between* und von John Dickson Carrs extrem verr seltem Roman *It Walks by Night* – eine Art motivgeschichtlicher Abriß

6 Zur Auseinandersetzung mit offenbar heute noch virulenten grundsätzlichen Bedenken gegen eine Kanonisierbarkeit des Genus Detektivroman vgl. PETRONIO, Giuseppe: „La letteratura poliziesca, oggi“. In *Problemi* 86 (1989), pp. 208–232.

7 Damit steht Borges, wenn man vom englischen Sprachraum absieht, in der – wahrhaft unvorhersehbaren – Nachbarschaft so verschiedenartiger Autoren wie Andr  Gide, Carlo Emilio Gadda oder Bertolt Brecht.

8 Also im Sinne der bekannten Definition und Distinktion von Richard Alewyn; cf. ALEWYN, Richard: „Die Anfänge des Detektivromans“. In ZMEGAC, Viktor (ed.): *Der wohltemperierte Mord*. Frankfurt a. M., 1971 pp. 185–202, v. p. 187s.

9 Zu diesem Typus, den modellhaft Gaston Leroux' auch von Borges oft ger hmter Roman *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) vertritt, vgl. SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. Frankfurt a. M., 1975 pp. 86–105.

des für diesen Typus konstitutiven „Locked-Room-Puzzle“ gegeben.¹⁰ Danach muß sich die Poetik des Genres im wesentlichen auf die Konzepte von „Problem“ und „Lösung“ konzentrieren. Und in der Tat sieht Borges im „cadáver en la pieza cerrada“ ein „problema de interés perdurable“ (p. 145). Das Verdienst, dies Problem entdeckt bzw. erfunden zu haben, kommt – wie *The Murders in the Rue Morgue* belegen – Edgar Allan Poe zu, obwohl die Lösung, die er vorschlägt, in Borges’ Augen „nicht die beste ist“: „requiere esbirros muy negligentes, un clavo fracturado en una ventana y un mono antropomorfo“ (p. 211). Andere Versionen des gleichen Problems werden dann ebenfalls jeweils nach der Qualität ihrer Lösungen beurteilt. Z. B. bietet Israel Zangwills *The Big Bow Mystery* (1892) eine „solución [...] ingeniosa, aunque impracticable“ (p. 211). Weiter heißt es (mit berechtigtem Lob für Gaston Leroux’ *Le Mystère de la chambre jaune*¹¹): „Otra excelente solución es la propuesta por Gaston Leroux en *El Misterio del cuarto amarillo*; otra, menos admirable, sin duda, es la de Eden Phillpotts en *Jig-Saw*“ (p. 145).

Daß der Detektivroman für den Literaturredaktor von *El Hogar* zunächst essentiell ein „pointierter Rätselroman“ ist, zeigt auch die klare Einsicht in bestimmte Schwierigkeiten, die sich aus einigen Grundsätzen seiner Poetik, zumal aus dem Postulat überraschender, aber gleichwohl realitätsgerecht plausibler Aufklärungen,¹² ergeben. Als Folge dieses Postulats droht eine zunehmende Verengung der Möglichkeit, unter beiden Aspekten befriedigende Lösungen zu finden, wie Borges am Beispiel von Michael Innes’ *Hamlet, Revenge!* festhält: „Prueba de la creciente dificultad del género policial: el autor, para no verse anticipado por el lector, tiene que preferir una solución que no es la necesaria. Una solución (estéticamente) falsa“ (p. 192). Trotzdem wäre es nach Borges illegitim, dem evidenten Dilemma durch eine Lockerung der Spielregeln des Detektivromans zu entgehen. Jedenfalls reagiert Borges schroff ablehnend, als er, erstmals mit den ganz andersartigen Kriminalerzählungen Georges Simenons konfrontiert, solche Ausflüchte zu bemerken meint. Zwar läßt er, von französischen Kritikern beeinflusst, Simenons vielgerühmte „facultad de ‚crear una atmósfera‘“ gelten;¹³ doch ansonsten fällt

10 Cf. BORGES, Jorge Luis: *Textos Cautivos – Ensayos y reseñas en „El Hogar“ (1936–1939)*. Ed. Enrique Sacerio-Garf – Emir Rodríguez Monegal. Barcelona, 1986, pp. 145 und 211s. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die Seitenangaben im Text.

11 Das Borges übrigens mit John Dickson Carr und Agatha Christie, den anerkannten Spezialisten des pointierten Rätselromans, verbindet. Vgl. dazu die berühmt gewordene „Locked-Room Lecture“ in Dickson CARRs *The Hollow Man* (Harmondsworth, 1963 pp. 186-199, v. p. 190s.) sowie die Hinweise in Agatha CHRISTIEs Autobiographie (*An Autobiography*. Glasgow, 31980, pp. 216s. und 263).

12 Am deutlichsten werden solche poetologischen Prinzipien von Borges wohl bei seiner Eloge auf Ellery Queens *Half-Way House* formuliert; cf. p. 40, wo als „los primeros requisitos del género“ erscheinen: „declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural“.

13 Sie liegt als Leitmotiv der Simenon-Kritik ja spätestens seit 1932 vor, als DANIEL-ROPS in einem Aufsatz „Les Romans policiers de M. Georges Simenon“ bemerkt:

sein Urteil entschieden negativ aus: „Lástima grande que todo lo demás sea incompetente, fraudulento o ingenuo“ (pp. 236s.). Begründet wird die Negativität des Urteils durch Simenons (möglicherweise bloß vermeintliche) Ignoranz eben der Spielregeln, welche den Detektivroman zum „género [...] acaso [...] más artificial de cuantos la literatura comprende“ (p. 323) machen. Daß diese Qualifikation hier deutlich positiv konnotiert ist, läßt sich den beinahe emphatischen Wendungen entnehmen, mit denen Borges die Strenge („esos rigores“) des angelsächsischen Regelsystems, das er auf den – für seine persönliche Mythologie unbedingt zentralen – Begriff eines „von unentrinnbaren Gesetzen geregelten Schachspiels“ („un ajedrez gobernado por leyes inevitables“) bringt, gegen Simenons diesbezügliche Nachlässigkeiten in Erinnerung ruft:

