

PATRICIA A. GWOZDZ

Poetics of Memory – Poetics of Science

Praktiken der Wissenspoetologie bei Walter Benjamin und J. L. Borges

I.

Hören wir auf, vom »memory boom« (Huysen 1995, 6ff.) zu sprechen! Hören wir auf, vom kollektiven, kulturellen, sozialen, individuellen, vom artifiziellen oder vom natürlichen Gedächtnis zu sprechen! Der Begriff *boom* verpufft im luftleeren Raum, bedenkt man, dass derartige Begriffskonstruktionen von kurzer Lebensdauer und nicht wiederwertbar sind, da sie zu einem Zeitpunkt in den Diskurs eintreten, zu dem die wesentlichen kulturellen Prozesse und Veränderungen längst abgeschlossen sind. Der *memory boom* als solcher hat niemals stattgefunden. Allerdings lässt sich zweifellos festhalten, dass es in der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des Gedächtnisses Phasen unterschiedlicher historischer Intensität gab.¹ Eines der wohl deutlichsten Beispiele in der Wissenschaftsgeschichte bildet die Psychologie im 19. Jahrhundert, an der sich nicht nur die Geschichte *einer* Disziplin, sondern zugleich die Prozesse einer Umstrukturierung der Wissensordnungen in der Schneise zwischen Natur- und Geisteswissenschaften ablesen lässt.²

Die *intra-disziplinären* Strukturwandlungen, die Wilhelm Wundt schon in seinem *Grundriss der Psychologie* (1896) umschrieben hat, splitterten das psychologische Untersuchungsfeld – aufgrund ihrer Abhängigkeit vom experimentellen Instrumentarium der Physiologen, Physiker und Mediziner – in ein heterogenes Wissensfeld auf. Die Psychologie begann sich bereits in ihren Anfängen als empirische Disziplin dem anzunähern, was die Literatur nach Karlheinz Barck symbolisiert: eine »science intermédiaire« (Barck 2005, 301). An diesem Kreuzungspunkt beginnt das reziproke Kommunikationsverhältnis zwischen Literatur und Wissenschaft, das Ottmar Ette als »ernsthafte Kinderspiel der (Geistes-)Wissenschaften« (Ette 2004, 158) bezeichnet hat. Am Beispiel der Geschichte der Psychologie lässt sich beobachten, wie »Techniken der Literarisierung« (Barck 2005, 301) in den *hard sciences* wirksam sind und die Frage nach der »ästhetischen Grundfiktion« der Wissenschaften neu stellen (Wägenbaur 1998, 4). Petra Renneke betont zu Recht,

dass Literatur also nicht nur spezifische Wissensordnungen abbildet, sondern sich erst durch eine besondere Ordnung des Wissens produziert. [...] *Poetologie* meint, daß der Versuch einer Poetik des Wissens gleichsam auf einer weiteren Ebene reflektiert wird und

1 Vgl. dazu Draaisma 1999, sowie Danziger 2008.

2 An dieser Stelle soll nur kurz angedeutet werden, was ich andernorts ausführlicher dargestellt habe: Der *memory boom* in den 90er Jahren lässt sich aus der Umstrukturierung von Wissensordnungen des 19. Jahrhunderts herleiten. Ich verweise hierbei auf meine Magisterarbeit, in der ich ausführlicher zu diesem Thema Stellung nehme: Patricia A. Gwozd: *Topographien des Verschwindens. Mnemopoetik des Lesens nach Walter Benjamin und Jorge Luis Borges*. 2010 (=unveröffentlicht). Der Vergleich zwischen Walter Benjamin und Jorge Luis Borges, der in meiner Arbeit viel intensiver ausgearbeitet worden ist, wird in diesem Aufsatz aufgrund der Fokussierung auf die wissenspoetologische Perspektive zum Teil ausgespart.

die historischen, epistemologischen Bedingungen dieser Poetik des Wissens untersucht werden. (Renneke 2008, 16)

Die *Wissenspoetologie* bezeichnet eine *Praxis*, die ein Tableau verschiedener Wissensfelder freilegt, um die Bedingungen der historisch-epistemologischen Möglichkeiten verschiedener Wissensordnungen zu hinterfragen und zu untersuchen. Doch wie werden diese Praktiken *in concreto* von der Literatur vollzogen? Zwei mögliche wissenspoetologische Praktiken sollen anhand der Schriften Walter Benjamins und Jorge Luis Borges' verdeutlicht werden, um sie weiterführend als Paradigma für komparatistische Nachforschungen in der Wissenspoetologie zu verwenden: die *Fiktionalisierung* und das *Experiment*.

II.

Wenden wir uns zunächst Walter Benjamin und dem *Denkbild* einer »Schreibszene« (Campe 1991, 760) zu, die programmatisch für Benjamins gesamte Arbeit am Archiv ist:

POLIKLINIK

Der Autor legt den Gedanken auf den Marmortisch des Cafés. Lange Betrachtung: denn er benutzt die Zeit, da noch das Glas – die Linse, unter der er den Patienten vornimmt – nicht nur vor ihm steht. Dann packt er sein Besteck allmählich aus: Füllfederhalter, Bleistift und Pfeife. Die Menge der Gäste macht, amphitheatralisch angeordnet, sein klinisches Publikum. Kaffee, vorsorglich eingefüllt und ebenso genossen, setzt den Gedanken unter Chloroform. Worauf der sinnt, hat mit der Sache selbst nicht mehr zu tun, als der Traum des Narkotisierten mit dem chirurgischen Eingriff. In den behutsamen Lineamenten der Handschrift wird zugeschnitten, der Operateur verlagert im Innern Akzente, brennt die Wucherungen der Worte heraus und schiebt als silberne Rippe ein Fremdwort ein. Endlich näht ihm mit feinen Stichen Interpunktion das Ganze zusammen und er entlohnt den Kellner, seinen Assistenten, in bar. (Benjamin 1991, GS IV/1, 131)³

