



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Narratologische Aspekte in den Erzählungen von Jorge  
Luis Borges – eine erzähltheoretische Analyse nach  
Gérard Genette“

Verfasserin

Elisabeth Sykora, Bakk. rer. nat.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

## **Erklärung**

„Ich, Sykora Elisabeth, erkläre, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst habe und nur die ausgewiesenen Hilfsmittel verwendet habe. Diese Arbeit wurde weder an einer anderen Stelle eingereicht (zum Beispiel für andere Lehrveranstaltungen) noch von anderen Personen (zum Beispiel Arbeiten von anderen Personen aus dem Internet) vorgelegt.“

## **Danksagung**

Danken möchte ich meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen, die mir ermöglicht hat, mein gewünschtes Thema im Bereich der Literaturwissenschaft Spanisch zu bearbeiten und die mir bei der konkreten Formulierung der Fragestellung und des Titels geholfen hat.

*Danke für die nette Zusammenarbeit!*

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>6</b>
1.1 Begründung der Arbeit .....	6
1.2 Methode .....	6
1.3 Forschungshypothese.....	7
1.4 Überblick über die Arbeit .....	7
<b>2. Autor .....</b>	<b>8</b>
<b>3. Ficciones .....</b>	<b>10</b>
<b>4. El Aleph .....</b>	<b>11</b>
<b>5. Analyse und Interpretation .....</b>	<b>12</b>
5.1 Erzähltheorie nach Gérard Genette.....	12
5.1.1 Ordnung .....	14
5.1.1.1 Zeit der Erzählung .....	14
5.1.1.2 Chronologie .....	14
5.1.1.3 Anachronie .....	15
5.1.1.4 Prolepse.....	17
5.1.1.5 Analepse.....	19
5.1.2 Das Element der Dauer in den Erzählungen von Jorge Luis Borges.....	20
5.1.2.1 Der Aspekt der summary in den Erzählungen Jorge Luis Borges .....	21
5.1.2.2 Der Aspekt der Pause in den Erzählungen von Jorge Luis Borges .....	22
5.1.2.3 Der Aspekt der Ellipse in den Erzählungen von Jorge Luis Borges.....	24
5.1.2.4 Der Aspekt der Szene in den Erzählungen von Jorge Luis Borges .....	26
5.1.3 Narrative Frequenz .....	28
5.1.4 Modus .....	31

5.1.4.1 Distanz .....	31
5.1.4.2 Perspektive und Fokalisierung .....	34
5.1.5 Stimme .....	38
5.1.5.1 Zeit der Narration.....	38
5.1.5.2 Die erzählende Person .....	40
5.1.5.3 Bedeutung des Ich- und Er-Erzählers .....	41
5.1.5.4 Ebenen und Beziehungen der erzählenden Person .....	43
5.1.5.5 Wechsel des Erzählers innerhalb eines Werkes.....	46
5.2 Struktur .....	48
5.2.1 Handlungsstrang .....	48
5.2.2 Funktion der Einleitung .....	51
5.2.3 Gliederung .....	54
5.3 Raum.....	59
5.4 Intertextualität.....	65
5.5 Fiktion.....	69
5.6 Phantastik.....	73
5.6.1 Definition .....	73
5.6.2 Elemente und Erscheinungsformen .....	75
5.6.2.1 Allgemeine Elemente der Phantastik .....	75
5.6.2.2 Spezifische Elemente der Phantastik .....	77
5.6.2.2.1 Die Bedeutung der Träume für die Phantastik.....	84
5.6.3 Unschlüssigkeit und Zweifel .....	87
5.6.4 Überschneidungen der realen und der übernatürlichen Welt.....	91
5.7 Motive der Erzählungen .....	95
5.7.1 Das Labyrinth .....	95

5.7.2 Die Bibliothek.....	103
5.8 Die Funktion der Titel .....	105
<b>6. Conclusio .....</b>	<b>106</b>
<b>7. Deutsche Zusammenfassung .....</b>	<b>112</b>
<b>8. Resumen español .....</b>	<b>114</b>
<b>9. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>124</b>
9.1 Primärliteratur.....	124
9.1 Sekundärliteratur.....	125
<b>10. Abstract .....</b>	<b>127</b>
<b>11. Lebenslauf .....</b>	<b>128</b>

# **1. Einleitung**

## **1.1 Begründung der Arbeit**

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Narratologische Aspekte in den Erzählungen von Jorge Luis Borges“ entstand aus dem erzähltheoretischen Interesse an dem argentinischen Autor. Es gibt bereits Analysen (vgl. Abraham, 2005; Alazraki, 1968; Almeida & Parodi [Hrsg.], 2006; Boldy, 2009; Friedman, 1990; Guerrero, 2008; Shaw, 1976) zu seinen einzelnen literarischen Werken, jedoch wurde der narratologische Aspekt in einem ganzheitlichen Zusammenhang bislang noch nicht erfasst. Diese Diplomarbeit widmet sich den Erzählungen des Zeitraumes 1939 bis 1952, da es sich hier laut Schriftsteller um seine wichtigsten Bücher handelt:

„Ficciones y El Aleph (1949 y 1952) son, según creo, mis libros más importantes.”  
(Borges & di Giovanni, 1999, S.111)

Außerdem decken diese ein möglichst breites Feld an Werken ab, sodass allgemeine Aussagen über die Elemente des Erzählens dieser Texte formuliert werden können. Die Bearbeitung des Themas soll als Grundlage für ein spezifisches Forschen auf dem Gebiet der Narrative dienen.

## **1.2 Methode**

Es handelt sich um eine literaturwissenschaftliche Analyse. Als theoretische Basis dient die Erzähltheorie von Gérard Genette (vgl. Genette, 1994), die Narratologie betreffend. Alle Erzählungen, die in den Sammlungen „Ficciones“ (Borges, 2009) und „El Aleph“ (Borges, 1998) enthalten sind, werden zur literaturwissenschaftlichen Analyse herangezogen. Jedoch wird nur auf jene genauer eingegangen, die für die Bearbeitung eines erzähltheoretischen Aspekts von Bedeutung sind. Es ist zu beachten, dass die Beispiele eine subjektive Auswahl sind. Die Arbeit wird allerdings nicht jedes Detail einer Erzählung bearbeiten, sondern einen Überblick über die Gesamtheit der Werke des Autors in Hinblick auf die Verwendung narratologischer Elemente liefern.

### **1.3 Forschungshypothese**

Die Forschungshypothese dieser Diplomarbeit geht von der Annahme aus, dass die narratologischen Aspekte in den Erzählungen von Jorge Luis Borges sehr vielfältig sind. Nach einem Gesamtüberblick und einer vertieften erzähltheoretischen Analyse soll geklärt werden, ob sich narrativische Tendenzen bzw. Schwerpunkte im Erzählwerk des Autors erkennen lassen.

### **1.4 Überblick über die Arbeit**

Nach einer Einleitung (Kapitel eins) widmet sich die Diplomarbeit in Kapitel zwei, drei und vier der Einführung in die Thematik, in denen es kurz um den Autor und seine zwei Sammlungen, „Ficciones“ (Borges, 2009) und „El Aleph“ (Borges, 1998) geht. Kapitel fünf widmet sich dem Hauptteil der Diplomarbeit: die Analyse und Interpretation der narratologischen Aspekte. Diese behandelt die Erzähltheorie nach Gérard Genette mit den Aspekten der Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus und Stimme, des Weiteren die Struktur der literarischen Texte, deren Raum, die Intertextualität, Fiktion und Phantastik, sowie allgemeine Themen und Elemente der Erzählungen. Danach folgt in Kapitel sechs eine Schlussfolgerung, die die Ergebnisse noch einmal aufzeigt.



## 2. Autor

Jorge Luis Borges wurde am 24. August 1899 in Buenos Aires geboren und starb am 14. Juni 1986 in Genf. Sein Vater Jorge Guillermo Borges war Rechtsanwalt und ein sehr intelligenter Mann. Seine Mutter hieß Leonor Acevedo de Borges, stammte aus traditionell argentinischen und uruguayischen Familien und war religiös. Als seine Mutter starb, begann er zu reisen, auch als er im Alter erblindet ist, reist er weiter, um die Länder sozusagen mit den Ohren wahrnehmen zu können. Er kam unter anderem nach Paris, New York und Japan.

Jorge Luis Borges verbrachte den Großteil seiner Kindheit im Elternhaus, er hatte außer seiner Schwester wenig Kontakt mit Gleichaltrigen. Bereits in seiner Kindheit hat sich sein Weg zum Literat herauskristallisiert und sein Vater erwartete sich von ihm Schriftsteller zu werden. Mit sechs oder sieben Jahren fing er an zu schreiben, wobei er spanische Klassiker, wie Cervantes imitierte. Das folgende Zitat beschreibt die Einstellung des Autors zur Literatur.

„Mucha gente sólo piensa en una vertiente de la vida real [...] pero también está la otra vertiente, la vida de la imaginación y la fantasía, y eso se traduce en el arte.”  
(Burgin, 1968, p.43)

Viele Menschen glauben an einen Aspekt des realen Lebens, allerdings gibt es auch eine andere Sicht. Die Vorstellungskraft und die Phantasie scheinen für ihn sehr wichtig zu sein, weshalb er diese Elemente in seine Werke mit einbezieht.

1914 zog er mit seiner Familie nach Europa. Grund dafür war hauptsächlich seine Ausbildung und die seiner Schwester. Sie besuchten eine Schule in Genf. Des Weiteren studierte er in Spanien, wo er den Kontakt zu Dichtern pflegen konnte. Außerdem war das Leben zu dieser Zeit in Europa billiger als in Buenos Aires.

Im März 1921 kehrte er wieder in die Hauptstadt Argentiniens zurück. Dort begann er mit seiner Tätigkeit als Schriftsteller und Autor. Vor allem verfasste er Gedichte, Essays und Erzählungen. Sein erster Gedichtband „Fervor de Buenos Aires“ wurde 1923 veröffentlicht. Außerdem wurde er in Buenos Aires Begründer von Zeitschriften, wie Prisma oder Proa und schrieb in den 1920er Jahren einige Manifeste. Die Karriere als Erzähler begann jedoch erst mit „Historia universal de la infamia“ (1935), die in den Kolumnen von „Crítica“ 1933 und 1934 veröffentlicht wurden. Seine erste Ausgabe von Erzählungen ist „El jardín de senderos que se bifurcan“ (1944). 1937 hat er seine erste beständige Arbeit gefunden. Davor ist er

kleinen redaktionellen Arbeiten nachgegangen, unter anderem arbeitete er mit bei der Beilage von „Crítica“ und „El Hogar“. (vgl. Borges & di Giovanni, 1999; Burgin, 1968; Vicent, 2009)

### 3. Ficciones

Das Buch "Ficciones" [Borges, J., L. (2009) *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.] besteht aus zwei Sammlungen. Die darin enthaltenen Erzählungen wurden in den Jahren 1939 bis 1944 verfasst.

Der erste Teil „El jardín de senderos que se bifurcan“ besteht aus folgenden Werken.

- „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“
- „Pierre Menard, autor del Quijote“
- „Las ruinas circulares“
- „La lotería en Babilonia“
- „Examen en la obra de Herbert Quain“
- „La biblioteca de Babel“
- „El jardín de senderos que se bifurcan“

Der zweite Teil trägt den Titel „Artificios“ und beinhaltet folgende Werke.

- „Funes el memorioso“
- „La forma de espada“
- „Tema del traidor y del héroe“
- „La muerte y la brújula“
- „El milagro secreto“
- „Tres versiones de Judas“
- „El fin“
- „La secta del Fénix“
- „El Sur“

## 4. El Aleph

In „El Aleph“ [Borges, J., L. (1998). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.] sind folgende Erzählungen der Jahre 1944 bis 1952 zu finden.

- „El inmortal“
- „El muerto“
- „Los teólogos“
- „Historia del guerrero y de la cautiva“
- „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“
- „Emma Zunz“
- „La casa de Asterión“
- „La otra muerte“
- „Deutsches Requiem“
- „La busca de Averroes“
- „El Zahir“
- „La escritura del Dios“
- „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“
- „Los dos reyes y los dos laberintos“
- „La espera“
- „El hombre en el umbral“
- „El Aleph“

## 5. Analyse und Interpretation

### 5.1 Erzähltheorie nach Gérard Genette

Gérard Genette befasst sich in seinem Buch „Die Erzählung“ [Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag.] mit dem Thema der Narratologie. Er teilt die verschiedenen Aspekte in die Ordnung, Dauer, Frequenz, den Modus und die Stimme ein. Zunächst, um die Ordnung einer Erzählung verstehen zu können, muss man unterscheiden zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit. Während sich die erste auf die Zeit der Geschichte bezieht, beschreibt die zweite die Zeit der Erzählung. Es entstehen somit Beziehungen zwischen der Zeit der Geschichte und der Zeit der Erzählung, die Genette in die Ordnung, Dauer und Frequenz unterteilt. (vgl. Genette, 1994, S.21,22)

Eine Geschichte kann, muss allerdings nicht chronologisch erzählt werden. Stimmt die Ordnung der Geschichte nicht mit der der Erzählung überein, so existiert eine Anachronie. Voraussetzung dafür ist jedoch ein gemeinsamer Ursprung, ein Punkt, bei dem die Erzählung und die Geschichte in ihrem zeitlichen Verlauf aufeinander abgestimmt sind. Analepsen und Prolepsen dienen dazu, sich der Vergangenheit oder der Zukunft zuzuwenden. Sie sind daher entweder retrospektiv oder prospektiv. Des Weiteren unterscheidet man jeweils zwischen der internen und der externen Form. (vgl. Genette, 1994, S.22 ff.)

Die Dauer besteht aus vier Elementen, der Zusammenfassung „summary“, Pause, Ellipse und Szene, die jeweils unterschiedliche Funktionen haben. In der „summary“ befinden sich keine Details von Ereignissen, sondern es wird nur der grobe Handlungsablauf geschildert. Wie bereits der Name sagt, handelt es sich um eine Zusammenfassung bzw. Raffung eines bestimmten Zeitraums. Die Zeit der Geschichte hat hier ein größeres Ausmaß als die Zeit der Erzählung. Sind die beiden Zeiten kongruent, dann liegt eine Szene vor. Ein Beispiel dafür wäre ein Dialog zwischen zwei Personen. Bei der Pause, auch deskriptive Pause genannt, setzt die Handlung solange aus, bis die Beschreibung zur Gänze erfolgt ist. Die Zeit der Geschichte ist somit nicht fortschreitend, während die Zeit der Erzählung unbegrenzt sein kann. Die Ellipse ist das Gegenteil zur Pause, es handelt sich hierbei um einen Zeitsprung. Ein gewisser Zeitraum, der dem Erzähler als unwichtig vorkommt, wird ausgespart. Daher bleibt die Zeit der Erzählung stehen, obwohl die Zeit der Geschichte voranschreitet. Auf diese Weise können kurze Momente bis sogar Jahrhunderte übersprungen werden. (vgl. Genette, 1994, S.61 ff.)

Die narrative Frequenz bezeichnet die Wiederholungsbeziehungen zwischen Erzählung und Diegese. Man unterscheidet folgende vier Typen:

- einmal erzählen, was einmal passiert ist,
- n-mal erzählen, was n-mal passiert ist,
- n-mal erzählen, was einmal passiert ist
- und einmal erzählen, was n-mal passiert ist.

Es können auch Überschneidungen vorkommen, wenn sich zum Beispiel innerhalb einer singulären Szene wiederholende Tätigkeiten ereignen. Eine Geschichte hat entweder eine chronologische Abfolge von Handlungen, die sich in Etappen wie den Altersstufen gliedern oder es gibt ein zeitliches Durcheinander. (vgl. Genette, 1994, S.81 ff.)

Der Modus beschäftigt sich mit der Distanz, den verschiedenen Perspektiven und der Fokalisierung. Das erste Element definiert die beiden Modi Mimesis, die direkte Figurenrede, und Diegesis, die Erzählung. Die Perspektive widmet sich dem Erzähler zu und klärt, ob dieser in der Handlung als Figur vorkommt oder nicht, bzw. ob die Ereignisse von innen analysiert oder von außen beobachtet werden. Somit ist entweder Subjektivität oder Objektivität einer Geschichte gegeben. Der letzte Punkt, die Fokalisierung, bestimmt die Sicht einer Erzählung. Man unterscheidet drei Arten voneinander, die Nullfokalisierung, bei der der Erzähler allwissend oder auktorial ist und mehr weiß als die Protagonisten, die interne Fokalisierung, bei der der Erzähler selbst eine oder mehrere handelnde Figuren darstellt und die externe Fokalisierung, bei der die Charaktere über mehr Wissen verfügen als der Erzähler. Verändern sich die Fokalisierungen innerhalb eines Werkes, dann handelt es sich um einen Fokalisierungswechsel. (vgl. Genette, 1994, S.116 ff.)

Auch die Stimme hat in einem literarischen Werk eine wichtige Funktion. Der Erzähler hat mehrere Möglichkeiten, in Erscheinung zu treten. Erscheint er als Figur in der Erzählung, so handelt es sich um eine homodiegetische Erzählung, ist er jedoch nicht selbst eine Figur in der Geschichte, so ist die Erzählung heterodiegetisch. Das heißt, die narrative Ebene ist entweder extra- oder intradiegetisch. Die Beziehung zur Geschichte kann homo- oder heterodiegetisch sein. Heterodiegetisch ist sie, wenn es eine anonyme Stimme gibt und der Erzähler in der Geschichte nicht vorkommt. Homodiegetisch ist sie dann, wenn der Erzähler eine Person verkörpert, die präsent ist und ihre eigene Sicht der Dinge hat. Innerhalb

des homodiegetischen Typs unterscheidet man weiter zwei Spielarten, nämlich der Erzähler als Held und der Erzähler als Nebenrolle, der meistens die Funktion des Beobachters übernimmt. Des Weiteren gibt es folgende fünf definierte Funktionen des Erzählers: die narrative, Regie-, Kommunikations-, testimoniale bzw. Beglaubigungs- und die ideologische Funktion. Je nach Ausrichtung des Erzählers lässt sich somit erkennen, wie viel Anteil der Erzähler an seiner Geschichte nimmt und in welchem Verhältnis er zu ihr steht. (vgl. Genette, 1994, S.174 ff.)

### **5.1.1 Ordnung**

#### **5.1.1.1 Zeit der Erzählung**

Entspricht in einem literarischen Werk die Erzählzeit der erzählten Zeit, so besteht eine komplette Übereinstimmung der Zeit der Handlung mit der, die für das Berichten und gleichzeitig Lesen des Textes verstreicht. Sind diese jedoch unterschiedlich, so existiert ein gemeinsamer Nullpunkt, von dem die Trennung ausgeht. Die temporale Erzählebene wird von Genette als „Basiserzählung“ bezeichnet. (vgl. Genette, 1994, S.21,22)

#### **5.1.1.2 Chronologie**

Die Tendenz zur Chronologie ist in den Werken des Autors Borges zwar zu erkennen, jedoch weisen nur die Erzählungen „El Aleph“ (in: Borges, 1998), „El Zahir“ (in: Borges, 1998), „El muerto“ (in: Borges, 1998) und „La muerte y la brújula“ (in: Borges: 2009) totale Chronologie auf. Die meisten Erzählungen sind in ihrer Zeitfolge sehr komplex, sodass der Leser aktiv mitdenken muss, um der Geschichte folgen zu können. In einer Erzählung können daher einige Analepsen und Prolepsen vorkommen und miteinander interagieren. „La muerte y la brújula“ (in: Borges: 2009) ist eine klassische Detektivgeschichte und hat somit einen logischen Aufbau der Handlung. In „El Zahir“ (in: Borges, 1998) befindet sich der Autor in der Gegenwart, am 13. November eines undefinierten Jahres. Von diesem Zeitpunkt ausgehend, erzählt er seine Geschichte mit chronologischem Aufbau, die am sechsten Juni beginnt. „El muerto“ (in: Borges, 1998) handelt von zwei Männern. Erzählt wird über einen gewissen Benjamín Otálora, den Protagonisten der Geschichte. Er ist zu Beginn neunzehn Jahre alt und kommt aus der Vorstadt von Buenos Aires. Eine zweite wichtige Rolle spielt

Azevedo Bandeira, der in Uruguay lebt und dessen Hauptgeschäft der Schmuggel ist. Otálora begibt sich auf die Reise auf das Land und verändert sich dabei stark. Zunächst wird er in Uruguay Gaucho, also ein Viehtreiber, danach versucht er zum Schmuggler aufzusteigen. An diesem Punkt wird er gewalttätig. Als Bandeira bereits alt und schwach ist, versucht er ihn umzubringen, um so selbst über die Schmugglerbande herrschen zu können, anders gesagt, um Macht zu erlangen. Allerdings ist das Ende der Geschichte anders als vom Protagonisten erwartet, er stirbt nämlich. Die Geschichte spielt im Jahr 1891 und alle Ereignisse geschehen chronologisch. Erzählt wird von der Gegenwart aus. Der erste Absatz ist mehr oder weniger eine kurze Zusammenfassung des folgenden Textes. Die Erzählung „El Aleph“ (in: Borges, 1998) beginnt im Februar 1929, mit dem Tod von Beatriz Viterbo. Seither besucht Borges, der Ich-Erzähler, jeden 30. April, an welchem Tag die Verstorbene Geburtstag hätte, ihre Familie in ihrem Haus. Carlos Argentino Daneri, Beatriz' Vetter ersten Grades arbeitet in einer Bibliothek der südlichen Vorstadt und beschäftigt sich viel mit der Literatur. Er hat ein Werk begonnen, aber noch nicht fertig geschrieben. Zunino und Zungri besitzen eine Confiserie. Sie wollen Carlos Argentinos Haus abreißen, da sie ihr Geschäft erweitern wollen. Carlos Argentino sagt, er könne seine Dichtung nur in seinem Haus zu Ende schreiben, denn in einem Winkel des Kellers befindet sich ein Aleph. Borges rät Carlos, das Haus von Zunino und Zungri abreißen zu lassen, damit er sich vom Aleph lösen kann. All diese Ereignisse geschehen chronologisch. Aufgrund des Todes der Frau wird die Beziehung zwischen Borges und Carlos Argentino stärker und sie kommen im Gespräch auf das Haus und das Aleph. Die Handlung entwickelt sich nach und nach, der Leser kann sich somit auf die Handlung einlassen und gemeinsam mit den Personen die Ereignisse erleben. Es herrscht von Anfang an eine gewisse Klarheit über die Personen und die Geschehnisse, die das Verständnis für den weiteren Verlauf ermöglicht. Deshalb können Rückblenden ausgespart werden und der Text kann sich auf die Gegenwart konzentrieren.

### **5.1.1.3 Anachronie**

Das folgende Zitat von Genette erklärt den Begriff der Anachronie.

„Eine Anachronie kann sich, in Richtung Vergangenheit oder Zukunft, mehr oder weniger weit vom „gegenwärtigen“ Augenblick entfernen, d. h. von dem Augenblick der Geschichte, wo die Erzählung unterbrochen wird, um ihr Platz zu machen: Wir werden diese zeitliche Distanz die Reichweite der Anachronie nennen. Diese kann



wiederum eine mehr oder weniger lange Dauer der Geschichte abdecken: was wir ihren Umfang nennen werden.“ (Genette, 1994, S.31)

Bei der Anachronie handelt es sich um eine Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der Erzählung. Sie beschäftigt sich mit dem Vergleichen der Anordnung der Ereignisse oder zeitlichen Segmente im narrativen Diskurs mit der Abfolge derselben Ereignisse oder zeitlichen Segmente in der Geschichte. Voraussetzung dafür ist die Existenz eines Nullpunktes, in dem die Erzählung und die Geschichte in ihrem zeitlichen Verlauf vollständig übereinstimmen würden. (vgl. Genette, S.21 ff.)