He hablado de incompetencia y de fraude. Más bien anacronismo, pienso ahora; más bien, despreocupación. En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables. El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema. El misterioso criminal, por ejemplo, tiene que ser una de las personas que figuran desde el principio [...] París, en cambio, ignora todavía esos rigores. (p. 237)

Zum Pathos einer solchen Verteidigung des Detektivromans als Schachspiel steht nun in einem merkwürdigen Kontrast der Umstand, daß gerade die Autoren, die sich um die Formulierung der Regeln dieses Spiels besonders verdient gemacht haben, Borges' spezielle „bêtes noires“ sind: An S. S. Van Dine und insbesondere an Dorothy Sayers' „novelas imperdonables“ (p. 303) pflegt er kein gutes Haar zu lassen. Grund für diese Animosität ist eine ausgeprägte Abneigung gegen den seit Conan Doyle üblichen Einsatz gleichsam wissenschaftlicher „tecniquerías“ bei den Rätsellösungen des Detektivromans, also beispielsweise gegen jenen „catálogo erudito de obras de toxicología, de balística, de dactiloscopia, de medicina legal y de psiquiatría“ (p. 157), wie ihn Nigel Morland in seinem Lehrbuch *How to Write Detective Novels* (1936) zur Verfügung stellt.¹⁴ So erhalten selbst die sonst unablässig gepriesenen Romane von Ellery Queen einen herben Tadel, als sie sich – wie in *The Devil to Pay* – einmal auf solche „tecniquerías“ einlassen; denn: „todos instintivamente sabemos que las novelas en cuya aclaración intervienen flechas indochinas del siglo trece, cuya punta mortal ha sido empapada en una solución de cianuro y de miel de caña, no son buenas y son de S. S. Van Dine“ (p. 217).

„Ce qui est particulier à M. Georges Simenon – et ce qui le différencie tout à fait de ses concurrents anglo-saxons [...] – c'est l'emploi de l'atmosphère et de la psychologie. La plupart de ses romans, au lieu d'être situés dans le cadre théorique habituel, vieux château, maison retirée, etc., possèdent une localisation précise, une atmosphère particulière.“ (In LACASSIN, Francis/SIGAUX, Gilbert [eds.]: *Simenon*. Paris, 1973, pp. 223–226, v. p. 224).

14 In dieser Hinsicht würde Borges sich entschieden von dem „mentalitätsgeschichtlichen Übergang zwischen Sinn und Information“ distanzieren, den Karl Ludwig Pfeiffer in einem interessanten (freilich vorwiegend auf der Inhaltsebene argumentierenden) Aufsatz für die im Detektivroman übliche „Leidenschaft der Informationsentschlüsselung“ (die „an die Stelle der Sinnerwartung“ getreten sei) geltend macht; cf. PFEIFFER, Karl Ludwig: „Mentalität und Medium: Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne“. In *Poetica* 20 (1988), pp. 234–259, v. pp. 245 und 250.

Statt Rätsellösungen, die „Fahrpläne und Landkarten“ ins Feld führen, verlangt Borges in der wohl wichtigsten poetologischen Stellungnahme dieser Rezensionsserie – der Besprechung von G. K. Chestertons *The Paradoxes of Mr. Pond* – mit Nachdruck Lösungen „psychologischer“ und nicht „materieller“ Art:

La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición. (pp. 132s.)

Vorbildlich erscheinen unter diesem Gesichtspunkt Poes Erzählungen *The Murders in the Rue Morgue* und zumal *The Purloined Letter*, da in ihnen die aufs „Materielle“ fixierte „investigación minuciosa“ („diligence and activity“) des Pariser Polizeipräfekten versagt, so daß zum problemlösenden Erfolg jeweils das „superior acumen“ Auguste Dupins und seiner eher „psychologisch“ orientierten reinen Analyse benötigt wird.¹⁵ Freilich haben die unterschiedlichen Kompetenzen Dupins und des Polizeichefs dann später – wie Borges mißbilligend vermerkt – in einem höchst disproportionalen und ungünstigen Verhältnis Schule gemacht:

Desde entonces, el incansable jefe de la policía de París ha tenido infinitos imitadores; el especulativo Augusto Dupin, unos pocos. Por un „detective“ razonador – por un Ellery Queen o Padre Brown o Príncipe Zaleski – hay diez descifradores de cenizas y examinadores de rastros. El mismo Sherlock Holmes – ¿tendré el valor y la ingratitud de decirlo? – era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos. (p. 132)¹⁶

Gefragt sind demnach keine Probleme, welche von den Experten empirischanalytischer Forschung, „descifradores de cenizas y examinadores de rastros“, bewältigt werden können, sondern Rätsel, die zum „psychologischen“ Raisonnement aufrufen. In diesem Sinne fordert Borges manchmal ausdrücklich eine Steigerung „psychologischer Komplexität“ („yo espero demostrar algún día que la pura novela policial, sin complejidad psicológica, es un género espurio“) und unterläßt dabei auch nicht, zur Bekräftigung seines Postulats auf Wilkie Collins' gleichsam als Archetyp verstandenen *Moonstone* zu verweisen: „No en vano la primera novela policial que registra la historia – la primera en el tiempo y quizá en el mérito: *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins – es, asimismo, una excelente novela psicológica“ (p. 165).

15 Cf. POE, Edgar Allan: *Tales of Mystery and Imagination*. London-New York, 1962, pp. 379 und 392.

16 Mit dem „Príncipe Zaleski“, der auch p. 262 erwähnt wird, bezieht Borges sich in diesem Passus auf den ebenso rationalistischen wie „dekadenten“ Scharfsinnshelden, der in den drei Erzählungen des heute kaum noch bekannten Prince *Zaleski* (1895) von Matthew Phipps SHIEL agiert. Zu diesem Detektiv, dessen historischer Ort im Umkreis der „Rivals of Sherlock Holmes“ zu situieren ist, vgl. DEL MONTE, Alberto: *Breve storia del romano poliziesco*. Bari, 1962, pp. 135s.

