

## Borges und die Décadence

### Über einige literarische und ideologische Motive der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

Wo der historische Ursprung dessen zu situieren wäre, was heute im emphatischen Sinne als modern gilt, das läßt sich gewiß ebenso unerschöpflich wie kontrovers diskutieren. Je nach dem Inbegriff, den wir uns von der literarischen oder künstlerischen Modernität machen, werden wir ihre Genese verschieden bestimmen. Sieht man das Entscheidende im engagierten, geschichtlich eingreifenden Denken, mag man auf die Aufklärung verweisen; geht es dagegen um die referenzlose Autonomie des ästhetischen Signifiant, liegen Erinnerungen an die Romantik oder den Symbolismus nahe, und wer die Kunst in die alltägliche Lebenspraxis überführen möchte, wird in erster Linie bei den Experimenten des Surrealismus ansetzen.

Nun sind solche Probleme literatur-, ideologie- oder sozialgeschichtlicher Periodisierung offensichtlich nicht nach den Kriterien von Wahrheit zu entscheiden<sup>1</sup>. Wichtiger ist für Fragen dieser Art das Urteil der historiographischen Praxis. Das heißt: Wir haben weniger zu überlegen, welche Ursprungsbestimmung für das Phänomen literarischer Modernität die richtige, als vielmehr, welche die praktische, plausible und kommunikativ ergiebigste ist, welche die meisten repräsentativen Einzelercheinungen unter sich begreift und welche daher den gehaltvollsten Konsens hervorrufen kann. Unter diesem Aspekt spricht vieles dafür, die diversen Spielarten avantgardistischer Ästhetik bevorzugt auf das Fin de Siècle zurückzuführen. Denn in der Tat wird die Poetik der sogenannten Décadence durch zahlreiche Merkmale als die erste idealtypische Poetik der Avantgarde ausgewiesen.

Die besten Zeugen für diese Affinität sind wohl ex negativo unter den Kritikern von Avantgarde wie Décadence zu finden. Ich denke etwa an Georg Lukács, einen Kontrahenten sozusagen von links, dem sich jedoch – besonders in Frankreich – nicht wenige Kontrahenten von rechts beigesellen lassen. Deren intelligentester und wirkungsmächtigster war vielleicht Paul Bourget. Von ihm stammt nicht nur

---

1 Vgl. dazu auch U. Schulz-Buschhaus, „Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik“, *arcadia* 14 (1979), S. 223–236, bes. S. 231.

die folgende suggestive Definition des ‚dekadenten Stils‘<sup>2</sup> : „Un style de décadence est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot“ – eine Formulierung, die klingt, als habe ihr Autor bereits bei Baudelaire die Dynamik der futuristischen „parole in liberté“ vorausgesehen. In Bourgets *Essais de Psychologie Contemporaine* sind auch jene moralischen und politischen Argumente versammelt, welche der Kritik an den dekadenten wie avantgardistischen Ästhetiken zugrundezuliegen pflegen. Sie laufen hinaus auf eine Warnung vor den Gefahren der „multiplicité“, die alle Einheit zersetzt: durch die psychologische Analyse die Einheit des Ich, durch den „cosmopolitisme“ die Einheit der Nation, durch den relativierenden Historismus, den Bourget „dilettantisme“ nennt, die Einheit der Tradition. Wenn Bourget einmal beklagt: „Nous sommes malades d’un excès de pensée critique, malades de trop de littérature, malades de trop de science“<sup>3</sup>, dann meint diese Krankheitsmetapher vor allem das Unbehagen an einer kulturellen Überfülle, welche die von ihr betroffenen Individuen aus ihrer jeweiligen Überlieferung herausreißt und ihnen damit jede ‚Gewißheit‘ („certitude“) raubt. Ohne Gewißheit aber – so ist der Dekadenz-Kritiker überzeugt – versagt die Kraft zum Handeln wie zur Schöpfung, und es entsteht eine formalistisch inhaltsleere Literatur, die den Genuß anderer Literatur reflektiert, statt ihren Lesern lebenspraktisch bedeutsame Orientierungshilfen zu geben<sup>4</sup>.

Gemünzt war diese Kritik bei Bourget auf jene Schriftsteller von Baudelaire bis Amiel, welche das Bewußtsein des Fin de Siècle prägten; doch wäre sie antizipatorisch ohne weiteres auch auf Borges zu beziehen, dem dann ähnliche Vorwürfe in der Tat ja nicht erspart geblieben sind<sup>5</sup>. Sie haben – wenn man einmal die fragwürdige autoritäre Moral solcher Anklagen beiseite läßt – ihre Berechtigung insofern,

2 P. Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris 1924, Bd. 1, S. 20. Die Definition findet sich in dem Abschnitt „Théorie de la Décadence“ des erstmals 1881 veröffentlichten Baudelaire-Artikels. Im deutschen Sprachraum wurde sie berühmt vor allem durch die Übernahme in Nietzsches *Der Fall Wagner*, wo es heißt: „Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr“ (F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1964, Bd. 8, S. 20).