In Borges' Erzählungen ist die Erzählzeit eines jeden Werkes fortlaufend, die Geschichte ist allerdings unterschiedlich angeordnet. Es gibt sowohl chronologisch verlaufende Texte, als auch welche mit Vor- und Rückblenden, deren Handlung variabel in der Zeit ist. Eine annähernd chronologische Abfolge von Ereignissen findet sich zum Beispiel in der Erzählung „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998). Der Ich-Erzähler befindet sich in der Gegenwart und blickt zurück in das Jahr 1829. Hierbei handelt es sich um eine Analepse. Von diesem Zeitpunkt geht das Erzählen aus und nähert sich der Gegenwart an. Es wird berichtet, dass der Protagonist Tadeo Isidoro 1849 in Buenos Aires war, 1856 gegen zweihundert Indios kämpfte, 1868 in Pergamino war und ein Stück Land besaß, 1869 zum Sergeanten der Landpolizei ernannt wurde und 1870 eine Festnahme abwickeln musste. Es gibt lediglich eine Prolepse, die sich auf das Jahr 1874 und somit auf den Tod des Mannes bezieht. „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998) weist eine starke Tendenz zur chronologischen Handlung auf, allerdings nimmt der Erzähler sowohl Bezug zur Vergangenheit als auch zur Zukunft. Die Handlung spielt in der Nacht vor der Hinrichtung des Protagonisten. Der erste Absatz der Erzählung dient dazu, den Leser in das Geschehen einzuführen, indem der Protagonist und seine Mitmenschen vorgestellt wird und sein momentaner Zustand erklärt wird. Danach folgt die Biografie des Protagonisten, wobei mit seiner Geburt 1908 angefangen wird. Die Abfolge ist chronologisch und erstreckt sich bis zu seinem Tod an einem vom Erzähler nicht genannten Tag um neun Uhr morgens. In diesen beiden Fällen ist als Reichweite der Anachronie das gesamte Leben des Protagonisten zu verstehen. Diese Zeitperiode greifen einige Werke des Autors auf, wie etwa auch in „El muerto“ (in: Borges, 1998). Je nach Geschichte ist jedoch der Umfang der Erzählzeit unterschiedlich. Während in den ersten zwei Erzählungen die Geschichte des jeweiligen Protagonisten überblicksmäßig dargestellt wird, liegt der Fokus in der zuletzt genannten

Erzählung auf den wichtigsten Ereignissen der Jahre 1891 bis 1894. Dieses Thema wird genauer in Kapitel 5.1.2 behandelt. An diesem Punkt soll klar ersichtlich sein, dass sich die Erzählungen des Autors in den meisten Fällen auf das Leben des Protagonisten konzentrieren und dass ihre Lebensspanne in komprimierter oder aber in ausführlicher Form dargestellt wird, je nach Hauptaspekt des Werkes.

#### **5.1.1.4 Prolepse**

Die Prolepse hat eine prospektive Funktion und dient dazu, zukünftige Ereignisse vorwegzunehmen. Laut Fludernik (2010, S.57,58) wird auf diese Art und Weise Spannung erzeugt. Die Prolepsen eines Textes befinden sich in Borges' Werken vorwiegend am Anfang oder gegen Ende. Stehen sie in den ersten Absätzen eines Textes, so bewirken sie, dass der Leser neugierig auf die folgende Geschichte wird. Jene am Schluss beziehen sich auf die Ereignisse, die außerhalb der erzählten Handlung geschehen werden und regen den Leser zum Nachdenken an. Die Erzählung „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) ist so aufgebaut, dass die Spannung von Beginn bis zum Schluss aufrecht erhalten bleibt. Der Aufbau der Spannung beginnt bereits im ersten Absatz, in welchem der Erzähler mit der Phrase „Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos posteriores.“ (Borges, 1998, S.69) indirekt auf zukünftige Ereignisse verweist. Der Leser erfährt immer nur ein Detail bzw. ein Vorhaben der Protagonistin nach dem anderen. Er weiß bereits ab den ersten Sätzen, dass Emma einen Plan hat, allerdings wird dieser nicht sofort erläutert. Auf dies wird erst nach und nach Bezug genommen. Am Ende setzt sie ihren Plan in die Tat um, jedoch mit kleinen Änderungen. Die Folge davon ist ein anderer Ausgang als von ihr erwartet, wodurch das Spannungselement, ihr Schicksal, bis zum Schluss aufrecht erhalten bleibt. Ein weiteres Beispiel für die Prolepse zu Beginn einer Erzählung ist „El Sur“ (in: Borges, 2009). Hier wird mit den Worten „En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.“ (Borges, 2009, S.206) Spannung und Interesse zur Haupthandlung der Geschichte aufgebaut. Der Leser hat zu diesem Zeitpunkt noch keine Ahnung von den bevorstehenden Ereignissen, er muss weiterlesen, um die Handlung und Umstände zu erfahren.

In „La otra muerte“ (in: Borges, 1998), „El Zahir“ (in: Borges, 1998) und „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998) befinden sich die Prolepsen gegen Ende der jeweiligen Erzählung.

„Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real;“ (Borges, 1998, S.92)

Dieses Zitat aus „La otra muerte“ (in: Borges, 1998) bezieht sich nicht mehr primär auf die Handlung der Geschichte, sondern auf die Auffassung des Autors über das von ihm Verfasste. Er soll zum Zeitpunkt des Schreibens eine andere Meinung haben als Jahre danach. Das Zitat aus „El Zahir“ (in: Borges, 1998)

„Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges.“ (Borges, 1998, S.131)

nimmt Bezug auf das Schicksal des Protagonisten, das erst in der Zukunft eintreffen wird. Die Geschichte endet als er noch bei Verstand ist, jedoch verweisen diese Phrasen auf den weiteren psychischen Zustand des Mannes, der seinen Platz außerhalb der Erzählung hat. Das gleiche Schema lässt sich in „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998) mit den Worten „Francisco Borges moriría poco después en la revolución del 74;“ (Borges, 1998, S.60) finden.

Die Prolepsen, die in „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) vorkommen, müssen aus einer anderen Perspektive gesehen werden, da die Struktur der Erzählung sehr komplex ist. Zunächst ist zu erwähnen, dass die Handlung bereits geschehen ist, und dass diese aus der Gegenwart erzählt wird. Dadurch gibt es eine Rahmen- und eine Binnenhandlung. Dieselben Ereignisse können daher zugleich als Analepsen als auch als Prolepsen gesehen werden. Der Protagonist und Ich-Erzähler ist bereits aufgrund seiner Taten verhaftet worden und berichtet über das Geschehen. Aus dieser Sicht handelt es sich bei der Binnenhandlung um eine Analepse. Betrachtet man allerdings diese als unabhängig von der Rahmenhandlung, so lassen sich folgende Prolepse finden.

„Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado. Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte.“ (Borges, 2009, S.101)

„Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera de mi muerte implacable.“ (Borges, 2009, S.101)

„Vagamente pensé que un pistoletazo puede oírse muy lejos.“ (Borges, 2009, S.103)

und

„Yo había preparado el revólver. Disparé con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente.“ (Borges, 2009, S.117)

Die ersten zwei Zitate zeigen, dass es immer wieder einen Vorgriff auf den Tod des Protagonisten gibt. Die anderen beziehen sich auf den von ihm begangenen Mord an Dr.

Stephen Albert. Die Prolepsen erfüllen somit ihre Aufgabe als Vorgriff in die Zukunft. Noch während dem Verlauf der Geschichte wird etwas erwähnt, das in Folge eintreten soll. An diesen vier Zitaten kann man gut erkennen, dass dies entweder bereits innerhalb des Werkes passieren kann oder als Vorausschau zu deuten ist. Während die Person Dr. Stephen Albert tatsächlich während der Handlung ums Leben kommt, so wird vom Schicksal des Protagonisten bloß berichtet. Dies lässt das Ende für den Leser bis zu einem gewissen Grad noch offen und die Spannung bleibt auch über das Ende der Erzählung erhalten.

### **5.1.1.5 Analepse**

Laut Genette (1994, S.32 ff.) erlaubt die Analepse einen Rückblick in die Vergangenheit und geht in den meisten Fällen mit einer summary einher, da die Ereignisse je nach Zeitspanne mehr oder weniger stark gerafft werden. Eine sehr starke Raffung findet sich in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009), wo sich die Handlung auf die letzten 500 Jahre bezieht. Das gesamte Werk ist retrospektiv, daher eine Analepse. Weitere Erzählungen, die dieser Struktur folgen, sind „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009), „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998), „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009), „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009), „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009), wobei die Zeitspanne in der erst genannten Erzählung am größten ist und dann, von dieser Auflistung her, immer geringer wird. Außerdem rücken die Ereignisse näher zur bzw. sogar in die Gegenwart. Die zuletzt genannte Geschichte handelt von insgesamt fünfzehn Tagen und ereignete sich im zwanzigsten Jahrhundert.

Es gibt aber auch Erzählungen, die nicht komplett eine Analepse sind, sondern die jene Elemente im Text aufweisen, wie zum Beispiel in „La secta de Fénix“ folgender Satz.

„Ya Gregorovius observó, en los conventículos de Ferrara, que la mención del Fénix era rarísima en lenguaje oral;“ (Borges, 2009, S.199)

Diese zwei Aspekte der Analepse erklären ihren unterschiedlichen Stellenwert. Entweder ist die Vergangenheit von großer Bedeutung, dann wendet sich die Geschichte der vergangen Zeit zu, oder eine Handlung findet in der Gegenwart statt und es wird ausschließlich zur Erklärung einer Beziehung oder eines Zustandes Bezug zur Vergangenheit genommen.

### 5.1.2 Das Element der Dauer in den Erzählungen von Jorge Luis Borges

Die Erzählungen von Jorge Luis Borges weisen eine Vielzahl von unterschiedlichen Elementen der Dauer auf, was dazu führt, dass die Texte nicht monoton, sondern sehr abwechslungsreich wirken. Man kann nicht verallgemeinern, dass der Autor besonderen Wert auf ein Element legt, sondern der Stellenwert der Dauer und die Verwendung von summary, Pause, Ellipse und Szene sind je nach Erzählung unterschiedlich. So gibt es einerseits Werke ohne genauen Zeitbezug, wie „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „El fin“ (in: Borges, 2009), andererseits welche mit sehr präzisen Angaben, beispielsweise „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009). In der zuletzt genannten Erzählung sind die Zeitangaben sehr genau, es wird nicht nur ein bestimmtes Jahr genannt, sondern auch konkrete Tage und die Uhrzeit der Ereignisse. Zum Beispiel wird am Ende der Geschichte auf den Tod des Protagonisten auf die Minute genau eingegangen. Er stirbt schließlich am 29. März 1939 um neun Uhr und zwei Minuten. Im Gegensatz dazu beinhalten die Erzählungen „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998) und „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009) nur sehr vage Informationen zur Zeit der Handlung, angegeben mit einem Jahrhundert oder einer Jahreszahl. Ebenso keine expliziten Zeitangaben finden sich in „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009), stattdessen gibt es hier Hinweise wie der Tod des Reformators Amenophis IV (Borges, 2009, S.199), wodurch ersichtlich wird, dass sich der Erzähler hier auf das vierzehnte Jahrhundert vor Christus bezieht, zu welcher Zeit dieser Pharao Ägypten regierte. Gar kein Bezug zur Zeit in der Geschichte wird unter anderem in „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998) genommen. In Borges' Werken spielen alle Elemente der Dauer zusammen. Ein gutes Beispiel hierfür ist, wie bereits genannt, die Erzählung „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009). Im Ganzen dauert die Geschichte fünfzehn Tage. Sie beginnt am 14. März im Jahre 1939 und endet am 29. des selben Monats in der Früh, um genau neun Uhr und zwei Minuten. Die Zeit der Handlung verläuft nicht gleichmäßig, sondern die Erzählung ist sogleich eine Summary, als sie auch aus Pausen, Ellipsen und Szenen besteht. Auf diese Weise werden ausgewählte Tage bzw. bestimmte Ereignisse länger und ausführlicher beschrieben als andere, die für die Handlung nicht besonders wichtig zu sein scheinen. Sieht man den Text als eine Einheit, so lässt er sich als Summary bezeichnen. Analysiert man das Werk allerdings, so lassen sich genauere Aussagen zum Thema Dauer machen. Um eine deskriptive Pause handelt es sich zum Beispiel bei der Beschreibung der Werke des Protagonisten Jaromir Hladík, wie das Versdrama „Los

*enemigos*“ (vgl. Borges, 2009, S.177,178). Die längste jedoch bildet das eine fiktive Jahr, das der Protagonist nur in Gedanken lebt. In diesem Fall bleibt die Zeit für ihn stehen, damit er sein literarisches Werk zu Ende bringen kann. Erst als er es vollendet hat, geht die physische Zeit weiter. Im Gegensatz zur Pause weitet sich der größte Zeitsprung im selben Text über sechs Tage aus. Bis zum 22. März wird der Umstand des Protagonisten näher erläutert, dann folgt eine Ellipse und der nächste Tag, auf den Bezug genommen wird, ist bereits der 28. des Monats. Auch das Element Szene existiert in der genannten Erzählung. Als eine solche ist erstens Jaromir Hladíks Monolog (vgl. Borges, 2009, S.176) zu sehen, zweitens führt er ein Gespräch mit Gott (vgl. Borges, 2009, S.179) und in einem Traum redet er mit einem Bibliothekar (vgl. Borges, 2009, S.180).

#### **5.1.2.1 Der Aspekt der summary in den Erzählungen Jorge Luis Borges**

Man kann grob sagen, dass alle Erzählungen der beiden zu behandelnden Sammlungen, „El Aleph“ und „Ficciones“, in irgendeiner Form eine Zusammenfassung von unterschiedlich starker Raffung aufweisen. Die Zeitspanne beträgt zwischen ein paar Nächten in „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und einigen Jahrhunderten in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009). Obwohl man oberflächlich sagen kann, dass die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit, muss man in Borges' Werken weitere Unterteilungen vornehmen. Die Handlung findet, wie etwa in „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) oder „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) auf mehreren Ebenen statt. Ausgangspunkt ist immer die Gegenwart und Realität, aber es wird im weiteren Verlauf auf eine andere Zeitperiode verwiesen, auf Nebenhandlungen oder gar auf eine andere Welt, die beispielsweise als ein erfundener Planet oder ein Traum verstanden wird.

Die Geschichte von „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009) spielt Anfang des 20. Jahrhunderts, von 1904 bis zum ersten März 1912. Sie handelt davon, dass der Protagonist Nils Runeberg Thesen aufgestellt hat, die für ihn den Schlüssel zu einem zentralen Mysterium der Theologie bedeuten, die jedoch von anderen Theologen bereits widerlegt wurden. Er ist der Meinung, dass der Verrat des Judas nicht zufällig, sondern vorbestimmt war und dass Judas Jesus widerspiegeln sollte. Ebenso wie in „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009), ist in „El muerto“ (in: Borges, 1998) die Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit gerafft und die Geschichte geht von der Gegenwart aus, in der sich bereits alle Geschehnisse

ereignet haben. Es werden die wichtigsten Ereignisse innerhalb vier Jahren beschrieben. Zu Beginn, um 1891, ist der Protagonist Benjamín Otálora 19 Jahre alt. Er macht sich von Buenos Aires auf den Weg nach Uruguay, wo er zuerst ein Gaucho, ein Viehtreiber wird, später jedoch einer Schmugglerbande anschließt und versucht, dessen Stelle als Anführer einzunehmen. Im Jahre 1894 endet die Geschichte mit dem Tod des Protagonisten. Weitere Erzählungen wie „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009) folgen dem gleichen Schema.

Wie bereits erwähnt, ist die Zeitspanne von „Las ruinas circulares“ relativ kurz. Der Protagonist gelangt zu einem runden Tempel, wo er Tag und Nacht verbringt. Die Erzählung handelt von seinen Träumen. Nach ein paar Nächten findet er den Grund seines Daseins heraus und somit endet die Geschichte. Im Gegensatz dazu, wird in „La biblioteca de Babel“ Bezug zu den letzten 500 Jahren genommen. Die Ereignisse sind daher viel stärker gerafft als im vorherigen Text. Es geht um die Dimension der Bibliothek von Babel und deren Vielfalt an Büchern. Sie soll alle existierenden Bücher umfassen, wobei kein einziges genau gleich ist wie ein anderes. Jedes ist demnach einzigartig.

#### **5.1.2.2 Der Aspekt der Pause in den Erzählungen von Jorge Luis Borges**

In Borges' Werken sind zwei verschiedene Formen der Pause zu erkennen. Die erste Form der Pause ist die Dehnung, wie in „El Sur“ in der Phrase „Ocho días pasaron, como ocho siglos.“ (Borges, 2009, S.207) zu erkennen ist. In diesem Fall wird die Zeit, die tatsächlich vergeht als viel länger wahrgenommen. Zweitens existiert die Pause, deren Aufgabe es ist, mehr Informationen an den Leser weiterzugeben als die bloße Handlung, die in dem Moment geschieht. Dies können beispielsweise Hintergrund- oder Zusatzinformationen, Erklärungen oder Beschreibungen sein. In diesem Fall muss man weiter unterscheiden zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Erzählinstanz. Demnach stehen die Informationen entweder außerhalb der Erzählung oder sind Teil der Geschichte. Es kommen häufig Phrasen vor, die in Klammer gesetzt sind. Die Informationen, die darin enthalten sind, sind meistens Einwürfe des Autors aus der Gegenwart, die nicht Teil der Handlung sind. In diesem Fall handelt es sich um eine extradiegetische Pause. Zum Beispiel in „El milagro secreto“ erzählt der anonyme und allwissende Erzähler die Geschichte des Protagonisten Jaromir Hladík, ohne selbst am Geschehen beteiligt zu sein. Die Phrase, die in Klammer gesetzt ist,



“Se fijó el día veintinueve de marzo, a las nueve a.m. Esa demora (cuya importancia apreciará después el lector) se debía al deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetales y los planetas.” (Borges, 2009, S.174,175)

trägt keine zusätzlichen Informationen, die für die momentane Handlung von Bedeutung ist. Sie dient ausschließlich dazu, dass der Leser bereits in dem Moment weiß, dass der Aufschub der Hinrichtung eine wesentliche Bedeutung für die folgende Handlung sein muss. Der Grund dafür wird allerdings erst später erwähnt.

Auch die Phrasen in „Emma Zunz“

„La vio empujar la verja (que él había entornado a propósito) y cruzar el patio sombrío.” (Borges, 1998, S.74)

und

„(No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.)“ (Borges, 1998, S.75)

weisen dieselbe Form der Pause auf, allerdings gibt der Erzähler hiermit zusätzliche Informationen über Emotionen und ein bestimmtes Vorhaben preis. Der Leser weiß somit mehr über die Absichten und Gedanken der Charaktere bescheid. Ein Beispiel für intradiegetische Pause in Klammer findet sich in „La casa de Asterión“. Hier heißt es:

„A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.)“ (Borges, 1998, S.79)

Egal in welcher Form die Pause erscheint, so kann darauf explizit hingewiesen werden oder dieses Element existiert unterschwellig. In folgendem Zitat aus „La biblioteca de Babel“ macht der Erzähler den Leser darauf aufmerksam, dass er sich, bevor er sich der Lösung der Bibliothek zuwende, Axiome nennen und erklären werde. Die Zeit, die von diesem Moment bis zur Nennung der Lösung geschieht ist somit als deskriptive Pause zu verstehen.

„Antes de resumir la solución (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia) quiero rememorar algunos axiomas.“ (Borges, 2009, S.88)

Außerdem zeigt sich in dieser Phrase eine Zusatzinformation des Erzählers in extradiegetischer Form. Er sagt, dass die Lösung eine tragische Auswirkung habe, dass sie jedoch die wichtigste Tatsache der Geschichte sei. Diese Information ist zwar für die Handlung nicht relevant, der Leser kann sich allerdings mit dem Gesagten eine bessere Vorstellung machen und sich besser in die Erzählung einfügen. Sie vereinfacht das



Verständnis für die Geschichte. Eine deskriptive Pause ohne Hinweis des Erzählers in „La forma de espada“ lautet zum Beispiel wie folgt.

„el edificio tenía menos de un siglo, pero era desmedrado y opaco y abundaba en perplejos corredores y en vanas antecámaras. El museo y la enorme biblioteca usurpaban la planta baja: libros controversiales e incompatibles que de algún modo son la historia del siglo XIX;” (Borges, 2009, S.141)

Beschrieben wird in diesem Fall ein Landhaus, dessen Besitzer ein General sein soll. In der Zeit, wo das Haus beschrieben wird, tritt die Handlung in den Hintergrund bzw. bleibt stehen und geht erst wieder weiter, wenn die deskriptive Pause abgeschlossen ist.

### **5.1.2.3 Der Aspekt der Ellipse in den Erzählungen von Jorge Luis Borges**

Weist ein Text Ellipsen auf, so existieren Zeitsprünge, die von ihrer Reichweite sehr unterschiedlich sein können. Meistens tritt dann eine Ellipse auf, wenn ein gewisser Zeitraum für die Handlung nicht von Bedeutung ist. Ein Beispiel dafür ist „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009), dessen Erzählung aus Erinnerungen des Ich-Erzählers der Jahre 1884 bis 1887 besteht. Mit folgendem Satz

“Los años ochenta y cinco y ochenta y seis veraneamos en la ciudad de Montevideo.”  
(Borges, 2009, S.126)

werden die Ereignisse von zwei Jahren sehr kurz und bündig zusammengefasst. Zugleich ist dieser Zeitraum als Ellipse zu verstehen, da nicht näher auf Ereignisse eingegangen wird. Das bedeutet, dass sich die Handlung im Wesentlichen auf die zwei Jahre 1884 und 1888 beschränkt und dass die Ellipse in der Mitte der Zeitspanne platziert ist.

Man muss unterscheiden zwischen chronologischen und nicht chronologischen Ellipsen. Im ersten Fall geht die Handlung von einem Punkt aus und entwickelt sich davon entweder in die Zukunft oder in die Vergangenheit, bzw. im zweiten Fall springt der Erzähler in der Zeit hin und her. Die meisten Erzählungen handeln von der Vergangenheit, wobei der Erzähler selbst eine Person in der Gegenwart verkörpert. In diesen lässt sich folgende Struktur erkennen. Von einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit aus entwickelt sich die Handlung chronologisch. Da eine große Zeitperiode abgedeckt werden muss, helfen Ellipsen, um sich ausschließlich auf die wichtigen und für die Handlung relevanten Ereignisse konzentrieren zu können. Beispiele dafür sind, wie bereits genannt, „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009), weiters „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009), „Historia del guerrero

y de la cautiva“ (in: Borges, 1998), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998) und „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998).

Die Erzählung „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) besteht aus zwei Kapiteln, wobei sich das erste vorwiegend mit dem Thema *Uqbar* beschäftigt und das zweite mit *Tlön*. Im ersten befindet sich der Ich-Erzähler in der Gegenwart und erzählt von einem Ereignis, das bereits fünf Jahre lang zurück liegt „El hecho se produjo hará unos cinco años.“ (Borges, 2009, S.13). Auch zwischen den Kapiteln gibt es einen Zeitsprung, denn das zweite handelt von einer anderen Geschichte, die nur drei Jahre von der Gegenwart aus zurück liegt. An diesem Beispiel kann man erkennen, dass es sowohl Ellipsen gibt, die sich mitten in der Handlung ereignen, als auch jene, die durch Kapitel gekennzeichnet sind. Auch in „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998) blickt der Erzähler in die Vergangenheit zurück. Die Geschichte des Protagonisten Droctulft spielt im sechsten Jahrhundert. Danach folgt eine Ellipse und die Handlung geht im Jahre 1872 weiter.