Einer solchen Empfehlung widerspricht aber wieder der bekannte Umstand, daß gerade die Gattung „novela psicológica“ ansonsten keineswegs zum Kanon von Borges' Lieblingsformen zählt. So ist Dante für Borges ja nicht zuletzt deshalb der Größte, weil er in der Konzentration eines kurzen Moments mitzuteilen weiß, wozu der formlose „zeitgenössische Roman fünfhundert oder sechshundert Seiten benötigt“:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacemos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento.¹⁷

Am eklatantesten formuliert findet sich dieser Widerwille gegen das dominante moderne Genre „psychologischer Roman“ vielleicht in dem 1940 erschienenen Vorwort zu *La invención de Morel* von Adolfo Bioy Casares. Es entwickelt eine damals provokativ unzeitgemäße Apologie des Abenteuerromans („novela de aventuras“ oder „novela de peripecias“), welche mit einer expliziten Kritik der „novela psicológica“ verbunden wird. Deren Hauptargument bildet zum einen der Vorwurf der Formlosigkeit: „La novela característica, ‘psicológica’, propende a ser informe. [...] Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden“.¹⁸ Zum anderen distanziert sich Borges von der Bemühung um einen „effet de réel“ des Alltäglichen, den er auch (und gerade) bei Marcel Proust zurückweist: „Por otra parte, la novela ‘psicológica’ quiere ser también novela ‘realista’: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil“.

¹⁹ Dagegen sprechen für den Abenteuerroman eben jene Züge, die der psychologische Roman vermissen läßt. Das sind zunächst die „Strenge der Form“ („el intrínseco rigor de la novela de peripecias“) und dann – mit dem Formbewußtsein eng zusammenhängend – das Bewußtsein literarischer Künstlichkeit und Gemachtheit: „La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada“.²⁰

Damit gelangen bei der Kritik am psychologischen Roman erneut die Werte („rigor“, „objeto artificial“) zu höchster Bedeutung, welche zuvor in den Rezensionen von *El Hogar* schon die Zentralbegriffe einer Poetik des Detektivromans ausmachten. Und so hat es seine innere Logik, wenn Borges hier ein weiteres Mal die „ficciones de índole policial“ rühmt: als eine Errungenschaft der neueren

17 BORGES: *Siete Noches*, p. 20. Eine ähnliche Wendung bieten die *Nueve ensayos dantescos*, p. 89: „La novela de nuestro tiempo sigue con ostentosa prolijidad los procesos mentales; Dante los deja vislumbrar en una intención o en un gesto“.

18 BIOY CASARES, Adolfo: *La invención de Morel – El gran Serafín*. Madrid, 1994, p. 89.

19 Ibid., pp. 89s.

20 Ibid., p. 90.

Literatur, die sich gegenüber der älteren eben durch die Vorzüglichkeit ihrer „argumentos“ und „tramas“ auszeichne, wofür in Borges' Sicht neben dem Detektivroman Texte wie Henry James' *The Turn of the Screw* oder Kafkas *Der Prozeß* den Beweis antreten können.²¹

II

Ziehen wir an dieser Stelle ein erstes Fazit, um an Borges' Engagement für den Detektivroman einige besonders charakteristische und eigenwillige Momente festzuhalten. Unter ihnen bildet den wesentlichen Aspekt wohl das Interesse für eine literarische Form, bei der es – in möglichst konzentrierter Weise – um Probleme und deren Lösungen geht. Wichtig sind Borges an dieser Form, wie gerade durch den Kontrast zum „modernen“ Roman deutlich wird, vor allem die „Spielregeln“, die dem „género policial“ einen Charakter größter Strenge und zugleich größter Künstlichkeit verleihen. Freilich bedeutet die Insistenz auf Strenge und Künstlichkeit nicht den Anschluß an jene Tradition einer gleichsam positivistischen Wissenschaftsemphase, wie sie seit Conan Doyle die „tecniquerías“ des orthodoxen (zumal des britischen) *Detective Novel* bestimmte. Trotz seiner vielfach artikulierten Abneigung gegen den psychologischen Roman der Moderne plädiert Borges hier mit Nachdruck für Lösungen und Rätsel, die er als „de orden psicológico“ empfiehlt und von den – vorgeblich inferioren – Problemen „de orden material“ abhebt.

Offenkundig kommt dem Konzept des „Psychologischen“, das nicht ohne weiteres mit der Psychologie eines modernen Romans und auf keinen Fall mit der Psychoanalyse identisch sein kann, in Borges' Verständnis also eine eigentümliche Bedeutung zu. Was Borges mit dem Begriff meint, klären am besten die bereits zitierten Beispiele für „psychologische“ Lösungen, wie sie „gute“ Detektivromane kennzeichnen sollen, nämlich „Illusionen, Denkgewohnheiten, abergläubische Vorurteile“ (cf. pp. 132s.). Angesprochen wird in diesen Beispielen, die sich „de orden psicológico“ deklarieren, eine Problematik, welche mit gleichem Recht als eine wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische bezeichnet werden könnte, und dieselbe Tendenz zur philosophischen Erkenntnistheorie, ja (Anti)Metaphysik haftet dem Gebrauch des Konzepts Psychologie ja auch an, wenn es über das geistige Leben im Reiche Tlön einmal heißt: „No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología“.²² Zumal im Kontext der Tlön-Erzählung hat dieser Begriffsgebrauch zweifellos mit dem spezifischen erkenntnistheoretischen Psychologismus zu tun, der das Fin-de-Siècle von Hippolyte Taines Untersuchungen *De l'Intelligence* über Ernst Machs „Psychologie der Forschung“ *Erkenntnis*

21 Cf. *ibid.*

22 BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*. Buenos Aires, 1973, p. 22.

und Irrtum bis zu Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob* dauerhaft faszinierte und beunruhigte.²³ Doch auch unabhängig von der besonderen geistesgeschichtlichen Konjunktur, in der sich Borges' epistemologische Vorstellungen situieren, ist nicht zu verkennen, daß die Präferenz für nach Möglichkeit kurze Detektivgeschichten mit „psychologischen“ Lösungen letztlich das Ziel verfolgt, aus dem „généro policial“ aufs neue – und radikaler als bei den Poeschen Anfängen – einen *conte philosophique* zu machen.

