

Borges und die Kunst. Tlön-Effekte und Appropriationen Über Borges als Pate künstlerischer Projekte und Experimente

Für Marianne Kesting zum 16. März 2010

1. Zur Borges-Rezeption im Medium von Graphik, Photographie und *bande dessinée*

Daß in die Visionen des Jorge Luis Borges Reminiszenzen an Werke der bildenden Kunst eingeflossen sind, erscheint evident, wenn man etwa die Beschreibung der *La biblioteca de Babel* (Borges 1989a, 465–471) mit den Kerkerphantasien Giovanni Battista Piranesis (*Carceri*, 1745–1750) oder auch mit der Darstellung des Babylonischen Turmbaus (1563) durch Pieter Breughel d. Ä. vergleicht. Auch bestehen vielfältige Beziehungen der Borges'schen Labyrinth-, Spiegel- und Doppelgängerphantasien zu Gemälden der Surrealisten sowie zu anderen Werken, insbesondere der modernen Kunst. Inzwischen hat Borges der bildenden Kunst gleichsam mit Zinsen zurückerstattet, was er ihr verdankt. Bildende Künstler verschiedener Stilrichtungen haben aus seinen Werken Anregungen bezogen, Borges'sche Visionen visualisiert, mit Gemälden, Photographien und Graphiken auf die Denkbilder des Argentiniers geantwortet.¹

Zentrale Texte seines *Ceuvres* sind illustriert worden – etwa *La biblioteca de Babel* durch Erik Desmazières, der allerdings keine dem Buchstaben der Erzählung getreue Umsetzung der babylonischen Architekturphantasien vornimmt, sondern eine Folge von Bibliotheksvisionen gestaltet, die von der Textlektüre stimuliert wurden. Sie enthalten unter anderem Reminiszenzen an Breughels Babelturm und weisen damit auf die Beziehung zwischen Borges und der Kunstgeschichte hin. Desmazières' Interesse an der Borges'schen Thematik einer aus Buchstaben zusammengesetzten Welt bezeugen auch und gerade solche Bilder, die keine direkte Vorlage im Borges'schen Text finden. Darum ergänzt und verbindet er Raumdarstellungen mit Buchstaben-Bildern – als Variationen über das Bildalphabet als ein künstlerisches Genre aus dem Grenzbereich von Literatur und bildender Kunst.²

1 Vgl. dazu rezent Schmitz-Emans/Fischer/Schulz 2010, hier Schulz 2010.

2 Platte III: *Alphabet imaginaire*, unmittelbar vor Beginn des Textes (Borges 2000, 18), zeigt eine an einen Setzkasten erinnernde Struktur. Desmazières geht von 23 statt wie Borges von 22 Buchstaben aus, wobei ein Epigramm bei Borges, das aus Burtons *Anatomy of Melancholy* spricht, tatsächlich auch 23 Buchstaben erwähnt (vgl. dazu das Vorwort: Borges 2000, 12). Der in 34 Felder gegliederte *Setzkasten* besteht in der oberen und unteren Reihe aus mehreren kleinen Räume, in denen Bibliothekare bei der Arbeit sind; viel Bewegungsspielraum bleibt ihnen in ihren büchergefüllten Gelassen nicht. Im Mittelfeld steht ein weiterer Bibliothekar vor einem Bücherregal. Die übrigen Felder zeigen Buchstaben, allerdings nicht die eines vertrauten Alphabets, sondern die eines *imaginären*. Einerseits wirken die Buchstaben dreidimensional, wie aus Stein gehauen. Andererseits suggerieren die sich ihnen überlagernden Koordinatenraster, daß sie auf Papier entworfen und nur als dreidimensional gezeichnet wurden. Auch einer der Bibliothekare (unten in der Mitte) wirkt wie ein aus Stein gemeißeltes Halbreief – oder sogar wie ein gezeichnetes Halbreief.

Der Photograph Sean Kernan, der einen Photoband unter den Titel *Jorge Luis Borges: The Secret Books* gestellt hat und hier ausgewählten Borges-Texten Photographien von raffinierten Objektarrangements gegenüberstellt (Buch und Schlange, Buch und Hand, Buch und Ameisen, Buch und Vogelflügel), zielt explizit auf mehr denn bloße Illustrationen ab, nämlich auf die Fortführung eines (als die Einzelkünste übergreifend verstandenen) ästhetischen Projekts.³ Borges, so Kernan, habe ihn dazu angeregt, auf neuartige Weise zu sehen und zu denken; zu einer Zusammenstellung von Borges-Texten mit seinen eigenen Bildarrangements sei es erst nachträglich gekommen. Tatsächlich besteht zwischen den von Kernan photographierten Sujets und Borges'schen Imaginationen eine gut nachvollziehbare Affinität: Die gemeinsam mit Büchern photographierten dreidimensionalen Objekte Kernans wirken, als seien sie aus jenen herausgestiegen, herausgewachsen oder herausgenommen worden – analog zur Genese jener rätselhaften Objekte, die in der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (Borges 1989a, 431–444) als erste Indizien dafür auftauchen, daß sich die historische Welt der imaginären Welt von Tlön allmählich assimiliert. Kernans Kommentar zur Differenz zwischen Literatur und Photographie – letztere sei auf gegebene Objekte der Abbildung angewiesen, während erstere durch Beschreibung ihre eigene Wirklichkeit erschaffe – verdeutlicht (auch wenn sie eine problematische Simplifikation ist) die Motive seiner Faszination durch Borges. Steht dieser doch aus Kernans Sicht für die Idee einer genuinen ästhetischen Schöpfung von Wirklichkeit,⁴ einer Wirklichkeit, die auf verschlüsselte Weise das Bild dessen ist, was im *Kopf* des Künstlers vorgeht – allerdings ohne daß dieser Künstler ein souveränes Autor-Subjekt, sein Kopf eine planvoll verführende Kommandozentrale wäre. Das Bild eines unübersehbaren Archivs mit Materialien unterschiedlichster Provenienz wäre wohl eine passendere Metapher für diesen Kopf-Raum, aus dem Weltentwürfe hervorgehen, ohne daß diese einem Autor-Subjekt zugeschrieben werden könnten; das Heterogene, das seinen (relativen) Ursprung innerhalb der imaginierenden Instanz hat, ist eben wegen seiner Heterogenität deren Porträt. Kernan kombiniert ein Zitat aus der Borges-Erzählung *El hacedor* (Borges 1989b, 159–160) mit dem Photo der Seite eines Anatomiebuches, welche die Zeichnung eines menschlichen Kopfes als Organ der Imagination zeigt. Das Zitat lautet:

A man sets himself the task of portraying the world. Over the years he fills a given surface with images of provinces and kingdoms, mountains, bays, ships, islands, fish, rooms, instruments, heavenly bodies, horses, and people. Shortly before he dies he discovers that this patient labyrinth of lines is a drawing of his own face. – Epilogue from *The Maker*. (Kernan 1999, 7)

-
- 3 »The Secret Books« doesn't attempt to illustrate Borges, and it doesn't attempt to be a collaboration – as an artist I couldn't hold his coat. I have simply found some instances in which he speaks directly about books and have arranged them with my images of books to make a kind of sequence, or perhaps a dialogue.« (Kernan 1999, 69)
- 4 »I began by writing some stories, a scrap of a memoir, and a few poems. They were only fair, but they filled me with the exhilaration of discovering, or rediscovering, that the reaches of imagination are perfectly real, as real as the world of things. In order to make a photograph I had to traips through my surroundings to find an arrangement of objects that somehow reflected my thoughts. But when writing I could just go sit at my table and type out the words ›The clouds rolled in and loosened doom over the land like a rain‹, and it would be true in any weather, true in the mind, where arte does its work. I could speak things into existence in an instant without having to find the physical equivalents that photography demands – the trees and mountains and windows and light, the sad man, the child's face, the rain.« (Kernan 1999, 67)

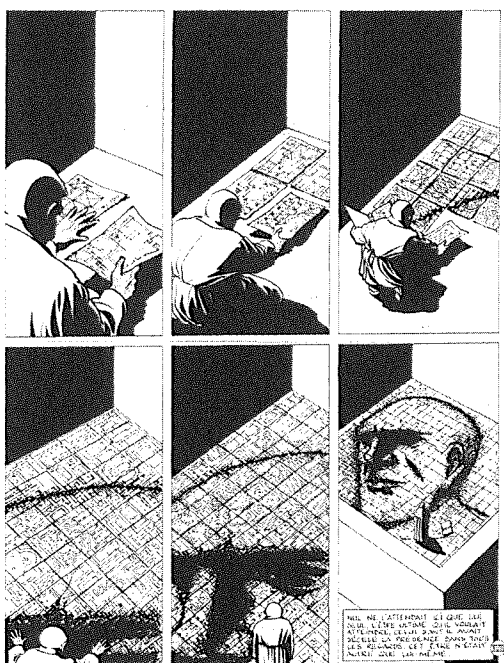


Abb. 1: Marc-Antoine Mathieu: *L'ascension & autres récits*, 24.



Abb. 2: Marc-Antoine Mathieu: *Le Processus*, 15.

Nicht nur Maler, Zeichner, Druckgraphiker und Photographen haben sich auf Borges'sche Phantasien und Themen nachhaltig eingelassen, sondern auch Schöpfer von Bildgeschichten, darunter der *bandes-dessinées*-Zeichner Marc-Antoine Mathieu, in dessen Bildgeschichten sich vielfältige Borges-Reminzenzen auf motivlicher und thematischer Ebene finden, und der in diesen Geschichten mehrfach auch direkte Hommagen an Borges versteckt. So läßt er seine Protagonisten Julius Corentin Acquefacques (dessen Nachname zugleich eine palindromische Hommage an einen anderen großen Schriftsteller ist) in der *bande dessinée* *Le processus* (Mathieu 1993) über eine spiralförmige Treppe in ein Archiv steigen, wo ihm ein Archivar Hinweise auf die Verfaßtheit der Welt, genauer: auf deren labyrinthische Verzweigtheit gibt. Die die Treppe rahmenden Wände gehören mit zum Archiv, und auf den Regalbrettern stehen verschlüsselt wichtige Namen, darunter der von Borges.⁵ Die *bande dessinée* *L'ascension* (Mathieu 2005) liegt die auch für Kernan so anregende Erzählung *El hacedor* zugrunde: Ein Mann, der seinen Weg durch ein labyrinthisches Gebäude von unermesslicher Erstreckung aufzeichnet und dabei die Weltmodelle verschiedener Wissenschaftler (*physiciens*) und Künstler kennenlernt, entdeckt schließlich, daß sich seine Aufzeichnungen zum Mosaik seines eigenen Porträts zusammenfügen. Daneben finden sich anlässlich der Darstellung des kathedralenartigen Labyrinths und seiner Bewohner deutliche Reminzenzen an Themen und Motive der *Biblioteca de Babel*.

2. Der Tlön-Effekt als künstlerisches Programm

Die Beispiele Kernans und Mathieus deuten bereits an, weshalb Borges als literarischer Impulsgeber für bildkünstlerische Darstellungen einen Sonderfall darstellt – sind seine Texte doch durch die Idee einer Imagination geprägt, welche Wirklichkeiten, ja ganze Welten erzeugt. Mit besonderer Prägnanz kommt diese Idee in der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* zum Ausdruck, die von der Konstitution eines imaginären Universums durch ein Team imaginierender Enzyklopädisten erzählt – wobei es für diese erdachte Welt ihrerseits konstitutiv ist, daß hier Gegenstände durch die Kraft der Vorstellung erzeugt werden können. Diese Objekte, »hrönir« oder auch »ur« genannt, werden wahrnehmbar, weil jemand sie sich vorgestellt hat – und sie dringen als imaginativ produzierte Objekte schließlich in die historische Welt des Erzählers ein. Es ist vor allem dieser Tlön-Effekt, der den Borges'schen Vorstellungshorizont zu einem produktiven Stimulus für Künstler wie Schriftsteller hat werden lassen: das Konzept einer aus Vorstellungen emergierenden Realität, welche die geläufige Differenzierung zwischen Urbildern und Abbildern, zwischen Realem und Imaginärem sowie letztlich die Leitdifferenz von Sein und Schein hinter sich läßt.