In „El inmortal“ (in: Borges, 1998) nimmt eine Ellipse die Form eines Traums an, denn die Zeit, die der Protagonist träumt, wird in der Geschichte ausgelassen. Dies zeigt folgendes Zitat.

„Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una montaña.“ (Borges, 1998, S.11,12)

Vor diesem undefinierbar langen Traum war der Protagonist noch in der Wüste unterwegs auf der Suche nach der *Ciudad de los Inmortales*, der Stadt der Unsterblichen. Im nächsten Moment wacht er auf, er befindet sich plötzlich an einem anderen Ort und ist gefesselt.

Die Ellipsen können entweder von gleicher Dauer sein oder unterschiedliche Länge aufweisen. Im ersten Fall wird zum Beispiel von jedem Tag der Morgen ausgelassen oder innerhalb eines Jahres wird nur der Sommer beschrieben, die anderen Jahreszeiten jedoch nicht. In Borges' Werken finden sich allerdings überwiegend Zeitsprünge zweiter Art. Eine Annäherung an gleich lange Ellipsen lässt sich in „La otra muerte“ (in: Borges, 1998) erkennen, wo zwischen den berichteten Ereignissen immer ein paar Monate vergehen. Des Weiteren ist zu unterscheiden, ob die Zeitangaben in einem Text konkret sind, oder nur vage angegeben werden. Wie bereits in Kapitel 5.1.2 angeführt, wird in „El milagro secreto“ (in:

Borges, 2009) auf Tag und Uhrzeit eingegangen, während in „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009) ein geschichtliches Ereignis, ohne Nennung der Jahreszahl oder des Jahrhunderts, Aufschluss über die Zeit der Handlung geben. Besteht ein Werk vorwiegend aus diesen ungefähren Angaben, so fällt es schwer, die Länge der Ellipsen zu definieren. Eine ungefähre Angabe über eine Ellipse zeigt folgendes Zitat aus „El inmortal“ (in: Borges, 1998). Vermutlich wurden einige Tage übersprungen.

„No sé cuántos días y noches rodaron sobre mi.“ (Borges, 1998, S.13)

Durch diese Analyse lassen sich verschiedene Funktionen der Ellipse herleiten. Einerseits wird mittels Zeitsprünge Vagheit und Unsicherheit des Erzählers ausgedrückt. Der Leser weiß nicht, ob die Zeit aus einem bestimmten Grund ausgelassen wird oder ob der Erzähler nicht über das Wissen verfügt und deshalb die Handlung für eine gewisse Periode aussetzt. Andererseits können die Ellipsen als Klassifikation Borges' Werke zur Phantastik dienen. Sie erzeugen Unklarheit in Hinblick auf den Handlungsverlauf und die verstrichene Zeit. Dadurch wird der Leser verunsichert und die Glaubwürdigkeit der vermittelnden Person wird in Frage gestellt.

#### **5.1.2.4 Der Aspekt der Szene in den Erzählungen von Jorge Luis Borges**

Um eine Szene handelt es sich laut Genette (1994, S.78-80) auf jeden Fall, wenn eine Figur in der direkten Rede spricht. Auf diese Weise ist die Erzählzeit gleich der erzählten Zeit. Es lassen sich verschiedene Formen der Figurenrede erkennen. Erstens gibt es die freie indirekte Rede, wie in „El Aleph“ (in: Borges, 1998). Zweitens den Dialog zwischen mehreren Personen, wie etwa in „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009). Drittens gibt es die Form eines Monologs, wie in „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) zu erkennen ist.

Den Dialog in „La muerte y la brújula“ führen Lönnrot und Kommissar Treviranus. Sie unterhalten sich über die Morde, die in letzter Zeit geschehen sind. Es folgt ein Dialog, eingeleitet durch den Erzähler.

“ [...] Treviranus dijo:

- ¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?

Erik Lönnrot sonrió [...]. Esto quiere decir —agregó—, *El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer.*

El otro ensayó una ironía.

- ¿Ese dato es el más valioso que usted ha recogido esta noche?

- No. Más valiosa es una palabra que dijo Ginzberg.” (Borges, 2009, S.161,162)

Das gleiche Schema findet sich in „El fin“ wieder, wobei es zwischen den Charakteren Fierro und dem Schwarzen zu einer direkten Figurenrede kommt, bei der der anonyme Erzähler interveniert. Dabei handelt es sich um die indirekte freie Rede.

“Hubo un silencio. Al fin, el negro respondió:

- Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años.

El otro explicó sin apuro:

- Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.

- Ya me hice cargo - dijo el negro -. Espero que los dejó con salud.” (Borges, 2009, S.195,196)

Bei der indirekten freien Rede muss man zwischen zwei Arten unterscheiden. Entweder gibt es wie bereits erwähnt einen anonymen Erzähler oder einen Ich-Erzähler, der selbst eine Figur in der Geschichte ist und mit einer anderen Person ein Gespräch führt. In „El jardín de senderos que se bifurcan“ nimmt die Mimesis des Dr. Stephen Alberts und des Ich-Erzählers Yu Tsun den Großteil des gewählten Modus ein. Ein Gespräch der beiden lautet wie folgt:

“Abrió el portón y dijo lentamente en mi idioma:

- Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín?

Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado:

- ¿El jardín?

- El jardín de los senderos que se bifurcan.

Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprensible seguridad:

- El jardín de mi antepasado Ts'ui Pên.

- ¿Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado? Adelante.” (Borges, 2009, S.108)

Weitere Beispiele für dieselbe Art von Szene sind „El Aleph“ (in: Borges, 1998), wo der Ich-Erzähler erzählt und sich unterdessen mit Carlos Argentino unterhält und „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998), wo Glencairn dem Ich-Erzähler von einem Ereignis erzählt. Im Gegensatz dazu ist „Los dos reyes y los dos laberintos“ eine Erzählung, in der der Erzähler anonym ist. Hier zeigt sich die direkte Figurenrede folgendermaßen:

“Cabalaron tres días, y le dijo: <<¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; [...].>>” (Borges, 1998, S.158)

Der Umfang der direkten Figurenrede ist sehr unterschiedlich. In manchen Erzählungen nimmt diese eine große Stellung ein, in anderen gibt es nur wenige Phrasen und in den Werken „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998), „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009) und „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009) fehlt die

Konstruktion ganz. So kommt anders als in den bereits erwähnten Erzählungen in “La escritura del Dios” nur ein Satz in Form von Mimesis vor, der wie folgt lautet:

“Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: *Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños.*” (Borges, 1998, S.138)

In „El milagro secreto“ lautet der Monolog des Protagonisten, wie folgt:

“Sabía que éste se precipitaba hacia el alba del día veintinueve; razonaba en voz alta: *Ahora estoy en la noche del veintidós; mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal.*” (Borges, 2009, S.176)

Jaromir Hladík, der kurz vor seiner Hinrichtung steht, kommt auf den Gedanken, dass er in seinen letzten Nächten zwar eingesperrt ist, dass er aber in diesem Zeitraum nicht sterben wird. Diese Idee sagt er in lautem Ton zu sich selbst, er führt daher ein Gespräch mit sich selbst, einen Monolog. Auch die syntaktische Konstruktion „pensar que ...“, übersetzt mit „jemand dachte + direkte Rede“, ist eine Art Monolog im Stillen. Hierfür sind „El milagro secreto“ und „Deutsches Requiem“ Beispiele. Die folgenden Zitate demonstrieren die Einschübe der Gedanken der jeweiligen Person.

“Pensó estoy en el infierno, estoy muerto. Pensó estoy loco. Pensó el tiempo se ha detenido.” (Borges, 2009, S.182)

„Pensé: *Me satisface la derrota, porque secretamente me sé culpable y sólo puede redimirme el castigo.* Pensé: *Me satisface la derrota, porque es un fin y yo estoy muy cansado.* Pensé: *Me satisface la derrota, porque ha ocurrido, porque está innumerablemente unida a todos los hechos que son, que fueron, que serán, porque censurar o deplorar un solo hecho real es blasfemar del universo.*“ (Borges, 1998, S.101,102)

### 5.1.3 Narrative Frequenz

Wie bereits in Kapitel 5.1 erwähnt, bezeichnet die narrative Frequenz die Wiederholungsbeziehungen zwischen der Erzählung und der Diegese, wobei vier Möglichkeiten voneinander zu unterscheiden sind (vgl. Genette, 1994, S.81 ff.). Im Gegensatz zu den anderen Bereichen der Erzähltheorie lässt sich hier eine klare Tendenz des Autors erkennen. Die häufigste Frequenz ist die, dass einmal erzählt wird was einmal passiert. Auf diese Weise kann sowohl der Fluss der Handlung, als auch der der Erzählung aufrecht erhalten bleiben. Ein Nachteil kann jedoch sein, dass sich der Leser alles merken muss, weil kein Detail wiederholt wird. Jedoch verwendet Borges auch immer wieder andere Frequenzen in seinen Werken, die nicht eine so starke Präsenz haben wie die zuvor erwähnte. Zum Beispiel in „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) sind die Ereignisse aufeinander aufbauend, die

meisten geschehen einmal und werden auch vom Erzähler nur einmal erwähnt, es gibt aber auch ein paar Ausnahmen. Die Protagonistin namens Emma Zunz will den Tod ihres Vaters an Aaron Loewenthal, dem Eigentümer einer Fabrik rächen. Ein Beispiel für ein Ereignis, das einmal geschieht und einmal erzählt wird bietet folgendes Zitat.

„Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del *Nordstjärnan*. [...] El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo [...] y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró.“ (Borges, 1998, S.72)

Es handelt sich hierbei um eine Handlungsabfolge, auf die in weiterer Folge nicht mehr eingegangen wird. Geschehen ist geschehen, der Leser wurde informiert, aber es bedarf keiner weiteren Erwähnung dieser Taten. Der Großteil der Geschichte wird auf diese Weise erzählt. Es gibt aber auch Momente, in denen andere Frequenzen vorkommen. So wird ebenfalls in derselben Erzählung ein Ereignis einmal vom Erzähler erwähnt, das sich n-mal ereignet hat. Dies demonstrieren folgende Zitate.

„Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin.“ (Borges, 1998, S.69)

„Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa [...].“ (Borges, 1998, S.75)

„Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: [...].“ (Borges, 1998, S.76)

Eine weitere Variation der Frequenz, die in „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) vorkommt, ist, dass ein Ereignis einmal geschieht, jedoch n-mal erzählt wird. Konkret handelt es sich hierbei um das Lesen des Briefes von einem gewissen Fain, in dem es darum geht, dass Emmas Vater an einer Überdosis Veronal gestorben ist. Bereits zu Beginn der Erzählung liest Emma den Brief von Fain, danach wird dies noch einmal erwähnt. Zu sehen ist dies an folgenden Phrasen.

„Lo abrió; debajo del retrato de Milton Sills, donde la había dejado la antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto; la empezó a leer y la rompió.“ (Borges, 1998, S.71)

„Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta.“ (Borges, 1998, S.73)

Außerdem wird berichtet, dass sie den Brief noch einmal liest, daher existiert gleichzeitig zu dieser auch die vierte Art der Frequenz. Ein Ereignis geschieht n-mal und es wird ebenso n-mal darauf eingegangen, dies bezieht sich in den beiden Zitaten auf das Lesen des Briefes. Anhand dieses Werkes kann man sehr gut erkennen, dass der Autor alle Möglichkeiten nutzt,

die der Darstellung der Frequenz möglich sind, auch wenn der Schwerpunkt eindeutig festzustellen ist.

Weitere Beispiele für ein Ereignis, das n-mal erzählt wird und einmal passiert sind unter anderem in „El Sur“ (in: Borges, 2009), „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009) und „El inmortal“ (in: Borges, 1998) zu finden. In der erst genannten Erzählung beziehen sich die beiden Phrasen „Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó“ (Borges, 2009, S.207) und „Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza“ (Borges, 2009, S.208) auf dasselbe Ereignis, das zweimal erwähnt wird, nämlich auf die Fahrt des Protagonisten mit einer Droschke in das Sanatorium. In den beiden anderen Werken wird vom Erzähler deutlich darauf hingewiesen, dass er das Gesagte bereits erwähnt hat. In „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009) wird darauf Bezug genommen, dass die besagte Sekte keine Verfolgungen erlitten hat. Zunächst wird diese Information in die Erzählung eingebaut, das zweite Mal jedoch verweist der Erzähler auf seine bereits getätigte Aussage. Zu sehen ist dies an folgenden Sätzen.

„[...] la prueba es que no han sufrido persecuciones.“ (Borges, 2009, S.200)

„He dicho que la historia de la secta no registra persecuciones.“ (Borges, 2009, S.201)

In „El inmortal“ ist das gleiche Schema zu finden. Der Erzähler sagt

„He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra.“ (Borges, 1998, S.14)

und

„En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas;“ (Borges, 1998, S.28)

Er weist somit einmal auf eine seiner bisherigen Aussagen und einmal auf das erste von ihm verfasste Kapitel.

Ein Beispiel für die Frequenz n-mal erzählen was n-mal passiert ist, zeigt sich wie folgt in „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009).

„[...] que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza. Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe honor de los hombres.“ (Borges, 2009, S.56,57)

„Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego.“ (Borges, 2009, S.65)

Hier steht geschrieben, dass die runden Ruinen, die bereits vor einigen Jahrhunderten gebrannt hatten, nun wieder auf gleiche Weise vom Feuer zerstört werden. Borges bringt mit den



verschiedenen Arten der Frequenz eine von ihm beabsichtigte Abwechslung in das Erzählen. Er vermeidet auf diese Weise einen monotonen Stil. Der Leser muss mit seinen Gedanken aktiv an der jeweiligen Geschichte teilnehmen, er kann sich nicht darauf verlassen, dass Schlüsselereignisse immer wieder aufs Neue erwähnt werden. Es ist sogar das Gegenteil der Fall, dass Kleinigkeiten, die einmal erzählt werden, von Relevanz für das Schicksal eines Protagonisten bzw. für den Ausgang einer Handlung sind. Anhand der gewählten Frequenz lässt sich die Einstellung des Autors zur Handlung, seinen Erzählfiguren und Lesern erkennen. Am Wichtigsten erscheinen jene Ereignisse, die n-mal erzählt werden und nur einmal geschehen. Weist der Erzähler auf etwas mehrere Male hin, so kann dies als Beweis der Existenz bzw. der Rechtfertigung für das Übernatürliche dienen. Oder aber der Autor ist der Meinung, dass sich der Leser nicht alles merken kann. Daher nimmt er immer wieder Bezug zu den für die Handlung relevanten Geschehnissen.

#### **5.1.4 Modus**

##### **5.1.4.1 Distanz**

Bei der Distanz unterscheidet Genette zwei Modi voneinander, die Mimesis und die Diegesis. Laut Henry James werden diese Begriffe *showing* (zeigen) und *telling* (erzählen) genannt. Unter Mimesis ist die direkte Figurenrede zu verstehen, während sich die Diegesis auf das Erzählen und die indirekte Rede bezieht. (vgl. Genette, 1994, S.116,117)

Es lässt sich weder allgemein sagen, dass die Erzählungen von Borges in einem bestimmten Modus gehalten sind, noch dass es eine klare Tendenz zu einem Modus gibt, da dieser je nach Geschichte stark variiert. Kein einziges Werk ist ausschließlich in Mimesis verfasst, jedoch existieren jene mit reiner Diegesis, wie etwa „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998), „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009) und „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009). Diese weisen das gleiche Schema auf. Es gibt einen Erzähler, der die jeweilige Geschichte berichtet und in erzählendem Modus auf sie eingeht. Auch in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) kommt keine Figurenrede vor. Der erzählende Modus bleibt erhalten, allerdings kommuniziert der Erzähler mit dem Leser direkt, wie etwa mit den Worten: „Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?“ (Borges, 2009, S.98) bzw. über eine rhetorische Frage, wie „¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba?“ (Borges, 2009, S.96), was die Distanz zum Rezipienten



auflockert. Dasselbe ist in „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009) zu finden. Hier gibt es einen Ich-Erzähler, der über die Lotterie in Babylon und gleichzeitig sein Schicksal als Einwohner der biblischen Stadt berichtet. Er tritt mit den Lesern auf die gleiche Weise in Kontakt, wie es in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) der Fall ist. Dies beweisen folgende Zitate.

„Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo“ (Borges, 2009, S.66)

„¿No es irrisorio que el azar dicte la muerte de alguien y que las circunstancias de esa muerte [...] no estén sujetas al azar?“ (Borges, 2009, S.73)

Laut Genette (1994, S.115 ff.) gehört auch die indirekte Rede zum Modus Diegesis. Ein Beispiel dafür ist folgendes Zitat aus „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“.

„Al día siguiente, Bioy me llamó desde Buenos Aires. Me dijo que tenía a la vista el artículo sobre Uqbar, en el volumen XXVI de la Enciclopedia. No constaba el nombre del heresiarca, pero sí la noticia de su doctrina, formulada en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque – tal vez – literariamente inferiores.“ (Borges, 2009, S.15)

Borges versucht in seinen Werken die zwei Modi miteinander zu verbinden. Die Erzählungen „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und „El Sur“ (in: Borges, 2009), beispielsweise, bestehen zum größten Teil aus dem erzählenden Modus, jedoch mit Unterbrechungen der direkten Rede einer handelnden Person der Geschichte, sei es der Erzähler selbst oder eine andere Figur. Je nach Text und Inhalt hat die Mimesis eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Präsenz. In „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009), beispielsweise, steht ein einziger Satz in direkter Rede, wobei es sich hierbei nur um Gedanken des Protagonisten handelt, wie folgende Phrasen demonstrieren.

„[...] al cerrar los ojos pensaba: *Ahora estaré con mi hijo. O, más raramente: El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy.*“ (Borges, 2009, S.62,63)

Es ist daher fraglich, ob es sich in diesem Fall überhaupt um Mimesis handelt oder ob dies noch als Diegesis verstanden werden kann, da eine andere Person die Gedanken des Protagonisten kennt und sie präsentiert. In „El Sur“ (in: Borges, 2009) hat die direkte Rede einen ebenso geringen Stellenwert, denn nur insgesamt zwei kurze Sätze sind in Mimesis verfasst. Diese lauten:

“- Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.“ (Borges, 2009, S.214)

und

“- Vamos saliendo – dijo el otro.” (Borges, 2009, S.215)

Um die Mimesis analysieren zu können, ist zunächst zu untersuchen wer spricht. Es kann sein, dass der Erzähler selbst eine Figur der Handlung ist und sich entweder mit sich selbst unterhält oder mit jemandem anderen. Der Erzähler kann aber auch außerhalb des Geschehens stehen und erzählende Funktion haben, in welcher Geschichte zwei Personen eine Konversation führen. Beispiele für ein Zusammenspiel von Mimesis und Diesgesis sind „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „La forma de espada“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El fin“ (in: Borges, 2009), „La otra muerte“ (in: Borges, 1998), „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998) und „El Aleph“ (in: Borges, 1998) wobei der Stellenwert der Modi in diesen unterschiedlich ist. Eine größere Bedeutung der Diegesis und somit geringer Bedeutung der Mimesis weisen von den oben genannten Werken „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) auf. Die Handlung dieser Geschichten wird im erzählenden Modus präsentiert, die Stellen in direkter Rede dienen der Vertiefung und dem Einfühlungsvermögen des Lesers in den jeweiligen Protagonisten. Im Fall der zweiten Erzählung gibt es insgesamt vier Stellen, wo Mimesis in kurzer Form vorkommt. Diese wurden bereits in Kapitel 5.1.2 in Bezug auf die Dauer angeführt. Es handelt sich um das Gespräch des Protagonisten mit Gott, (vgl. Borges, 2009, S.179), mit einem Bibliothekar (vgl. Borges, 2009, S.180) und um seine Gedanken, die als Monolog dargestellt werden (vgl. Borges, 2009, S.176). Etwa gleich ist der Stellenwert der beiden Modi in „La otra muerte“ (in: Borges, 1998), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009) und „El fin“ (in: Borges, 2009). Die jeweilige Geschichte kommt weder ohne erzählenden Aspekt noch ohne Konversationen aus. Es lässt sich folgendes Schema erkennen: die Diegesis widmet sich den Hintergrundinformationen, die für das Verstehen der Handlung nötig sind. Je näher der Höhepunkt allerdings rückt, desto wichtiger wird die Mimesis. Denn so werden auch die Absichten und Gefühle der Protagonisten automatisch vermittelt. Von großer Bedeutung ist die Mimesis in all den anderen zuvor erwähnten Werken, wie „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998), wobei die Diegesis in den Hintergrund rückt. Der erzählende Modus ist zwar dennoch wichtig für das Verständnis der Geschichte, aber die direkte Figurenrede rückt in den Vordergrund. In „El Aleph“ (in: Borges, 1998) und „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) nimmt das Gespräch einen Großteil der

Geschichte ein, so formt ein einzelner Gedanke einen ganzen Absatz. In „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) wird die eigentliche Handlung, die Binnenhandlung in direkter Rede berichtet. Erzähler sind die Protagonisten aus der Rahmenhandlung.

#### **5.1.4.2 Perspektive und Fokalisierung**

Laut Ansgar Nünning (in: Füger & Helbig [Hrsg.], 2001, S.13 ff.) bezieht sich die Erzählperspektive, auch Erzählsituation genannt, nicht auf das „Wie“ der erzählerischen Vermittlung, sondern auf das Persönlichkeitsbild. Die Wichtigkeit der Perspektive als narratologischer Aspekt wird in folgendem Zitat von Fludernik klar. Sie verrät dem Leser unter anderem bestimmte Charakterzüge des Autors, sowie den individuellen Standpunkt zu einem Thema.

„Geschichte hat immer auch mit Perspektive zu tun. Nicht nur, dass kein Historiker oder Romanautor je die (wirkliche oder fiktive) Welt in *toto* wiedergeben kann [...]. Erzählung ist Selektion. Jede Historie ist zudem grundlegend perspektivisch. Sie verrät den Blickwinkel des Autors, seiner Nationalität und Herkunft, des Zeitalters, in dem er schreibt/schrieb, und sie ist auf ein Publikum zugeschnitten, das gewisse Vorurteile, ideengeschichtliche Überzeugungen und Erwartungshaltungen hat.“ (Fludernik, 2010, S.11, 12)

Zu demselben Schluss kommt Natascha Würzbach (in: Füger & Helbig [Hrsg.], 2001, S.105 ff.). Die Ausrichtung der Fokalisierung bestimmt wie eine Geschichte dargestellt wird, auf welche Aspekte großen Wert gelegt wird und den Eindruck des Lesers. Jede Person verkörpert ihre eigene Wahrheit und drückt ihr subjektives Empfinden aus, daher ist die Aussage eines Werkes abhängig von der Art der Fokalisierung. Das folgende Zitat beschreibt genau diese Thematik.

„Die Subjektivität von Sichtweisen, Stimmungen, Befindlichkeiten und Bewertungen wird dabei meist durch figurale Fokalisierung erzählstrukturell akzentuiert.“ (Würzbach, 2001, S.109, in: Füger & Helbig [Hrsg.])

Als Synonyme für die Fokalisierung nennt Genette (1994, S.134 ff.) *point of view* und *Sicht*. Erzählungen können aus verschiedenen Perspektiven geschrieben werden, wie etwa der eines allwissenden Erzählers, der außerhalb der Geschichte steht oder der einer handelnden Figur. Hier unterscheidet man die neutrale und unpersönliche von der persönlichen Perspektive mit eigener Meinung. Des Weiteren ist die interne von der externen Sicht abzugrenzen. (vgl. Fludernik, 2010) Die nachfolgende Tabelle in Anlehnung an Genette (1994, S.132) stellt diese

Thematik graphisch dar. Die vertikale Ebene beschreibt die innere und äußere Sicht, während die horizontale Ebene die Stimme bzw. die Identität des Erzählers klassifiziert.