Aus diesem Interesse läßt sich erklären, weshalb Borges auf dem Gebiet des „généro policial“ immer wieder eben Poe und Chesterton am höchsten stellt. Offensichtlich hat er bei ihnen jene *Detective Tales* gefunden, welche der eigenen Konzeption am nächsten kommen: statt Detektivromanen mit überflüssigen Längen²⁴ konzentrierte Erzählungen von formaler Strenge und evidenter Künstlichkeit, in denen ein Detektiv, der ein „razonador“ und kein positivistischer Forscher à la Sherlock Holmes ist, philosophische Probleme (vorzugsweise erkenntnistheoretischer oder metaphysischer Art) zu lösen hat. Daß dieses Gattungskonzept in Borges' narrativem Werk als eine überraschend stabile Konstante wirkt, zeigt im übrigen auch die merkwürdig dauerhafte Präsenz der Idee einer „novela policial un poco heterodoxa“, wie sie in den *Ficciones* dem imaginären Œuvre des Autors Herbert Quain zugeschrieben wird.

Dabei handelt es sich in der Erzählung *Examen de la obra de Herbert Quain* (wegen seines prononcierten „effet de résumé“²⁵ wohl einem der für Borges' Verfahrensweisen typischsten Texte) um das erste von „Herbert Quain“ publizierte Buch: den – wie es heißt – im November 1933 erschienenen Detektivroman *The god of the labyrinth*. Wie Borges ihn hier präsentiert und resümiert, läßt indes bezeichnenderweise zahlreiche „intra-intertextuelle“²⁶ Bezüge zu den Detektivroman-Rezensionen in *El Hogar* erkennen, aus denen der fiktive Text *The god of the labyrinth* eine Art Synthese entwickelt. So erwähnt die Textbeschreibung als erfolgreichere Konkurrenz Ellery Queens *The Siamese Twin Mystery*, einen Roman, den auch die Rezensionen verschiedentlich zu rühmen wußten,²⁷ und begründet

23 Vgl. zu diesem Zusammenhang SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: „Borges und die Décadence – Über einige literarische und ideologische Motive der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In *Romanische Forschungen* 96 (1984), pp. 90–100, v. pp. 94ss.

24 Cf. p. 165: „sus mejores ejemplos [...] ganarían muchísimo reducidas (!) a cuentos breves“; eine Kritik in der gleichen Richtung findet sich schärfer formuliert p. 313: „Otro género que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista – perversamente – demora hasta que pasen trescientas páginas“.

25 Vgl. zu diesem glücklich gewählten Terminus GENETTE, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, 1982, p. 296.

26 Mit dieser (vielleicht etwas unhandlichen) Begriffsbildung folgen wir Brian T. FITCH: „Just between Texts: Intra-intertextuality“. In *The Narcissistic Text – A Reading of Camus' Fiction*. Toronto, 1982, pp. 89–108.

27 Explizit aus den übrigen Werken von Ellery Queen herausgehoben wird dieser Roman in den *Textos Cautivos*, pp. 40, 145 und 216.

die Erfolglosigkeit von „Quains“ Buch nicht zuletzt mit dem Makel jener überflüssigen Längen („su ejecución deficiente y [...] la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar“²⁸), die Borges dem Detektivroman qua Roman in den Besprechungen ebenfalls mehrfach zum Vorwurf gemacht hatte (cf. pp. 165 oder 313). Vor allem aber ist der „plan“ des *God of the labyrinth*, wie ihn *Examen de la obra de Herbert Quain* darbietet, in einer Rezension des Jahres 1938 beinahe wortwörtlich vorweggenommen.

Da der Plan, wie er im Rahmen dieser Rezension als ein Argument der Kritik an Richard Hulls *Excellent Intentions* erscheint, weniger bekannt sein dürfte als in der *Ficciones*-Version, gebe ich ihn hier in der früheren (und gewissermaßen inoffiziellen) Fassung wieder:

He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua – por ejemplo: „y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual“ – que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el „detective“[...] (pp. 227s.)

In der endgültigen Fassung, die ja ein (fiktiv) vorliegendes Werk resümieren soll, sind aus den Infinitiven und Konditionalsätzen, welche sich auf das eigene Projekt bezogen, natürlich die Modi einer konstatierenden Beschreibung geworden. Dazu kommt indessen noch ein weiterer auffälliger Unterschied, der die Formulierung des entscheidenden Satzes betrifft, dem der Leser den Anstoß zum Mißtrauen und zur selbständigen Detektion verdankt. In *Examen de la obra de Herbert Quain* lautet er jetzt, „ese hombre y [...] esa mujer“ durch eines von Borges’ Leitmotiven (bzw. einen seiner „mythes personnels“) ersetzend: „*Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*“.²⁹

Bei dieser Umformulierung erinnern wir uns, daß Borges die detektivische Gattung, wie sie zumal in England praktiziert wurde, einmal in toto als „un ajedrez gobernado por leyes inevitables“ charakterisiert – und gegen Simenons diesbezügliche Defekte auch gerühmt – hatte (cf. p. 237). Durch einen solchen Rekurs auf die Figuren von Schachspielern, welche wiederum die Vorstellung von Spielregeln und „unausweichlichen Gesetzen“ assoziieren, erhält nun aber das letzte Wort der „frase ambigua“, ihr Schlüsselwort „casual“, besonderes Gewicht. Es entsteht nicht nur eine „Ambiguität“, sondern geradezu ein Oppositionsverhältnis zwischen dem Konzept des Zufalls und dem konträren Konzept des Systems, das hier die an ihre „leyes inevitables“ gebundenen Schachspieler evozieren.