Mit der Schilderung einer sich von Imaginationen nährenden und allmählich die historische Wirklichkeit selbst durchdringenden und umgestaltenden Welt, wie sie in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* erfolgt, verbindet sich unter anderem die Prognose, einst werde eine zweite Enzyklopädie von Tlön auftauchen – schon darum, weil man sie

5 Die Namen von Schriftstellern, bildenden Künstlern und Filmemachern, die Mathieus eigene Arbeiten geprägt haben, finden sich auf den Etiketten in einfach codierter Form: Die Buchstaben des Alphabets sind durch die Ziffern ersetzt, die ihrer Stellung im Alphabet entsprechen; Buchstaben mit zweistelligem Wert wurden gar nicht erst ersetzt. Neben Borges' Name liest man so den Kafkas, Magrittes, Buñuels etc.

sucht und sie sich mithin vorstellt. Als künstlerische Auseinandersetzungen mit der Tlön-Erzählung sind inzwischen gleich zwei *Zweite Enzyklopädien von Tlön* realisiert worden (vgl. Schmitz-Emans 2010). Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki sowie Barbara Fahrner und Markus Fahner haben unter diesem Titel vielschichtige und raffinierte Künstlerbuch-Komplexe geschaffen. Diese nehmen nicht nur durch ihren Titel, sondern auch auf vielfache andere Weisen auf Borges, seine Ideen- und Textwelten Bezug. Und insbesondere sind sie Konkretisationen des Tlön-Effektes: existieren sie doch, weil jemand (Borges) sie sich vorgestellt hat. Von Ketelhodt und Malutzki haben ihre *Zweite Enzyklopädie von Tlön* als eine aus 50 Bänden bestehende Bibliothek angelegt. Die einzelnen Bände, aus Texten und Bildern unterschiedlicher Provenienz kompiliert, sind Stichworten gewidmet, welche teils von Borges stammen (wie *TLÖN*, *UQBAR*, *ORBIS TERTIUS* oder auch *HRÖN*⁶), teils auf Wissensgebiete und Gegenstandsfelder des Wissens verweisen, teils auch auf Elemente, aus denen Welten zusammengesetzt werden können. Darunter sind die vier klassischen Elemente (vgl. die Bände *AIR*, *FUEGO*, *ERDE*, *EAU*), aber auch die Grundfarben (*YELLOW*, *ROUGE*, *BLAU*) sowie, schon an den zitierten Bandtiteln ablesbar, verschiedensprachige Vokabulare.⁷ Die Bildanteile der 50bändigen Enzyklopädie sind von breiter Provenienz; sie umfassen Photos, Graphiken und Collagen; verwendet werden Bildzitate und Bildträger (Papiere) unterschiedlichster Art. Die Textbestandteile sind allesamt Zitate: Passagen aus wissenschaftlichen Texten und Sachbüchern, aus Zeitungen und anderen Dokumenten sowie – zu einem erheblichen Anteil – aus literarischen Werken, vor allem von Borges. Dieser wird als Enzyklopädist des Imaginären zum Paten für ein Genre des Künstlerbuchs, das sich selbst als Enzyklopädie buchgestalterischer Möglichkeiten begreift, mittelbar aber auch als Reflexion über das Buch als einen Ort, an dem *Welten* entstehen sowie über Enzyklopädistik als Wissensdarstellung.⁸

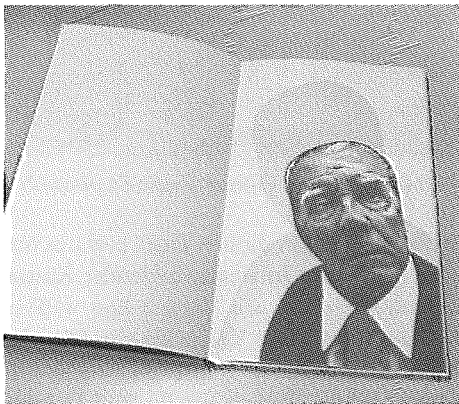


Abb. 3: Ines v. Ketelhodt u. Peter Malutzki (Hg.): *Zweite Enzyklopädie von Tlön*, Bd. »Kopf«.

- 6 So heißen die durch Imagination erzeugten *Sekundär*-Gegenstände in Tlön. Der *HRÖN*-Band enthält Zitate aus Schriften von Rupert Sheldrake und Stanislaw Lem. Die Bilder zeigen hybride imaginäre Objekte.
- 7 Die *Zweite Enzyklopädie* enthält Passagen auf Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch – sowie, indirekt, auch in anderen Sprachen, denn es werden ja auch übersetzte Texte zitiert. Ein Band beruht auf Zeitungsseiten, die aus Zeitungen unterschiedlichster Herkunft und mit unterschiedlichsten Schriftsystemen stammen.
- 8 Vgl. dazu den Katalog der beiden Künstler zu ihrem Projekt: von Ketelhodt/Malutzki 2007, 7.

Barbara und Markus Fahrner haben die von ihnen als Bestandteile einer *Zweiten Enzyklopädie von Tlön* zusammengetragenen (und zu weiten Teilen selbst gezeichneten, geschriebenen, gedruckten) Materialien in fünf Aktenordnern abgeheftet. Auch diese Materialien verweisen auf vielfältige Wirklichkeitsbereiche und Wissensgebiete, auf Diskurse, Bild- und Textwelten unterschiedlichster Art. Verschiedene eigens für die *Enzyklopädie* erstellte Texte gehören dazu. Die relativ offene Form des Aktenordners deutet – anders als die gebundenen Bücher des Ketelhodt-Malutzki-Projektes – auf die Fortsetzbarkeit und Umstrukturierbarkeit der Fahrnerschen Enzyklopädie hin. Auf unterschiedlich akzentuierende Weise, jeweils aber unter Ausnutzung der vielfältigen Gestaltungsoptionen, die das Buch und die Buchseite bieten, umspielen beide *Zweite Enzyklopädien* die von Borges immer wieder in Frage gestellte Grenze zwischen dem Realen und dem Imaginären – und bieten enzyklopädische Darstellungen imaginärer Welten, die sich mit Entwürfen der Naturwissenschaften und der Historiographie auf vieldeutige Weise verzahnen.