Benjamins *Schreibszene* gleicht einer »Poliklinik« mit interdisziplinärer Ausrichtung, die für einen »Integrationsprozess der Wissenschaft [steht], der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disziplinen, wie sie den Wissenschaftsbegriff des vorigen Jahrhunderts kennzeichnen, niederlegt« (Benjamin 1991, GS VI, 219). Bezeichnend ist, dass ihm erst die Ablehnung seiner Habilitationsschrift und die Verwehrung einer akademischen Karriere die Möglichkeit schuf, sich über Techniken der Literarisierung einer Poetologie des Wissens anzunähern, die nur auf der Basis eines selbstreferentiellen und materiellen Schreibgestus erprobt werden konnte. Benjamins poliklinisches Instrumentarium inszeniert vor dem Hintergrund seiner medialen Funktion eine *Materialität des Schreibens*. Die Ausstellbarkeit von Papierformat, Papierqualität, Tinte und Feder stellt eine *rettende Geste* des »Hand-Geschriebenen« im Zeitalter seiner technischen Mechanisierung dar (Giuriato 2006, 47). Anhand der sogenannten Drogenprotokolle lässt sich eine Annäherung an eine (Wissens-)Poetologie der Materialität nachvollziehen:

3 Ich zitiere im Folgenden nach den *Gesammelten Schriften* (1991), herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, nach dem Schema *Band, Seite*.

Vier Versuchspersonen, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Ernst Joël und Fritz Fränkel, von denen die Letzteren ausgebildete Mediziner sind, unterziehen sich mehreren Drogenexperimenten. Die ›Selbstaufzeichnung der Phänomene‹ führt zu einer automatisierten Introspektion. Die Daten strömen wie ›von selbst‹: »Es ist, als ob einem phonetisch die Worte eingegeben würden. Es gibt hier Selbstanschluss. Es kommen Dinge zu Wort, ohne um Erlaubnis zu fragen. Das geht bis in sehr hohe Sphären hinauf. Es gibt ein lautloses Paßwort, mit dem jetzt gewisse Dinge durchs Tor treten«, so schilderte Ernst Bloch seine Haschisch-Impression (Benjamin 1991, GS VI, 562). Warum aber Drogen-›Protokolle‹? Sind es ›wissenschaftliche‹ oder – im besonderen Falle Benjamins – ›literarische‹ Texte? Kann man sie überhaupt als ›Texte‹ klassifizieren? Fakt ist, dass die Drogenprotokolle in der Benjamin-Forschung ausgeklammert wurden. Trotz wichtiger, ausgearbeiteter Passagen zur Raumwahrnehmung und zum *Aura*-Begriff, die unmittelbar an eine *Theorie des Ornaments* in den sogenannten *Crocknotizen* (ebd., 603ff.) anschließbar wären, werden sie aufgrund ihres zweifelhaften Status als Textgattung vom gängigen Forschungsdiskurs ausgeschlossen. Allein Manfred Schneider stellt die Frage, ob Rauschdelirien auch Werke seien (Schneider 2006, 676). Aufgrund der defizitären Forschungslage bleibt ihre Stellung als Textgattung innerhalb seiner Schriften unklar. Sie können zwar als »Urtext« (Pethes 1999, 233) zu den ausgearbeiteten Novellen *Haschisch in Marseille* und *Myslowitz-Braunschweig-Marseille* gelesen werden, aber sie werden durch die Novellen nicht einfach ersetzt oder gar verdrängt. Durch das Um- und Weiterschreiben des ›Urtextes‹, aus dem sich selbstständige Texte generieren, verändert sich auch die Lektüre des Urtextes.

Bereits eine oberflächliche Analyse lässt erkennen, dass die *Techniken der Literarisierung* zwischen dem ersten Protokoll vom 18. Dezember 1927, der zweiten Haschisch-Impression vom 15. Januar 1928 und dem Protokoll, das auf den 29. September 1928 datiert und mit den Stichworten *Sonnabend. Marseille* übertitelt ist, zunehmen. Während das erste Protokoll noch nummerierte, stichwortartig formulierte Thesen enthält, besticht das zweite Protokoll durch seine detailreichen Ausformulierungen von Gedankengängen und kurzen poetologischen Skizzen: Benjamin hat das »Kolportagephänomen des Raumes« bzw. die »Kolportage-Intention« der Theologie (Benjamin 1991, GS VI, 564f.) poetologisch bereits derart durchdacht, dass er es unverändert in die »Passagenarbeit« (Wohlfarth 2008, 27) aufnehmen konnte (Benjamin 1991, GS V/2, 677f.). Obwohl Ellipsen, Klimaxe und Aufzählungen die syntaktische Kohärenz des Textflusses aufbrechen, dienen sie der Dynamisierung des Lese- und Erzählflusses. Bedingt durch die selbstreflexive Formel »Ich erinnere mich« (ebd., 560), gehorcht die Hand des Protokollanten größerer Systematik, sodass die *Rhetorizität* des Textes unweigerlich gesteigert wird. Das *Sesam-Öffne-Dich* der Erinnerung unterliegt aufgrund seines *transzendentalen* Charakters größerer Systematik, da der sich Erinnernde den *Rausch als Erlebnis* bereits überschritten hat und in die Phase einer *Erfahrung des Rausches* eingetreten ist. Diese mentale Grenzüberschreitung, die einen *Willen zur Ordnung* erkennen lässt, entpuppt sich als ein *Wille zur Präzision*. Dies beobachtet auch Schneider in den frühen Sonetten, Novellen und kleineren Skizzen: »Zitierbare Sätze zu schreiben, bildet von allem Anfang an sein Ziel.« (Schneider 2006, 663) Formulierungen wie »[d]en Hunger als schiefe Axe [sic] durch das System des Rausches gelegt« oder »Anwesenheit der andern als leise sich verschiebende Relieffiguren am Sockel des eigenen Thrones« (Benjamin 1991, GS VI, 562) prägen sich dem Lesenden im Gedächtnis als Miniaturbilder ein. In dem dritten detailliert ausgearbeiteten Protokoll 29. September [1928] *Sonnabend*.