28 Cf. BORGES: *Ficciones*, p. 78.

29 Ibid., p. 79.

Eine solche Begriffsoption bildet indes ein charakteristisches Thema im Bereich dessen, was für Borges „psicología“ heißt und was man im weiteren Sinn als Erkenntnistheorie oder als Epistemologie bezeichnen könnte. Und überdies ist es – wie man weiß – gerade in Borges’ Werk ein obsessiv wiederkehrendes Grundthema, dessen wesentliche Variationen – etwa in den „Ficciones“ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* und *La lotería en Babilonia* – Jaime Alazraki ausführlich im Kapitel „Caos y orden“ seiner Borges-Monographie behandelt.³⁰

Eben zwischen „caos“ und „orden“, System und Zufall, stellt der den Leser beunruhigende Satz im letzten Abschnitt von *The god of the labyrinth* eine bestimmte Relation oder vielmehr Sukzession her. Nach ihr bleibt der Eindruck von Zufälligkeit ein täuschender Schein, der lediglich die Oberfläche der Dinge erfaßt. Will der Leser die „wahre“ Lösung entdecken, muß er den oberflächlichen Anschein durchbrechen, um hinter dem, was „alle für zufällig hielten“, etwas anderes zu sehen, und dies andere kann, wie der Duktus des Satzes verlangt, nur etwas Nicht-Zufälliges, systemhaft und schachspielartig Geregelt oder Arrangiertes sein. Freilich besteht die „gewisse Heterodoxie“ des *God of the Labyrinth* darin, daß der Leser diese Ordnung hinter der temporalen Form des Chaos nicht – wie im orthodoxen Detektivroman üblich – als auktoriale Offenbarung erfährt. Er wird vielmehr mit der Aufgabe konfrontiert, das System im scheinbaren Zufall selbsttätig zu (re)konstruieren. Indem „Quains“ Leser solcherart – vom Chaos ausgehend – eine (seine) Ordnung errichtet, entfaltet er dann Aktivitäten, die sowohl eine Umkehrung als auch ein Komplement zu dem bedeuten, was Borges in einer Glosse vom 1. Oktober 1937 – anlässlich der *Fifth Decade of Cantos* von Ezra Pound – als „una de las coqueterías literarias de nuestro tiempo“ bezeichnet hat. Gemeint ist „la metódica y ansiosa elaboración de obras de apariencia caótica“; denn: „Simular el desorden, construir difícilmente un caos, usar la inteligencia para obtener los efectos de la casualidad, esa fue, en su momento, la obra de Mallarmé y de James Joyce“ (p. 173). Demnach wäre auch „Herbert Quain“ ein Autor in der Art von Joyce, der seine Intelligenz einsetzt, „um die Effekte von Zufälligkeit zu erzielen“; und zugleich wäre er ein Anti-Joyce, insofern er den Leser stimuliert, „scharfsinniger zu sein als der Detektiv“, das heißt: gegen die Zufälligkeit, auf die der Text hinauslaufen scheint, ein System in eigener Verantwortung zu setzen (das vom Autor, der hier offenkundig auch als Über-Joyce gewirkt hat, freilich bereits demiurgisch impliziert und einkalkuliert worden ist).³¹

30 Cf. ALAZRAKI, Jaime: *La Prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*. Madrid, 21974, pp. 52–64.

31 Der Leser ist eben niemals so frei, wie es ihm die Vertreter neuerer „legetischer“ Poetiken gerne zu versichern pflegen. So zeigt etwa die potenziert ironische Schlußwendung von Italo Calvino (wesentlich durch die Auseinandersetzung mit Borges’ Gedankenwelt geprägtem) Leser-Roman *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, daß selbst der programmatische Triumph der Legetik über die Poetik im Rahmen eines Romans poetische Fiktion bleiben muß und daß hier auch die Entmachtung des Autors Silas Flannery nicht lesbar werden kann ohne die paradox gesteigerte Macht des (mit den letzten

III

Auf jeden Fall erscheint das Konzept des Systems in *The god of the Labyrinth* bzw. *Examen de la obra de Herbert Quain*, schon weil es hier unter der Textoberfläche verborgen liegt, mit größerer Dignität behaftet als das Gegenprinzip des Zufalls. Anders stellen sich die Dinge – zumindest auf den ersten Blick – in Borges' wohl berühmtester Detektivroman-Variation dar: der nicht bloß resümierten, sondern nunmehr (wenigstens im Maße etwa von Chestertons Detailliertheit) narrativ auch ausgeführten Erzählung *La muerte y la brújula*. Dabei fällt die spezifische Differenz gegenüber *The god of the labyrinth* um so stärker ins Auge, als *La muerte y la brújula*, wie sich erweisen wird, letzten Endes nicht weniger intensiv mit der Thematik von Zufall und systematischer Notwendigkeit zu tun hat als die frühere Skizze einer „novela policial un poco heterodoxa“.

Worum es in *La muerte y la brújula* im einzelnen geht, braucht hier nicht eigens nachgezeichnet zu werden, da die Erzählung insgesamt wohl zu den am häufigsten kommentierten Stücken der *Ficciones* gehört.³² Ihr hauptsächlichlicher Gegenstand ist – um mit Hinrich Hudde, einem der kompetentesten Interpreten dieses Textes, zu sprechen, – „das Scheitern des Detektivs“ Erik Lönnrot, der bei dem Versuch, eine Serie geheimnisvoll miteinander verbundener (oder verbunden scheinender) Morde aufzuklären, von seinem Gegenspieler, dem Großverbrecher Red Scharlach, in die Falle eines „Labyrinths“ gelockt wird, in dem er schließlich – als das letzte Opfer der Serie – selber umkommt. Neben diesem detektivisch-kriminalistischen Plot entwickelt die Erzählung, darin den Geschichten G. K. Chestertons verwandt, indes auch noch eine theologisch-metaphysische Thematik; denn in das Labyrinth, das ihn am Ende tödlich umfängt, gerät Lönnrot eben deshalb, weil er sich von Scharlachs überlegenem Ingenium auf eine „falsche Fährte“ führen läßt und die Aufklärung der „periódica serie de hechos de sangre“³³ irrtümlicherweise als eine Suche nach dem geheimen Namen Gottes betreibt (cf. pp. 146 und 156).