3 Ebda., Bd. 2, S. 50.

4 Zusammenfassen läßt sich Bourgets Argumentation in ihren Grundzügen etwa durch die folgenden Sätze: „L’abondance des points de vue, cette richesse de l’intelligence, est la ruine de la volonté, car elle produit le dilettantisme et l’impuissance éternelle des êtres trop compréhensifs“. Und: „Il semble que l’humanité répugne profondément au dilettantisme [...], sans doute parce que l’humanité comprend d’instinct qu’elle vit de l’affirmation et qu’elle mourrait de l’incertitude“ (ebda., Bd. 1, S. 159 und 56).

5 Vgl. beispielsweise A. Schaefer, *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von J. L. Borges*, Wiesbaden-Frankfurt 1973, oder noch Y. J. Broyles, *The German Response to Latin American Literature and the Reception of Jorge Luis Borges and Pablo Neruda*, Heidelberg 1981, S. 152, wo der „inordinate success of Borges’ *El Aleph* and *Ficciones*“ als Indiz einer speziell bundesrepublikanischen Vorliebe „for a particular type of literature: an art not concerned with social, political, psychological or other concrete elemental human concerns“ aufgefaßt und unüberhörbar mißbilligt wird.

als Borges unter den zeitgenössischen Autoren prononcierter Modernität<sup>6</sup> wohl wirklich derjenige ist, der die Verbindung neuerer Avantgarden zur gleichsam klassischen Avantgarde der *Décadence* am offenkundigsten manifestiert. Belegen läßt sich das durch eine ganze Reihe von Motiven, der Erzählungen so gut wie der Essays, und es würde nicht schwerfallen, an ihrem Leitfaden geradezu eine Motiv- und Themengeschichte der *Longue Durée* avantgardistischer Literatur seit der Jahrhundertwende zu rekonstruieren. Aus diesem Katalog möchte ich hier nun eine – wie ich hoffe – repräsentative Probe anbieten. Um sie so evident wie möglich zu präsentieren, gehe ich dabei von einem einzigen Text aus, freilich einem nach allgemeiner Ansicht besonders exemplarischen: der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dem ersten Stück der *Ficciones*, das 1941 den Erzählungsband *El jardín de senderos que se bifurcan* eröffnete.

Bezeichne ich diesen Text als Erzählung, verlangt das indessen – durchaus in Übereinstimmung mit der generellen Gattungsproblematik prononciert moderner Literatur – bereits einen einschränkenden Kommentar. Wie allgemein bekannt, verfolgt Borges die Tendenz, Erzählung und Essay ineinander übergehen zu lassen<sup>7</sup>, seine Aufsätze also oft pointiert narrativ zu gestalten und dafür seine Erzähltexte, die gleichermaßen dem Begriff der Short Story wie dem der Novelle widerstreben, mit ausgesprochen essayistischen Elementen zu versehen. Über diese Tendenz zur Synthese des Narrativen mit dem Essayistischen äußert sich Borges selbst im *Prólogo* des *Jardín de senderos*. Nimmt man ihn beim Wort, so besitzt das Verfahren, das in verschiedenen Varianten schon einen Großteil der Prosa des *Fin de Siècle* charakterisierte, in den *Ficciones* die besondere Funktion der Konzentration und Verkürzung. Allzu aufwendig und mühsam wäre es nach Borges nämlich, eine Idee, die mündlich in wenigen Minuten darstellbar ist, auf fünfhundert Seiten zu explizieren und solcherart umfangreiche Bücher zu verfassen: „Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así

---

6 Zu den wesentlichen Aspekten von Borges' Modernität vgl. insbesondere John Barths suggestiven Artikel „The Literature of Exhaustion“ (*The Atlantic Monthly* 220, 1967, S. 29–34) sowie den Bericht von E. Rodríguez Monegal über „Borges y la ‚Nouvelle Critique‘“, (J. Alazraki [Hrsg.], *Jorge Luis Borges*, Madrid [Taurus] 1976, S. 267–287; zunächst in: *Revista Iberoamericana* 38, 1972), welcher die französische Borges-Rezeption von Maurice Blanchot bis zu Foucault und dem Althusser-Schüler Pierre Macherey resümiert. Sehr anregend ist auch Walter B. Bergs Aufsatz „Der Realismus des Phantastischen“ (*Iberoromania* 5, 1980, S. 49–81), mit dem meine Interpretation in manchen Punkten, z. B. der Akzentuierung des Themas der „Unerkennbarkeit der Wirklichkeit“, konvergiert. Seine Hauptthese, die das Phantastische bei Borges gewissermaßen zur Allegorie des „technologischen Denkens“ und der „positivistischen Wissensideologie“ der Neuzeit erklärt, scheint mir jedoch, wie aus den folgenden Beobachtungen hervorgehen wird, allzu einseitig forciert.