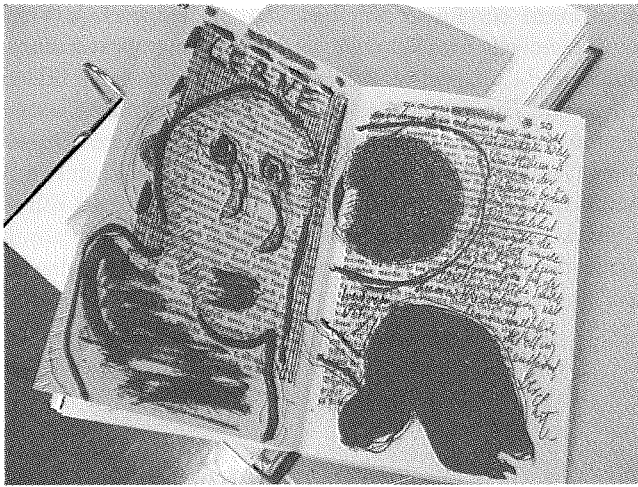


Abb. 4: Barbara u. Markus Fahrner: *Zweite Enzyklopädie von Tlön*.

All dies geht über künstlerische Illustrationen eines literarischen Œuvres weit hinaus und macht das genannte Motiv des Interesses bildender Künstler an Borges konkret sinnfällig: Texte, die davon sprechen, wie Vorgestelltes wirklich wird, allein weil es vorgestellt wird, provozieren dazu, diese Vorstellung in künstlerische Wirklichkeit zu überführen. Insofern sind die genannten Kunstwerke nicht nur Übertragungen Borges'scher Motive und Ideen in den Bereich des Bildhaft-Sichtbaren, sondern zugleich Fortsetzungen der Gedankenspiele, die Borges selbst mit seinen Texten getrieben hat. Mit bildkünstlerischen und buchgestalterischen Mitteln wird ein von Borges selbst initiiertes Gedankenexperiment weitergeführt, und es materialisiert sich in Künstlerbüchern, abgestimmt auf die Gesetze von *Tlön* und auf die Bedeutung des Buches für Borges. In seiner Eigenschaft als Arrangeur gedanklicher Experimente (die zugleich stets Experimente mit kreativen Potenzialen und Prozessen sind) ist Borges für bildende Künstler ein Impulsgeber, der wohl kaum seinesgleichen hat. Dies betrifft nicht nur das Generalexperiment *Tlön*, wie die folgenden beiden Beispiele zeigen.

3. *El immortal*, die Textwelt als offenes Netzwerk und Barbara Fahrners Künstlerbuch zur Geschichte des Unsterblichen

Borges, der ins thematische Zentrum seiner Erzählungen immer wieder das Thema Unendlichkeit stellt, sei es unter räumlicher, sei es unter zeitlicher Akzentuierung, spielt in *El immortal* (Borges 1989a, 533–544) die Idee eines nichtendenden Lebens und seiner Konsequenzen durch: Wer endlos lebt, so die dabei entwickelte These, wird im Laufe seines Lebens alle möglichen Texte einmal schreiben, wird all das wiederholen, was andere schon geschrieben haben, es mit den Texten wieder anderer verknüpfen, bis sich schließlich in den entstehenden Schriften die Anteile verschiedener Verfasser zu einem nicht mehr entwirrbaren Netzwerk durchdringen. Die Lebenserinnerungen des Haupterzählers, der in den 1920er Jahren unter dem (auf den Ewigen Juden anspielenden) Namen Cartaphilus auftritt, zur Römerzeit aber Marcus Flaminius Rufus hieß, berichten von seiner Suche nach dem Fluß der Unsterblichkeit, seinem Unsterblichwerden und seiner Begegnung mit einem Troglodyten, der sich schließlich als Verfasser der *Ilias*, also als der Dichter Homer, entpuppte. Ein Rahmenerzähler und Herausgeber analysiert das ihm mitgeteilte Manuskript des Cartaphilus/Rufus und kommt zu dem Befund, es handle sich um den Bericht über die Erlebnisse zweier verschiedener Menschen, um eine aus Berichten mehrerer Personen durch Durchmischung erzeugten Text. Der Verfasser des Manuskripts hat demnach mehrere Identitäten gehabt – nacheinander, passend zu einem un-endlichen Leben; er war Homer, er war Rufus, er war verschiedene andere, und all dies hat sich in der durchmischten Stilistik seines Textes niedergeschlagen. Der (ohnehin hinsichtlich seiner Identifizierbarkeit als ein bestimmter Dichter mehr als fragwürdige) Homer hat sich selbst in den späteren Figuren wiederholt, weil sie seine Worte zitierten; in Vokabular und Darstellungsstil des mitgeteilten Manuskripts machen sich noch Spuren homerischer Interessen und homerischer Stilistik geltend. Die Reflexionen des fiktiven Herausgebers enden mit einem Satz, der andeutet, der vorliegende Text selbst setze die Reihe der Texte fort, in denen Homerisches durch Wiederholung zitiert wird, und auch er sei Teil des prinzipiell unendlichen Netzwerks von Texten, die aneinander anschließen, einander zitierend wiederholen und einander zu einem Gewebe durchdringen, das weder als Ganzes noch in Teilen irgendeinem individuellen Autor zugeordnet werden kann.⁹ Der Intertextualitätstheorie von Julia Kristeva affin, wenn auch keineswegs auf diese reduzierbar, thematisiert *El immortal* die spezifische *Unsterblichkeit*, welche für jeden Verfasser von Texten darin liegt, daß seine Worte von anderen wiederholt und wiederholend fortgesetzt werden. (Nicht der Besitz eines individuellen Selbstbewußtseins ist konstitutiv für diese Borges'sche Unsterblichkeit, sondern allein die Anschlußfähigkeit schriftlicher Spuren für Fortsetzungen, die ihrerseits nie etwas anderes sein können, als modifizierende Zitate.)