Tabelle 1: Perspektive

	<i>von innen analysierte Ereignisse</i>	<i>von außen beobachtete Ereignisse</i>
<i>Erzähler erscheint als Figur in der Handlung</i>	der Protagonist erzählt seine Geschichte	ein Zeuge erzählt die Geschichte des Protagonisten
<i>Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor</i>	der allwissende Autor erzählt die Geschichte	ein außenstehender Autor erzählt die Geschichte

(vgl. Genette, 1994, S.132)

Diese grobe Einteilung eines Werkes, dargestellt in Tabelle 1, ist nur für jene Erzählungen des Autors zulässig, deren Struktur erlaubt, die anfängliche Perspektive während der gesamten Geschichte aufrecht zu erhalten. Beispiele folgen in Tabelle 3. Erzählungen, die eine komplexe Struktur haben, weil sie mehrere Erzählebenen aufweisen, beinhalten mehrere Perspektiven. Zum Beispiel in „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) oder in „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), die jeweils aus einer Rahmen- und einer Binnenhandlung bestehen, ändert sich die Perspektive mit den neuen Begebenheiten. In „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) gibt es zunächst einen Ich-Erzähler, der selbst Figur der Handlung ist. Er ist auf der Reise und trifft auf einen Engländer, mit dem er sich in Folge unterhält. Dieses Gespräch formt die Binnenhandlung, in der der ursprüngliche Erzähler nicht erscheint und der Engländer zum Erzähler und gleichzeitig Protagonisten der Geschichte wird. Die Perspektive ist zwar in beiden Fällen die gleiche, der Protagonist erzählt nämlich seine Geschichte, jedoch handelt es sich um zwei unterschiedliche Personen und Handlungen. Hierfür ist die Klassifikation der Fokalisierung nach Genette (1994, S.134 ff.) für eine Analyse effektiver als die der Perspektive. Man unterscheidet drei Arten der Fokalisierung voneinander. Bei der Nullfokalisierung ist der Erzähler allwissend oder auktorial, er weiß mehr als die Figuren der Geschichte. Die interne Fokalisierung bedeutet, dass der Erzähler gleichzeitig eine Person der Handlung repräsentiert, bzw. genauso viel über diese weiß wie sie selbst. Die Geschichte wird aus der Sicht dieser Figur geschildert. Es gibt drei mögliche Arten, entweder ist diese Fokalisierung starr, variabel oder multiple, das heißt, entweder ist die Perspektive immer

dieselbe oder sie ändert sich oder es gibt mehrere Sichtweisen zu dem gleichen Ereignis. Genette (1994, S.134 ff.) ist der Meinung, die interne Fokalisierung werde nur selten in aller Strenge praktiziert. Es sollte so sein, dass die fokale Figur ungenannt bleibt, dass sie nie von außen beschrieben wird und dass der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert. Die dritte Art ist die der externen Fokalisierung. In diesem Fall weiß der Erzähler weniger als der Protagonist, er gibt deutlich zu erkennen, dass er sich über die wirklichen Gedanken des Helden im Unklaren ist. Er gibt seine Meinung nicht preis, wodurch die Geschichte objektiv dargestellt wird. Die Art der Fokalisierung muss nicht während eines ganzen Werkes aufrecht erhalten bleiben, sondern sie kann sich verändern. Hierbei handelt es sich um einen Fokalisierungswechsel oder auch variable Fokalisierung.

Tabelle 2: Zusammenspiel von Perspektive und Fokalisierung

	<i>von innen analysierte Ereignisse</i>	<i>von außen beobachtete Ereignisse</i>
<i>Erzähler erscheint als Figur in der Handlung</i>	interne Fokalisierung	je nach Wissen des Zeugen alle Möglichkeiten offen
<i>Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor</i>	Nullfokalisierung	externe Fokalisierung

(vgl. Genette, 1994, S.132)

Tabelle 2 zeigt das Zusammenspiel der Perspektive mit der Fokalisierung. Es folgt nun in Tabelle 3 eine Aufzählung der Werke, die eindeutig zu klassifizieren sind. Hier bleibt die Rolle des Erzählers während der gesamten Handlung gleich.

Tabelle 3: Fallbeispiele der Perspektive und Fokalisierung

	<i>von innen analysierte Ereignisse</i>	<i>von außen beobachtete Ereignisse</i>
<i>Erzähler erscheint als Figur in der Handlung</i>	„La casa de Asterión“ „Deutsches Requiem“ „La escritura del Dios“ „El inmortal“ „El Aleph“	„La otra muerte“ „Funes el memorioso“
<i>Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor</i>	„Las ruinas circulares“ „La muerte y la brújula“ „El milagro secreto“	„Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“

	„El Sur“ „El muerto“ „Los teólogos“ „Emma Zunz“ „La espera“	
--	---	--

(vgl. Genette, 1994, S.132)

In den Werken des Autors Jorge Luis Borges dominiert stark die innere Sicht, wobei der Erzähler sowohl in der Handlung als Figur erscheinen, als auch fern bleiben kann, demnach handelt es sich um eine interne oder Nullfokalisierung. Weniger Geschichten sind im Hinblick auf die äußere Sicht verfasst. Egal, ob es sich um einen allwissenden Erzähler handelt oder ob er als Figur in der Handlung präsent ist, so kann bei der internen, also auch bei der Nullfokalisierung auf die Gedanken und Gefühle des Protagonisten eingegangen werden. In „La espera“ beispielsweise werden die Gefühle des Protagonisten mit den Worten „Con ira, con indignación, con secreto alivio, se encaró con el insolente.“ (Borges, 1998, S.163) dargestellt. In „Deutsches Requiem“ bezieht sich folgendes Zitat

„Poco diré de mis años de aprendizaje. Fueron más duros para mí que para muchos otros, ya que a pesar de no carecer de valor, me falta toda vocación de violencia.“  
(Borges, 1998, S.96)

auf die Empfindungen des Protagonisten und gleichzeitig Ich-Erzählers. Wenn auf die innere Sicht eingegangen wird, dann erfährt der Leser viel Tiefgründiges einerseits über den Protagonisten und andererseits über den Autor. Diese Werke vermitteln Nähe zum Leser und erzwingen Einfühlungsvermögen in die Geschichte. Anders ist dies bei der äußeren Sicht. In „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009) ist der Erzähler eine handelnde Figur, er berichtet jedoch von Funes, dem eigentlichen Protagonisten. Auf diese Weise wird der Erzähler Zeuge und erzählt die Geschichte des Protagonisten. In „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ wird die Geschichte sogar von einem außenstehenden Autor erzählt. Dies wird in der Erzählung selbst mit folgenden Worten erklärt.

„La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones.“ (Borges, 1998, S.63)

In dem Bereich der Perspektive und Fokalisierung ist sehr viel Abwechslung des Autors zu vermerken. Nicht nur von Erzählung zu Erzählung, sondern auch innerhalb einer Geschichte ist die variable Fokalisierung ein wichtiges Thema. Borges legt sich in seinem Stil nicht auf eine Perspektive und eine Fokalisierungsart fest, sondern verändert diese je nach Aussagekraft

und Wirkung seiner Werke auf den Leser. So kommen der Charakter und die emotionale Seite einer Person unterschiedlich stark ausgeprägt herüber. Außerdem wird der Schwerpunkt der jeweiligen Handlung festgelegt und auf verschiedenste Art beleuchtet.

### **5.1.5 Stimme**

#### **5.1.5.1 Zeit der Narration**

Im Gegensatz zum Ort der Handlung, der anonym sein kann, gibt der Erzähler automatisch Auskunft über die Zeit. Selbst wenn ein Text keine Zeitangaben enthält, so wird er entweder in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft geschrieben bzw. aus einer bestimmten Zeit berichtet, wie folgendes Zitat deutlich macht.

„Die wichtigste Zeitbestimmung der narrativen Instanz ist offensichtlich eine relationale, nämlich ihre Position im Verhältnis zur erzählten Geschichte.“ (Genette, 1994, S.154)

Man unterscheidet folgende vier Narrationstypen voneinander. Die spätere Narration ist die klassische Form und wird in der Vergangenheitsform verfasst. Die frühere Narration steht meistens im Futur, kann aber auch im Präsens sein. Bei der gleichzeitigen Narration ist das Erzählen im Präsens und die Handlung ist simultan begleitend. Die letzte, die eingeschobene Narration, steht zwischen den Momenten der Handlung. (vgl. Genette, 1994, S.153 ff.) In den meisten Fällen befindet sich der Erzähler in Borges' Werken in der Gegenwart und berichtet über die Vergangenheit, es handelt sich demnach um eine späte Narration.

Des Weiteren muss man zwei Ebenen voneinander unterscheiden, die der Narration und die der Handlung bzw. Geschichte. Diese sind durch einen gemeinsamen Nullpunkt verbunden, der als gemeinsamer Punkt der zwei Ebenen zu verstehen ist. Jedoch trotz des gemeinsamen Nullpunktes haben die beiden Stränge jeweils ihren eigenen Referenzpunkt, sie finden daher nicht auf einer gemeinsamen Ebene statt, lediglich der eine Punkt ist ihnen gleich. (vgl. Genette, 1994, S.162 ff.)

Die Erzählung „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998) kann für diese Analyse herangezogen werden, da man hier sowohl die zwei Ebenen gut voneinander trennen, als auch die verschiedenen Narrationstypen herauslesen kann. Der gemeinsame Nullpunkt von Narration und Handlung ist in dem Fall die Gegenwart, die Nacht vor der Hinrichtung des Protagonisten Otto Dietrich zur Linde. Die Ebene der Geschichte bezieht sich auf die



physische Existenz des Mannes, der sich aufgrund seiner Betätigung als Folterer und Mörder im Gefängnis befindet und nur noch ein paar Stunden zu leben hat. Daher ist seine Handlungsfähigkeit zeitlich und räumlich stark beschränkt. Er erzählt vorwiegend von seiner Vergangenheit, was die narrative Ebene charakterisiert. Diese erstreckt sich von der Erwähnung seines Urgroßvaters vom Jahr 1870, über die Geburt des Protagonisten, seinen Lebenslauf und den Krieg bis zu seinem Tod, der in der Zukunft, am nächsten Tag, stattfinden wird. Demnach besteht die Erzählung vorwiegend aus der späten Narration, aber es lassen sich auch die anderen drei Typen des Berichtens herausfiltern. Der letzte Absatz der Geschichte

„Miro mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber, cuando me enfrente con el fin.“ (Borges, 1998, S.103)

ist sowohl eine gleichzeitige Narration, zu erkennen an den Worten „Miro mi cara en el espejo“ als auch frühere Narration, wie „cómo me portaré dentro de unas horas“ aufzeigt. Diese frühe Narration findet auch bereits im ersten Absatz mit den Worten „En cuanto a mí, seré por torturador y asesino.“ (Borges, 1998, S.93,94) oder mit der Phrase „Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del provenir.“ (Borges, 1998, S.94) statt. Als gleichzeitige Narration könnte außerdem der Satz „Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable.“ (Borges, 1998, S.103) verstanden werden, da der Erzähler mit dem Wort „ahora“, dem deutschen „jetzt“ oder „nun“ entsprechend, die Gleichzeitigkeit von Handlung und Narration herstellt. Das Zitat

„Aseveran los teólogos que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz.“ (Borges, 1998, S.96)

ist ein Beispiel für eine eingeschobene Narration, da die Handlung für diese Phrasen unterbrochen wird. An dieser Erzählung lassen sich, wie bereits erwähnt, alle Arten von Narrationstypen erkennen, wobei der Großteil in der späten Narration verfasst ist. Dies ermöglicht eine umfassende Geschichte, da sich bereits alle Ereignisse bis zum Zeitpunkt des Erzählens zugetragen haben und je nach Bedarf des Erzählers so weit wie notwendig in die Vergangenheit geschaut werden kann. Die späte Narration entspricht demnach sowohl der Analepse, als auch der summary, wenn die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit.



### 5.1.5.2 Die erzählende Person

Unter anderem in den Erzählungen „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998), „El Sur“ (in: Borges, 2009) und „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009) ist eine einzige Person für die Schilderung der Handlung verantwortlich. Es gibt jedoch auch solche Werke, in denen mehrere Erzähler sich in ihrer Funktion abwechseln. So wird zum Beispiel in „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) aus einem Er-Erzähler in der Rahmenerzählung ein Ich-Erzähler in der Binnenerzählung. Dieses Phänomen wird als Wechsel der grammatikalischen Person bezeichnet. Genette (1994) äußert sich folgendermaßen zu diesem Thema und bringt Borges damit in Verbindung.

„Das spektakulärste Beispiel für diesen Regelverstoß bietet uns zweifellos Borges – eben weil er bei ihm in einem durch und durch traditionellen narrativen System erfolgt, das den Kontrast verstärkt – in seiner Erzählung mit dem Titel Die Narbe, wo der Erzähler von seiner niederträchtigen Tat zunächst so berichtet, als sei er selbst das Opfer, bevor er bekennt, daß er in Wahrheit der andere ist, jener feige Verräter, der bis dahin, mit der nötigen Verachtung, in der „dritten Person“ beschrieben wurde.“ (Genette, 1994, S.176,177)

Er bezieht sich in seinem Statement auf „La forma de espada“ (in: Borges, 2009). Zunächst ist die Rahmenhandlung von der Binnenhandlung zu unterscheiden, da hier zwei verschiedene Ich-Erzähler berichten. In der ersten gibt es einen anonymen Erzähler, der sich am Ende als Borges selbst entpuppt, der von seiner Reise und dem Zusammentreffen eines gewissen Mannes, genannt „el Inglés de La Colorada“ (Borges, 2009, S.137), schildert. Es entsteht ein Gespräch zwischen diesen beiden Personen und der Engländer übernimmt die Funktion des Erzählens. Er wird in Folge zum Ich-Erzähler seiner eigenen Geschichte und berichtet von sich selbst und seinem Kamerad John Vincent Moon zur Zeit der Schlachten des Bürgerkrieges Irlands. Er präsentiert sich als das Opfer, während er Moon als Feigling darstellt, zum Beispiel mit den Worten „Entonces comprendí que su cobardía era irreparable.“ (Borges, 2009, S.142). Es stellt sich jedoch heraus, dass der Engländer selbst der in dritter Person beschriebene Feigling ist. Die Narbe in seinem Gesicht, die er zuvor bei Moon beschrieben hat, bestätigt seine eigene Identität. Obwohl sich der Autor laut Genette (1994) dem traditionellen narrativen System zuwendet, schafft er mit dem Spiel der verschiedenen Erzähler und Perspektiven eine Verwirrung des Lesers. Um die Geschichte verstehen zu können wird mit diesem Wechsel und seiner Bedeutung eine tiefgründige Auseinandersetzung des Lesers mit der Handlung verlangt.

### 5.1.5.3 Bedeutung des Ich- und Er-Erzählers

Der Ich-Erzähler muss nicht immer in der Ich-Form reden, sondern er kann auch von mehreren Menschen ausgehen. Spricht er in der „Wir“-Form, wird dies als akademischer Plural bezeichnet. (vgl. Genette, 1994, S.174 ff.) Das „Wir“ hat in Jorge Luis Borges’ Werken verschiedene Bedeutungen und ist unterschiedlich stark ausgeprägt. Es kann sich auf die Protagonisten alleine beziehen oder auf das Zusammenspiel von Autor und Leser. In „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) bezieht sich das „Wir“ auf den Ich-Erzähler, der gleichzeitig Borges selbst ist und auf seinen realen Freund und Mitarbeiter Casares, wie an folgenden Phrasen zu erkennen ist.

„Comprobamos después que no hay otra diferencia entre los volúmenes. [...] Leímos con algún cuidado el artículo. [...] Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad.“ (Borges, 2009, S.15,16)

Beide Personen sind die Protagonisten der Erzählung. Da einer von ihnen der Erzähler ist, bindet er den anderen durch das „Wir“ in die Geschichte gleichwertig mit ein. Anders als in diesem Beispiel bezieht sich das „Wir“ in „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) allgemein auf die Menschheit.

„Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos [...]“. (Borges, 1998, S.135)

Der Ich-Erzähler spricht hier von der Überlieferung Gottes und dass niemand den genauen Ort dieser kennt, dass jedoch die Menschheit „Wir“ über deren Existenz Bescheid weiß. Es gibt aber nicht nur diese zwei Extreme, dass der akademische Plural entweder zwei Personen oder die gesamte Menschheit bestimmt. In „El inmortal“ (in: Borges, 1998) zum Beispiel werden damit der Protagonist und seine Soldaten, daraus geschlossen eine begrenzte Anzahl von Menschen, bezeichnet. In „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009) und „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998) bezieht sich das „Wir“ auf den Erzähler und seine Rezipienten, er nimmt sozusagen Kontakt mit den Lesern auf, zu erkennen an den Worten „Imaginemos un primer sorteo“ (Borges, 2009, S.73) und „Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft no al individuo Droctulft“ (Borges, 1998, S.56).

Genette (1994, 174 ff.) erklärt des Weiteren, dass man innerhalb des homodiegetischen Typs zwei Spielarten voneinander unterscheidet. Ist der Erzähler gleichzeitig der Held, so erscheint er autodiegetisch, hat er nur eine Nebenrolle, so ist er in den meisten Fällen lediglich Beobachter. Auch laut Fludernik (2010, S.32 ff.) gibt die

Ausrichtung des Erzählers Aufschluss darüber, wie viel Anteil der Erzähler an seiner Geschichte nimmt und in welchem Verhältnis er zu ihr steht. Er kann außerhalb der Erzählung, sowie Protagonist oder auch nur eine Nebenfigur der Geschichte sein. Ist die Erzählfigur gleichzeitig Person der Handlung, so berichtet der Ich-Erzähler von seinen eigenen Erfahrungen, steht er über der Welt der Figuren, so handelt es sich um einen auktorialen Erzähler und beschreibt die Ereignisse aus der Sicht des Autors. Als Nebenfigur erscheint der Erzähler zum Beispiel in „La forma de espada“ (in: Borges, 2009), als Protagonist unter anderem in „El Aleph“ (in: Borges, 1998), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) und „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009), wobei des Weiteren zu unterscheiden ist, ob es sich um den Autor selbst handelt, der an den Ereignissen teilnimmt oder ob eine andere Person in der Geschichte dargestellt wird.

Gibt es einen Er-Erzähler, so erscheint er in den Werken Jorg Luis Borges' als anonyme und allwissende Person. Laut Fludernik (2010, S.103) unterscheidet sich der Er-Erzähler vom Ich-Erzähler, der eine Figur der Geschichte darstellt, davon, dass er abseits ist bzw. über der Welt der Figuren steht. Dies wird als auktoriales Erzählen bezeichnet, welches eine Außenperspektive auf die Geschichte aufweist, im Gegensatz zur Innenperspektive des personalen Erzählens. Ein Beispiel für einen allwissenden und anonymen Erzähler ist „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009). Der Erzähler weiß über den Protagonisten Jaromir Hladík Bescheid, er kennt sein Leben, seine Gedanken und Gefühle, wie etwa die Worte „Nunca se había preguntado Hladík si esa tragicomedia de errores era baladí o admirable, rigurosa o casual.“ (Borges, 2009, S.179), „Recordó que [...]“ (Borges, 2009, S.180) oder „El primer sentimiento de Hladík fue de mero terror.“ (Borges, 2009, S.175) demonstrieren. Er kennt außerdem die literarischen Werke, die der Protagonist verfasst hat, und seine Träume. Die Geschichte wird von der Außenperspektive geschildert, obwohl der Erzähler zugleich auf seine Gefühle und Wünsche eingeht und damit die Sicht sehr stark begrenzt.

In den Erzählungen „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009) oder „El muerto“ (in: Borges, 1998), welche in eine Rahmen- und Binnenhandlung gegliedert sind, gibt es einen Wechsel von einem Ich-Erzähler auf einen Er-Erzähler oder umgekehrt. Diesen Verlauf bezeichnet Genette (1994, S.174 ff.) als Wechsel der grammatikalischen Person. Im ersten Beispiel ist die Rahmenhandlung von einem anonymen und allwissenden Erzähler verfasst, während in der Binnenhandlung der Ich-Erzähler seine eigene Sicht der Geschichte schildert. In der zweiten und dritten genannten

Erzählung ist dies genau umgekehrt, zunächst gibt es einen Ich-Erzähler, der in Folge zu einem allwissenden Er-Erzähler wird. In „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998) wird am Ende der Erzählung der Erzähler, der bislang in der Er-Form erschienen ist, zum Ich-Erzähler. Borges als Autor erklärt, warum er die Geschichte geschrieben hat und was er sich dabei gedacht hat.

Dieser Wechsel ermöglicht zwei verschiedene Perspektiven innerhalb eines Werkes. Gibt es einen Ich-Erzähler, so dominieren die inneren Werte dieser Person und es existiert eine subjektive und mehr oder weniger stark eingeschränkte Sicht der Dinge. Handelt es sich zusätzlich um den Autor selbst als Ich-Erzähler, dann präsentiert er seine eigene Meinung zu einem Thema. Wenn der Erzähler in der Er-Form erscheint, gibt es eine ganzheitliche Sicht und der Fokus ist weit angelegt. Der grobe Überblick wird genauer angeführt, jedoch fällt es einem Er-Erzähler schwerer, sich in eine Person einzufühlen. Die Verbindung der beiden grammatikalischen Personen führt zu Ausgewogenheit in der Wahrnehmung der einzelnen Figuren der Geschichte, deren Vorgeschichte, Bezug zur Handlung und deren jeweiligen Schicksal.

#### **5.1.5.4 Ebenen und Beziehungen der erzählenden Person**

Zur Bestimmung der erzählenden Person sind zwei Elemente notwendig, die Ebene, die entweder extra- oder intradiegetisch und die Beziehung, die entweder homo- oder heterodiegetisch ist. Im Gegensatz zu intradiegetisch bedeutet extradiegetisch, dass der Akt des Erzählens nicht in der Geschichte stattfindet. Ist die Beziehung homodiegetisch, so erscheint der Erzähler als Figur der Handlung und berichtet aus seiner Sicht, ist sie heterodiegetisch, so gibt es eine anonyme Stimme und der Erzähler ist nicht selbst Figur in der geschilderten Geschichte. (vgl. Genette, 1994, S.174 ff.) Die folgende Tabelle in Anlehnung an Genette (1994, S.178) veranschaulicht diese Thematik. Es wird jeweils eine Erzählung zur näheren Beschreibung angeführt.

Tabelle 4: Beispielhafte Darstellung der Ebenen und Beziehungen der erzählenden Person

<b>Ebene Beziehung</b>	<b>extradiegetisch</b>	<b>intradiegetisch</b>
<b>heterodiegetisch</b>	„El Sur“	„Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“
<b>homodiegetisch</b>	„Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“	„La otra muerte“

(vgl. Genette, 1994, S.178)

Am häufigsten erscheint die erzählende Person in den Erzählungen des Autors Borges in heterodiegetisch extradiegetischer Form, wie etwa in „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009), „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009), „El fin“ (in: Borges, 2009), „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009), „El Sur“ (in: Borges, 2009), „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „Los teólogos“ (in: Borges, 1998). Das heißt, es gibt einen anonymen und allwissenden Er-Erzähler, der eine Geschichte berichtet, in der er selbst nicht vorkommt und in der das Erzählen außerhalb der Handlung stattfindet. In „El Sur“ (in: Borges, 2009) bleibt die gleiche Erzählsituation über den gesamten Zeitraum erhalten. Das folgende Zitat demonstriert die heterodiegetisch extradiegetische Erzählform.

„Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche. Menos para no fatigarse que para hacer durar esas cosas, Dahlmann caminaba despacio, aspirando con grave felicidad el olor del trébol.“ (Borges, 2009, S.212)

Es gibt einen Erzähler, der die Geschichte des Juan Dahlmann erzählt. Er kennt seine Vergangenheit, seine Umwelt, seine Gedanken und Gefühle, wie unter anderem an der Phrase „Se sintió feliz y conversador;“ (Borges, 2009, S.207) zu erkennen ist.