7 Vgl. zur „mixture of genres“ bei Borges etwa John O. Stark, *The Literature of Exhaustion*, Durham (Duke University Press) 1974, S. 27f. Carlos Fuentes, der in den *Ficciones* die „constitución“ der „nueva novela hispanoamericana“ sieht, deutet den Tatbestand „Borges confunde todos los géneros“ als eine Art Kompensation der speziell argentinischen Traditionslosigkeit wie des generell südamerikanischen Mangels einer literarischen (und nicht rhetorisch institutionalisierten) Sprache (vgl. *La nueva novela hispanoamericana*, 6Mexico 1980, S. 25f.).

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<sup>8</sup> .“

Als Beispiele solcher ‚Fußnoten zu imaginären Büchern‘, eines Erzählungstyps, der Borges ganz eigentümlich zu sein scheint, werden darauf *El acercamiento a Almotásim*, das *Examen de la obra de Herbert Quain* sowie eben *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* erwähnt. Und tatsächlich handelt der Text von imaginären Büchern ebenso wie von imaginären Welten. Zunächst zeigt er – bezeichnenderweise in einer mit Nachdruck alltäglich und gleichsam autobiographisch stilisierten Situation – Borges und dessen Schriftstellerfreund Bioy Casares auf der Suche nach einem apokryphen Band der „Anglo-American Cyclopaedia“, eines fehlerhaften Nachdrucks der Encyclopaedia Britannica von 1902. In diesem Band informiert eine vierseitige Eintragung über das bis dahin unbekannte Land Uqbar, dessen epische und legendäre Literatur sich mit Vorliebe auf die wiederum imaginären Regionen Mlejnas und Tlön bezieht. Im zweiten Teil des Textes findet der Ich-Erzähler unter den Hinterlassenschaften eines verstorbenen englischen Bekannten dann den elften Band der „First Encyclopaedia of Tlön“, also jenes imaginären Landes, das laut Auskunft des apokryphen Bandes der gefälschten „Anglo-American Cyclopaedia“ die Dichter im imaginären Land Uqbar zu besingen pflegten. Nach dem Bild, welches dieser elfte Band vermittelt, ist das Land Tlön in Lebensweise und Denken seiner Bewohner durch einen radikalen Idealismus geprägt. So kennt die Sprache Tlön, die jeden Begriff verweigert, keine Substantive, für welche statt dessen unpersönliche Verben oder Adjektivverbindungen eintreten. Da das Universum sich den Tlönisten als eine Serie unabhängiger geistiger Prozesse („una serie de procesos mentales“) darstellt, wird der Raum ignoriert, bleiben die Wissenschaften allein auf die Psychologie beschränkt, und ersetzt die ‚phantastische Literatur‘ die dogmatische Metaphysik<sup>9</sup>. Unvorstellbar ist die materielle Identität eines Gegenstands über den Lauf der Zeit hinweg, während dagegen das Subjekt der Erkenntnis ebenso wie der ideelle Autor aller Schriften als ewig identisch gelten. Den dritten und letzten Teil des Textes bildet eine in die Zukunft (von 1947) verlegte „Posdata“. Sie berichtet vom Fund aller vierzig Bände der „Primera Enciclopedia de Tlön“ und erklärt die Genese des imaginären Landes als Invention einer bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Geheimgesellschaft, deren Entwürfe durch das Werk des amerikanischen Millionärs Ezra Buckley eine Wendung ins Planetarische nehmen, so daß hinter

---

8 J. L. Borges, *Ficciones*, Buenos Aires 1973, S. 11f. (auf diese Ausgabe wird im Folgenden durch Seitenangabe verwiesen). Für die Technik, die Borges hier beschreibt, hat Gérard Genette den glücklichen Begriff des „effet de résumé“ gefunden (vgl. *Palimpsestes*, Paris 1982, S. 296f.).

9 Diese Auffassungen entziehen „das Begriffsgebilde Tlön“ freilich nicht – wie W. B. Berg (a. a. O., S. 76) meint – dem „anschaulichen Vorstellungsvermögen“; denn es geht hier ja keineswegs um auktorial verbürgte Aussagen über Tlön, sondern lediglich um eine Beschreibung des Weltbilds der Tlönisten, die Tlön selbst – d. h. die von den „revistas populares“ verbreitete Beschaffenheit seiner ‚Zoologie‘ oder ‚Topographie‘ (S. 20) – weithin im Dunkeln beläßt.

den Bänden der Tlön-Enzyklopädie schließlich noch die umfassendere und genauere, überdies in einem tlönischen Dialekt abgefaßte Enzyklopädie von Orbis Tertius sichtbar wird. Die Erzählung endet mit Nachrichten vom allmählichen Eindringen Tlöns in die irdische Realität, die der Kraft des Imaginären offenbar nicht mehr standzuhalten vermag.