Marseille, das Benjamin fast unverändert 1932 in der *Frankfurter Zeitung* unter dem Titel *Haschisch in Marseille* veröffentlichen sollte, schildert er einen an Baudelaire erinnernden poetologischen Destillierungsprozess, in dem sich ›Rauschlust‹ zu ›Schaffenslust‹ wandelt. Er kommt den »Rätseln des Rauschglücks« in ihrer »prosaformigen« »Produktivität« (ebd., 584) auf die Spur, indem er die Protokolle zum *Schauplatz einer Erinnerung* werden lässt: Es ist die *Erinnerung* an die *schreibende Kinderhand*, die dem Prinzip vom »Kleinen ins Kleinste« (ebd., 468) gehorcht und eine *Poetologie der Materialität* generiert. Schreiben als *Experiment* – artikuliert in Form eines *Protokolls* – ist bei Benjamin gleichbedeutend mit *Kind-Werden*:

Schreibendes Kind

Die schreibende Hand hängt im Gerüst der Linie wie ein Athlet im schwindelnden Gestänge der Arena (des Schnürbodens). Maus, Hut, Haus, Zweig, Bär, Eis und Ei füllen die Arena, ein blasses eisiges Publikum, sehen sie ihren gefährlichen Nummern zu.

Saltomortale des s / Beachte die Hand, wie sie auf dem Blatt die Stelle sucht wo sie ansetzen will. Schwelle vo[r]m Reich der Schrift. Die Hand des Kindes geht beim Schreiben auf die Reise. Eine lange Reise mit Stationen, wo sie übernachtet. Der Buchstabe zerfällt in Stationen. Angst und Lähmung der Hand, Abschiedsweh von der gewohnten Landschaft des Raumes: denn von nun an darf sie sich nur in der Fläche bewegen. (Ebd., 200f.)

Die Erinnerung an die ersten Schreibversuche der Kinderhand wird in der eigenen körperlichen Schreibhaltung im Rauschzustand vergegenwärtigt. In dem Meskalinversuch vom 22. Mai 1934, den Dr. Fritz Fränkel protokolliert hat, sind Schriftbilder der narkotisierten Hand erhalten geblieben, die Benjamin mit einem lautmalerischen Reim folgendermaßen kommentiert: »Diese Hand ist allerhand / meine Hand sei sie genannt.« (Ebd., 612) Unter der »handschriftlichen Verräumlichung« der vom Rausch codierten Körperlichkeit, die sich in der »Geste der Schrift« widerspiegelt, »[wird] das Blatt zum Schreibraum der ornamentalen *graphé*« (Pethes 1999, 229). In diesem Sinne führt uns die embryonale, ›ornamentale Umzirkung‹ direkt ins Zentrum einer *auratisierenden* Prozessualität, die *experimentell* erforscht wird, indem die *manuell* reproduzierbare Seite der Sprache, sprich die *Schrift*, in ihre materiellen Bestandteile zerfällt: Morphem, Phonem, Phon. Wie der Mediziner oder der Anatom im Laboratorium die *Struktur des Körpers* seziiert, *seziiert* Benjamin die *Struktur der Sprache*, indem er die Kinderhand im Experiment simuliert: linguistische Anatomie! Als *Simulation* kindlicher Erfahrungen bilden die Protokolle sowohl einen Teil der *Poetics of Memory* als auch der *Poetics of Science*, fragen sie doch nach der »Inszeniertheit«⁴ wissenschaftlicher Experimente. Benjamin ist sich der ›Inszeniertheit‹ *seines* Experiments bewusst.⁵

4 *Inszenierung* meint hier im buchstäblichen Sinne des Wortes eine *Theatralik* des Experiments, das aufgrund seiner künstlich hergerichteten Versuchsanordnung seine wissenschaftliche Authentizität untergräbt. Die Vorstellung, dass selbst psychologische oder gar physikalische Experimente Inszenierungen seien, ist nahezu absehbar, würde aber die metaphorische Dehnbarkeit des Begriffs der Inszenierung zu sehr strapazieren. Vgl. Früchtl/Zimmermann 2001.

5 »Noch beim Nachhausekommen, als die Kette vor der Badezimmertür schwer schließen will, der Argwohn: Versuchsanordnung. [...] Andere Nachwirkung: beim Nachhausekommen lege ich die Kette vor und als sich dabei eine Schwierigkeit ergibt, ist mein erster (sofort korrigierter) Gedanke: Versuchsanordnung?« (Benjamin 1991, GS VI, 562, 564)

Vor diesem Hintergrund sollte es kaum verwundern, dass er dem Bericht *Haschisch in Marseille* einen Beitrag von Franz Joël und Fritz Fränkel voranstellt, der in der *Klinischen Wochenschrift* erschienen ist. Der Beitrag endet mit den Sätzen: »Es ist merkwürdig, daß die Haschischvergiftung bisher noch nicht experimentell bearbeitet wurde. Die vorzüglichste Schilderung des Haschisch-Rausches stammt von Baudelaire (Paradis artificiels).« (Benjamin 1991, GS IV/1, 410) Es folgt Benjamins novellistische Bearbeitung der Haschischimpression, der das Protokoll vom 29. September 1928. *Sonnabend. Marseille* zugrunde liegt. Pethes spricht in diesem Zusammenhang lediglich von einem »Realprotokoll«, das eine »poetische Inszenierung« erfährt, die die klinische kontrastierende (Pethes 1999, 230). Eine parallele Lektüre des poetisch inszenierten Berichts und des Protokolls verdeutlicht allerdings, dass es irreführend ist, von einem *Real*protokoll zu sprechen, da beide Texte nahezu identisch sind. Joëls und Fränkels Forderung nach einer klinisch-experimentellen Deutung wird von Benjamin schließlich unter literarischen Vorzeichen eingelöst: Die *Techniken der Literarisierung*, die bereits in den Protokollen voll funktionsfähig sind, stellen die klinische Deutung *zur Schau*. Benjamins pseudo-psychologische Selbstanalysen, die an verschiedenen Stellen auftauchen, sind nicht mehr und nicht weniger als ein *In-Szene-Setzen* ärztlicher (freudianischer) Behandlungsmethoden. Das rein psychophysisch analysierbare Sehen gleitet immer schon in ein *ästhetisches Betrachten* ab.⁶ Benjamin erprobt das *Experiment* in diesem Sinne erstmals als »ästhetische Kategorie«: Jener künstlich hergerichtete, abgeschottete Raum, in dem wir alle Bedingungen gemäß unseren Absichten variieren können, lässt durch seinen Doppelcharakter von scheinbarer *Objektivität* (Wissenschaftlichkeit) und offensichtlicher *Artifizialität* (Literarizität) *Hypothese* und *Fiktion* in einem Sowohl-als-auch oszillieren, sodass

das Experiment es vermag, über seine Funktionalisierung als Epochenmarker hinaus geradezu als Medium zwischen Literatur und Wissenschaft zu fungieren. Und das genau deshalb, weil es als einheitsstiftendes Moment zur Stabilisierung der wissenschaftlichen Disziplin zugleich semantisch hinreichend offen ist, um eine Vielfalt von Anschlussmöglichkeiten für ganz unterschiedliche Diskurse herzustellen. (Pethes/Krause 2005, 257)