Der homodiegetisch extradiegetische Erzähler kommt zum Beispiel in „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) und in „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) vor. Dieser ist charakterisiert durch die Präsenz der Person und erscheint in der Ich-Form. Während im erst genannten Werk der Erzähler ein gewisser Tzinacán ist, wird er in dem zweiten von Autor Borges selbst verkörpert. Der Erzähler ist gleichzeitig auch Figur der Geschichte und in beiden Fällen ist er zusätzlich der Protagonist, außerdem werden die Ereignisse aus der Sicht dieser Person geschildert und erhalten somit einen subjektiven

Charakter. Der Akt des Erzählens ist jedoch nicht innerhalb der Handlung, sondern findet außerhalb statt. In den beiden Werken wird aus der Gegenwart über die Vergangenheit berichtet, wodurch die extradiegetische Ebene gegeben ist. Das Zitat

„Las revistas populares han divulgado, con perdonable exceso, la zoología y la topografía de Tlön; yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de *todos* los hombres. Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo.“ (Borges, 2009, S.22)

aus „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ stellt die homodiegetisch extradiegetische Erzählsituation dar.

„La otra muerte“ repräsentiert einen homodiegetisch intradiegetischen Erzähler. In diesem Fall stellt der Erzähler gleichzeitig zu seiner Funktion als Vermittler eine Figur in der Geschichte dar. Es wird aus seiner Perspektive berichtet und daher wirkt der Text subjektiv, außerdem ist der Akt des Erzählens Teil der Handlung. In „La otra muerte“ (in: Borges, 1998) versucht der Erzähler die Wahrheit über die Identität Pedro Damián herauszufinden. Dazu spricht er mit verschiedenen Männern, die ihn kennen sollten, unter anderem der Doktor Juan Francisco Amaro und der Oberst Dionisio Tabares. Das folgende Zitat zeigt eine solche Situation auf.

„Se habló, previsiblemente, de Masoller. Amaro refirió unas anécdotas y después agregó con lentitud, como quien está pensando en voz alta:  
- Hicimos noche en *Santa Irene*, me acuerdo, y se nos incorporó alguna gente. [...] Lo interrumpí con acritud.  
- Ya sé – le dije -. El argentino que flaqueó ante las balas.  
Me detuve; los dos me miraban perplejos.“ (Borges, 1998, S.86)

Am seltensten ist die Erzählform heterodiegetisch intradiegetisch, wie beispielsweise in „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998). Der Erzähler steht außerhalb der eigentlichen Geschichte und ist ein objektiver Betrachter, das Erzählen selbst ist jedoch Teil der Geschichte. In diesem Werk trifft dies zwar zu, allerdings muss auf die Struktur geachtet werden, da es zwei Ebenen gibt, die miteinander interagieren. In der Rahmenhandlung befinden sich die Freunde Dunraven und Unwin am Ort des Geschehens der Binnenerzählung, wodurch eine Beziehung der beiden Handlungen hergestellt ist. Da sich die beiden Personen außerhalb der eigentlichen Geschichte befinden, ist die heterodiegetische Beziehung erfüllt. Des Weiteren unterhalten sich die beiden über die Ereignisse, die die Binnenhandlung betreffen. Dunraven wird zum Erzähler. Wird das Gespräch als Teil der Geschichte aufgefasst, obwohl dieses ebenfalls als Teil der Rahmenhandlung gesehen werden kann, so ist auch die intradiegetische Ebene gegeben. Die oben genannte Erzählform kann

demnach nur erfüllt werden, wenn man in dem konkreten Fall die Rahmenhandlung mit der Binnenhandlung verbindet und die Geschichte als Einheit und nicht als zwei voneinander unabhängige Teile betrachtet. Die heterodiegetisch intradiegetische Erzählform lautet in dem Beispiel wie folgt.

„Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes; Unwin adivinó que Dunraven los había emitido muchas veces, con idéntico aplomo y con idéntica ineficacia. Preguntó, para simular interés:  
- ¿Cómo murieron el león y el esclavo?“ (Borges, 1998, S.149,150)

#### **5.1.5.5 Wechsel des Erzählers innerhalb eines Werkes**

Da der Wechsel der erzählenden Personen in „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) am stärksten von den Sammlungen „Ficciones“ (Borges, 2009) und „El Aleph“ (Borges, 1998) ausgeprägt ist, wird diese als konkretes Beispiel zur folgenden Analyse herangezogen. Der größte Teil der Geschichte erscheint in heterodiegetisch extradiegetischer Form, wobei der Erzähler in dieser Zeit eine anonyme und allwissende Person darstellt. Er kennt die Protagonistin Emma sehr gut, er kann sich in sie einfühlen und versteht ihre Gedanken und Gefühle, wie folgendes Zitat zeigt.

„Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente.“ (Borges, 1998, S.68,69)

Die Phrasen „Recordó veraneos“ (Borges, 1998, S.69) oder „Pensó (no pudo no pensar) que“ (Borges, 1998, S.73) verstärken die Tatsache, dass der Erzähler über die Gedanken von Emma Bescheid weiß. Er kennt ebenso ihr Befinden, das zum Beispiel mit der Phrase „La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin.“ (Borges, 1998, S.70) ausgedrückt wird. Der Erzähler präsentiert aber auch seine eigene Meinung, wenn er sich mit den Worten „Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio.“ (Borges, 1998, S.71) äußert. Er erweckt somit den Eindruck, als würde er nicht abseits der Geschichte stehen, sondern an ihr zumindest gefühlsmäßig teilhaben. Die Distanz des Erzählers zum Geschehen, das die Protagonistin betrifft, erscheint auf diese Weise sehr gering. Derselbe Erzähler bleibt zwar über das gesamte Werk aufrecht erhalten, allerdings gibt es einen Wechsel von der Form des Er-Erzählers auf die des Ich-Erzählers. Dadurch wird aus der heterodiegetisch extradiegetischen Form des Erzählens eine homodiegetisch extradiegetische. Der Ich-Erzähler bewahrt seine Anonymität, zunächst

verwendet er den akademischen Plural und bezieht das „Wir“, wie in „nos consta que [...]“ (Borges, 1998, S.72) auf sich und die Leser der Erzählung. Das „Wir“ hat die Funktion, dass der Autor aus seiner Rolle als objektiver Erzähler heraustritt und sich mit dem Leser verbündet. Dies regt zum Nachdenken des Rezipienten an, wie auch die Phrase „¿Cómo hacer verosímil [...]?“ (Borges, 1998, S.71) Das „Ich“ kommt konkret nur ein einziges Mal vor und zwar in der Phrase „Yo tengo para mí que pensó una vez [...]“ (Borges, 1998, S.72,73). Der Erzähler projiziert damit seine eigene Meinung in die Geschichte von Emma Zunz.

Das Wechselspiel der grammatikalischen Person entfaltet eine Innen- und Außenperspektive der Erzählung. Der Erzähler ist präsent und ist Teil der Geschichte, jedoch liegt das Hauptaugenmerk auf der Protagonistin. Er kennt ihre Gefühle und Gedanken, kann sich aber genauso ein Bild von außen machen und nimmt die Umwelt anders als Emma wahr. Außerdem kann er Kontakt mit dem Leser aufnehmen und so eine Verbindung zur Handlung schaffen. Es entsteht sozusagen eine Verbindung zwischen der Außenwelt und der jener der Geschichte.



## 5.2 Struktur

### 5.2.1 Handlungsstrang

Borges' Erzählungen weisen eine Vielzahl an Möglichkeiten der Struktur auf. Die einfachste nimmt die Form einer Zusammenfassung, einer Reflexion oder einer Beschreibung an. In diesen Fällen gibt es einen Plot, von dem nicht abgewichen wird. Im Mittelpunkt steht die Haupthandlung, alle weiteren Ereignisse sind nebensächlich. Dieses Schema zeigt sich unter anderem in „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998), „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998), „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) und „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009). Bei der erst genannten Erzählung handelt es sich um eine Beschreibung des Hauses des Ich-Erzählers Asterión, das unendlich groß ist und das ganze Universum umfassen soll. Ebenso eine knappe Zusammenfassung der Ereignisse handelt es sich bei „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998). Erklärt wird das Zusammenspiel der beiden Könige und die Rolle des Labyrinths der jeweiligen Person. „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) ist als Reflexion eines Bibliothekars zu verstehen, wobei er sich in seinen Gedanken nie von der Bibliothek entfernt. Sie bleibt Kernstück der Erzählung. Die Form eines Berichtes zeigt „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009). Der Erzähler hat hier ausschließlich die Aufgabe, seine Leser über die Sekte der Phönix zu informieren. Das Gegenstück zu diesen Beispielen mit einer sehr einfachen, monotonen Struktur mit einem einzigen klar definierten Handlungsstrang sind jene Erzählungen, die aus Verknüpfungen mehrerer Geschichten bestehen, wie zum Beispiel „El Zahir“ (in: Borges, 1998).

„Handlungsstränge dienen zunächst, wie im Drama, der Spiegelung thematischer Aspekte der Haupthandlung in der Nebenhandlung [...].“ (Fludernik, 2010, S.57)

Mit diesem Zitat von Fludernik (2010) wird die Aufgabe eines Handlungsstranges beschrieben. Er dient dazu, die wichtigen Aspekte aus der Haupthandlung in die Nebenhandlung zu transportieren, damit sie auch dort von Bedeutung sind. In der zuvor genannten Erzählung ist die Haupthandlung die des Erzählers und gleichzeitig Protagonists. Er versucht, seine Gedanken, die in Zusammenhang mit einer Münze stehen, loszuwerden. Er ist zu Beginn der Erzählung bei dem Begräbnis von Teodelina Villar, seiner Geliebten. Danach begibt er sich in eine Kneipe und trinkt einen Schnaps, wo er bezahlt und einen Zahir als Wechselgeld erhält. Am nächsten Tag beschließt er, diese Münze loszuwerden, da sie ihn an Teodelinas Tod erinnert. Er fährt nach Urquiza und bezahlt dort für sein konsumiertes Getränk mit dem Zahir. Jedoch wird sein Problem dadurch nicht gelöst, denn er muss

weiterhin an die Münze denken. Schließlich sucht er einen Psychiater auf und erhofft sich Heilung. Neben diesem Plot existieren einige Nebenhandlungen bzw. Geschichten von anderen Figuren, die von großer Bedeutung für das Verständnis des Protagonisten sind, wie der Tod von Teodelina Villar. Sie hatte ihr Leben nach außen hin gut im Griff, allerdings machte sich in ihrem Inneren die Verzweiflung breit. Sie war hübsch, schlank und da sie modebewusst war, veränderte sie immer wieder ihr Aussehen. Jedoch um sich diesen Luxus gönnen zu können, litt die Familie. Eine weitere wichtige Geschichte ist die ihrer jüngeren Schwester, Julita, die nach dem tragischen Ereignis ein Pflegefall wurde. Dieses Geschehen repräsentiert die Zukunft des Protagonisten. Auch die Rolle der Münze ist als eigene Geschichte aufzufassen. Der Leser erfährt, dass das Element sehr viele Bedeutungen hat, zum Beispiel handelt es sich um die Repräsentation von freiem Willen oder es dient dazu, ein bestimmtes Ereignis niemals zu vergessen. Es gibt auch einen Aberglauben über den Zahir, der besagt, dass er ein Name Gottes sei. Des Weiteren weicht die Haupthandlung aus, indem Bezug zum Inhalt Barlachs Monographie *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage* (vgl. Borges, 1998, S.127) genommen wird, der die Leiden des Protagonisten erklärt. Außerdem ist ein ganzer Absatz der Zusammenfassung einer vom Protagonist verfassten phantastischen Erzählung gewidmet (vgl. Borges, 1998, S.124,125). Alle fünf Nebenhandlungen formen die primäre Geschichte. Für das Verständnis der Haupthandlung sind diese Zusatzinformationen notwendig, ansonsten kann sich der Leser nicht so gut in die Lage des Protagonisten hineinversetzen und würde seine Absichten und Gedanken nicht verstehen.

In „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998), „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998), „El fin“ (in: Borges, 2009) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) münden zwei Geschichten in eine. Hier sind grob zwei Möglichkeiten voneinander zu unterscheiden. Es kann eine Person geben, die mehrere Geschichten durchlebt oder es können mehrere Figuren verschieden handeln, wobei sie am Ende zusammenkommen und ein gemeinsamer Schluss entsteht. In der erst genannten Erzählung wird mit den Worten „Acaso las historias que he referido son una sola historia.“ (Borges, 1998, S.61) sogar explizit darauf hingewiesen, dass es sich um zwei Geschichten handelt, die jedoch in eine gemeinsame zusammenführen. Der Erzähler nimmt Bezug auf ein Buch, in dem ein gewisser Croce nach dem lateinischen Text des Geschichtsschreibers Paulus Diacomus das Schicksal von Droctulft schildert (vgl. Borges, 1998, S.55, ff.). Dies ist die erste Geschichte, bei der zweiten handelt es sich um die seiner Großeltern. In „El fin“ (in: Borges, 2009) zeigt sich das gleiche Schema,

wobei die zwei zunächst selbstständigen und voneinander getrennten Geschichten zweier Personen langsam zusammengeführt werden. Allerdings ist hier zu vermerken, dass bereits ein gemeinsamer Ursprung der beiden vorliegt. Einerseits geht es um die Rache eines schwarzen Mannes, dessen Bruder vor sieben Jahren in einem Duell gegen einen Mann namens Fierro gestorben ist. Andererseits geht es um die Geschichte des Reiters Fierro. Die beiden haben sich schon einmal gesehen, nämlich bei dem bereits genannten Duell. In Folge tragen die zwei Personen ein weiteres aus, wobei Fierro diesmal verliert und stirbt. „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) ist ein Beispiel für die Repräsentation mehrerer Geschichten, wobei am Ende klar ist, dass es sich um eine einzige Person handelt, von der diese ausgegangen sind. Der Protagonist verkörpert sowohl den Engländer, als auch Vincent Moon und deren jeweiligen Ereignisse.

Unter anderem die Erzählungen „El Zahir“ (in: Borges, 1998), „El muerto“ (in: Borges, 1998), „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998) oder „El Aleph“ (in: Borges, 1998) weisen einen chronologischen Aufbau auf. In „El Zahir“ (in: Borges, 1998) ist, wie bereits erwähnt, die Zeitspanne genau vorgegeben. Der Erzähler befindet sich in der Gegenwart, am 13. November und präsentiert seine Ereignisse ab dem 6. Juni desselben Jahres. Dies ist zu erkennen an den Angaben wie „Hoy es el trece de noviembre“, „la confusa noche del seis [de junio]“, „Al otro día“, „Hasta fines de junio“, „El mes de agosto“ und „En octubre“ (vgl. Borges, 1998, S.118-130). Die Geschichte von „El Aleph“ (in: Borges, 1998) erstreckt sich über mehrere Jahre. In diesem Fall wird die Handlung bis zu ihrem Höhepunkt chronologisch aufgebaut. Ausgangspunkt ist der Tod von Beatriz Viterbo, durch den der Protagonist in Folge mit ihrer Familie regelmäßig in Kontakt bleibt, da er jedes Jahr zu ihrem Todestag erscheint. So baut er vor allem Nähe zu Carlos Argentino, Beatriz’ Vetter ersten Grades auf, wodurch er zum Aleph, dem Kernelement der Erzählung, gelangt. In „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998) gibt es zwar keine konkreten Zeitangaben, die Handlung erfolgt dennoch chronologisch. Die Haupthandlung ist, dass Averroes auf Arabisch das elfte Kapitel des Werkes „Tahafut-ul-Tahafut“ verfasst. Die Erzählung handelt von diesem fortschreitenden Prozess.

### 5.2.2 Funktion der Einleitung

Die Einleitung hat in Borges' Werken keine einheitlich definierte Rolle. Die Erzählungen „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998) besitzen eine Einleitung, während andere sofort in das Geschehen einsteigen, sie beginnen in medias res. Wieder andere haben zwar eine Einleitung, die jedoch die Funktion einer Zusammenfassung der bevorstehenden Ereignisse hat. Ein plötzlicher Einstieg in die Handlung ist unter anderem in „La espera“ (in: Borges, 1998) und „El fin“ (in: Borges, 2009) zu erkennen. Folgende Zitate zeigen den Beginn der beiden Werke.

„El coche lo dejó en el cuatro mil cuatro de esa calle del Noroeste. No habían dado las nueve de la mañana; el hombre notó con aprobación los manchados plátanos, el cuadrado de tierra al pie de cada uno, las decentes casas de balconcito, la farmacia contigua, los desvaídos rombos de la pinturería y ferretería.“ (Borges, 1998, S.159)

„Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...“ (Borges, 2009, S.193)

Hier gibt es keine Vorgeschichte, sondern der Leser steigt bereits mit der ersten Phrase direkt in das Geschehen ein und muss sich durch den Kontext und zusätzliche Informationen das Hintergrundwissen aneignen.

Eine Form der Einleitung ist die, dass sich der Erzähler als Person mehr oder weniger genau vorstellt. Dies ist bereits der Fall, wenn er über seine selbst erlebten Geschehnisse erzählt. In den Werken „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009) und „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998) macht der Erzähler zu Beginn darauf aufmerksam, dass er aus seinen eigenen Erinnerungen eine Geschichte repräsentieren wird. Er wird versuchen, alles so gut wie möglich zu rekonstruieren und möglichst wahrheitsgetreu zu berichten, wie man anhand folgender Zitate erkennen kann.

„De las historias que esa noche contó, me atrevo a reconstruir la que sigue. Mi texto será fiel: [...]“ (Borges, 1998, S.166)

„La exacta geografía de los hechos que voy a referir importa muy poco.“ (Borges, 1998, S.167)

„Lo recuerdo [...] con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la carta taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo [...]“ (Borges, 2009, S.123)

Des Weiteren gibt es Einleitungen, die dazu dienen, den Leser noch vor Beginn der eigentlichen Handlung über den Hintergrund aufzuklären, damit das Verständnis der folgenden Geschichte gewährleistet ist. Sie hat daher in diesem Fall eine einleitende Funktion in das unmittelbare Geschehen. Beispiele sind unter anderem „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) und „El Sur“ (in: Borges, 2009). Der erste Satz „Debo a la conjunción de un espejo y de enciclopedia el descubrimiento de Uqbar.“ (Borges, 2009, S.13) aus „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ hat eine einleitende Funktion. Nach diesem ist dem Leser bereits klar, dass es sich um einen Ich-Erzähler handelt, der Interesse für Neues zeigt und sich gerne weiterbildet. Außerdem wird das Thema der folgenden Erzählung, die Entdeckung Uqbars, bereits angesprochen. Noch im ersten Absatz steht weiters geschrieben

„El hecho se produjo hará unos cinco años.“ (Borges, 2009, S.13)

und

„Bioy, un poco azorado, interrogó los tomos del índice. Agotó en vano todas las lecciones imaginables: Ukbar, Uqbar, Ooqbar, Oukbahr...“ (Borges, 2009, S.14)

Es ist eine Annäherung an die Haupthandlung zu erkennen, es gibt keinen plötzlichen Einstieg. Nach ein paar Sätzen wird erwähnt, dass sich das Geschehen vor bereits fünf Jahren ereignet hat und dass die Erzählung retrospektiv ist. Das zweite Zitat demonstriert, dass es anfangs eine gewisse Unsicherheit der handelnden Personen gab und sich das Rätsel erst mit der Zeit gelöst hat. Ein weiteres Beispiel ist „El Sur“ (in: Borges, 2009). Hier lauten die ersten Phrasen folgendermaßen.

„El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, [...]“ (Borges, 2009, S.205)

Bevor die Handlung der Erzählung beginnt, werden Personen und ihre Umstände beschrieben. Der Leser weiß dadurch vor dem Eintreten der Ereignisse des Protagonisten über ihn und sein Umfeld, seine Abstammung und sein Ziel bescheid. Auch die Erzählungen „Examen en la obra de Herbert Quain“ (in: Borges, 2009), „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998), „La otra muerte“ (in: Borges, 1998) und „El Zahir“ (in: Borges, 1998) weisen das gleiche Schema auf. Der Beginn von „El Zahir“ (in: Borges, 1998) konzentriert sich auf die Präsentation der Münze, die Zahir genannt wird, denn die gesamte Erzählung baut auf der Existenz dieser auf. Die ersten Phrasen sind:

„En Buenos Aires el Zahir es una moneda común de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1929 es la fecha grabada en el anverso.“ (Borges, 1998, S.118)

Eine andere Möglichkeit, die Einleitung zu gestalten ist die Form einer kurzen Zusammenfassung über die bevorstehende Geschichte, wie in „El muerto“ (in: Borges, 1998) und „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009). Es werden auf diese Art und Weise alle wichtigen und konkreten Ereignisse bereits im ersten Absatz vorweggenommen. Alles, was danach folgt, ist die genauere Beschreibung und Erklärung der Ereignisse. Der erste Absatz von „El muerto“ lautet:

„Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres en la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quién acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Rio Grande do Sul.“ (Borges, 1998, S.32)

Hier sind die wichtigsten Informationen über den Protagonisten enthalten, sein Name, dass er seinen Wohnort verlassen hat, Hauptmann einer Schmugglerbande geworden ist und schließlich erschossen wurde. Um die Einzelheiten und Motive des Protagonisten herauszufinden, muss allerdings die nachfolgende Geschichte gelesen werden.

Bei den Erzählungen, in denen die Einleitung keine komprimierten Informationen preisgibt, bzw. bei jenen ohne Einleitung, werden die Informationen nach und nach im Text gegeben. Beispiele hierfür sind „El Sur“ (in: Borges, 2009), „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) und „La espera“ (in: Borges, 1998). In „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) wird durch das Hinauszögern von Information Spannung aufgebaut. Der Leser erfährt immer nur ein Detail bzw. Vorhaben der Protagonistin nach dem anderen. Der Rezipient weiß schon zu Beginn, dass Emma einen Plan hat, jedoch wird dieser anfangs nicht genannt. Die Erzählung endet damit, dass die Protagonistin ihren Vater rächt und daher stirbt die Person Loewenthal, der Besitzer einer Fabrik. In „La espera“ (in: Borges, 1998) widmet sich die Annäherung konkreter Fakten dem Protagonisten, Alejandro Villari. Zunächst erscheint er als anonyme Figur, dann erfährt der Leser seinen Nachnamen und erst später auch seinen Vornamen.

Wie diese Analyse gezeigt hat, kann die Einleitung, wenn eine vorhanden ist, entweder einführenden Charakter haben oder die Ereignisse bereits vorwegnehmen. Je nachdem, welche Funktion sie erfüllt, so muss der folgende Verlauf der jeweiligen Geschichte

dementsprechend aufgebaut sein, um den Leser in seiner Tätigkeit fesseln zu können. Wichtig in der Beziehung ist das Spannungselement, das in beiden Fällen vorhanden sein kann.

### 5.2.3 Gliederung

„El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009), die jeweils erste Erzählung von „El Aleph“ und „Ficciones“, haben die gleiche Gliederung, eine fixe Einteilung, die sich in sonst keinen anderen Werken widerspiegelt. Die Erzählungen werden unterteilt in eine Einleitung, mehrere Kapitel und eine Nachschrift am Ende der Geschichte. Alle anderen Werke weisen keine so deutlich erwähnte Struktur auf. In den meisten Fällen bezieht sich die Gliederung primär auf den Handlungsverlauf und findet somit textintern statt. Da die Erzählungen relativ kurz gefasst sind, ergibt sich nicht die Möglichkeit jede Geschichte in mehrere Kapitel zu teilen.