Das Resümee, das ich von dem ebenso anspielungsreichen wie pluridimensional verschachtelten Text bisher gegeben habe, sollte nicht ohne Absicht das eigentümliche Weltbild der Tlön-Bewohner hervorheben; denn tatsächlich nimmt die Darstellung ihres „concepto del universo“, welche fast den ganzen zweiten Teil ausfüllt, den breitesten Raum der Erzählung ein. Dies „concepto del universo“ besteht aus verschiedenen Theorie-Elementen, die auch in anderen Borges-Texten regelmäßig wiederkehren und in besonderer Prägnanz auf die Doktrinen der Jahrhundertwende verweisen. Vom Erzähler als Ausdruck eines „monismo o idealismo total“ eingeführt, lassen sie sich gleichwohl noch etwas differenzierter charakterisieren und ideologiegeschichtlich situieren. Soweit ich sehe, sind in diesen „idealismo total“ nämlich neben den von Borges schon explizit genannten Philosophien, etwa denen Berkeleys oder Schopenhauers, vor allem zwei Denkrichtungen eingegangen, welche beide, obwohl untereinander nicht unbedingt konvergent, spezifisch dem Fin de Siècle angehören. Die eine manifestiert sich durch den Hinweis auf die „base psicológica de las ciencias“ und den Vermerk, daß in Tlön offenkundige Schlußfolgerungen als eine nicht-kausale „asociación de ideas“ verstanden werden. Außerdem: „No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella“ (S. 22). Was der Erzähler den Tlönisten damit zuschreibt, nimmt sich wie eine radikalisierte Fassung des erkenntnistheoretischen Psychologismus aus, der die Epoche der Jahrhundertwende von Hippolyte Taines Untersuchungen *De l'Intelligence* bis zu Ernst Machs „Psychologie der Forschung“ *Erkenntnis und Irrtum* andauernd faszinierte und beunruhigte.

Die zweite Doktrin, die das Weltbild der Tlönisten impliziert, kommt in jenen Passagen zum Vorschein, in denen der Erzähler die Einzigartigkeit aller Lebensmomente unterstreicht, welche jeder begrifflichen Klassifikation entzogen sein sollen. So gilt für die Tlön-Bewohner: „El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes“ (S. 20). Deutlicher wird die Abwehr einer – wie es heißt – das Singuläre und Individuelle fälschenden Begrifflichkeit noch in dem folgenden Postulat: „Todo estado mental es irreducible: el mero hecho de nombrarlo – *id est*, de clasificarlo – importa un falso“ (S. 22). Zu dem erkenntnistheoretischen Psychologismus gesellt sich hier ein ebenso radikalisierte Nominalismus, der Begriffe, Klassifikationen und kausale Ableitungen zurückweist, um dafür allein auf die intuitive Anschauung der konkreten Phänomene oder Lebensmomente zu setzen. Solcher Nominalismus war um die Jahrhundertwende allgegenwärtig etwa bei Bergson oder den verschiedenen Varianten der Lebensphilosophie und hatte eine wichtige Funktion bei der Entstehung der Phänomenologie. Folgenreich hat er besonders in der Ästhetik

gewirkt, wo er seinen machtvollsten Ausdruck in Benedetto Croces Feldzug gegen die literarischen Gattungen und in den entsprechenden Forderungen nach einer „critica monografica“ fand, d. h. einer Kritik, die sich – wie man später sagte – ‚werkimmanent‘ auf die zugleich individuelle und universale „espressione poetica“ konzentrierte. Zumal in dieser Croceschen Version durchzieht der Nominalismus als freilich eher spielerisch eingesetzte Gedankenfigur außer *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* zahlreiche weitere Borges-Texte, in denen er sich gern mit dem verwandten epochenspezifischen Thema der Sprach- und Kommunikations skepsis verbindet. Dazu lese man beispielsweise die Erzählung *La casa de Asterión*, deren unglücklicher Held nicht nur feststellt: „El hecho es que soy único“, sondern dann (übereinstimmend mit Lord Philip Chandos, doch in weit nüchternerem Stil) fortfährt: „No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura<sup>10</sup>“. Oder man denke an die Projekte des nicht weniger unglücklichen „Funes el memorioso“, der für jede Zahl und jede Sache einen Eigennamen einzusetzen sucht: „Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo“ (S. 125). Denn Funes ist wie ein Tlön-Bewohner oder wie ein Crocianischer Kritiker unfähig, die vermeintliche Fälschung allgemeiner Begriffe zu akzeptieren: „Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)“ (S. 125).