Benjamin möchte allerdings keine wissenschaftliche Disziplin stabilisieren, sondern durch die *Inszenierung von Wissenschaftlichkeit* die Bedingung für die Möglichkeit eines *Wissens vom Ästhetischen* (Konzept der Aura, Theorie des Ornaments, Funktion von Sprache/Schrift) erzeugen. Das eben heißt *Wissenspoetologie* betreiben: eine Metaebene schaffen, die eine *selbstreflexive* Bezugnahme auf die Bedingungen der Möglichkeiten des eigenen Schaffensprozesses erreicht, kurz: einen *Beobachter zweiter Ordnung* simuliert. Man kann daher die Rauschprotokolle als Lieferanten von textuellen Elementen verstehen, »die jeweils neu zu narrativen Sequenzen komponiert werden« (Pethes 1999, 232). Sie bilden jedoch nicht einfach ein Korpus *irgendwelcher* Materialien, die noch zu Texten ausgearbeitet werden, sie sind das *Material* schlechthin: Sie sind gleichsam *Quasi-Texte* im *status nascendi*. Protokolle generieren *narrative Nuklei* für unterschiedli-

6 Jede Raumwahrnehmung wird aus der Perspektive eines Malers beschrieben: »Der Raum wurde samtner, flammender, dunkler. Ich nannte den Namen Delacroix.« (Benjamin 1991, GS VI, 560) An anderer Stelle wird der physiognomische Blick mit dem Blick Rembrandts verglichen (ebd., 582).

che Textgattungen. Sie selbst sind jedoch streng genommen keine Urtexte: Benjamins *Protokolle* sind *Kataloge zitierfähiger Sätze*.

Das oben erwähnte Stichwort *Artificialität* leitet zur ersten Erzählung aus Borges' *Artificios*⁷ mit dem Titel *Funes, el memorioso* (1942) über, die der argentinische Autor zu einer Zeit veröffentlichte, in der sich Strömungen und Tendenzen in der Wissenschaft herauskristallisierten, die das Wissen vom Gedächtnis in zwei unterschiedliche Wissensfelder spalten sollten: In eine kulturpsychologisch und eine neurobiologisch orientierte Gedächtnisforschung. Werfen wir einen kurzen Blick auf die diskursiven Umstände, die die Debatte um das Gedächtnis historisch intensivierten. Ich wähle hierzu zwei ideelle Daten, die als historische Marker dienen, um Borges' *Artificio* als »theoriebildendes Mikroereignis« (Bachmann-Medick 2006, 27) zu identifizieren. Da wäre zunächst das Jahr 1952. Durch Operationen am offenen Hirn von Epileptikern, Neurotikern und Psychotikern konstruierten Penfield und Rasmussen eine zerebrale Karte, die es erlauben sollte, Strukturen schnell und sicher zu identifizieren und neue Strukturen zu integrieren. Die Lokalisierung der Traum- und Gedächtnisfunktion wird jedoch mit dem Begriff der »neuronal patterns« relativiert:

Die Reaktivierung eines Erlebnisses, eine Erinnerung, ist für ihn mit der Aktivierung solch eines neuronalen Patterns gleichzusetzen. Es schien hierbei nicht ausschlaggebend, daß diese Pattern in einer bestimmten Lokalität gespeichert ist, wichtig für den Erhalt des Bildes ist vielmehr, daß sich im Hirn die zeitliche Struktur des Aktivierungsmusters konserviert. (Breidbach 1997, 314)

An diese Konzeptualisierung der Erinnerung knüpft Thomas Wägenbaur sein Konzept der *Poetics of Memory* nahtlos an: Er spricht von den sogenannten »narrative patterns«, die eben nicht in einem statischen Speicher (»static storage«) aufbewahrt werden, sondern eine »dynamic story« generieren. Wägenbaur adaptiert Penfields Gedächtniskonzept für sein literarisches Modell: Erinnerungen sind demnach nicht an irgendeinem Ort im Gehirn gespeichert, sondern bestehen aktuell nur in den jeweiligen »zeitlichen Aktivierungsmustern«: »Memories exist nowhere else but in the presence of the active nervous system, they constitute but do not reconstitute a passed event« (Wägenbaur 1998, 6). Wägenbaur veranschaulicht, dass es durchaus möglich ist, neurowissenschaftliches Wissen zu nutzen, um wissenspoetologische Konzepte in der Literatur- und Kulturwissenschaft zu entwerfen. Allerdings verläuft dieser Wissensaustausch nicht immer reziprok, was mich zu der Annahme verleitet, dass Wägenbaur sein Konzept eines »non-reductive interdisciplinary model« etwas überstrapaziert, wird die reibungslose Reziprozität von technischen Induktoren doch nicht selten unterbunden.

In den 70er Jahren erreichte die Gedächtnisforschung eine neue Phase: 1978 stellten O'Keefe und Nadel die Vermutung auf, dass der *Hippocampus* als »zentrale Integrationsinstanz« in die Gedächtnisprozesse eingreift (Breidbach 1997, 317). Nun drang durch eine technische Innovation Licht in die dunkle Kammer des *Black-Box-Systems*: War in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch das EEG das einzige Registrierungsverfahren zur Ermittlung hirnpfysiologischer Prozesse, wurde mit den physikalischen Errungenschaften in der Radiologie ein neues Wissen vom Gedächtnis erschlossen.⁸ Die Identitätsgleichung *Hippocampus* = *Gedächtnis* gilt als sicheres anatomisches Lehrbuchwissen. Was

7 Mit »Artificios« überschreibt Jorge Luis Borges den sechs Erzählungen starken zweiten Teil des 1944 erschienenen Erzählbandes *Ficciones*.

also kann uns da noch Borges' *Artificio* lehren, das uns nicht schon als enzyklopädisches Wissen zur Verfügung steht?