Barbara Fahrner hat neben ihrem Anteil an der *Zweiten Enzyklopädie von Tlön* auch Künstlerbücher zu anderen Borges-Erzählungen geschaffen. In ihrer Arbeit zu *El immor-*

9 Eine »Nachschrift«, die aber zu *El immortal* gehört, ergänzt den Text abschließend um eine weitere intradiegetische Wirklichkeitsebene. Sie spricht von einer Besprechung des Cartaphilus-Textes, kritisiert diese und betont noch einmal, wodurch die früheren und die späteren Existenzen, die ein unendliches Leben annimmt, miteinander verknüpft werden: nicht Erinnerungen stiften diese Verbindung, nur zitierte Worte.

tal setzt sie das Gedanken- und Schreibexperiment fort, das Thema (und zugleich Gestaltungsprinzip) der Borges-Erzählung ist (Fahrner 1997).¹⁰ Das großformatige Künstlerbuch, auf dessen Seiten sich geschriebene Texte und Bildelemente, teilweise durch Collagetechniken, verknüpft finden, zitiert zum einen den Borges-Text, fügt diesem zum anderen aber einen neuen Textbaustein hinzu – eine Passage, die auf Platons *Timaios* verweist.¹¹ Durch seine Gestalt macht Fahrners Künstlerbuch die Idee eines geteilten Eigentums am Text, das Konzept sich überlagernder Anteile Vieler am einzelnen Werk sinnfällig. Ihr Buch ist von Borges und doch von ihr selbst; die Verknüpfung von zitiertem Text und eigenen Zeichnungen, ja bereits die Niederschrift des zitierten Textes in der eigenen Handschrift erscheint als ein Akt der Aneignung, der aber nicht auf endgültigen Besitz abzielt, sondern auf eine Weitergabe des Angeeigneten. Das Medium des Künstlerbuchs wird bei Fahrner in ganz konkretem Sinn zu einem Schauplatz, auf dem sich Fremdes und Eigenes begegnen und auf dem Borges' Figur des Joseph Cartaphilus seine Wanderung noch einmal aufnimmt, passend zu seiner zitathaften Identität als *Ewiger Wanderer*.



Abb. 5: Barbara Fahrner: *Der Unsterbliche*.

4. *El jardín de los senderos que se bifurcan*, die Idee eines sich unendlich verzweigenden Textlabyrinths und Barbara Fahrners Künstlerbuch zum Garten der sich verzweigenden Pfade

Ähnlich wie in ihrer künstlerischen Fortführung des *Unsterblichen* verfährt Barbara Fahrner auch mit ihrem Künstlerbuch zur Erzählung über den Garten der sich verzweigenden Pfade. Auch mit dem imaginären, in Borges' Erzählung (Borges 1989a, 472–480) beschriebenen Roman des Chinesen Ts'ui Pên wird ein Werk realisiert, in dem die

10 Den folgenden Angaben liegt das von der Künstlerin selbst zur Verfügung gestellte Original zugrunde.

11 Es handelt sich um eine Passage zum Thema Traum und Imagination, ergänzt um den Hinweis: »Platon Timaios, XLV«.

Idee der Unendlichkeit Gestalt annimmt (Fahrner 1995). Ts'ui Pên erzählt nicht eine Geschichte, sondern ein Netzwerk von Geschichten in jeweils alternativen, einander ergänzenden, ersetzenden oder widersprechenden Varianten. Sein sich ins Unabsehbare verzweigender Roman korrespondiert der Vorstellung einer nicht einsinnig und linear verlaufenden, sondern sich in unabsehbar viele Alternativ-Verläufe verzweigenden Zeit. Die vom Erzähler geschilderten Vorfälle selbst scheinen dessen Zeitmodell zu bestätigen, denn sie vernetzen sich mit den Episoden des beschriebenen Romans und entfalten sich selbst in Verzweigungen – zumindest, was ihre Interpretation angeht.

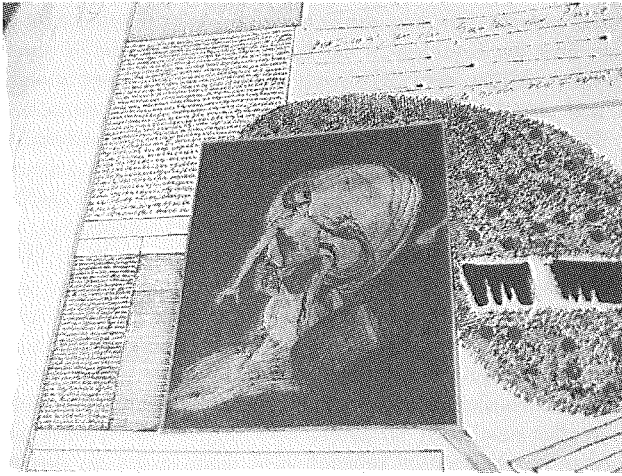


Abb. 6: Barbara Fahrner: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*.

Barbara Fahrner hat bei der Gestaltung eines großformatigen Künstlerbuchs zu dieser Erzählung den von Borges übernommenen Text um eigene Textanteile erweitert. Die Ausgangserzählung verzweigt sich also, teilweise in (wiederum) zitierte Texte hinein – allerdings nicht in Erzählungen wie die in Ts'ui Pên's Romans, sondern in Bausteine, welche auf den Zitatcharakter allen Sprachgebrauchs hindeuten. Der neue Text ist assoziativ, eine Montage aus Satz- und Gedankenfragmenten, und wirkt streckenweise wie das Protokoll eines unkontrollierbaren Stroms vernommener und wiederholter Bausteine. Einige Beispiele:

Borges, der blinde Bibliothekar, befördert zum Inspektor der Geflügel- und Kaninchen-Märkte von Buenos Aires schrieb Texte, die ich immer wieder lese und an die ich mich dennoch nicht erinnern kann. Sie verlieren sich im Labyrinth meines Gedächtnis', im Garten der Pfade, die sich verzweigen ... (Fahrner 1995, 2).

... die Sonne war im Begriff unterzugehen, als plötzlich eine große Finsternis einbrach ... / Am Samstag, 29. April 95 komme ich am Abend von einer Zugfahrt nach Nürnberg zurück und sehe (zufällig) auf dem Arte-Kanal den Film 'El Sur' von Carlos Saura. Juan Dahlmann liest in Sauras Film in den Märchen von 1001 Nacht und in einem Buch von Borges. Er stürzt mit dem 2. Band von 1001 Nacht die Treppe hinunter und fährt nach seiner Genesung in den Süden, um nach dem Haus seines Vaters zu suchen. Er stirbt in einer Messerstecherei. / ... die Sonne war im Begriff unterzugehen, als plötzlich eine große Finsternis einbrach ... (Fahrner 1995, 19f.).