Wenn das Weltbild der Tlönisten durch ihren „idealismo total“ charakterisiert wird, müssen wir uns folglich bewußt machen, daß es sich dabei um Idealismus in einem sehr speziellen Sinn handelt. Auf keinen Fall ist dieser Idealismus affirmativ zu verstehen, als Erkenntnisgewißheit oder gar als ein Ensemble ethischer Überzeugungen. Vielmehr geht seine ideologische Tendenz genau in die entgegengesetzte Richtung, nicht zur metaphysischen Gewißheit, sondern zur metaphysischen Skepsis, in der grundsätzlich nur der Zweifel an allen Grundsätzen sein kann. Sowohl der Nominalismus als auch der Psychologismus im Erkenntnistheoretischen bestreiten nämlich die objektive Erkennbarkeit der Dinge, und eben diese Unerkennbarkeit der Dinge wie des Universums überhaupt macht jene negative These aus, welche Borges durch den Idealismus unablässig zu erneuern trachtet, indem er sie mit eigenen, gewissermaßen pastichierten Philosophie-Fragmenten variiert oder indem er sie in geistesverwandten

---

10 J. L. Borges, *El Aleph*, Madrid (El Libro de Bolsillo) 81979, S. 70.

fremden Schriften aufspürt<sup>11</sup>. Dabei gelangt er manchmal zu verblüffenden Entdeckungen wie der von Flauberts Spätwerk, das er im Sinne seiner Unerkennbarkeitsthese zu einer Zeit verteidigt, als die allgemeine Kritik an *Bouvard et Pécuchet* noch eher verständnislos und naiv zu argumentieren pflegte. Für Borges ist das eigentliche Thema des Flaubertschen Romanfragments der erkenntnistheoretische Regressus in Infinitum<sup>12</sup>, wie er von Herbert Spencers *First Principles* theoretisch beschrieben worden war und wie er von Flauberts Erzählparodie narrativ nachvollzogen wird: Una justificación más profunda cabe entrever. Flaubert era devoto de Spencer; en los *First principles* del maestro se lee que el universo es inconocible, por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tiene fin o nos conduce a una verdad ya tan general que no podemos referirla a otra alguna; es decir, explicarla<sup>13</sup>.“

Daß das „universo“ „inconocible“ bleibt, bildet indessen nicht nur die Pointe von Spencers *First Principles* (wie sie Borges versteht) und Flauberts *Bouvard et Pécuchet*, sondern folgt als wesentliches Resultat aus dem Tlönischen Idealismus. Dessen destruktive Funktion wird nämlich gerade dort enthüllt, wo gleichzeitig seine Totalität oder Radikalität zur Sprache kommt: „Este monismo o idealismo total invalida la ciencia“ (S. 22). Allerdings müßte solche umfassende Skepsis – konsequent zu Ende gedacht – zu einem letztlich deprimierenden Nihilismus führen, etwa zur lastenden Melancholie jenes Denk- und Konklusionsverzichts, der – wie man aus den Entwürfen weiß – Flauberts *Bouvard et Pécuchet* (eine ‚novel to end all novels‘) beschließen sollte<sup>14</sup>. In der Tat deutet Borges für einen Moment diese Konsequenz an, wenn er aus dem Nominalismus der Tlönisten die hypothetische Folgerung zieht: „De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön – ni siquiera razonamientos“ (S. 22). Doch bleibt diese Folgerung hypothetisch und momentan, während sich als wahre Konsequenz der erkenntnistheoretischen Skepsis etwas anderes ergibt: „La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número“ (S. 22). Das heißt: Wo keine allgemein verbindliche Wissenschaft und Philosophie mehr möglich ist, da wachsen

---

11 Bezeichnenderweise rekurriert Borges in diesem Interesse, ohne hier irgendeinen Unterschied zu machen, auf Elemente von Doktrinen, die wie der erkenntnistheoretische Psychologismus als ‚positivistisch‘ gelten, und auf solche, die wie der Nominalismus eher anti-positivistische Intentionen verfolgen. Das bestätigt Bergs treffende Bemerkung, Borges bediene sich einzelner philosophischer Argumente „unbeschadet ihrer ursprünglichen Funktion“ (a. a. O., S. 57), schränkt aber zugleich die These ein, nach welcher die Phantastik der *Ficciones* zur Darstellung eines exklusiv pragmatisch-technologischen Denkens tendiere.

12 Vgl. zu diesem Thema bei Borges selbst vor allem John O. Stark, a. a. O., S. 17ff.

13 J. L. Borges, *Discusión*, Madrid (El Libro de Bolsillo) 1976, S. 120.

14 Vgl. dazu C. Mouchard – J. Neefs, „Vers le second volume: *Bouvard et Pécuchet*“, in: *Flaubert á l'œuvre*, Paris 1980, S. 171–217, sowie U. Schulz-Buschhaus, „Flauberts ‚Bouvard et Pécuchet‘: Ein Roman über die Dialektik der Aufklärung“, in: P. Brockmeier – H. H. Wetzel (Hrsg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 2, Stuttgart 1982, S. 57–71, hier S. 65ff.

zum Ausgleich die Chancen für die poetische Spekulation, für jene „Ficciones“ und „Artificios“, die (nach dem Prinzip eines anarchischen ‚Anything goes‘) nun gleichsam ihr Netz über dem abgründigen Nichts der Erkenntnis aufspannen dürfen.