Die im Anschluss angeführten Werke verfolgen die Struktur der klassischen Detektivgeschichte. Die Kriminalgeschichten von Borges sind hauptsächlich von jenen englischen, von Edgar Allan Poe und denen von Chesterton abgeleitet. Auch in Borges' Werken behält das Genre der Kriminalgeschichte seinen strengen und strukturierten Verlauf der Handlung. (vgl. Abraham, 2005, S.42 ff.) Laut Guerrero (2008, S.140 ff.) handelt es sich hierbei um „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009). Er meint außerdem, dass man unterscheiden muss zwischen denjenigen Erzählungen, die aus der Sicht der Geschichte bezüglich Inhalt „*policial*“ sind und denjenigen, die auch die Struktur und die Techniken eines klassischen Detektivromans aufweisen. Für die Analyse der Arbeit werden „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) und „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009) herangezogen und näher beschrieben, da diese für das Genre charakteristisch sind. In der Einleitung der ersten Erzählung wird auf den Ersten Weltkrieg Bezug genommen, wodurch klar wird, dass die Geschichte etwas mit Gewalt zu tun haben wird. In Folge wird ein konkreter Fall herangezogen, jener des Doktors Yu Tsun, Protagonist der Erzählung. Er ist bereits verhaftet worden und berichtet über die Ereignisse und wie es zu seiner Gefangennahme kam. Der Einstieg in die Haupthandlung erfolgt in medias res mit den Worten „... y colgué el tubo.“



(Borges, 2009, S.100). In die Geschichte sind die drei aktiv erscheinenden Personen Yu Tsun, Captain Richard Madden und Dr. Stephen Albert eingebunden. Die Handlung entwickelt sich logisch und die Verfolgung des Protagonisten von Captain Richard Madden bleibt von Beginn an bis zum Ende aufrecht erhalten. Der Polizist nähert sich ihm an und nimmt ihn schließlich fest. Allerdings erreichen beide Figuren ihr Ziel, so auch Dr. Yu Tsun, der mit dem Tod des Dr. Stephen Albert an Berlin den Namen der Stadt, nämlich Albert, vermitteln kann, die als nächstes Kriegsziel anzugreifen ist. Er muss dennoch die Konsequenzen dafür tragen. Während sich die Handlung entwickelt, gibt es immer wieder Hinweise auf die Lösung, allerdings wird der Mord erst am Schluss aufgeklärt, so bleibt die Spannung über die gesamte Erzählzeit aufrecht erhalten. Das Schema folgt dem des klassischen Kriminalromans, in dem es primär um die Lösung des Rätsels geht, nicht um das Verbrechen per se. Die Handlung ist abgeschlossen, es gibt keine offenen Fragen, der Fall ist aufgeklärt und der Mörder verhaftet. Die Erzählung beinhaltet einen weiteren Aspekt, einen bestimmten Garten mit dem Namen *El jardín de senderos que se bifurcan*. Der Protagonist macht sich auf die Suche nach dem Standort und seiner Bedeutung. Er findet allerdings durch Dr. Stephen Albert heraus, dass es sich hierbei um einen Roman seines Urgroßvaters handelt, dessen Thema das Spiel mit der Zeit ist. Teilt man die Erzählung in eine Rahmen- und Binnenhandlung ein, so ist die erste die der Verfolgung und Festnahme, während sich die zweite auf den Roman *El jardín de senderos que se bifurcan* bezieht. Die Detektivgeschichte „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009) spielt innerhalb vier Monate, von Dezember bis März, wobei sich pro Monat, jeweils in der Nacht des dritten ein Mord ereignet. Es gibt eine Einleitung, deren Funktion beschreibend ist, damit der Leser die aktuellen Umstände, vor allem die Serie der Bluttaten in der Villa Triste-le-Roy, kennenlernt. Erik Lönnrot ist der Protagonist und Logiker, außerdem ist es seine Aufgabe, die Morde aufzuklären. Des Weiteren gibt es Kommissar Franz Treviranus und den Mörder namens Red Scharlach. Das erste Verbrechen ereignet sich an an Yarmolinsky, im Hôtel du Nord, der in der Nacht des dritten Dezembers an einem Messerstich in die Brust stirbt. Der zweite Mord geschieht auf gleiche Art am dritten Jänner an Daniel Simón Azevedo in einer verlassenen Gegend. Die dritte Tat findet in der Nacht des dritten Februar in einer Taverne statt, wobei es sich hier bloß um einen Scheintod des Mörders handelt. Nach diesen Fällen bekommt der Protagonist einen Brief, in dem geschrieben steht, dass es am dritten März kein viertes Verbrechen geben sollte. Allerdings ist dies eine Fehlinformation. Der Mörder lockt Lönnrot in eine Falle und erschießt ihn in der Villa Triste-le-Roy. Red Scharlach



will sich an ihm rächen, da er seinen Bruder vor Jahren verhaften ließ. Die Anzeichen für seinen eigenen Tod sind im Text enthalten, nur wurde ihnen nicht genug Beachtung geschenkt, weshalb der Protagonist mit seinem Leben zahlen muss. Am Ende der Erzählung folgt die Auflösung der Morde, bis dorthin ist der Leser im Unklaren über gewisse Ereignisse. Red Scharlach erklärt, dass er alle Zeichen für insgesamt vier Morde gesetzt hat: der Name Gottes JHWH, bestehend aus vier Buchstaben, ein Rhombus, die vier Himmelsrichtungen, Harlekin und die Morde, die am vierten eines Monats entdeckt wurden. Es lassen sich Parallelen der beiden Kriminalgeschichten erkennen, erstens in Bezug auf den Aufbau, zweitens auf die handelnden Personen und drittens auf die Handlung selbst. Beide Geschichten gehen von der Gegenwart aus, wobei der Leser bereits das Schicksal des jeweiligen Protagonisten kennt, Dr. Yu Tsun wird verhaftet und Lönnrot ermordet. Die Handlung ist logisch aufgebaut, sie entwickelt sich und nähert sich Schritt für Schritt der Auflösung an. Am Ende gesteht der Mörder seine Taten und rechtfertigt sie. Es sind jeweils drei Personen in die Handlung mit einbezogen, die verschiedene Aufgaben haben. Es gibt einen Kommissar, einen Mörder und eine Randfigur, die trotzdem wichtig für den Verlauf der Geschichte ist. Im Fall „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) ist der Protagonist Dr. Yu Tsun der Mörder, in „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009) spielt die Hauptfigur Lönnrot den Kommissar.

„Traditionell wird die Geschichte als eine Sequenz von Ereignissen begriffen, die einen Beginn, eine Mitte und ein Ende haben und meist über Komplikationen im Mittelteil Spannung erzeugen, welche sich durch die Lösung der Konflikte am Werkende aufheben.“ (Fludernik, 2010, S.14)

Dieses Zitat von Fludernik (2010) besagt, dass eine Geschichte klassischer Weise einen strukturierten und systematischen Aufbau hat. Die Handlung entwickelt sich logisch, der Mittelteil ist als Hauptteil aufzufassen und nach Aufbau der Spannung und Entwicklung von Konflikten wird das Problem schließlich gelöst. Die Geschichte hat auf diese Weise ein in sich geschlossenes Ende. In Borges' Werken wird diese Struktur nur selten eingehalten, wie etwa in „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) oder „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998). In den meisten Fällen ist die Struktur jedoch sehr komplex. Die Werke des Autors sind entweder in sich geschlossen, wie „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) oder weisen ein offenes Ende auf, wie „La espera“ (in: Borges, 1998), je nach Wirkung, die die entsprechende Erzählung auf den Leser haben soll.

Ein anderes Schema, das der Autor mehrmals verwendet, ist die Existenz von Rahmen- und Binnenhandlungen, wie beispielsweise in „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009). Diese haben eine spezielle Erzählstruktur, denn sie werden sowohl äußerlich als auch innerlich strukturiert. Man unterscheidet die einfache von der mehrfachen Rahmung. Eine Geschichte besteht entweder aus einer Rahmenerzählung mit einer einzigen oder aber mit mehreren Binnenhandlungen. Werden Rahmen- und Binnenerzählung ineinander vernetzt, so entstehen Handlungsabfolgen. Laut Fludernik (2010, S.32 ff.) gibt es mehrere Ebenen, nämlich eine Kommunikationsebene zwischen der Erzählfigur und Leserfigur, wie beispielsweise in der Erzählung „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borge, 2009), Binnenerzählungen und Rahmenerzählungen. Des Weiteren werden folgende vier Arten der Rahmenerzählung unterschieden: (vgl. Fludernik, 2010, S.39)

- Rahmen, die nur am Beginn existieren bzw. einleitende Rahmung
- Rahmen, die nur am Ende existieren bzw. abschließende Rahmung
- Rahmen, die sowohl am Beginn als auch am Ende existieren bzw. umschließende Rahmung
- Rahmen, die zusätzlich intermittent platziert sind bzw. intermittente Rahmung

In den Werken von Jorge Luis Borges tritt am häufigsten der Fall einer umschließenden Rahmung auf, wie bei „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009). In der zweitgenannten Erzählung spielt die Rahmenhandlung in *La Colorada*, wo der Erzähler aufgrund des Wetters während seiner Reise übernachten muss. Dort trifft er auf einen Engländer, der ihm die Geschichte über seine Narbe im Gesicht berichtet. Diese ist als Binnenhandlung zu verstehen. Am Ende dieser kommt die Rahmenerzählung wieder zum Vorschein. Mit folgenden Worten wird darauf hingewiesen.

„¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin.“ (Borges, 2009, S.145)

Das gleiche Schema zeigt sich in „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), bloß mit dem Unterschied, dass hier auch eine örtliche Verbindung besteht. Es gibt zwei Hauptfiguren in der Rahmenhandlung, die Freunde Dunraven und Unwin. Sie befinden sich am selben Ort, an dem die Binnenhandlung spielt, nämlich in Cornwall, in Pentreath und

übernachten in einer regnerischen Nacht in einem Labyrinth, in dem bereits der Protagonist der Binnenerzählung vor 25 Jahren Schutz suchte. Es lassen sich Überschneidungen der beiden Handlungen erkennen, was die Erzählung lebendig macht. „El inmortal“ (in: Borges, 1998) beinhaltet eine einleitende Rahmung. Hier geht es um die Fürstin von Lucinge, die im Jahr 1929 die sechs Bände der *Ilias* von Pope erwarb. Die eigentliche Geschichte, die von der *Ciudad de los Inmortales* und dem Volk der Troglodyten handelt, spielt sich jedoch um einige Jahrhunderte früher ab. Am Ende dieser Geschichte wird nicht mehr Bezug zur Rahmenhandlung genommen, da für die Handlung nur die Binnenerzählung von Bedeutung ist. Außerdem ist sie in sich abgeschlossen. Die Form einer intermittenten Rahmung findet sich beispielsweise in „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998). Hier befindet sich der Erzähler in der Gegenwart und präsentiert die Geschichte, über die er berichten wird. Die nächste Ebene ist die der Geschichte eines gewissen Glencairn, ein Schotte, welcher in einer muslimischen Stadt die Unruhen zwischen den Sikhs und den Moslems stoppen soll. Die dritte Geschichte ist jede, die ein alter Mann, *el hombre en el umbral*, der sich vor einem Haus befindet, erzählt. Die Haupthandlung, sozusagen die Rahmenhandlung ist die des Glencairns. Der Erzähler hält sich auch räumlich auf dieser Ebene auf und schafft Verbindungen zwischen den verschiedenen Geschichten.

### 5.3 Raum

In der Literatur des 20. Jahrhunderts rückt das subjektive Raumerleben in den Vordergrund (vgl. Würzbach, 2001, S.109, in: Fügner & Helbig [Hrsg.]). Für das Raumverständnis ist wichtig, dass Raum nicht gleich Raum bedeutet, sondern man unterscheidet die verschiedenen Typen voneinander. Der Raumtypus entwickelt sich passend zum psychophysischen Zustand des Erzählers oder einer anderen Person einer Geschichte in den psychologischen, erzählfiktionalen, textstrukturellen und kunstästhetischen Bereichen. So gibt es laut Würzbach (2001, S.105 ff., in: Fügner & Helbig [Hrsg.]) einen physikalischen und einen soziokulturellen Raum. Den erst genannten kann man in der Erzählung „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) gut erkennen, wo diverse mathematische Figuren den Raum definieren, wie zum Beispiel sechseckige Galerien, die „galerías hexagonales“, eine spiralförmige Treppe, die „escalera espiral“, kugelförmige Früchte, die „frutas esféricas“ und ein kreisförmiges Gemach, das „cámara circular“ (vgl. Borges, 2009, S.86-88). Wie folgendes Zitat zeigt, ist alles genau definiert, nichts ist dem Zufall überlassen.

„A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones, cada renglón, de unas ochenta letras de color negro.“ (Borges, 2009, S.88)

Dies lässt Rückschlüsse auf den Erzähler zu. Es handelt sich um einen Bibliothekar, der sehr genau, strukturiert und wissbegierig ist. Er hat das Bedürfnis alles blind und auswendig zu kennen. Er eliminiert auf diese Weise die Unsicherheit der räumlichen Begebenheiten. Die Vermittlung von Fakten steht im Kontrast zum Umfang der Bibliothek der Erzählung, die als unendlich beschrieben wird. Aus diesem Zusammenwirken ist Zweifel abzuleiten. Der Leser ist in Folge im Unklaren darüber, ob sich der Erzähler tatsächlich mit der Bibliothek identifizieren kann oder ob er sich in diesem Gebäude nicht entfalten kann, da ihn das Streben nach Totalität nie gelingen wird. Es existiert daher eine Zwiespältigkeit bezogen auf den Raumtypus und die Erzählfigur.

Der soziokulturelle Raum wird zum Beispiel in „La lotería en Babilonia“ sehr deutlich. Des Weiteren ist Würzbach (2001) der Meinung, dass der sozial bestimmte Raum die Handlungsmotivation der Charaktere beeinflussen würde und Ursache bzw. Auslöser von Konflikten sein könne. In „La lotería en Babilonia“ identifiziert sich der Protagonist mit der Gesellschaft, den Babyloniern, wie folgende Zitate zeigen.

„Como todos hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles.“ (Borges, 2009, S.66)

„El babilonio es poco especulativo. Acata los dictámenes del azar, les entrega su vida, su esperanza, su terror pánico [...].“ (Borges, 2009, S.72,73)

Er hat auf Grund der Tatsache, dass es in Babylonien ein Glücksspiel gibt, dem sich alle Einwohner verpflichtet fühlen mitzumachen, viel erlebt. Er war ein Sklave, wurde eingesperrt und man hat ihm einen Finger abgeschnitten. Folgende Phrasen veranschaulichen, dass dieses Schicksal als Teil des alltäglichen Lebens Babylonien gesehen wird.

„Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad [...].“ (Borges, 2009, S.67)

„Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de un modo imperfecto y secreto: la lotería.“ (Borges, 2009, S.67)

Die Absichten der Lotterien spiegeln die der Bevölkerung wider, sie vertreten keinen moralischen Wert. Es werden Lose verkauft, die entweder Glücksnummern oder Unglücksnummern enthalten. Mit der Zeit ergeben sich alle Einwohner dem Spiel. „El que no adquiriría suertes era considerado un pusilánime, un apocado.“ (Borges, 2009, S.68) Es geht sogar so weit, dass die Verlierer entweder zusätzliche Kosten zu zahlen haben oder stattdessen für ein paar Tage in ein Gefängnis gehen müssen. Die Anzahl der Unglücksnummern des Spiels und deren Einsätze werden im Laufe der Zeit sogar erhöht, woraufhin die Armen automatisch ausgeschlossen werden. Daraus resultieren Unruhen und die Gesellschaft erreicht, die totale Macht zu übernehmen, sowie Allgemeinheit für die Lotterie zu schaffen und diese geheim und kostenlos zu gestalten.

Des Weiteren wird laut Würzbach (2001, S.105 ff., in: Füger & Helbig [Hrsg.]) Körperlichkeit der Raumerfahrung vor allem durch Wahrnehmungen des Riechens, Schmeckens und Tastens vermittelt. In dem Bereich, wo visuelle Grenzen gesetzt sind, können auditive Eindrücke den Raum erweitern. Dieser Zustand lässt sich in „El inmortal“ (in: Borges, 1998) erkennen, zu dem Zeitpunkt, wo sich der Protagonist in der Dunkelheit, nämlich im Brunnen, befindet.

„El silencio era hostil y casi perfecto; otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo, cuya causa no descubrí; sin ruido se perdían entre las grietas hilos de agua herrumbrada. [...] En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí.“ (Borges, 1998, S.15)

Dieses Zitat macht den Zustand des Protagonisten klar. Im Unterirdischen ist es finster und leise, was dazu führt, dass sich die Person unsicher fühlt und Angst hat. Grob gesagt herrscht Ungewissheit, da weder ein visueller noch ein auditiver Anhaltspunkt bis zu dem Zeitpunkt,

wo wieder Licht zu sehen ist, zu finden ist. In „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998) bedeutet die Finsternis die Konzentration auf die folgende Geschichte. Da der visuelle Reiz ausgesetzt wird, gewinnt das Auditive, das Zuhören an Bedeutung, wie folgende Phrase indirekt aussagt.

„Unwin iba adelante. Entorpecido de asperezas y de ángulos, fluía sin fin contra su mano el invisible muro. Unwin, lento en la sombra, oyó de boca de su amigo la historia de la muerte de Abenjacán.“ (Borges, 1998, S.144)

Mit diesem Satz wird die eigentliche Erzählung eingeleitet und die Rahmenhandlung, zwei Freunde, die sich über das Labyrinth des Protagonisten der Geschichte unterhalten, tritt in den Hintergrund.

„Das Verhältnis des Subjekts zu seinem umgebenden Raum ist durch seine Wahrnehmung, verbunden mit Denken und Fühlen, durch seine Persönlichkeitsentwicklung sowie durch Standort und Bewegung bestimmt. Im Erzähltext wird die Subjektbezogenheit des menschlich belebten Raumes durch Fokalisierung strukturiert.“ (Würzbach, 2001, S.115, in: Füger & Helbig [Hrsg.])

Dieses Zitat besagt, dass die Fokalisierung eine wichtige Rolle in einer Erzählung spielt. Auf diese Weise drückt sich das Verhältnis des Erzählers und des von ihm erlebten Raum aus. So wird für den Leser ersichtlich, was im Inneren eines Menschen vorgeht, wie er sich fühlt, was er denkt und wie er die Welt wahrnimmt. Das ist dann der Fall, wenn der Erzähler gleichzeitig eine Person der Geschichte ist, wie beispielsweise in „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) und „El inmortal“ (in: Borges, 1998).

Da Borges' Erzählungen im Hinblick auf den dargestellten Raum sehr unterschiedlich sind, sind Klassifikationen vorzunehmen, um den Raum besser analysieren zu können. Erstens muss man unterscheiden zwischen einem sehr kleinen und engen Raum und einem sehr weiten bzw. einem bewegten. Zweitens gibt es den definierten Raum, der seine klaren Grenzen aufweist, wie in „La espera“ (in: Borges, 1998). Letztlich existiert noch der undefinierte bzw. unendliche Raum, wie in „El Aleph“ (in: Borges, 1998) und „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) zu sehen ist.

Der physische Raum des Protagonisten in der Erzählung „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) ist stark limitiert. Der Ich-Erzähler befindet sich in einem Kerker aus Stein in Gefangenschaft. Dort ist er gemeinsam mit einem Jaguar untergebracht, der allerdings durch eine Zwischenmauer von ihm getrennt ist. Diese Wand bewirkt allerdings, dass sein

Handlungsraum noch mehr eingeschränkt ist. Der einzige Kontakt zur Außenwelt ist eine Falltür, durch die er von einem Wärter Wasser und etwas zu essen bekommt. Da der Protagonist in seiner Position handlungsunfähig ist, flüchtet er in seine Gedanken. Um die ihm noch bis zu seinem Tod verfügbare Zeit auszufüllen, versucht er alles, was er erlebt hat, in sein Gedächtnis zu rufen. Man könnte daher sagen, dass er in eine andere Welt flüchtet, in der er mehr Raum hat, auch wenn dies nur psychisch möglich ist.

Zu Beginn der Erzählung „La espera“ (in: Borges, 1998) ist der Protagonist, Señor Villari, aus Uruguay nach Buenos Aires gekommen, allerdings bleibt er ab diesem Zeitpunkt an einem bestimmten Ort, er bewegt sich nicht mehr oft bzw. weit weg. Er hat ein Zimmer in einem Haus gemietet, in dem er sich die meiste Zeit aufhält. Erst nach ein paar Wochen verlässt er das Haus, wobei er zunächst ausschließlich im Dunkeln hinausgeht, nicht aber während des Tages im Hellen. Er lebt ein sehr einsames Leben und hat keine sozialen Kontakte, so geht er beispielsweise nur hin und wieder am Abend ins Kino, das nur ein paar Ecken von seinem Wohnhaus entfernt ist. Er empfindet sein Leben als Haft, die niemals endet, außer mit seinem Tod. Sein Handlungsraum ist demnach physisch gut einzugrenzen und ist Ausdruck seiner Gefühle. Im Gegensatz zur Straße, das heißt draußen im Freien, fühlt sich Señor Villari in seinem Zimmer wohl und hält sich die meiste Zeit darin auf. Auch die Beschreibung des kleinen Raums ist um einiges genauer als die der Stadt. So heißt es zum Beispiel:

„La cama era de hierro, que el artifice había deformado en curvas fantásticas, figurando ramas y pámpanos; había, asimismo, un alto ropero de pino, una mesa de luz, un estante con libros a ras del suelo, dos sillas desparejas y un lavatorio con su palangana, su jarra, su jabonera y un botellón de vidrio turbio. Una mapa de la provincia de Buenos Aires y un crucifijo adornaban las paredes; el papel era carmesí, con grandes pavos reales repetidos, de cola desplegada.” (Borges, 1998, S.160)

In „El muerto“ geht es darum, dass sich der Protagonist verwirklichen will. Er begibt sich auf eine Reise, die in der Vorstadt von Buenos Aires beginnt und in Montevideo mit seinem Tod endet. Er reist somit von Argentinien über diverse Landschaften, wie die Felder von Tacuarembó nach Uruguay. Er trifft Menschen und erlernt neue Tätigkeiten, er wird zunächst Gaucho, ein Viehtreiber und danach versucht er der Anführer einer Schmugglerbande zu werden. Dem Handlungsraum des Protagonisten sind keine räumlichen Grenzen gesetzt. Die beiden Erzählungen „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) und „El Aleph“ (in: Borges, 1998) weisen einen unendlichen Raum auf. Im ersten Fall handelt es sich um eine Bibliothek, dessen Raum unendlich ist. Im zweiten Werk geht es um ein kleines



Ding, welches Aleph genannt wird, das sich im Keller, im unteren Teil einer Stufe befindet und das ganze Universum repräsentiert, wie in folgendem Zitat zu erkennen ist.

„El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. [...], vi la noche y el día contemporáneo, [...] el inconcebible universo.” (Borges, 1998, S.192-194)

Außerdem wird das Aleph als Wundererscheinung, „el prodigio“ oder als ein Observatorium, „observatorio formidable“ bezeichnet. Es gibt nur einen bestimmten Punkt, von dem aus man den unendlichen Raum wahrnehmen kann. Es handelt sich bei diesem Beispiel somit um einen fiktiven Raum in einem realen. Folgende Phrasen sagen aus, dass das Aleph nur von einem bestimmten Punkt aus zu erkennen ist. Sobald man irgendetwas verändert, kann es nicht mehr wahrgenommen werden.

„Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera.“ (Borges, 1998, S.189)

„En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor.” (Borges, 1998, S.192)

„La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998) ist bezüglich des Raums sehr komplex. Asterión ist im Haus gefangen, er kann nicht hinaus, trotzdem können andere Menschen eintreten. Daraus lässt sich schließen, dass er nicht viel Raum zur Verfügung hat und dass es ganz konkrete Grenzen gibt, wie weit er sich wohin bewegen kann. Allerdings handelt es sich bei dem Haus um ein phantastisches Element, wie folgendes Zitat beschreibt.

„Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljible, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibles. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.“ (Borges, 1998, S.79)

Das Haus ist demnach als unendlich zu verstehen. Aus dieser Perspektive erscheint Asterión nicht in einem kleinen Raum gefangen, sondern kann sich entfalten.

Eine weitere Funktion des Raums ist die Identitätsfindung einer Figur. So bildet laut Würzbach (2001, S.117, in: Fügner & Helbig [Hrsg.]) die durch das Denken, Fühlen und Wahrnehmen gestaltete Beziehung des Subjekts zum Raum eine wesentliche Komponente für die Entwicklung, Gefährdung oder Stabilisierung der Identität. Dies zeigt sich vor allem bei Personen, die entweder eingesperrt sind, oder Reisen. In „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ versteckt sich der Protagonist in einem Labyrinth, das er für genau für diesen Zweck bauen ließ. Da er Angst vor seinem Vetter Said hat, dass er ihn ausrauben und töten



wird, hat er vor, sich für immer in dem kleinen Grund aufzuhalten. Dieser Raum ist daher als Ausdruck seiner Gefühle zu verstehen.

An diesen Beispielen ist die Vielfalt der Bedeutungsmöglichkeiten eines Raums zu erkennen. Borges beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Sicht, sondern er variiert in den Erzählungen die Größe des realen sowie des fiktiven Raums, die Art und Gewichtung der Sinneswahrnehmung der Protagonisten sowie dessen soziale, psychische und physische Bedeutung. Die Handlungsfreiheit entwickelt sich parallel zum Raum. Je nachdem, was der Autor in einer Erzählung ausdrücken will, wählt er einen Protagonisten und einen entsprechenden Raum aus. Eine Figur, die sich auf die Reise begibt, wirkt sehr frei in ihrer Handlung, ist von niemandem abhängig und kann ihr Leben selbst in die Hand nehmen. Hat eine Person Handlungsfreiheit, ist jedoch in einer Gesellschaft verankert, so werden die manifestierten Werte automatisch weiter gelebt, auch wenn der Raum unverändert bleibt. Hier gibt es bereits Einschränkungen, die allerdings durchbrochen werden können. Räumlich gefangen ist jemand nur dann, wenn der Betroffene eingesperrt ist. In diesem Fall kann die Person in den Erzählungen Borges' noch immer in eine fiktive Welt, die des Traums oder eine andere übernatürliche Welt, flüchten. Dieser Figur muss allerdings bewusst sein, dass die physische Existenz trotzdem in der Wirklichkeit ihren Platz hat. Das heißt, diese Art von Flucht ist nur eine vorübergehende Erlösung des Platzmangels. Während sich eine Geschichte entwickelt, so geschieht dasselbe mit dem Raum. Die Handlung kann von einer Reise ausgehen und in einem Zimmer enden, wie das Beispiel „La espera“ (in: Borges, 1998) gezeigt hat. Somit lässt sich der Schluss ziehen, dass der Raum wandelbar ist und den sozialen, psychischen bzw. physischen Zustand des Protagonisten eines Werkes repräsentiert.

## 5.4 Intertextualität

„Die Intertextualität ist eine an jeweils einer spezifischen Textstelle des Sekundärtextes ankoppelnde, textexterne Beziehung der allgemeinen Form.“ (Hedrich, 2000, S. 124)

Dieses Zitat erklärt den Begriff der Intertextualität dahingehend, dass es innerhalb eines literarischen Textes einen Bezug zu anderen gibt. Broich (1989, S.119 ff., in: Bessière [Hrsg.]) definiert die Intertextualität als Bezug auf andere Werke, wobei sich der Autor von seinen Lesern erwartet diese Verweise als Teil des von ihm Verfassten zu verstehen. Die Intertextualität hat je nach Autor und Werk ein unterschiedlich hohes Ausmaß, das von kurzen Anmerkungen bis hin zu einem Plagiat reicht. Laut Abraham (2005, S.92 ff.) nimmt das Wiedergeschriebene, sei es eigen oder fremd, bei Borges eine wichtige Rolle ein. Er führt ein paar Beispiele an, wie „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009), die als Varianten der Erzählungen von Giovanni Papini gesehen werden können. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (in: Borges, 2009) kann gesehen werden als ein Text, der bereits in einem Abschnitt von Lewis Carroll, zitiert in einem Essay „La biblioteca total“ vorkommt. „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009) ist in Verbindung mit Christopher Nolan, einem irischen Schriftsteller, zu bringen und „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009) leitet eine Parabel von Nietzsche ab. (vgl. Abraham, 2005, S.92 ff.)

Des Weiteren ist zu unterscheiden zwischen deutlichen und weniger deutlichen Markern. Es gibt verschiedene Signale, die auf Intertextualität hinweisen und dazu dienen, dass der Leser die Stellen auch wirklich erkennt. Je nachdem, wie geübt der Leser ist, so erkennt er diese eigenständig oder aber nur mit Hilfe, auf jeden Fall existieren sie. Genette (1994) nennt die deutlichen Marker *para-textes*. Ein Marker hat die Funktion, dass der Autor die Aufmerksamkeit der Leser auf die Bedeutung eines anderen Textes auf seinen eigenen lenken kann, indem seine Protagonisten den anderen Text lesen, diskutieren, bewundern oder kritisieren. Ein anderer ist die Erscheinung eines Charakters eines vorhergehenden Buchs in einem späteren Text. Weniger deutliche Zeichen sind die Erwähnung von Eigennamen, etwas, das in Anführungszeichen erscheint oder kursiv geschrieben steht, bzw. ein Plagiat, das an einem anderen Schreibstil zu erkennen ist, der sich von dem übrigen Text abhebt. (vgl. Broich, 1989, S.119 ff., in: Bessière [Hrsg.]

In den Werken von Borges lässt sich primär die Verwendung von deutlichen Markern erkennen. In den meisten Fällen wird sowohl Autor als auch Werk genannt, wie in dem folgenden Zitat von „El inmortal“ (in: Borges, 1998) zu sehen ist.

„En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Ilíada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él.“ (Borges, 1998, S.7)

Ein weiteres Beispiel für einen deutlichen Marker ist „El Aleph“ (in: Borges, 1998). An den Phrasen

„El poema se titulaba *La Tierra*; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe. Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. [...]“ (Borges, 1998, S.179)

ist der direkte Bezug zu einem anderen Werk sehr gut zu erkennen. Es handelt sich um jenes von Carlos Argentino, der vom Ich-Erzähler, Borges selbst, aufgefordert wird eine Strophe seines Gedichts, bestehend aus vier Versen, vorzulesen. Danach wird noch weiter darauf eingegangen, wobei jede Verszeile genau betrachtet wird. Nicht nur der Inhalt, sondern auch der Stil wird analysiert und es wird nach einer Begründung gesucht, warum diese Dichtung entstanden ist. In Folge liest Carlos Argentino weitere Stellen seiner Dichtung vor, wodurch ein Gespräch und gleichzeitig eine Beziehung mit dem Erzähler entstehen. Auf diese baut schließlich die Handlung der Erzählung auf. Als ein weniger deutlicher Hinweis auf Intertextualität ist die Handlung von „El Sur“ (in: Borges, 2009) und „El fin“ (in: Borges, 2009) zu verstehen. Sie nimmt Bezug auf eine Episode aus dem argentinischen Nationalepos *Martín Fierro*, einem Gedicht von José Hernández. (vgl. Haefs & Horst [Hrsg.], 1981, S.249) Der Autor hat in den beiden Fällen bestimmte Stellen des Epos' herausgelöst und sich mit diesen in seinen eigenen Erzählungen beschäftigt. Kennt der Leser *Martín Fierro* nicht, bzw. liest dieser nicht die Kommentare und Verweise des Autors, so wird er nicht wissen, dass es sich hier um Intertextualität handelt und es entsteht ein anderer Eindruck der Geschichte.

In Borges' Erzählungen lassen sich zwei Tendenzen in Bezug zur Intertextualität erkennen. Einerseits greift der Autor bereits vorhandene literarische Werke auf, andererseits ist der Bezug zu religiösen Schriften sehr stark. Des Weiteren ist zu beachten, ob sich die Intertextualität auf reale oder fiktive Werke bezieht. Borges selbst äußert sich im Vorwort von „El jardín de senderos que se bifurcan“ dazu. Er meint, dass er das Schreiben von Anmerkungen aus imaginären Büchern vorzieht, wie „*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*“ und „*Examen en la obra de Herbert Quain*“. (vgl. Haefs & Horst [Hrsg.], 1981, S.91) Nicht in

demselben Ausmaß, jedoch in anderen Erzählungen wird auch auf fiktive Werke verwiesen. Außerdem kommt hinzu, dass der Autor ebenso seine eigenen Werke aufgreift, wie zum Beispiel folgendes Zitat aus der Erzählung „Examen en la obra de Herbert Quain“ (in: Borges, 2009) beweist.

„Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.“ (Borges, 2009, S.85)

Werke, auf die Jorge Luis Borges in seinen Erzählungen regelmäßig Bezug nimmt, sind vor allem die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*, auf Spanisch „*Mil y una noches*“ die in „*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*“ (in: Borges, 2009), „*El jardín de senderos que se bifurcan*“ (in: Borges, 2009), „*El Sur*“ (in: Borges, 2009), „*El Zahir*“ (in: Borges, 1998), „*Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*“ (in: Borges, 1998) und „*El hombre en el umbral*“ (in: Borges, 1998) erwähnt werden. In sechs Erzählungen wird auf Arthur Schopenhauer, den deutschen Philosoph und Autor verwiesen und in vier weiteren auf Shakespeare. Außerdem haben einerseits Homer, Autor der *Ilias* und der *Odyssee* und andererseits Dante, der italienische Dichter und Philosoph, Präsenz bei Borges.

Das Ausmaß der Intertextualität und ihrer Häufigkeit ist in den Erzählungen unterschiedlich und abhängig vom Inhalt der jeweiligen Geschichte. „*Los teólogos*“ (in: Borges, 1998) weist sehr viele Beispiele auf, wie etwa „*el libro dudodécimo de la Civitas Dei*“, „*De septima affectione Dei sive aeternitate*“, die „*anulares*“, „*De principiis de Orígenes*“, „*Academica priora de Cicerón*“, „*las vanas repeticiones de los gentiles (Mateo 6:7)*“, „*Topographia christiana de Cosmas*“ und ein Zitat von Sir Thomas Browne (vgl. Borges, 1998, S.41-48). Im Gegensatz zu diesen vielen Verweisen, die nicht in die Tiefe der genannten Werke gehen, sondern diese nur kurz anschneiden, stehen die Erzählungen „*El Sur*“ (in: Borges, 2009), „*La secta del Fénix*“ (in: Borges, 2009) und „*El fin*“ (in: Borges, 2009), deren Inhalte bereits in anderen Werken aufgegriffen und dargestellt wurden. In „*Pierre Menard, autor del Quijote*“ (in: Borges, 2009) lässt sich ein starker Bezug zu *Don Quijote* feststellen.

„Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

(...) *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*“ (Borges, 2009, S.52)

Pierre Menard sagt wortwörtlich dasselbe, wie in *Don Quijote* geschrieben steht, ohne jegliche Abweichung, allerdings bekommt das vom ihm Verfasste durch den Kontext eine andere Bedeutung.

Die Intertextualität scheint Borges sehr wichtig zu sein. Er verwendet sowohl deutliche Marker, als auch verdeckte. Dadurch erweckt er den Eindruck, als greife er auf sein angelesenes Repertoire an religiösen und literarischen Werken zurück. Andererseits kreiert er seine eigenen Figuren und Geschichten. Diese Verbindung von bereits vorhandenem und neu erfundenem Stoff macht seinen Schreibstil zu etwas Besonderem. Außerdem stellt er nur dann einen Kontakt mit einem existierenden Text her, wenn es sinnvoll erscheint. Ein Beispiel hierfür ist der Verweis auf die griechische Mythologie am Ende der Erzählung „La casa de Asterión“, damit der Leser den Zustand des Hausbewohners so wahrnimmt, wie es Borges beabsichtigt. Gibt es einen deutlichen Marker, so ist zugleich gewährleistet, dass der Rezipient die Anspielung versteht. Außerdem bindet der Autor die Intertextualität so in seine Werke ein, dass ein flüssiges Lesen ohne Unterbrechungen möglich ist.

## 5.5 Fiktion

Fiktion kann einerseits realistisch, andererseits phantastisch sein. Ist sie realistisch, so kann diese vom Leser leichter wahrgenommen werden, ist sie phantastisch, so wirkt sie entfremdet gegenüber den natürlichen Wahrnehmungsmustern. (vgl. Metzeltin, 2007, S.109) Der Autor kann entweder innerhalb oder außerhalb der fiktionalen Welt stehen, an der Geschichte selbst beteiligt sein oder nur die Funktion eines Zusehers haben. Ist der Autor gleichzeitig Erzähler, so wird dies *factual narrative* genannt. In diesem Fall wird Authentizität angenommen und wahrheitsgetreue Elemente werden behandelt. Sind diese jedoch zwei unterschiedliche Personen, so handelt es sich um Fiktion, um *fictional narrative*, bei der die Glaubwürdigkeit einer Geschichte in gewisser Weise verletzt ist. Aus diesem Grund nimmt der Leser in fiktionalen Texten an, dass der Erzähler eine versteckte Absicht hat, in den realen jedoch nicht. Selbst der innere Monolog ist als Fiktion zu verstehen, da das nicht reale Leben die eigenen Gedanken und Wahrnehmungen des Autors repräsentiert. (vgl. Fludernik, 2001, S.86 ff., in: Füger & Helbig [Hrsg.]) Der Akt des Erzählens selbst, sei es eine fiktive oder reale Geschichte, ist laut Mooij und Groningen (in: Bessi re [Hrsg.], 1989) derselbe. Es gibt in dieser Hinsicht keinen Unterschied zwischen fiktiven und realen Texten, was folgende Zitate aussagen.

“The telling of a fictional story does not differ from the telling of a non-fictional story. In both cases it is a story that is being told.” (Mooij & Groningen, 1989, S.19, in: Bessi re [Hrsg.])

“With the telling of a fictional story the essential condition is that the utterance counts as the presentation of an imaginary object, with the typical commitment that in exchange for attentive reading or listening it should give emotional and/or intellectual satisfaction.” (Mooij & Groningen, 1989, S.20, in: Bessi re [Hrsg.])

Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion können verschwimmen, bzw. nicht für jeden gleichermaßen deutlich sein. Todorov (1992) ist der Meinung, dass die Entscheidung über Wahrheit oder Fiktion einer Geschichte, die er auch als Illusion bezeichnet, entweder am Autor, Leser oder an einer Person der Handlung liegen kann. So kann es zum Beispiel sein, dass Erzähler und Protagonist eines Werkes der Auffassung sind, die Ereignisse seien real, während der Leser zweifelt und folglich dies für eine fiktive Geschichte hält.

In „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) soll der Protagonist Jaromir Hlad k hingerichtet werden. Davor verbringt er ein paar Tage als Gefangener. In dieser Zeit macht er sich Gedanken über seinen Tod und stellt sich verschiedene Sterbeszenarien vor. Dies findet auf der fiktiven Ebene statt. Der Protagonist selbst befindet sich in der realen Welt und ist am

Leben, während er mit seiner Einbildungskraft seinen Tod immer wieder aufs Neue durchspielt. Die zeigen die folgenden Phrasen.

„Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte. Luego reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones;“ (Borges, 2009, S.175)

In diesem Fall sind sowohl der Erzähler, als auch der Protagonist und der Leser im Klaren über die Grenze zwischen Realität und Fiktion.

Im Gegensatz dazu ist „La otra muerte“ (in: Borges, 1998) eine Erzählung, in welcher die Grenze zwischen Realität und Fiktion nicht klar definiert ist. Hier gibt es einen Ich-Erzähler, der gleichzeitig eine handelnde Person der Geschichte darstellt. Er berichtet über die Existenz eines gewissen Don Pedro Damián, der zwei verschiedene Identitäten haben soll. Der Erzähler versucht eine Erklärung dafür zu finden, diese bleibt jedoch unbestätigt. Er selbst ist real und natürlich, die Ereignisse sind allerdings zunächst unerklärlich und daher fiktiv. In diesem Fall ist weder der Erzähler noch der Leser im Klaren über die Grenze von realen und fiktiven Ereignissen. Die anderen Personen, die in der Geschichte vorkommen, scheinen sich jedoch sicher in ihren Aussagen und Taten zu sein, obwohl sie sich widersprechen. Dies verstärkt den Eindruck der Fiktion beim Leser. Zu sehen ist dies an den Worten des Obersts, der den Protagonisten einmal zu kennen scheint, in weiterer Folge jedoch nicht.

„- ¿Damián? ¿Pedro Damián? – dijo el coronel -. Ese sirvió conmigo. Un tapecito que le decían Daymán los muchachos.“ (Borges, 1998, S.84)

“Al fin, el coronel murmuró: [...]. Agregó con sincera perplejidad:  
- Yo comandé esas tropas, y juraría que es la primera vez que oigo hablar de un Damián.” (Borges, 1998, S.87)

Der Erzähler sagt unter anderem „Que yo sepa, [...]“ (Borges, 1998, S.83) oder „La adivino así.“ (Borges, 1998, S.90), womit er dem Leser verständlich macht, dass er versucht, die Ereignisse so gut wie möglich nachzuerzählen, bzw. sich selbst Gedanken zu dem Thema macht. Dies kann als Unsicherheit und somit Fiktion verstanden werden.

Fiktionale Erzählungen kreieren fiktive Welten, der Leser konstruiert die Geschichte aus dem Erzähltext. Darunter fallen die Figuren, der Ort der Handlung und die Ereignisse. (vgl. Fludernik, 2010, S.9 ff.) Ein Beispiel hierfür ist „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009), dessen Handlung aus den Erinnerungen des Ich-Erzählers geschildert wird. Wie

folgende Zitate beweisen, wird vom Erzähler darauf hingewiesen, dass es sich tatsächlich um seine eigenen Erinnerungen handelt.

„Lo recuerdo [...]. Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota*, detrás del cigarillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo [...].“ (Borges, 2009, S.123)

„Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año ochenta y cuatro.“ (Borges, 2009, S.124)

Die Geschichte wirkt auf den Leser real, da der Erzähler über ein konkretes Ereignis seiner Vergangenheit berichtet, auch wenn die Fähigkeit des Protagonisten Funes, sich alles zu merken, unglaublich erscheint. Es existieren reale Orte, reale Personen, sowie reale Umstände. Trotzdem ist die Erzählung als Fiktion zu klassifizieren, da die Geschichte aus Erinnerungen erzählt wird und demnach subjektiv ist und konstruiert bzw. kreiert wurde.

Laut Blüher (1992, S.150 ff.) gibt es die Unterscheidung in interne und externe Fiktion. Diese kann in den Werken des Autors Jorge Luis Borges mit der Struktur, Einteilung in Rahmen- und Binnenhandlung, gleichgesetzt werden. Zum Beispiel in „El inmortal“ (in: Borges, 1998), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) oder „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998) gibt es jeweils eine Rahmenhandlung, dessen Erzähler allwissend ist und in dritter Person berichtet. Hierbei handelt es sich um die externe Fiktion. Erst in der Binnenhandlung bzw. internen Fiktion wird auf die eigentliche Geschichte einer Erzählung eingegangen. In diesen Werken hat die interne Fiktion daher einen höheren Stellenwert, als die externe, die dazu dient, Hintergründe zu erklären und in die Haupthandlung einzuführen. Des Weiteren nennt Blüher den Begriff *doppelte Fiktionalität* bzw. „doble ficcionalidad“. Ein Beispiel hierfür ist die Erzählung „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009), wobei der Großteil des literarischen Textes in externer Fiktion erscheint. Der Erzähler bezieht sich zunächst auf eine fiktive Enzyklopädie, die von einem Land namens Uqbar berichtet. Dies wäre als externe Fiktion zu sehen. Die interne Fiktion bezieht sich auf den Band XI der Enzyklopädie „A First Encyclopaedia of Tlön“, indem Tlön unter anderem als Planet der Idealisten, dessen Philosophie, die Sprache und die Literatur beschrieben wird. Der Begriff *Tlön* wird erst im Artikel über Uqbar erwähnt, der Planet wurde von den Einwohnern des fiktiven Ortes gegründet. Daher ist Tlön ein fiktives Produkt, der Bewohner eines fiktiven Landes. (vgl. Blüher, 1992, S.150 ff.)

Verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, dann liegt es schließlich am Leser, wie er eine Geschichte wahrnimmt. Hier lässt Borges seinem Rezipienten selbst



wählen, wofür er sich entscheidet. Es gibt Hinweise, die sowohl auf das Reale, als auch auf das Fiktive hinweisen. Von der Seite des Autors ist der Bezug zur Fiktion deutlich größer. Allerdings sind dadurch verschiedene Umstände nicht erklärbar, wie zum Beispiel die Existenz von zwei Männern in „La forma de espada“ (in: Borges, 2009), obwohl es nur einen geben dürfte. Der Erzähler sagt aus, dass es zwei Identitäten gibt, die Begründung dafür muss sich jedoch der Leser selbst suchen, wenn er eine Erklärung wünscht.

## 5.6 Phantastik

### 5.6.1 Definition

Die folgende Definition des Begriffes beschreibt sehr kurz und prägnant, worum es sich bei der Phantastik im literarischen Sinn handelt.

„In der Regel sind phant. Erzählungen durch eine Zwei-Welten-Struktur gekennzeichnet, die in der Unterscheidung zwischen einer innerfiktiv realen bzw. alltäglichen Handlungsebene und einer phant. oder imaginären Dimension besteht. Meist kommt es im Verlauf des Geschehens zu einer Unentschiedenheit oder einer zögernden Haltung (franz. *hésitation*) der handelnden Figuren und (in deren Folge) der Leser im Blick auf die unheimlichen oder übernatürlichen Phänomene und ihren innerfiktiven Authentizitätsgehalt.“ (Jaeger [Hrsg.], 2009, S.1078)

Demnach ist die Phantastik vor allem durch die Existenz der zwei Ebenen, dem Diesseits und dem Jenseits, gekennzeichnet, die miteinander in Verbindung stehen. Gutiérrez Girardot, der sich mit der Phantastik speziell in Borges' Erzählungen beschäftigt, unterscheidet folgende zwei Welten voneinander: erstens, die logisch-theologische, in der die Welt ein von Gott geordnetes Werk ist und der Mensch nach der von Gott eingesetzten Ordnung lebt; zweitens, die Welt als Spiel, in der Gott dem Universum entspricht und die Welt als Chaos dargestellt wird. Die logisch-theologische Welt ist daher gleichzusetzen mit der natürlichen Ebene bzw. dem Diesseits, während die Welt als Spiel ein Synonym für die übernatürliche Welt bzw. des Jenseits ist. (vgl. Gutiérrez Girardot, 1959, S.92 ff.)