An dieser Konjunktion metaphysischer und detektivischer Elemente, als welche sich *La muerte y la brújula* dem zunächst einigermaßen desorientierten Leser präsentiert, ist nun bemerkenswert, daß gerade die detektivischen Elemente in der Erzählung derart arrangiert sind, daß sie mit außerordentlicher Genauigkeit auf charakteristische Topoi des „género policial“ verweisen. Aus dem Reservoir solcher

Worten des Textes firmierenden) Autors Italo Calvino. Cf. SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: „Aspekte eines Happy-Ending – Über das XII. Kapitel von Calvinos ‚Se una notte d’inverno un viaggiatore‘“. In *Italienisch* 16 (1986), pp. 68–81.

32 Außerdem wird sie zurecht gemeinhin auch zu den literarisch gelungensten Stücken gerechnet; vgl. z. B. SHAW, Donald Leslie: *Borges: Ficciones*. London, 1976, p. 58: „It is unquestionably one of Borges' supreme fictional artifacts. Not until a decade later, with the publication of ‚El Sur‘, was he to surpass it“.

33 Cf. BORGES: *Ficciones*, p. 143. Auf die in Anm. 22 angeführte Ausgabe der *Ficciones* wird im folgenden durch die Seitenangaben im Text referiert.

Motive stammt etwa das Schema des „Final Problem“, nach dem sich Lönnrot und Scharlach hier in einer ähnlichen Konfrontation gegenüberstehen wie einst bei Conan Doyle der Großdetektiv Sherlock Holmes und der Großverbrecher Professor Moriarty.³⁴ Dem gleichen Fundus ist die Idee der Mordserie entnommen, welche einer bestimmten einprägsamen Figur zu folgen vorgibt. Serienverbrechen nach ingenios konstruierten bzw. simulierten Schemata, wie es in *La muerte y la brújula* das Tetragramm, „el inefable Nombre de Dios“ (p. 146), darstellt, waren bekanntlich eine Spezialität der Detektivromane von Agatha Christie – man denke an *Ten Little Niggers* (1934) oder insbesondere *The A.B.C. Murders* (1936) – und kehren ja auch noch in Umberto Ecos *Il nome della rosa* wieder, wo das – vermeintlich mordgenerierende – Schema der Apokalypse seinerseits eine offenkundige Replik auf Lönnrot-Scharlachs Schema des hebräischen Gottesnamens bildet.³⁵

Indessen sind die typischen Elemente des Detektivromans mit diesen „Makrostrukturen“ der Handlungsebene nicht erschöpft. Ebenso eklatant wirkt die Anknüpfung an gattungsübliche Konstellationen auf dem Niveau der detektivischen Analyse und der durch sie ausgelösten Debatten. Hier kommt es zu einer – wie immer bei Parodien – geradezu überakzentuierten Reprise eines der ältesten Gattungsmotive. Gemeint ist die analytische Konkurrenz zwischen einem genialen Detektiv und einem berufsmäßig routinierten Polizeibeamten, wie sie mit großem Nachdruck und weitreichenden Folgen Poes *The Murders in the Rue Morgue* und *The Purloined Letter* vorgeführt hatten. Auf diesem Motiv der Konkurrenz um die treffende Erkenntnis und die richtige Erkenntnistheorie insistierten nicht zuletzt auch Borges' eigene Detektivroman-Rezensionen, in denen das Votum des Kritikers stets sehr prononciert und eindeutig ausgefallen war. Wie wir eingangs gesehen haben, wies es Poes dienstefrigen Polizeichef, den „incansable jefe de la policía de Paris“, mit seinen „zahllosen Nachahmern“ entschieden zurück und erklärte sich stattdessen für den „especulativo Augusto Dupin“, das heißt: den Prototyp des (selteneren) „,detective‘ razonador“.

Im Sinne eines solcherart stilisierten gnoseologischen Konflikts läßt *La muerte y la brújula* nun den „comisario“ Treviranus und den Detektiv Lönnrot aufeinanderstoßen. Tatsächlich schlägt der Kommissar nach dem ersten Mordfall – ganz den Konventionen des Genres entsprechend – eine Lösung vor, die ihm offensichtlich der Common Sense seiner Berufserfahrung eingegeben hat.³⁶ Nach Treviranus' Ansicht geht die Ermordung Dr. Yarmolinskys, des Delegierten von Podolsk beim Dritten Talmudischen Weltkongreß, auf ein Versehen zurück. Ein Dieb, der eigentlich den reichen „Tetrarchen

34 Cf. HUDDE: „Das Scheitern des Detektivs“, pp. 327s.

35 Vgl. dazu (als die vielleicht gelehrteste Studie über einen gelehrten Roman) den Aufsatz von Frank-Rutger HAUSMANN „Umberto Ecos ‚Il nome della Rosa‘ – ein mittelalterlicher Kriminalroman?“. In „[...]eine finstere und fast unglaubliche Geschichte“? *Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman ‚Der Name der Rose‘*. Darmstadt, 1987, pp. 21–52, v. pp. 28 und 49.

36 Vom „commonsensical Treviranus“ spricht auch beispielsweise SHAW: *Borges: Ficciones*, p. 57.

von Galiläa“ berauben wollte, irrte sich in der Tür, geriet völlig unbeabsichtigt an Yarmolinsky und erschlug den Rabbiner dann gewissermaßen aus Zufall, als er sich von dem unversehens Erwachenden bei seinen Raubgeschäften gestört fühlte (cf. p. 144).