1. Juni 95 Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est et speculum / Universalgeschichte des Lachens / Mimologien=Sammlung / Ich verneige mich vor dem blinden Mann / Frauen sind wie Städte / Himmelstriche / Reiche, in die sich die Erde teilt / [...] Schiffe, die das Meer befahren / Geräte des Ernährens / Musik / Chirurgie / Fixsterne/ Farben, mit denen die Ungläubigen malen / ein Geheimnis nähren / das Geheimnis der Mimologie / gibt es im Lachen ein Geheimnis? / alles, was möglich ist, muß früher oder später verwirklicht werden / gezaubert wird im Tintenspiegel und im übergangenen Hexamuster / die Hauptstraße von Europa / Borges findet seine Geschichten – getreu seiner Überzeugung, dass es nur ein einziges Buch gibt – und erzählt sie neu / Ich erzähle Borges' Geschichten neu in meiner Mimologien=Sammlung / [...] G. Steiner über Borges, den er überhaupt nicht versteht, was man wiederum sofort versteht, wenn man in Steiners langweiligen Buch über die Tradition in der Kunst liest: Borges ist in unseren Herzen ein Museumsverwalter, Hüter vernachlässigter Bagatellen, Verfasser eines Indexveralteter Wahrheiten und abgetaner Hypothesen, mit denen die Dachkammern der Geschichte vollgestopft sind / Persona / der Melancholiker Borges oder die Lust eines unermüdlichen Suchers, mit Hilfe der Weltgeschichte die eigenen Vergangenheiten und Aphorien zu verdeutlichen / Schar / Lach / Trauern / dem Schönheitssinn der Intelligenz zu frönen sowie ein geniesserisches Sichbegegnen mit einer subtilen Unwissenheit / das sind Vorwürfe, die man Borges macht / Ich halte diese seine Einstellungen für das Ehrlichste in ihm / Webtuch Weltbuch / der größte Zauberer ist derjenige / der sich so sich so bezaubern kann, dass seine Zaubereien ihm wie fremde, selbstmächtige Erscheinungen vorkommen / Denk an die Forderung der chinesischen Maler: einen Drachen so zu malen, dass er nach dem Hintupfen der Augen beseelt sich vom Blatt Papier erhebt und fortfliegt / [...] Leibniz' Universalbibliothek wird aufbewahrt in der Bibliothek von Babel / Wenn alle Buchstaben in allen möglichen Kombinationen aufgeschrieben, wenn alles geschrieben, was zu schreiben kombinatorisch möglich wäre, dann ist das die Beschreibung unserer Welt und aller möglicher Welten / Wo suchen? Im Umkreis der Augen oder im Zentrum des Denkens? / Flog eine vogel federlos auf einen baum blattlos kam die frau fusslos fing ihn handlos briet ihn feuerlos fraß ihn mundlos / Die Offenbarung, zu der es nicht kommt / [...]. (Fahrner 1995, 23f.)

Unter den vielen intertextuellen Referenzen in Fahrners Text-Garten finden sich gleich mehrere Anknüpfungen an den Weisen Dschuang Dsi; Fahrner kreuzt Borges gleichsam mit diesem und suggeriert so eine Beziehung zwischen dem Chinesen und seinem fiktionalen Landsmann Ts'ui Pên – eine Beziehung, die u.a. an die Relation Homer/Rufus/Cartaphilus in *El immortal* erinnert.¹² Die Textzeilen und -blöcke auf den Seiten des Künstlerbuchs sind nicht-linear angeordnet und verführen zu Kreuz- und Querlektüren. So wird Fahrners Buch in mehrerlei Hinsicht zu einem Labyrinth: erstens durch seine visuell-graphische Gestaltung, zweitens durch die verzweigende Fortsetzung des Ausgangstextes und drittens durch die intertextuelle Vernetzung des Ausgangstextes durch vielfache Anspielungen und Zitate. Wie auch – bei anderer Akzentuierung – die Aktenordnersammlung der Fahrnerschen *Zweiten Enzyklopädie von Tlön* macht *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* sinnfällig, was Borges' Erzählungen suggerieren: daß Bücher Labyrinth sind. Die von der Borges-Erzählung selbst vermittelte Vorstellung einer unendlichen Verzweigung des Textes bleibt gleichwohl eine Vorstellung, ist das Künstlerbuch doch wie jedes Buch physisch begrenzt. Aber durch Brüche zwischen

12 Vgl. den parabelartigen Text: *Dschuang Dsi: Der Oberpriester und die Schweine* (18).

den Textblöcken, durch leere oder doch nicht mit Lesbarem bedeckte Flächen sowie durch inhaltliche Bezugnahmen auf Borges suggeriert der lesbare Text, jenseits des Sichtbaren gebe es andere Passagen, verschwundene vielleicht oder solche, die erst noch geschrieben werden müssen, Texte, die Alternativen zum Lesbaren sind und alternative Geschichten erzählen. Und so ist es die Borges'sche Gedankenspielfigur eines unendlichen Textes, welche den Leser mit dem endlichen Labyrinthtext des Fahrnerschen Künstlerbuchs eine Idee der Offenheit und Unabschließbarkeit verbindet.

Borges' Erzählungen und Essays thematisieren das Buch immer wieder als einen Schwellenraum zwischen der Wirklichkeit und dem Imaginären, als ein Modell des Universums und als Enzyklopädie; sie verweisen auf Aspekte der Materialität des Buchs, auf haptische und visuelle Qualitäten von Texten und auf seine Offenheit für prinzipiell endlose Fortsetzungen. In Buch-Phantasien kulminieren bei Borges Gedankenexperimente um die Idealität und die Verzweigkeit der Zeit, um die noch im Allerkleinsten liegende Unendlichkeit, um Korrespondenzen zwischen Mikro- und Makrokosmos, um die Labyrinth der Wirklichkeiten und des Wissens. Daß Borges – der dem Buch diverse Hommagen gewidmet hat – in seinem Œuvre mehrfach imaginäre Bücher beschrieben hat, die sich in der uns bekannten Realität nicht verwirklichen lassen (so *El jardín de senderos que se bifurcan* und *El libro de arena*, Borges 1989c, 68–71), dürfte zu der Herausforderung beitragen, die seine Texte für die Hersteller von Künstlerbüchern bedeuten. Fahrners Borges-Arbeiten illustrieren jedenfalls exemplarisch, daß gerade Borges zum *spiritus rector* für eine ganze künstlerische Gattung – eben die des Künstlerbuchs – geworden ist.