Um das zu verdeutlichen, zieht Borges Hans Vaihingers einst vieldiskutierten Entwurf einer „Philosophie des Als Ob“ heran, deren Fiktionsbegriff er freilich entschieden ins Poetisch-Phantastische wendet<sup>15</sup>. Da keine Theorie rationale Gültigkeit gewinnen kann – so wird hier argumentiert –, vervielfältigen sich die Theorien, die ihres fiktionalen Charakters von vornherein eingedenk sind: „El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuído a multiplicarlas“ (S. 22f.). Bei ihnen kommt es weder auf Wahrheit noch auf Wahrscheinlichkeit an, sondern angesichts der Freiheit, die der erkenntnistheoretische Agnostizismus erlaubt, auf die Qualitäten einer manieristisch geprägten Ästhetik, welche wie einst die Poetik des Barock die „meraviglia“ beziehungsweise den „asombro“ sucht: „Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro“ (S. 23). Und so wird die nicht mehr wahrheitsfähige und deshalb bewußt ästhetisierte Metaphysik in Tlön, wo jede These ihre Gegenthese und jedes „libro“ sein „contralibro“ umschließt, zu einer Gattung der ‚phantastischen Literatur‘: „Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica“ (S. 23).

Mit dieser Verkehrung der gnoseologischen Kategorien und Dignitäten, welche die Metaphysik nunmehr als Species dem Genus der phantastischen Literatur unterordnet, hängt ohne Zweifel auch Borges' ausgeprägtes Interesse für die „especulaciones ardientes“ – insbesondere für die Kosmogonien – der frühchristlichen (bzw. spätantiken oder jüdischen) Gnosis zusammen. Es knüpft erneut an eine spezielle Faszination der *Décadence* an, die sich den Gnostikern gewissermaßen als den archetypischen Häretikern zugewandt hatte. Dabei kommt in der noch zu schreibenden literarischen Rezeptionsgeschichte der Gnosis vor allem Flauberts *Tentation de Saint Antoine* ein hervorragender Platz zu. Deren vierter Abschnitt läßt zur Versuchung des Heiligen ja die verschiedensten Häresien Revue passieren, und in dieser Revue äußern die Gnostiker – z. B. Valentinus, Basilides oder Simon Magus – mit einem Ton ekstatischer Heilsgewißheit ihre Ideen über die Schöpfung und über die Erlösung. Gemeinsam ist ihnen bei allen einzelnen Verschiedenheiten das Konzept der Schöpfung als einer Materialisierung und der Erlösung dementsprechend als einer Entmaterialisierung. Die Schöpfung nämlich hat, wie die Gnostiker lehren, keinerlei Anspruch, als etwas Gelungenes zu gelten; vielmehr

---

15 Diese Wendung bleibt bei Berg unbeachtet. Seinem Befund „Borges' Werk zeigt eine Welt, deren Wirklichkeit, mit universeller Einseitigkeit gemäß der positivistischen Wissensideologie ausgelegt – zum Phantasma wird“ (a. a. O., S. 73) wäre entgegenzuhalten, daß die Tlönisten Vaihingers Forderung nach ‚brauchbaren‘ Fiktionen durch ihre Lust an den ausgesprochen unpraktischen Fiktionen kabbalistischer oder gnostischer Spekulation – zumindest unter dem Aspekt des Pragmatismus – auf den Kopf stellen.



stellt sich ihnen die materielle Welt, da von Gott selbst nicht geschaffen, sondern allenfalls veranlaßt und in Auftrag gegeben, zutiefst defekt dar, was im Rahmen der gnostischen Theologie bekanntlich ohne große Schwierigkeiten das ansonsten heikle Problem der Existenz des Bösen löst. Demnach behaupten Flauberts Gnostiker zur Kosmogonie einmal: „Le Père, pour punir les anges révoltés, leur ordonna de créer le monde“, ein andermal: „C’est le Diable qui a fait le monde!“, während Valentinus die Verkündung seiner Lehre vom Pleroma und den dreißig Äonen mit der berühmt gewordenen These einleitet: Le monde est l’œuvre d’un Dieu en délire“<sup>16</sup> – einer These übrigens, die Borges in *La Biblioteca de Babel* (direkt oder indirekt?) mit der Wendung von „una divinidad que delira“ zitiert (vgl. S. 93).

Explizit und thematisch behandelt Borges die Gnosis in dem Aufsatz *Una vindicación del falso Basilides*. Eines der Motive für diese Themenwahl mag die Neigung gewesen sein, die ‚Vernunft‘ der Geschichte auf den Kopf zu stellen und sie aus der Perspektive der im Guten oder im Bösen historisch Unterlegenen zu sehen. Es ist das eine Neigung, der wir etwa in *La casa de Asterión* den Blick des Minotaurus auf seinen Bezwinger und Erlöser Theseus verdanken oder in der unheimlichen Erzählung *Deutsches Requiem* das Weltbild des Nationalsozialisten Otto Dietrich zur Linde. In ähnlichem Sinn gestattet sich Borges am Ende des Basilides-Essays die Phantasie einer Geschichtsumkehrung, welche die Gnosis zur christlichen Orthodoxie erhebt: Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas y cotidianas“. Und zugleich würden die Autoren, denen die Avantgarde nachstrebt, zu den wirklichen Klassikern: Sentencias como la de Novalis: *La vida es una enfermedad del espíritu*, o la desesperada de Rimbaud: *La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo, fulminarían en los libros canónicos*<sup>17</sup> .“