Auf diese – wenn man so will – asymmetrische und unsystematische Version der Ereignisse, die der Polizist zum besten gibt, reagiert der detektivische Konkurrent, wie es sich für jemanden gehört, von dem am Anfang der Erzählung gesagt wird: „Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin“ (p. 143). So antwortet er eben im Stile des „especulativo Augusto Dupin“: „ – Posible, pero no interesante – “ (p. 144), um gegen die „uninteressante“ Hypothese des Kommissars darauf den folgenden Einwand zu formulieren: „En la [hipótesis] que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar“ (p. 145). Dieser Einwand ist nach allem, was wir bislang gelesen haben, in der Tat gewichtig; denn er stimmt genau mit der erwünschten Haltung des Lesers überein, welcher am Ende von *The god of the labyrinth* den Detektiv speziell dadurch korrigieren soll, daß er an der – bloß scheinbaren – „Zufälligkeit“ des Treffens der beiden Schachspieler zu zweifeln beginnt. Ja, man könnte Lönnrots Reaktion sogar explizit und fast wortwörtlich mit der Detektivroman-Poetik des Rezensenten Borges identifizieren. Wenn Lönnrot einen Lösungsvorschlag aufgrund des Arguments verwirft, daß in ihm „interviene copiosamente el azar“, dann zitiert er damit nämlich niemand anders als Borges selbst, der (in seiner Besprechung von Ellery Queens *The Door Between*) eine romaneske Problemlösung einmal abqualifiziert als „no muy satisfactoria [...] ya que interviene considerablemente el acaso“.³⁷

Nun besteht die wesentliche parodistische Pointe, auf die *La muerte y la brújula* als „cuento policial“ hinausläuft, aber in einer gegenüber den Gattungskonventionen schroff widersinnigen Verkehrung des Erfolgs der gnoseologischen Konkurrenz zwischen Polizist und Detektiv oder – mit anderen Worten – Forscher und Denker. Recht behält hier, wie später Red Scharlachs konklusive Aufklärung erweist, der vom Zufall nicht zu beunruhigende Kommissar Treviranus, trotz des anstößigen Mangels an Symmetrie und Systematik, welcher seine Hypothese kennzeichnet. Dagegen hat der ehrgeizige Denker Lönnrot pointiert Unrecht; ja mehr noch: Indem er eine sozusagen systematisch kohärente Lösung verfolgt,³⁸ die aus dem Charakter des Ermordeten selbst hervorgehen soll (cf. p. 145: „He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón“),

37 Cf. BORGES: *Textos Cautivos*, p. 145.

38 Bei ihr spielt bezeichnenderweise auch die Liebe zur Symmetrie eine wichtige Rolle, wie sie zumal in Lönnrots kurzfristigem Triumph zum Ausdruck kommt: „Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también [...] Sintió de pronto, que estaba por descifrar el misterio“ (p. 151). Vgl. dazu KAPSCHUTSCHENKO Ludmila: *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. London, 1981, pp. 35s., sowie STEPHENS, Cynthia: „Conflicting Interpretation of Language and Reality in Borges’s Narrative“. In *Modern Language Review* 85 (1990), pp. 65–76, vor allem p. 67, „The tendency to see systems and symmetries in everything is the basis of Lönnrot’s problem, and by implication is the basis of the problem of the intellect of man“.

liefert er sich dem überlegenen Kalkül seines Widersachers Scharlach aus, der eben die Systematik der detektivischen (Re)Konstruktionsversuche zu nutzen weiß und durch die Antizipation des gegnerischen Raisonnements den ersten Ansatzpunkt für die eigene Labyrinth-Konstruktion gewinnt.

Demnach scheitert Lönnrots Konstruktion, weil sie – ohne daß der Konstrukteur davon etwas ahnte – zum Teil und Instrument einer anderen, potenzierten Konstruktion wird. Damit mündet die Geschichte in eine bei Borges überaus häufig inszenierte Handlungsfigur, die man als „Entmachtung des Protagonisten durch fremde Potenzierung des eigenen Verfahrens“ bezeichnen könnte.³⁹ Wie sie sich in *Las ruinas circulares* etwa in der Variante des „erträumten Träumers“ äußert, so ist sie hier – um mit Alazraki zu sprechen – durch das Paradox eines „perseguidor perseguido“ präsent;⁴⁰ oder unter einem anderen Aspekt betrachtet: als das Paradox eines Subjekts, das sich gerade durch die verstandesstarke Systematik der eigenen Wirklichkeitskonstruktion zum ohnmächtigen Objekt fremder Konstruktionen macht.

Derart bleibt der unglückliche Lönnrot am Ende in zweifacher Beziehung unterlegen: zum einen seinem schlichteren Konkurrenten Treviranus (dem Systeme nichts besagen) in der herkömmlichen Detektion, zum anderen seinem scharfsinnigeren Gegenspieler Scharlach dort, wo die Detektion in eine Konstruktion von Realität übergeht. Was macht nun aber beim Widerstreit – sozusagen beim „Final Problem“ – der beiden Konstrukteure die Überlegenheit Scharlachs gegenüber Lönnrot (oder sollte man mit Chesterton sagen: des Künstlers gegenüber dem Kritiker?)⁴¹ aus? Anders als beispielsweise in *Las ruinas circulares*, die eher eine fantastische Erzählung sind, gibt es in dem „Conte philosophique“ *La muerte y la brújula* tatsächlich Andeutungen, welche Gründe für die Depotenzenzierung der einen durch die andere Konstruktion zumindest insinuieren. Und bezeichnenderweise hat die wesentliche Andeutung erneut mit dem Verhältnis von Zufall und systematischer Notwendigkeit zu tun.

Daß Lönnrot allein an den Symmetrien und Rekurrenzen eines Systems interessiert ist, verleiht ihm wohl einerseits – im Vergleich zu Treviranus – seine spezifische intellektuelle Würde, begründet jedoch andererseits – gegenüber Scharlach – seine Unterlegenheit insofern, als das Interesse am System in seiner Epistemologie mit der Leugnung des Zufalls einhergeht. Ausgangspunkt für seine (Re)Konstruktion ist – wie gesagt – der an den kriminalistischen Empiriker gerichtete Vorwurf des Satzes: „En la [hipótesis] que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar“ (p. 145). Daß hier die entscheidende Differenz zwischen Lönnrot und Scharlach liegt, zeigt sich, wenn der letztere beim Resümee seiner Super-Konstruktion das Schlüsselwort dieses Satzes („azar“) aufgreift. Auch Scharlach ist ja wie Lönnrot, mit

39 Zu den tiefenpsychologischen und psychoanalytischen Deutungsmöglichkeiten dieser Handlungsfigur vgl. Mary LUSKY FRIEDMAN: *The Emperor's Kites – A Morphology of Borges' Tales*. Durham, 1987.