5. Cervantes, Pierre Menard und Elaine Sturtevant

Von einer weiteren Patenschaft ist zu berichten. Sie ist vermittelt durch die berühmte Borges'sche Figur des Pierre Menard, der es unternimmt, den *Don Quijote* des Cervantes noch einmal zu schreiben, Wort für Wort, in einem heroischen Akt der getreuen Wiederholung eines bereits existierenden Werks. Sein Biograph und Interpret, der dem (Borges-)Leser von diesem – unvollendet bleibenden – Unternehmen berichtet und darstellt, welche Cervantes-Passagen von Menard neugeschrieben worden sind (zu ihnen gehört eine Schlüsselpassage des Romans, in der die Schwelle zwischen der Wirklichkeitsebene der Figur und der des Erzählers eingegeben wird), würdigt die Menardschen Neuschöpfungen ob ihrer Originalität und Tiefe, obwohl sie wortgetreue Wiederholungen bereits existierender Textbausteine sind. Er begründet seine Wertschätzung mit den ganz anderen und gegenüber dem früheren Textbedeutungspotenzial ungleich komplexeren Konnotationen, die sich an den wiederholten Text knüpfen.

An Schulhefte erinnert ein kleines Buch, das 2009 erschienen ist und auf dem Aufkleber seines Umschlags die lakonische Angabe macht: *STURTEVANT, Author of the QUIXOTE* (Sturtevant 2009, vgl. auch Sturtevant/Kittelman/Maculan 2005). Im Buch findet sich zunächst das Faksimile eines maschinenschriftlichen, auf den 30.9.1970 datierten Briefs von »e. sturtevant« an »Mr. Borges«, in dem die Unterzeichnete dem Adressaten mitteilt, sie habe sich daran gemacht, den *Don Quijote* des Cervantes zu rekonstruieren. Die Formulierungen, in denen das Unternehmen beschrieben wird, sind – abgesehen vom einleitenden Satz – ebenfalls Wiederholungen: Sie entsprechen

einer englischen Übersetzung von Abschnitten aus Borges' Menard-Erzählung (*Pierre Menard, autor del Quichote*, Borges 1989a, 444-450) – und zwar jener Abschnitte, in denen der Erzähler aus brieflichen Äußerungen Menards zitiert, der sein eigenartiges Unternehmen einer Neuabfassung des *Quijote* darin kommentiert. Sturtevant schreibt Menards Text neu, so wie Menard den Text des Cervantes neu schrieb. Nur die Reihenfolge der Menardschen Bemerkungen ist bei Sturtevant leicht modifiziert.

Auf den dreiseitigen Brief an Borges folgen als Anlage tatsächlich diverse Fragmente des Romans – laut Ankündigung »Incomplete fragments of the Quixote« (Sturtevant 2009, 7). Der im folgenden abgedruckte Text besteht aus Passagen, die eine englische Übersetzung des *Quijote* zitieren – und zwar eben jene Partien aus dem Ersten Teil des Romans, die laut Borges Pierre Menard rekonstruiert hatte. Dazu gehört insbesondere Kapitel 8, das vom Fund des Manuskripts handelt, in dem der Erzähler die Fortsetzung der begonnenen und vorübergehend abgebrochenen Geschichte seines Helden findet, niedergeschrieben von dem arabischen Historiker Cide Hamete Benengeli. Es ist kein Zufall, daß Menard und in seiner Nachfolge Sturtevant eben dieses Kapitel wiederholen, handelt es doch davon, daß der Text des Cervantes-Erzählers von eben diesem Kapitel an seinerseits eine Wiederholung ist. Rekonstruiert werden ferner Kapitel 38, in dem Don Quijote eine längere Rede über Waffen und Wissenschaften hält, sowie ein Teil des 22. Kapitels, in dem der Ritter einer Gruppe von Galeerensträflingen begegnet. Dort, wo die *Rekonstruktion* Sturtevants abbricht, weicht sie geringfügig vom Text der Vorlage ab: Der zuletzt zitierte Abschnitt, in dem einer der Verbrecher beschrieben wird, wird gefolgt von dem (bei Cervantes so nicht stehenden) Satz »Don Quixote then went on:« (Sturtevant 2009, 43), auf den nichts weiter folgt. Don Quijote macht hier nicht weiter. In den von Sturtevant wiederholten Abschnitten ist übrigens eine kurze Passage getilgt (Sturtevant 2009, 19), vermutlich motiviert durch die Spielregeln der – damit jedoch zugleich persiflierten – politischen Korrektheit. Denn es handelt sich um eine Bemerkung des Cervantes-Erzählers, der angesichts der Auffindung des arabischen Manuskripts meint, nur eines könne gegen die Wahrhaftigkeit des von ihm zitierten Dokuments angeführt werden, nämlich daß Cide Hamete ein Araber und damit Angehöriger eines lügnerrischen Volkes sei. Die Pointe an Sturtevants Tilgung: Man wird angesichts der eingeschwärzten Zeilen neugierig, was da getilgt wurde – und der *Don Quijote* des Cervantes verrät es einem dann. Neben dem Text enthält das Buch diverse kleinformatige Graphiken, die wie zitierte Bilder aus der Epoche des Cervantes wirken und trotz ihres assoziativen Bezugs zum Text keine wirklichen Illustrationen sind.