Das gewichtigere Motiv liegt jedoch in dem pointiert literarischen, ja melodramatischen Charakter der gnostischen Kosmogonien. Er verwirklicht exemplarisch jene Ersetzung der Metaphysik durch die phantastische Literatur, welche die Tlönisten postulieren, und so befaßt sich Borges weniger mit dem Problem des Bösen, das früher die Neugierde auf die Gnosis zu lenken pflegte<sup>18</sup>, als vielmehr mit den romanesken Elementen ihrer Schöpfungsmythen, z. B. jenes des Valentinus, „que devana un infinito argumento de dos hermanos sobrenaturales que se reconocen, de una mujer caída, de una burlada intriga

---

16 Vgl. G. Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, hrsg. E. Maynial, Paris 1954, S. 75ff.

17 J. L. Borges, *Discusión*, a. a. O., S. 57.

18 Vgl. dazu etwa Voltaires Artikel „Bien (Tout est)“ im *Dictionnaire philosophique*.

poderosa de los ángeles malos y de un casamiento final“<sup>19</sup>. In ihm kommt die Kosmogonie gleichsam mit dem Feuilletonroman überein, und wie im Feuilletonroman allenthalben der Zufall seine Hand im Spiel hat, so wird nach den gnostischen Phantasien auch die Schöpfung letztlich zu einem Spiel des Zufalls: En ese melodrama o folletín, la creación de este mundo es un mero aparte. Admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como hecho casual<sup>20</sup>. „Dabei ist es gleichgültig, ob die Menschheit als Resultat des Achamoth-Mythos, der Geschichte von Simon Magus und Helena oder einer vielgliedrigen Reihe von Demiurgen, Emanationen und Äonen entsteht. Immer bleibt sie für diese Mythologien – was Borges mehr als alles andere beeindruckt – ein marginales Phänomen „No nuestro mal, sino nuestra central insignificancia, es predicada en ellas“<sup>21</sup>.

Wenn das Hauptthema der Gnosis nach Borges also die melodramatisch romanhafte Kosmogonie ist, dann wird auch ihre massive Präsenz in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* verständlich. Sie äußert sich hier auf verschiedenen Ebenen, der Ebene des Tlönischen concepto del universo“ ebenso wie der eigentlichen Erzählebene. Unter den Ideologien der Tlönisten tritt die gnostische Schöpfungslehre neben den Psychologismus und den Nominalismus der *Décadence*, als Urbild einer fiktional gewordenen Metaphysik, die im Bewußtsein ihrer Aporien der phantastischen Literatur freien, oder besser: anarchischen Spielraum läßt. So verbreitet eine der Tlönischen Denkschulen eine kosmogonische Auffassung, deren gnostische Herkunft unverkennbar ist: „Otra (escuela declara) que la historia del universo – y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas – es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio“ (S. 23). Offenkundig variiert sie das Grundmodell aller gnostischen Theorien, welche die Unvollkommenheit und Marginalität der Welt aus der Inkompetenz, ja Bösartigkeit ihrer die Gedanken Gottes verfälschenden Demiurgen erklären.

Noch auffälliger wirken die Erinnerungen an die Gnosis auf dem Niveau der primären Erzählung, wobei es bezeichnend ist, daß der Bericht sich überhaupt durch ein Zitat begründet, das einem gnostischen Häretiker des Landes Uqbar zugeschrieben wird. Jedenfalls lautet der apokryphe Text der *Anglo-American Cyclopaedia*: „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 abominable) porque lo multiplican y lo divulgan“ (S. 14). Von diesem Zitat ausgehend, gerät der Ich-Erzähler nun auf die Spur einer zweiten Kosmogonie, die in den Regionen Uqbar, Tlön und Orbis Tertius sozusagen ihre Äonen hat. Es ist eine durch den Menschen verursachte Gegen-Schöpfung; doch

---

19 J. L. Borges, *Discusión*, a. a. O., S. 57.

20 Ebda.

21 Vgl. ebda. S. 56f.

verläuft sie formal, in der Serie ihrer Emanationen, in manchem analog zu dem romanesken Bild, das die Gnostiker einst von den Demiurgen der göttlichen Schöpfung entwarfen. Beispielsweise ist einer dieser Demiurgen der ‚asketische Millionär‘ Ezra Buckley, der als Schöpfer paradoxerweise mit dem ‚nicht existierenden Gott‘ konkurrieren möchte: „Buckley descrea de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo“ (S. 30). Der gleiche Begriff des Demiurgen betrifft – sogar explizit – auch Herbert Ashe, den verstorbenen englischen Bekannten, dem es neben anderen Mitarbeitern oblag, aus dem Universum Tlön das Universum Orbis Tertius mit seiner hundertbändigen Enzyklopädie zu erzeugen: „Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius* y uno de sus modestos demiurgos fue Herbert Ashe“ (S. 31).