Schauen wir uns hierzu die Erzählung in ihrer Struktur etwas genauer an. Schon die Bezeichnung *Artificio*, unter der Borges einige seiner Erzählungen zusammengefasst hat, verweist durch ihre ironische Geste – Borges war sich der wissenschaftlichen Implikationen dieses *Artificios* zweifellos bewusst – auf die *Konstruiertheit* und *Literarizität* der Erzählung. Sie eröffnet einen *Raum der Emergenz*, in dem der Leser *Gedankenexperimente* vollziehen kann, die philosophischer, psychologischer und neurowissenschaftlicher Natur sein können. Das Gedächtnis des Lesers verwandelt sich zum Schauplatz eines kontradiktorischen Spiels von These und Gegen-These, indem Borges mittels der Intertextualität das philosophische Archiv in einen Katalog, der aus Zitaten und Anspielungen von Platon bis Nietzsche besteht, auflöst.⁹

Funes berichtet seinem Zuhörer von »esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo. [...] Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles« (Borges 2005, I/488). Die *Unfehlbarkeit* (»infalibilidad«) referiert dabei auf die totale Erinnerbarkeit alles nur Wahrgenommenen. Doch diese *Unmittelbarkeit* des Wahrnehmens ohne intervenierende Instanz, die selektiert, fordert die *Mittelbarkeit* als ihren Tribut. Das *perro*-Beispiel bringt dies auf den Punkt:

Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No solo le costaba comprender que el símbolo generico *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). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. (Borges 2005, I/489)

David E. Johnson bezeichnet diese Passage als das »unmögliche Projekt des radikalen Empirismus« schlechthin:

Funes's memory apparently makes possible the impossible project of radical empiricism, that is, of perception rigorously grounded in experience. [...] Pushed to the extreme, it is obvious that in Funes's eyes, the dog can never be identical to itself; rather, the dog is always no longer and not yet the »same« dog; that is, it is no longer and not yet »itself«. Not a second goes by in which the dog appears as »itself«. For Funes, there can be no identity if identity is understood as being-in-itself or as being self-identical. This means that the concept »dog« is also impossible, for in order to regulate – subsume or comprehend – the manifold of sense data, the concept must be self-identical. (Johnson 2004, 23)

8 Der Weg zu einer vom Bild dominierten Neurobiologie wurde bereits 1971 durch die ersten computertomographischen Aufnahmen geebnet.

9 Auf die intertextuellen Verweise in der Erzählung (Platon, Aristoteles, Plinius, Horaz, Nietzsche) wies bereits Renate Lachmann hin, die die Erzählung weder als einen Fall der »Hypermnese« noch als eine »psychographische Fixierung« interpretiert, sondern als eine »Psycho-Science-Fiction, die es erlaubt, abstruse, verworfene Konzepte der Weltmodellierung in den Erinnerungsakten seines Mnemonisten herauszustellen« (Lachmann 2002, 402).

Ohne ein adäquates Zeichensystem, das seine Erinnerungen artikulieren könnte, ist Funes an ein »autokommunikatives« (Lachmann 2002, 417) Gedächtnis gebunden. Er ist daher »el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso« (Borges 2005, I/490). Variiert man einige *Variablen* dieses philosophischen Gedankenexperiments, so lässt sich sagen, dass Funes die Position eines *Beobachters zweiter Ordnung* einnimmt. Er befindet sich gleichsam im blinden Fleck der psychologischen und neurobiologischen Apparaturen, an jenem Ort, an dem eine unverfälschbare Introspektion möglich wäre. Die Beobachtung der Außenwelt und die Beobachtung des Beobachtens vollziehen sich zwar simultan, ohne jedoch in eine *Selbstbeobachtung* zu münden, handelt es sich doch nicht, wie Clancy Martin zu bedenken gibt, um eine »intentional, first-person quality of consciousness«, sondern um die »desinterested third-person perspective«: »He has no sense of self because he is pure observation itself. [...] Selfhood for the fictional Funes has in fact become a fiction. [...] It is not memory that creates the self, but forgetting« (Clancy 2006, 273).

Borges' Berkeley-Zitat aus *Nueva refutación del tiempo* fasst die Quintessenz des hypersensibilisierten Funes noch einmal zusammen: »Esse est percipi.« (Borges 2005, I/759) Demnach verbirgt sich hinter dem Titel *El memorioso* nicht eine *Theorie des Gedächtnisses*, sondern vielmehr eine *Theorie der Wahrnehmung*. Funes ist ein lebendig gewordener »percibidor abstracto del mundo« (Borges 2005, I/765). Er besitzt die Fähigkeit, den kontinuierlichen Zeitverlauf und die ständigen Veränderungen in der Zeit wahrzunehmen. Doch gleichzeitig schließt Borges' Erzählung an den Diskurs der *Poetics of Memory* an, weil das *Artificio* nicht nur die kulturgeschichtliche (Horror-)Vision einer absoluten Speicherkapazität symbolisiert,¹⁰ sondern auch, so Vittoria Borsò, »reines kinematographisches Medium [ist]« (Borsò 2001, 33).¹¹ ›Rein‹ meint hier schlichtweg ›unsichtbar‹ oder ›transparent‹, und zwar transparent in dem Sinne, dass man seine Anwesenheit und seine Funktion als Mitteilendes nicht bemerkt. Funes befindet sich liegend auf dem Rücken, melancholisch aus dem Fenster starrend im Nirgendwo des Raums und im Irgendwo der Zeit.¹² Was zum Zuhörer dringt, ist nur die Stimme aus der dunklen Ferne: »La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando.« (Borges 2005, I/489) In der Schrift wird der Erzähler ihrer als Spur habhaft. Das ist der eigentliche Unterschied zwischen der *sich bewusst-erinnernden Tätigkeit* (»recordar«) des Erzählers und dem *erinnernden Abrufen* und *Abspeichern* von Funes (»rememorar«). Während die intertextuellen Verweise ein Spiel mit dem ›Lesergedächtnis‹ evozieren, spielt der Ich-Erzähler mit der Aufmerksamkeit des ›Lesegedächtnisses‹ (vgl. Humphrey 2005). Es ist ein Spiel mit Daten, das Borges bevorzugt verwendet.¹³ Die Abfassung des Berichts

10 Stockers Verweis auf die Kongruenz der Geschichten *La biblioteca de Babel* und *Funes, el memorioso* lässt darüber hinaus Spekulationen über mögliche negative Effekte einer totalen Speicherkapazität durch Digitalisierung zu: »Sie [die digitale Bibliothek] ist in ihrem Fluchtpunkt kein Gedächtnis mehr, da sie alles unterschiedslos speichert. Doch wenn alles gespeichert ist, bedeutet es nichts mehr. Das totale Gedächtnis ist das Ende des Gedächtnisses, da es die elementare kulturelle Funktion des Vergessens übersehen hat.« (Stocker 1997, 181f.)