Eine Parallele besteht zu den beiden *Zweiten Enzyklopädien von Tlön* insofern, als diese jeweils auf eine Erzählung Bezug nehmen, in welcher von einem bestimmten Projekt – eben der zweiten Enzyklopädie von Tlön – zwar die Rede ist, ohne daß diese aber realisiert würde; mit den Künstlerbüchern tritt das Imaginäre in die Realität ein. Ebenso ist in Borges' Menard-Erzählung zwar *von* Menards Rekonstruktion des Cervantes-Romans die Rede, aber sie wird innerhalb der Borges-Erzählung selbst nicht etwa durch Wiedergabe des entsprechenden rekonstruierten Textes konkretisiert; der Erzähler gibt nur an, um welche Kapitel es sich gehandelt haben soll, zitiert sie aber nicht. Sturtevants Künstlerbuch dagegen bietet die entsprechenden Quijote-Kapitel wirklich. Und damit ist auch dieses Künstlerbuch in Tlön'scher Idiomatik als ein »Hrön« zu bezeichnen.

Elaine Sturtevant ist prominente Vertreterin der sogenannten *Appropriation Art*-Bewegung. Ihre Arbeiten stehen seit den mittleren 1960er Jahren im Zeichen der

Reflexion über das Thema Urheberschaft, Originalität und Eigentum am Werk; schon 1965 stellt sie Kopien von Werken Andy Warhols, Jasper Johns' und Claes Oldenburgs aus, und seitdem hat sie immer wieder die Werke anderer kopiert, um damit implizit, aber provokant die Frage zu verbinden, ob ein wiederholtes Werk noch dasselbe sei und wem ein Kunstwerk denn überhaupt zugeordnet werden könne. Mehrere der von ihr kopierten Künstler haben ihr bei der Herstellung ihrer Kopien geholfen; die Appropriation Art hat Anhänger und Verfechter in der Malerei und Druckgraphik, im Film und in anderen bildmedialen Künsten gefunden. Doch die Idee der *Appropriation Art* als solche darf wohl als Kopie aus der Literatur gelten: Theoretiker der *Appropriation Art* haben dementsprechend auf Borges als Referenz explizit verwiesen.¹³ Dieser, so ließe sich mit Blick auf *El inmortal* sagen, ist der Homer dieser künstlerischen Bewegung, die auf die Wiederholung bereits existierender Kunst, auf das Radikalität, auf die mit Urheberschaft provokant spielende ästhetische Praxis setzt. Dies liegt nicht nur an seinen Themen, die sich mit zentralen Themen des kunst-, text- und subjekttheoretischen Diskurses aufs engste verflechten, es liegt auch und vor allem an der Art, wie Borges diese Themen arrangiert: durch den Entwurf von Gedankenspiel-Partien, die von anderen mit- und nachgespielt werden können. Solches Nachspielen erweist sich als eine Form der Wiederholung, die die Grenze zwischen Literatur und bildender Kunst, zwischen Werk und Werk sowie insbesondere auch zwischen ästhetischem Konzept und ästhetischer Praxis hinter sich läßt.

Borges hat vermittels einer neuen Technik die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens bereichert, nämlich durch die Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibungen. Diese unendlich anwendungsfähige Technik veranlaßt uns, den *Quijote* so zu lesen, als sei er nach dem *Pierre Menard* gedichtet worden, und das Buch *Author of Quijote* von Elaine Sturtevant so, als sei es von Elaine Sturtevant. Diese Technik erfüllt die geruhsamsten Bücher mit abenteuerlicher Vielfalt.

Bibliographie

- Borges, Jorge Luis: Obras Completas. 1923–1949. Barcelona 1989. [Borges 1989a]
 Borges, Jorge Luis: Obras Completas. 1952–1972. Barcelona 1989. [Borges 1989b]
 Borges, Jorge Luis: Obras Completas. 1975–1985. Barcelona 1989. [Borges 1989c]
 Borges, Jorge Luis: The Library of Babel. Illustrationen von Erik Desmazières. Boston 2000.
 Fahrner, Barbara: Der Garten der Pfade, die sich verzweigen. Künstlerbuch 1995.
 Fahrner, Barbara: Der Unsterbliche. Künstlerbuch 1997.
 Graw, Isabelle (Hg.): Texte zur Kunst 46: Appropriation Now! Berlin 2002.
 Kernan, Sean: The Secret Books – the Library of Babel. By Jorge Luis Borges. Stony Creek 1999.
 von Ketelhodt, Ines u. Peter Malutzki (Hg.): Zweite Enzyklopädie von Tlön. Katalog. Flörsheim a.M. 2007.
 Knörer, Ekkehard: Projektskizze: Die Kunst der Aneignung: Appropriation und Remake. URL: <http://www.uni-konstanz.de/figur3/eknoer.htm> (6. 7. 2009).
 Mathieu, Marc-Antoine: Julius Coirentin Acquefacques, prisonnier des rêves. Tome 3: Le Processus. Paris 1993.

13 Vgl. Knörer 2005. Zur *Appropriation Art* vgl. ferner Nikitin 2000, Römer 2001, Graw 2002, Wagner 2004.

- Mathieu, Marc-Antoine: *L'ascension & autres récits*. Tournai 2005.
- Nikitin, Nikolaj (Hg.): *Der Schnitt 18: Appropriating Cinema*. Köln 2000.
- Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung*. Köln 2001.
- Schmitz-Emans, Monika: *Kunst als Enzyklopädistik des Buchs: Borges, die beiden zweiten Tlön-Enzyklopädien und die Erkundung des Buchraums durch die Kunst*. In: Schmitz-Emans/Fischer/Schulz 2010. [im Druck]
- Schmitz-Emans, Monika, Kai Fischer u. Christoph Schulz (Hg.): *Enzyklopädien des Imaginären*. Hildesheim 2010. [im Druck]
- Schulz, Christoph: *Borgesianische Bücher. Ein Rundgang durch die Bibliothek der Borges-Rezeption in der bildenden Kunst*. In: Schmitz-Emans/Fischer/Schulz 2010. [im Druck]
- Sturtevant, Elaine: *Author of the Quixote*. Edited by Udo Kittelmann. Museum für moderne Kunst Frankfurt a.M., London 2009.
- Sturtevant, Elaine, Udo Kittelmann u. Lena Maculan: *Sturtevant*. 2 Bde. Stuttgart 2005.
- Wagner, Richard: *Auf der Suche nach dem verlorenen Original. Szenen aus der unmittelbaren Unwirklichkeit*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.2.2004.