In einem jedoch unterscheidet sich das Werk der irdischen Weltenschöpfer aufs schärfste von der göttlichen Genesis, wie sie die Gnostiker erzählen. Erschien diese als ein Produkt des Zufalls und als ein „mero aparte“ im kosmogonischen Feuilletonroman, so ist jene, d. h. die im ursprünglichen Sinn ‚poetische Welt‘, ebenso planmäßig wie systematisch entstanden. Aus menschlichem Geiste entworfen und konstruiert, bleibt sie dem Menschen verständlich, ein Labyrinth, das anders als das Labyrinth der Realität immer zu enträtseln ist: „Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas – traduzco: a leyes inhumanas – que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres“ (S. 33f.)<sup>22</sup>. Derart mag sich erklären, weshalb die nach ‚göttlichen‘ und folglich ‚unmenschlichen Gesetzen‘ geschaffene Realität dem Einbruch der imaginären Ordnung Tlöns schließlich ohne Widerstand nachgibt. Denn – um die Erklärung mit Borges in eine rhetorische Frage zu kleiden: „¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?“. Freilich ist nicht zu klären, ob von der intelligiblen Anlage dieser Gegen-Schöpfung irgendein Heil erwartet werden kann. Der gleiche menschliche Ordnungswille, der die „minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado“ produziert, hat ja – wie Borges zuvor maliziös in Erinnerung bringt – auch die (sei’s noch so scheinhaften) Ordnungen des ‚dialektischen Materialismus‘, des ‚Antisemitismus‘ und des ‚Nazismus‘ erfunden: „Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden – el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo – para embelesar a los hombres“ (S. 33). Und so bleibt die Frage nach dem moralischen Vorrang der defekten Schöpfung oder der perfekten Gegen-Schöpfung, des Chaos der Realität oder des Kosmos der Poiesis am Ende in einem Status schmerzhaft unentschiedener Ambivalenz.

---

22 Auf dem Motiv dieses Gegensatzes zwischen dem unerkennbaren Labyrinth der Natur und dem dechiffrierbaren Labyrinth der Kultur insistieren mit vielleicht allzu affirmativen Wertungen J. Alazraki (*La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid 21974, bes. S. 61–64) oder L. Kapschutschenko (*El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, London 1982, bes. S. 21f.).

Was dagegen für den Leser durchaus entschieden wird, ist die Tatsache der Einbruch der imaginären Welt in die reale. Die an sich unglaubliche Feststellung „El mundo será Tlön“, welche die Poiesis faktisch zur Realität macht, erfährt nämlich eine Beglaubigung wie kein anderer Satz des Textes. Dafür sorgt die Attitüde des Erzählers, der vorgibt, die Verwandlung der Welt in Tlön zu ignorieren und statt dessen weiter den Freuden seines vertrauten otium cum litteris nachzugehen: „El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne“ (S. 34). Eine solche Attitüde mag uns wohl bekannt vorkommen. Es ist die – zumal seit dem Fin de Siècle zum Topos stilisierte – Haltung des geschichtsverachtenden artistischen Dichters, wie sie Théophile Gautier in der *Préface* von *Emaux et Camées* an Goethe rühmte<sup>23</sup> :

Pendant les guerres de l'empire,  
Goethe, au bruit du canon brutal,  
Fit le *Divan occidental*,  
Fraîche oasis où l'art respire,

Um sie dann für sich selbst zu übernehmen :

Comme Goethe sur son divan  
A Weimar s'isolait des choses  
Et d'Hafiz effeuillait les roses,  
  
Qui fouettait mes vitres fermées,  
Moi, j'ai fait *Emaux et Camées*.

Oder wie sie später Paul Verlaine dem Einfall der germanischen beziehungsweise der preußischen ‚Barbaren‘ entgegengesetzte<sup>24</sup> :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,  
Qui regarde passer les grands Barbares blancs  
En composant des acrostiches indolents  
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

---

23 T. Gautier, *Emaux et Camées*, hrsg. J. Pommier – G. Matoré, Lille-Genève 1947, S. 3.

24 Verlaine, *Œuvres poétiques*, hrsg. J. Robichez, Paris 1969, S. 314.

In beiden Fällen bezieht sich die Gebärde des „no hacer caso“ indessen auf bedrängende Vorgänge der historischen Wirklichkeit. Dagegen ist sie bei Borges in parodistischer Umkehrung (man beachte etwa, wie die Isolierung im „hotel de Adrogué“ für Goethes Isolierung „à Weimar“ eintritt) gerade auf die Irrealität bezogen, welche im Rahmen dieser Konfiguration jetzt den Rang erhält, der früher der realen Geschichte zukam. Dadurch aber wird eben die Irrealität des Imaginierten zum einzig authentischen Ereignis – und das dank des Spiels mit einer Motivfigur, die bezeichnenderweise ein weiteres Mal (wenngleich parodiert) der *Décadence* entnommen ist.