11 Borges weist auf die Analogie von medialen Aufschreibesystemen und Funes' Gedächtnis ausdrücklich hin: »En aquel tiempo no había cinematógrafos ni fonógrafos; es, sin embargo, inverosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes.« (Borges 2005, 488)

12 Dies erinnert an Gregor Samsas Lage in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*.

13 »Las fechas son para el olvido, pero fijan en el tiempo a los hombres y traen multiplicadas connotaciones.« (Borges 2005, II/565)

ist auf das Jahr 1942 datiert. Bereits zu Beginn der Geschichte wird die Wendung ›ich erinnere mich‹ (›recuerdo‹) sechs Mal gebraucht, wobei der Erzähler bescheiden bemerkt, dass ihm der Gebrauch dieses ›verbo sagrado‹ nicht zustehe. Nach dieser *enumeratio* fügt er ein: ›Más de tres veces no lo ví; la última, en 1887...‹ (Borges 2005, I/485). Doch am Ende der Erzählung stellt der aufmerksame Leser fest, dass der Erzähler Funes viermal gesehen haben muss: das erste Mal bei einem flüchtigen Zusammentreffen am 7. Februar 1884 und anscheinend bei drei weiteren unmittelbar aufeinanderfolgenden Gelegenheiten Anfang des Jahres 1887, zuletzt in der Nacht des 14. Februar 1887, als er seine ausgeliehenen lateinischen Bücher abholen wollte. In dieser Nacht kommt es nun zum ›discurso‹, der beschwörende bzw. sakrale Züge annimmt: ›Esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación‹ (ebd., I/487). Im Gedächtnis des Erzählers bleiben jedoch nur Bruchstücke der Atmosphäre haften: ›la alta y burlona voz de Ireneo‹, ›el ascua momentánea del cigarillo‹, ›La pieza olía vagamente a humedad‹. Dem Gedächtnis des Zuhörers, der die Erinnerungen abrufen möchte (›creo recordar‹), ist der Inhalt dieses Monologs anscheinend unzugänglich. Betäubt von den abgebrochenen Satzperioden *der* Stimme (›la voz‹) wird jede wahrheitsgetreue Zusammenfassung *ad absurdum* geführt:

No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrificio la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados periodos que me abrumaron esa noche. (Ebd.)

Es mag vielleicht paradox erscheinen, doch die eigentliche Theorie des Gedächtnisses verbirgt sich nicht hinter der phantastischen Gedankenspielerlei, die an Funes erprobt wird, sondern hinter der lückenhaften Erinnerungsarbeit des Ich-Erzählers. Daher ist der eigentliche Held der Geschichte *nicht* das lebendig gewordene Gedächtnis Ireneo Funes', dessen Wahrnehmung unfehlbar ist, sondern der Ich-Erzähler, der sich erinnert. Während das Verb ›recordar‹ die Tätigkeit des (bewussten) Sich-Erinnerns meint, referieren die Wörter ›memoria, recordar‹ auf das Gedächtnis als Speicher (*storage*): Im Gegensatz zu dem Ich-Erzähler, der sich erinnert (*recordar*) und selbstreflexiv Bezug auf dieses sich-erinnende Erzählen nimmt, speichert (*memorizar*) Funes detaillierte Informationen aus seiner wahrgenommenen Umwelt. Funes leistet keine *aktive* Erinnerungsarbeit, sondern *ruft* (*rememorar*) vergangene Wahrnehmungsspuren ab. Jede abgerufene Wahrnehmungsspur enthält die gleiche physiologische Information wie zum Zeitpunkt der Wahrnehmung. In jeder *memorizar*-Schleife von Funes ereignen sich unzählige ›mémoires involontaires‹, die nach Wägenbaur nichts anderes sind als ›auto-stimulation of mnemonic networks in the brain‹ (Wägenbaur 1998, 7). Daher sind seine Erinnerungen lebendiger als unsere Wahrnehmung, weil es eben reproduzierte Wahrnehmungen sind. Funes ist ein passiver Erinnerungsspeicher mit einer potentiellen Verfügbarkeit aller Erinnerungen, ein ›static storage‹ aus kognitionswissenschaftlicher Sicht und eine ›fatale Akkumulation‹ aus kulturgeschichtlicher Perspektive, die die ›Memoria als Abraum‹ zum kulturell nicht verwertbaren Müll degradiert (Lachmann 2002, 430). Auch Vittoria Borsòs mediale Analogisierung des Gedächtnisses als unfehlbarer Kinematograph bestätigt letztlich nichts anderes als die These Günther Stockers, dass Funes' Gedächtnis nichts anderes ist als ein ›Speichergedächtnis‹, ein ›unstrukturierter Vorrat an kulturell zur Zeit nicht verwertbarer Information‹ (Stocker 1997, 63). Das Spiel *der narratio* und der Erwartungen kann nur der Ich-Erzähler initiieren. Die