40 Cf. ALAZRAKI: *La Prosa narrativa*, pp. 141, 224 et passim.

41 Zu Chestertons Äußerung „The criminal is the creative artist; the detective only the critic“, welche Borges beim „Final Problem“ Lönnrots und Scharlachs zweifellos beeinflusst hat, vgl. CHRIST, Ronald: *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*. New York, 1969, p. 119.

dem ihn die Farbe Rot gleichsam als „siamesischen Zwilling“ verbindet,⁴² ein Systematiker; doch im Unterschied zu Lönnrot negiert er den Zufall nicht, sondern versteht ihn als unausweichliche Basis (oder besser: Basis-Ersatz) aller Serien und Systemkonstruktionen zu verwenden, indem er anerkennt: „El primer término de la serie me fue dado por el azar“ (p. 155).

Die untergründige Diskussion, welche Lönnrot und Scharlach über Verdrängung oder Verwendung des Zufalls führen, erklärt nun auch, in welcher Hinsicht *La muerte y la brújula* als Komplement und partielle Korrektur des *God of the labyrinth* zu lesen ist. Wie die frühere Skizze entwickelt die ausgeführte Parodie der „novela policial“ ebenfalls ein Pathos des Konstruktiven und der systembildenden Ingeniosität. Gleichzeitig verschiebt sie jedoch in Relation zu *The god of the labyrinth* die Akzente, indem sie es nicht dabei beläßt, ein System hinter den Zufällen zu erschließen, sondern behauptet, daß dieses System – als etwas Konstruiertes – seinerseits wieder an das auslösende Moment eines Zufalls gebunden bleibt.

In letzter Instanz jeweils auf Zufälligkeit und Kontingenz gegründet, kann daher keine Ordnung epistemologisch oder metaphysisch gerechtfertigt erscheinen. Durch diese Einsicht in das fundamentale Chaos, die letztendliche Willkür, welche unter allen Systemen wirken, ist zu verstehen, weshalb Borges immer wieder gerade von Dante und dem Detektivroman fasziniert und zur parodistischen Kontrafaktur herausgefordert wurde.⁴³ So schreibt G. R. Lind über die Erzählung *El Aleph* mit treffenden Formulierungen:

Der ständige Bezug der Erzählung auf Dante und Beatrice hat offenbar die Funktion, das heile, geordnete Weltbild des mittelalterlichen (christlichen) Dichters von dem unheilvoll offenen, durch und durch ungesicherten Weltverständnis der Gegenwart abzuheben, das durch den Aleph Daneris symbolisiert wird.⁴⁴

42 Cf. HAUSMANN: „Umberto Eco's 'Il Nome della Rosa'“, p. 28. Zu Deutungen, die in Lönnrot und Scharlach nicht nur quasi Doppelgänger sondern ein- und dieselbe Person sehen möchten, vgl. – in Anlehnung an D. p. Galla er – D. L. SHAW: *Borges: Ficciones*, p. 57.

43 Sie liegt als Leitmotiv der Simenon-Kritik ja spätestens seit 1932 vor, als DANIEL-ROPS in einem Aufsatz „Les Romans policiers de M. Georges Simenon“ bemerkt:
In gewisser Weise enthält ja sogar die gleichsam offizielle Dante-Interpretation bei Borges Elemente einer solchen parodistischen Kontrafaktur, wenn sich das kosmische Gebäude der *Divina Commedia* etwa als eine tragisch vergebliche Architektur über der unaufhebbaren Negativität von Beatrices „Absenz“ und Versagung erweisen soll; cf. BORGES: *Nueve ensayos dantescos*, p. 158:
Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental.

44 LIND: „Die Dante-Parodie“, p. 151.

In der Tat unterscheidet sich das Dantesche Jenseits von der Welt Borges' dadurch, daß es keinen Zufall (und natürlich am allerwenigsten als „primer término“) kennt. Eine ähnliche Aufhebung kontingenter Zufälligkeit bestimmt aber auch das Weltbild des „klassischen“ Detektivromans mit seinen „rigores“ und „leyes inevitables“; denn in einer geradezu exaltierten Kompensation des Chaos der realen Welt darf der Detektivroman alias „novela de aventuras“ – wie das Vorwort zu *La invención de Morel* postuliert – ja „ninguna parte injustificada“ umfassen, und es bedeutet – eben nach Borges – einen schweren Verstoß gegen die (wie im Danteschen Jenseits) providentielle Ordnung der Gattungsgesetze, wenn über die Problemlösung eines solchen Romans gesagt werden kann: „no muy satisfactoria [...] ya que interviene considerablemente el acaso“.

Damit wird zum Schluß das vielleicht tiefste Paradox der Gattungsparodie in *La muerte y la brújula* sichtbar. Es besteht wohl in dem Umstand, daß Borges bei dieser Erzählung auf den Rahmen der geordnetsten Form, eines narrativen Systems „que no sufre ninguna parte injustificada“, recurriert, um durch sie neben der (funktionalen) Unvermeidlichkeit zugleich die abgründige (metaphysische) Rechtfertigungslosigkeit von Formen und Systemen zu erklären. So erweist sich Borges in *La muerte y la brújula* ein weiteres Mal als *der* Dichter des „regressus in infinitum“ und der unabschließbaren Quête. Die letztere führt im Kontext einer (hier bewußt ausgeklammerten) theologisch-metaphysischen Themenschicht bei der Suche nach dem geheimen Namen Gottes durch das „Labyrinth der geraden Linie“, das heißt: der Zeit,⁴⁵ zum Nichts des Todes; dagegen scheint im (hier vordringlich angesprochenen) Zusammenhang einer epistemologisch-metaphysischen Themenschicht der infinite Regreß von Erkenntnis zu Erkenntnis und von System zu System ebenso zwangsläufig im Nichts des Zufalls zu enden.

45 Zum „labyrinth, que consta de una sola linea recta“ sowie überhaupt zur Bedeutung des vorletzten Abschnitts im Text der Erzählung vgl. STEPHENS: „Conflicting Interpretation“, pp. 65, 69 et passim.