Aktualisierung von Funes' Erinnerungen hat nämlich einen Haken: Wenn Funes zur Rekonstruktion eines Tages genau einen Tag benötigt, dann ist der Tag, an dem er ihn rekonstruiert, aus der Rekonstruktion selbst ausgeschlossen. Er wird folglich genau um einen Tag nach hinten verschoben. Demnach fehlt ihm immer ein Tag, um seine Rekonstruktion zu vervollständigen. Dieser aufgeschobene Tag der aktuellen Verfügbarkeit aller Erinnerungen fällt mit dem Todestag zusammen. Die anfänglich sehr stark glorifizierende und faszinierte Erzählhaltung des Ich-Erzählers wird von der kühl-nüchternen Haltung im letzten Satz konterkariert: »Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar« (Borges 2005, 490). Hier erweist sich die *Gabe* als ein *Fluch*: Funes selbst kann die Verknüpfung mit einem Außen (dem Lesergedächtnis) nicht bewerkstelligen, weil er erstens kein Selbst besitzt, auf das er seinen Willen projizieren könnte, um Selektions- und Verknüpfungsvorgänge in Gang zu bringen, und zweitens weil er aufgrund seiner »Paradigmen-Blindheit« keine Differenzen produzieren kann: »Verwandtes nicht erkennen können, heißt nicht nur Paradigmen-Blindheit, sondern auch melancholischen Verzicht auf die Einsicht in Zusammenhänge« (Lachmann 2002, 426). Da aber die »synästhetischen Korrespondenzen«¹⁴ – und das ist schließlich der komparatistische Bezug zu Benjamin – nur im Medium der Erinnerung ihren vollen *ästhetischen Wert* entfalten können, sind Funes' Erinnerungen nicht nur kulturell, sondern auch ästhetisch wertlos. Jede Erinnerung, so oft sie auch wiederholt wird, bleibt mit sich selbst identisch. Um mit Benjamin zu sprechen: Funes ist reich an *Erlebnissen* (»Sekunden-Erlebnissen«, Benjamin 1991, GS VI, 584), aber arm an *erinnerungswürdigen* und vor allem *erzählwürdigen Erfahrungen*. Diese bleiben allein dem Zuhörer von Funes' Stimme zugänglich. Der Erzähler ist der eigentliche »dynamic storyteller«, der den »static storage« von Funes in einen selbst-reflexiven Modus überführt, indem er die Zeit als *gelebte* – nicht *verlebte* – Erfahrung im zweiten Mal vergegenwärtigt. Die Beobachterperspektive wechselt vom *desinterested third-person spectator* zum *interested first-person narrator*, oder um es schließlich mit dem »non-reductive interdisciplinary model« Wägenbaur auf den Punkt zu bringen: »Recollection is a story performance to be completed and not a representative storage in memory, memory is a self-referential discrimination between recollection and forgetting which in turn makes memory possible« (Wägenbaur 1998, 20).

III.

Die *Fiktion* und das *Experiment* können als *Räume der Emergenz* beschrieben werden, deren Funktionsweise eine Strukturhomogenität aufweist und daher interessante Anregungen für wissenspoetologische Fragestellungen liefert. Sowohl die Fiktion als auch das Experiment sind in sich abgeschlossene Räume, in denen Variablen einerseits und Sätze andererseits variiert und kombiniert werden. Im Labor werden Messgeräte installiert und Instruktionen koordiniert, während auf dem Schreibtisch Grammatik und Enzyklopädie griffbereit liegen. Was in dem einen Raum Kontrolle der kritischen

14 Nach Benjamin ereignet sich der kritische Moment der synchronistischen Sinnesdaten in den »correspondences«, d.h. »im Medium der Erinnerung«: »Die korrespondierenden Sinnesdaten korrespondieren in ihr; sie sind geschwängert mit Erinnerungen.« (GS V/1, 464) Pethes spricht an dieser Stelle von einem »synästhetischen Resonanzraum« (Pethes 1999, 142).

Variablen bedeutet, ist in dem anderen Raum Kontrolle durch Syntax und Semantik. Selbst die Unterscheidung zwischen Virtualität/Aktualität wird hinfällig, sobald man feststellt, dass das virtuell vollzogene Gedankenexperiment in der Fiktion dem *in actu* sich vollziehendem Experimentieren im Labor in nichts nachsteht, da dessen eigentliche Aktualisierbarkeit in der Alltagswirklichkeit ausbleibt. Das Experiment bleibt an ein virtuelles Jonglieren mit Gedanken gebunden. Konstellation und Konstruktion gehen Hand in Hand. In ihrer Abgeschlossenheit führen sie zunächst ein Eigenleben. Abgekoppelt von der Außenwelt vermögen sie es nicht, ein Urteil über sie zu fällen (trotz statistischer Signifikanz). Doch es ist gleichsam diese Abgeschlossenheit und Artifizialität, die es uns ermöglicht, alle Faktoren unseren Wünschen gemäß zu gestalten. In dieser Ausgestaltungsfreiheit der Konstellationen *emergieren* schließlich Ideen, Gedanken und Ahnungen, die für einen kurzen Moment den Kreislauf der Hypothesen-Bildung bzw. das Spiel der Gedanken unterbrechen und eine *zufällige* Verbindung mit dem Außen eingehen. Hat sich diese Verbindung einmal vollzogen, wird sie uns jedoch nicht als Emergenz bewusst, wir bezeichnen sie eher als Phänomen und meinen damit Veränderungen, deren Ursachen unbekannt und damit nicht rekonstruierbar sind. Allein die Wiederholung vermag neue Emergenzen hervorzurufen, indem die Konstellation in einem anderen Kontext erfolgt (z.B. durch die Praxis der Intertextualität). Wo jedoch ereignet sich diese Wiederholung? Sie ereignet sich im Archiv, sowohl in den protokollierten Datensammlungen des Wissenschaftlers als auch in der Bibliothek des Autors. Somit kann eine *Poetologie des Wissens* in der Literatur und eine *Poetics of Science* in den Wissenschaften nur dort erschlossen werden, wo eine »allgemeine Archivologie« betrieben wird. Diese zufällige *ad-hoc*-Konstruktion Derridas bezeichnet nichts anderes als eine »allgemeine und interdisziplinäre Wissenschaft des Archivs« (Derrida 1997, 61).¹⁵ Rennekes Definition verdeutlicht, dass der Begriff der *Poetologie* immer schon eine »historische Epistemologie« (vgl. Rheinberger 2007) impliziert und dass die komparatistische Arbeit in den *Archiven* (!) als erstes und wichtigstes Definitionskriterium zulässig ist. Vor diesem Hintergrund lässt sich festhalten, dass sich die Literatur nur in dem Augenblick in Wissenspoetologie verwandelt, in dem sie nicht nur spezifische Wissensordnungen abbildet, sondern die historisch-epistemologischen Bedingungen offenlegt, verstellt, umstellt und somit alternative Ordnungen zulässt.

Benjamin legt die historisch-epistemologischen Bedingungen des »memory skills« (Danziger 2008, 4) Schreiben/Lesen offen, indem er durch seine *individuelle* »verzettelte Schreiberei« (vgl. Wizisla 2008), die man an den Drogenexperimenten und besonders an der Passagenarbeit verfolgen kann, eine *kollektive* Kultur- und Mediengeschichte der Arbeit *im* und *am* Archiv konstruiert. Borges' ritueller und habitueller Umgang mit Bibliotheken und Büchern, angefangen mit der infantilen Urszene in der Bibliothek seines Vaters, hat ihm einerseits den Ruf des »Retters der Buchkultur« (vgl. Dünne 2006) eingebracht und ihn als kulturellen Reaktionär erscheinen lassen, andererseits wurde an anderer Stelle von einer »Anti-Literatur« (Klinkert 2008, 77) gesprochen. Vor der Verwendung solcher Ausdrücke sei jedoch gewarnt, da das Bild der Literatur aus dieser Perspektive noch zu sehr als das absolut Andere der Wissenschaft erscheint und ihren subversiven Charakter betont. Borges ist vielmehr ein komparatistischer Archivologe, der in den Tiefen der Archive von Literatur und Philosophie Thesen, Verse, Zitate

15 Hierzu siehe auch Ebeling/Günzel 2009.

und Begriffe durch simulierte oder nicht-simulierte Intertextualität in unterschiedlichen Konstellationen vereinigt und somit einen literarischen Dialog verschiedener Zeiten und Orte initiiert. Dass er damit gleichzeitig Gedankengänge neuropsychologischer Debatten vorwegnimmt, ist wiederum auf die Emergenzen, die sich zwischen der Fiktion und dem wie auch immer gearteten Außen ereignen, zurückzuführen. Beide Autoren spielen als *acteurs intermédiaires* in den gegenwärtigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Debatten um das kulturelle Gedächtnis und die Poetik des Wissens ganz vorne mit, weil gerade ihre Texte von der Selbstreflexion auf die eigene Tätigkeit als *Schreibende am Archiv* und *Lesende im Archiv* geprägt sind. Benjamin und Borges sind *komparatistische Archivologen*, die in Räumen der Emergenz, d.h. den Archiven, rein zufällig Wissenspoetologie betreiben.

Bibliographie

- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg 2006.
- Barck, Karlheinz: *Literatur/Denken. Über einige Relationen zwischen Literatur und Wissenschaft*. In: Bernhard J. Dotzler u. Sigrid Weigel (Hg.): »fülle der combination«. *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*. München 2005, 293–302.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften in 7 Bänden (14 Tl.-Bde.)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991.
 GS IV/1: *Kleine Prosa und Baudelaire-Übertragungen*.
 GS V: *Das Passagen-Werk*.
 GS VI: *Fragmente und Autobiographische Schriften*.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas I/II*. Hg. von Llorenç Martí. Barcelona 2005.
- Borsò, Vittoria: *Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs*. In: Dies. u. a. (Hg.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart, Weimar 2001, 23–53.
- Breidbach, Olaf: *Die Materialisierung des Ich. Zur Geschichte der Hirnforschung im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1997.
- Campe, Rüdiger: *Die Schreibszene. Schreiben*. In: Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991, 759–772.
- Clancy, Martin: *Borges forgets Nietzsche*. In: *Philosophy and Literature* 30 (2006), 265–276.
- Danziger, Kurt: *Marking the Mind. A History of Memory*. Cambridge 2008.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin 1997.
- Draaisma, Douwe: *Metaphernmaschinen. Eine Geschichte des Gedächtnisses*. Darmstadt 1999.
- Dünne, Jörg: *Borges und die Heterotopien des Enzyklopädischen. Mediale Räume in der phantastischen Literatur*. In: Clemens Ruthner, Markus May u. Ursula Reber (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen 2006, 189–208.
- Ebeling, Knut u. Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009.
- Ette, Ottmar: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin 2004.
- Früchtl, Josef, u. Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*. In: Dies. (Hg.): *Ästhetik der Insze-*

- nierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt a.M. 2001, 9-47.
- Giuriato, Davide: Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939). München 2006.
- Humphrey, Richard: Literarische Gattung und Gedächtnis. In: Astrid Erll u. Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte in der Literaturwissenschaft. Berlin 2005, 73-94.
- Huysen, Andreas: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, London 1995.
- Johnson, David E.: Kant's Dog. In: *Diacritics* 34.1 (2004), 19-39.
- Klinkert, Thomas: Literatur, Wissenschaft und Wissen - ein Beziehungsdreieck (mit einer Analyse von Jorge Luis Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). In: Ders. u. Monika Neuhofer (Hg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie, Epistemologie, komparatistische Fallstudien*. Berlin, New York 2008 (= *Comparative Studies* 15), 65-86.
- Krause, Marcus u. Nicolas Pethes: Zwischen Erfahrung und Möglichkeit. Literarische Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2005, 7-18.
- Lachmann, Renate: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a.M. 2002.
- Pethes, Nicolas: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen 1999.
- Renneke, Petra: *Poesie und Wissen. Poetologien des Wissens der Moderne*. Heidelberg 2008.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Historische Epistemologie zur Einführung*. Hamburg 2007.
- Schneider, Manfred: *Aufzeichnungen*. In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2006.
- Stocker, Günther: *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*. Würzburg 1997.
- Wägenbaur, Thomas: *Memory and Recollection. The Cognitive and Literary Model*. In: Ders. (Hg.): *Poetics of Memory*. Tübingen 1998 (= *Stauffenburg-Kolloquium* 45), 3-22.
- Wizisla, Erdmut: »Verzettelte Schreiberei«. Walter Benjamins Archiv. In: Bernd Witte (Hg.): *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg 2008, 152-162.
- Wohlfarth, Irving: *Warum wurde die Passagenarbeit bisher kaum gelesen? Konjektur zu einer Konjunktur*. In: Bernd Witte (Hg.): *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg 2008, 26-62.