Ebenso hat das Verhalten der handelnden Personen einen großen Einfluss auf das Genre eines Werkes. Ist eine Figur unentschlossen oder bestehen Zweifel, so ist dies ein weiterer Hinweis auf die Phantastik. Das phantastische Erzählen ist nicht nur charakterisiert durch ein bestimmtes Repertoire von Motiven, wie Gegenstände, Ereignisse oder mythische Figuren, unter anderem Vampire, Werwölfe, Zauberer und Geister. Sondern des Weiteren gibt es in phantastischen Werken zwischen den innerfiktiven Realitätsebenen Übergänge oder Schwellen, die dazu dienen, raumzeitliche Grenzen zu überschreiten. Erst wenn ein bestimmtes Ereignis mit dem Verstand nicht mehr erklärbar ist, dann handelt es sich um ein phantastisches Phänomen. Es ist nur selten ein Nebenelement, meistens nimmt es eine große Rolle ein und ist eine Herausforderung für Autor und Leser. Laut Todorov (1992, S.84) stellt der Höhepunkt einer phantastischen Geschichte eine Grenzerfahrung dar. Wenn etwas phantastisch ist, bedeutet dies einen gewissen Grad an Ungewissheit und Unschlüssigkeit, ausgehend vom Autor, von einer Figur des Werkes oder vom Leser bzw. einer beliebigen

Kombination dieser. Verschmilzt die Realität mit der Irrealität, so treten die Wirklichkeit und Wahrheit in Kontakt mit dem Traum und der Illusion, bzw. vereinen sich die natürliche und übernatürliche Welt. (vgl. Todorov, 1992)

Laut Louis Vax (1981) entwickelte sich die phantastische Erzählung weniger aus der Erzählung, sondern ihr Ursprung war die *leyenda popular*.

„Es de la leyenda popular de donde la literatura fantástica ha tomado la mayor parte de los temas que los especialistas han repartido en generos, species y variedades. Estos temas expresan, bien preocupaciones permanentes, bien opiniones pasajeras: misterios del más allá o castigos reservados a los usuretos, a las amantes de los curas, a los parricidas.” (Vax, 1981, S.51,52)

Dieses Zitat erklärt, dass die Mehrheit der Themen, die die Phantastik charakterisieren, aus der *leyenda popular* stammt. Diese Elemente drücken unter anderem permanente Sorgen aus, es werden vorübergehende Meinungen geschildert, wie beispielsweise Mysterien, die das Jenseits betreffen, oder die Strafe an den Geliebten der Geistlichen oder auch an den Mörder eines Verwandten.

Ein phantastisches Werk muss mit Vorsicht interpretiert werden, da in diesem Genre bezüglich des Verständnisses und der Aussagekraft der Geschichte rasch Probleme entstehen können. Die Art zu lesen darf weder poetisch noch allegorisch sein, da sonst das Phantastische vom Text entweicht. (vgl. Todorov, 1992, S.32)

Gutiérrez Girardot beschäftigt sich in seinem Buch “Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación.” (1959) konkret mit Borges’ Werken und behandelt neben der Sprache, der Ironie, den literarischen Genren, Motiven und Symbolen, speziell die Phantastik. Als wichtige Motive der Phantastik nennt Gutiérrez Girardot das Labyrinth, die Bibliothek, den Spiegel, den Traum, und die Schlaflosigkeit. Er spricht von totaler literarischer Freiheit in Borges’ phantastischen Erzählungen, in seiner Welt gibt es weder festgelegte Gesetze noch herrscht Objektivität. Die Irrealität hat einen hohen Stellenwert und die Grenzen zwischen der Realität und der Irrealität verschwimmen. (vgl. Gutiérrez Girardot, 1959, S.67 ff.) Er bezieht sich hier auf die Werke „Los teólogos“, „Historia del guerrero y de la cautiva“ und „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“. Mit Hilfe dieser beschreibt er wesentliche Punkte, die für das Phantastische in Borges’ Werken wichtig sind. Herrscht Chaos in der Ordnung der Erzählung, so geschehen die Ereignisse in einer verkehrten Welt, der „mundo al revés“ (vgl. Gutiérrez Girardot, 1959, S.67). Neben der Täuschung und der Existenz Gottes sind bei Borges die zwei Aspekte, die Wiederholung und die Unendlichkeit, signifikant für die

Existenz der Phantastik. Mit Wiederholung werden jene Ereignisse einer Geschichte bezeichnet, die mehrmals geschehen, sich jedoch widersprechen, wie etwa, dass eine Person zwei Identitäten hat. Die Unendlichkeit bezieht sich einerseits auf die Struktur des Universums, die wunderbaren Charakter hat, andererseits auf die Zeit. Sie gilt als übernatürliche Belohnung eines tugendhaften und moralischen Lebens des Menschen auf der Erde. Das Zitat

„La eternidad de Borges es el momento, y el momento es la eternidad, pero aquél se entiende como la simultaneidad del tiempo o como su inexistencia.” (Gutiérrez Girardot, 1959, S.99)

erklärt den Begriff in Bezug auf Borges Werke. Unendlichkeit ist demnach als ein Moment zu verstehen, der sich als Gleichzeitigkeit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bzw. das Nichtvorhandensein der Zeit versteht. Demnach existiert einerseits ein zeitlicher Aspekt, andererseits setzt dieser in den analysierten Erzählungen aus. (vgl. Gutiérrez Girardot, 1959, S.94 ff.)

## **5.6.2 Elemente und Erscheinungsformen**

### **5.6.2.1 Allgemeine Elemente der Phantastik**

„Die Verwendung phantastischer Elemente kann den Zweck haben, einen Text kunstvoller zu gestalten, eine Kritik an bestimmten Zuständen annehmbar zu machen, die Wahrheit erträglich zu machen oder den Leser darauf hinweisen, dass es um psychische Innerlichkeiten geht. Wissenschaftliche Beschreibungen und historiographische Werke sind in der Regel im realistischen Modus, Utopien im phantastischen Modus gehalten. (Metzeltin, 2007, S.109)

Dieses Zitat besagt, dass ein phantastisches Element eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen hat. Anders als bei realen Objekten geht es um Utopien, um das Übernatürliche oder um irrealen Figuren, die eine eigene Bedeutung haben. Das Phantastische ist reich an den verschiedensten Elementen und Erscheinungsformen. Luis Vax (1981) sagt mit folgendem Satz

“La fenomenología de lo fantástico se consagra, ante todo, a ciertas imágenes y emociones.” (Vax, 1981, S.89)

aus, dass sich die Phänomenologie des Phantastischen vor allem gewissen Bildern und Emotionen widmet. Des Weiteren nennt er folgende Elemente: (vgl. Vax, 1981, S.35-40)

- *personalidades multiples*
- *fantasmas*
- *diablo*

- *retorno de los dioses*
- *brujo y hechizos*
- *ciencias malditas*
- *libros mágicos*
- *signos cabalísticos*
- *riquezas inagotables*
- *súcubos*
- *ondinas*
- *salamandras*
- *poseído*
- *la dobleza*
- *escaper a la muerte y hacerse vampiro.*

Diese Elemente können grob in zwei Themenbereiche gegliedert werden. Einerseits gibt es eine Beziehung zur Person, die in der Wirklichkeit existiert, sowie einen materiellen Bezug zur Realität, andererseits machen übernatürliche Erscheinungsformen einen Großteil des Phantastischen aus. Bezogen auf den ersten Fall gibt es Figuren, die gleichzeitig über mehrere Persönlichkeiten verfügen, handelnde Charaktere sind unter anderem Zauberer, die die Magie aktiv anwenden, indem sie magische Bücher benützen oder Zauber aussprechen. Auch die Besessenheit eines Menschen ist als phantastisch zu betrachten, genauso wie die Flucht vor dem Tod, geheimnisvolle Zeichen oder die Doppeldeutigkeit gewisser Ereignisse. Den anderen Bereich formen die Existenz verschiedener Typen von Phantasmen, Vampiren, Nixen und die eines Sukkubus, wie der Glaube an Gott oder Teufel als Allmacht. Todorov (1992, S.84) klassifiziert die Effekte der phantastischen Elemente folgendermaßen. Erstens erzielt das Phantastische einen speziellen Effekt beim Leser, die andere Gattungen oder Formen nicht hervorrufen können, wie zum Beispiel die Angst oder Neugier. Zweitens dienen die Elemente dem Erzählen, denn das Phantastische hat unter anderem die Aufgabe, die erzeugte Spannung eines Werkes aufrecht zu halten. Drittens wird die Beschreibung eines phantastischen Universums ermöglicht.

Die Erzählungen des Autors Borges weisen eine Vielzahl phantastischer Element auf, wobei die allgemeinen von den spezifischen zu trennen sind. Des Weiteren ist auf die Ebene zu achten, in der das Element seinen Ursprung hat. Der Traum bzw. Albtraum ist als natürliches Element zu betrachten, der Thema in sehr vielen Erzählungen ist, wie

beispielsweise in „El inmortal“ (in: Borges, 1998), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „La espera“ (in: Borges, 1998), „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009), „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) und „El Sur“ (in: Borges, 2009). Halluzinationen bzw. Vorstellungen, die durch Fieber hervorgerufen werden und mit einem unnatürlichen Schlafrhythmus einhergehen, sind in „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und „El Sur“ (in: Borges, 2009) zu vermerken. Diese finden bereits in der übernatürlichen Ebene statt, haben jedoch einen physischen Bezug zur Wirklichkeit, da dieser Zustand reversibel ist. Die Ekstase, der Zustand, in dem der Mensch sein normales Bewusstsein nicht mehr unter Kontrolle hat, wie in „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), gehört bereits zur Gänze zum Übernatürlichen, genauso wie die folgenden Elemente. Die Magie und Zaubersprüche bzw. Magier, die diese Praktiken ausüben, kommen in den Erzählungen „El inmortal“ (in: Borges, 1998), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998), „La espera“ (in: Borges, 1998), „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009), „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) vor. Phantasmen und Geister sind in „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998) präsent. Die Existenz Gottes ist ein Thema in „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „La espera“ (in: Borges, 1998), „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009). Die Unendlichkeit räumlich und/oder zeitlich wird in „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998), „El inmortal“ (in: Borges, 1998), „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998), „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009), sowie in „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) aufgegriffen. Ein weiteres phantastisches Element, das Borges häufig verwendet, ist die Unsterblichkeit, zu erkennen unter anderem in „El inmortal“ (in: Borges, 1998), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) und „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998). Bereits anhand dieser Aufzählung lässt sich die Vielzahl der phantastischen Elemente in Borges' Erzählungen bestätigen.

#### **5.6.2.2 Spezifische Elemente der Phantastik**

Um auf die spezifischen Themen der einzelnen Erzählungen näher eingehen zu können, müssen diese genauer betrachtet werden. In „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009) ist *Fénix*, auf Deutsch Phönix genannt, ein phantastisches Element, die Handlung an sich ist jedoch real.

Bekannt ist, dass es ein Geheimnis und eine Legende über die Phönix-Sekte gibt, jedoch keinen schriftlichen Nachweis, was zunächst über die Existenz dieser Sekte zweifeln lässt. Der Ritus ist das Geheimnis bzw. die Überlieferung einer Strafe und die Vollziehung des Ritus' gilt als einzige religiöse Betätigung der Sekte. Das Element Phönix gilt allgemein als Symbol ewiger Erneuerung. Umgelegt auf diese Erzählung bedeutet es bloß, dass die Sekte trotz Kriege und Massenfluchten bis heute erhalten blieb.

In „El Zahir“ (in: Borges, 1998) charakterisiert die namensgleiche Münze das Phantastische der Geschichte. Mit folgenden Zitaten wird die Bedeutung des Zahirs als Münze ersichtlich:

„Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?“ (Borges, 1998, S.131)

„una moneda simboliza nuestro libre albedrío.“ (Borges, 1998, S.124)

„Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir.“ (Borges, 1998, S.131)

Der Zahir hat verschiedene Bedeutungen und Aufgaben. In Gujarat war er am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein Tiger, in Persien wird mit dem Namen ein Astrolabium bezeichnet, in den Verliesen des Mahdi ist er ein Kompass und im Ghetto von Tetuán stellt er den Boden eines Brunnen dar. In der Geschichte bezeichnet der Zahir eine Münze aus Nickel, die in Buenos Aires Zahlungsmittel im Wert von zwanzig Centavos ist. Die Münze hat einen Bannkreis, weshalb sie der Erzähler loswerden will. So bezahlt er damit in einer Kneipe seinen Schnaps. Außerdem gibt es einen Zahir-Aberglauben. Dieser besagt, dass der Zahirglaube islamisch sei und aus dem achtzehnten Jahrhundert komme. Der Zahir ist ein Name Gottes, er ist Arabisch und bedeutet offenkundig oder sichtbar, das heißt, man soll sich zeitlos an ihn erinnern. Des Weiteren schafft die Münze Querverweise auf andere Geschichten und Sagen, an die sich der Erzähler schließlich erinnert, wie die glitzernden Münzen aus Tausendundeiner Nacht, die sich als Papierscheiben herausstellen oder die dreißig Silberlinge des Judas. Obwohl er von der Münze Abstand gewinnen will, zwingt der Zahir den Erzähler bestimmte Gedanken im Kopf zu behalten. Dass er nicht abschalten kann, beweist folgender Satz:

„Dormí tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo.“ (Borges, 1998, S.124)

Der Erzähler erkennt sein Schicksal, nämlich, dass sich seine Gedanken sein Leben lang nur mehr um den Zahir drehen werden und er recht bald unfähig sein wird, sein normales Leben weiter zu leben, außerdem wird er mit der Zeit immer verwirrter sein. Die Folge wird sein,

dass sich andere Menschen um ihn kümmern müssen und erst mit seinem Tod wird die Qual vorbei sein.

„La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009) nimmt Bezug zu dem Anwesen *Villa Triste-le-Roy*, welches phantastische Züge aufweist. Das Haus selbst ist zwar real, jedoch spiegelt es das subjektive Empfinden des Protagonisten wieder. Dadurch erhält es seine phantastische Eigenschaft. Beschrieben wird das Anwesen unter anderem mit folgenden Phrasen:

„Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; [...] En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente.“ (Borges, 2009, S.166,167)

Es handelt sich hierbei um eine verlassene und symmetrische Villa mit vier Etagen und vielen Räumen. Das Gebäude besitzt einen rechteckiger Erker und runde Vorzimmer, auffällige Treppen, eine Falltür und unter der Terrasse befindet sich eine Schiebetür, durch die man über Marmorstufen in ein Souterrain gelangt. Das Grundstück ist sehr groß, im Gegensatz zum Haus selbst weist es keine symmetrisch, mathematische Figur auf. Begrenzt wird es durch ein rostiges Gitter und der Eingang erfolgt durch das Haupttor. Das Haus bezieht sich auf die Emotionen Erik Lönnrots, der sich in seinen Taten unsicher ist. Er betritt das Grundstück und dringt immer weiter in das Haus ein. Dies steht für den Fortschritt in seiner Handlung. Die Geschichte endet schließlich im Erker mit dem Tod des Protagonisten, nachdem er das gesamte Anwesen bereits erforscht hatte.

„El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) beschäftigt sich mit einem chaotischen Roman, der in zeitlicher Hinsicht unendlich ist. Obwohl der Protagonist zunächst glaubt, es müsse sich um einen Raum handeln, stellt sich heraus, dass es sich bei dem Garten um einen Roman seines Urgroßvaters handelt. Dieser ist wie ein Labyrinth, *un invisible laberinto de tiempo*, denn es gibt kein Ende der Geschichte. Die Ereignisse verzweigen sich miteinander und führen zu Widersprüchen oder Unklarheiten. Es gibt nicht nur eine einzige Lösung für ein Problem, sondern mehrere, zwischen denen zu wählen ist, bzw. können mehrere Wege ausprobiert werden, wenn man an diesen Punkt der Entscheidung zurückkehren kann. Dies wird auch in folgendem Zitat angeführt.

„En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – simultáneamente – por todas. *Crea*, así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.“ (Borges, 2009, S.112,113)



„*El jardín de los senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo;“ (Borges, 2009, S.115)

„Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* la posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.“ (Borges, 2009, S.116)

Die anderen zwei Zitate behandeln das Thema Zeit. Hauptaspekt ist demnach das Spiel mit der Zeit in Hinblick auf die Unendlichkeit. Es können Gegensätze aufkommen, beispielsweise kann ein Freund plötzlich zum Feind werden und die Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft können ineinander verschmelzen. Daraus folgt ein phantastischer Ausgang, denn weder Protagonist noch Autor noch Leser werden auf diese Weise zu einem Schluss einer Geschichte kommen. Außerdem wird alles was geschieht in Frage gestellt werden, da nicht klar ist, ob sich die Ereignisse tatsächlich zutragen.

Wie der Name bereits sagt, geht es in „El Aleph“ (in: Borges, 1998) um das Aleph. Es handelt sich hierbei um ein phantastisches Objekt, das das Universum in sich aufgreift und zeigt, das die Unendlichkeit thematisiert. Die zwei folgenden Ausschnitte geben einen Einblick in die räumliche und zeitliche Weite, die das Aleph umschließt.

„Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América [...],vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra [...]. (Borges, 1998, S.192-194)

„¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?“ (Borges, 1998, S.191)

Der Versuch dieses Phänomen auf natürliche Weise zu erklären würde scheitern, allerdings wird im Nachtrag der Erzählung die Bedeutung des Alephs aufgegriffen. Es kann sich um unterschiedliche Dinge handeln, wie etwa einem Zeichen für die transfiniten Zahlen in der Mengenlehre, um den ersten Buchstaben des Alphabets der heiligen Sprache oder die Bezeichnung für die Göttlichkeit. Das Aleph soll außerdem die Gestalt eines Menschen haben. In der Geschichte ist das Aleph nur von einem bestimmten Punkt aus zu erkennen. Sobald man irgendetwas an den aktuellen räumlichen Bedingungen verändert, kann das Aleph nicht mehr wahrgenommen werden. Außerdem repräsentiert das Element eine gewisse Unschlüssigkeit. So zum Beispiel ist sich der Erzähler nicht sicher, ob es sich tatsächlich um das richtige Aleph handelt oder bloß um ein falsches.

Auch in „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) gibt der Titel der Erzählung bereits Aufschluss über die folgenden phantastischen Elemente. Es geht vorwiegend um den Ort namens Uqbar und den Planeten Tlön. Wie folgende Zitate demonstrieren, wird im Text selbst mehrmals darauf hingewiesen, dass es sich bei Uqbar um ein nicht reales Element handelt.

„Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön...“ (Borges, 2009, S.17)

„nadie había estado nunca en Uqbar.“ (Borges, 2009, S.18)

„Naturalmente, no dio con el menor indicio de Uqbar.“ (Borges, 2009, S.18)

„una somera descripción de un falso país“ (Borges, 2009, S.20)

So steht geschrieben, dass der Ursprung der Literatur Uqbars phantastisch ist und dass sich dessen Legenden auf zwei Reiche der Phantasie beziehen. Des Weiteren ist die Rede von einer Beschreibung eines falschen Landes. Außerdem wird an der Existenz des Ortes gezweifelt, da es angeblich keinen auch noch so geringen Hinweis auf die Existenz Uqbars gibt und niemand je dort war. Wie kann dieser Ort daher existieren? Trotzdem schafft es der Erzähler dem Leser glaubhaft zu machen, dass es Uqbar in einer bestimmten Form gebe, auch wenn der Begriff nur in einem Artikel in der Enzyklopädie *The Anglo-American Cyclopaedia* verankert ist. Mit dem Thema Tlön beschäftigt sich der Erzähler mehr, das Element wird zum Hauptteil der Geschichte. In der Erzählung geht es vorwiegend um die Existenz Tlöns, um die Sprache, die Geometrie und die Auffassung von Raum und Zeit. Hierzu gibt es verschiedene Lehren Tlöns, wie zum Beispiel den Idealismus oder den Materialismus.

„Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional.“ (Borges, 2009, S.22)

Dieses Zitat erklärt Tlön. Im 17. Jahrhundert wurde die Grundlage der Existenz Tlöns geschaffen. Eine Gesellschaft machte sich zur Aufgabe ein Land zu formen. Die Beteiligten merkten jedoch, dass sie alleine für dieses Projekt nicht ausreichten, sondern dass die Erschaffung mehrere Generationen benötigen werde. Im 19. Jahrhundert kam ein Millionär namens Buckley zu dem Entschluss, dass es nicht ausreichte, ein Land zu schaffen, sondern es sollte sogar ein ganzer Planeten erschaffen werden. Auf diesem Terrain war eine strenge Gesetzmäßigkeit beabsichtigt, man wollte nichts dem Zufall überlassen. Außerdem sollten die Bewohner des Planeten alle Idealisten sein und dessen Sprache, Religion, Literatur und Metaphysik sollten darauf ausgerichtet werden. Die Kultur von Tlön umfasst nur die

Psychologie, alle anderen Disziplinen sind dieser untergeordnet. In der Erzählung wird immer wieder darauf hingewiesen, dass es sich bei Tlön um ein phantastisches Element handelt, wie zum Beispiel in folgenden Sätzen.

„[Los metafísicos de Tlön] Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.“ (Borges, 2009, S.26)

„No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos.“ (Borges, 2009, S.31)

Auch andere nicht reale Begriffe, wie *hrönir* oder das *ur*, definiert als ein durch Suggestion erzeugtes Ding und der durch Hoffnung gemachte Gegenstand, werden genannt und erklärt. Da die Existenz Tlöns ihren Ursprung in der Realität hat, besteht eine direkte Verbindung der natürlichen zur übernatürlichen Welt. Auf dieses wird auch in der Erzählung mit folgenden Phrasen deutlich hingewiesen.

„Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real.“ (Borges, 2009, S.36)

„El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo.“ (Borges, 2009, S.39)

„El mundo será Tlön.“ (Borges, 2009, S.40)

Die letzten zwei Zitate thematisieren sogar die Verschmelzung des realen Planeten mit Tlön. Im Text lassen sich auch Widersprüche erkennen, die den Leser zweifeln lassen. Vieles steht im Wechselspiel. Der Leser weiß nicht so recht, ob er an etwas glauben soll oder nicht. Zu einem gewissen Zeitpunkt existiert ein Element, dann wieder nicht. Einmal gibt es Argumente dafür, dann wieder dagegen. Zum Beispiel beinhalten die genannten philosophischen Bücher sowohl eine These als auch eine Antithese. Dazu meldet sich der Erzähler und sagt mit der Phrase „Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.“ (Borges, 2009, S.31) aus, dass ein Buch ohne Selbstwiderlegung als unvollständig gelten würde.

Die Phantastik in „El inmortal“ (in: Borges, 1998) bezieht sich vor allem auf eine bestimmte Stadt, die der Unsterblichen. Sie liegt an einem Fluss, dessen Wasser Unsterblichkeit verleihen soll und wird in der Erzählung als ein Chaos beschrieben. Gegründet wurde sie auf einer felsigen Hochfläche und ist ausschließlich durch einen dunklen Brunnen, dessen Gänge wie ein Labyrinth konstruiert sind, erreichbar. Der erste Eindruck des Protagonisten, als er die Stadt erblickt, ist folgender:

„Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. [...] Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas.“ (Borges, 1998, S.15,16)

Zunächst ist er über die abstrakte Konstruktion überwältigt, allerdings stellt sich sehr bald heraus, dass die Stadt auf ihn abweisend wirkt und er Angst verspürt. Es handelt sich um eine heterogene Stadt, die frei von Symmetrie ist, dessen Architektur nicht auf Nützlichkeit ausgerichtet ist und die sich vor den Sterblichen versteckt. Sie ist reich an Bollwerken, Amphitheatern und Tempeln, Treppen erfüllen ihre Aufgabe nicht und führen in die Lehre, Gänge sind dunkel, Fenster sind so hoch, dass sie unerreichbar sind und die prunkvollsten Türen befinden sich an einer Zelle oder in einem Brunnen, wo sie ästhetisch nicht dazupassen. Eindrücke des Protagonisten sind die der Grässlichkeit, Sinnlosigkeit und Unendlichkeit. Des Weiteren bezeichnet er die Stadt mit den Worten *la desatinada ciudad* als unsinnig. Er fühlt sich an dem Ort verloren, was unter anderem aus der Phrase „[...] con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio.“ (Borges, 1998, S.16) hervorgeht. Folgende Worte

„no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches.“ (Borges, 1998, S.17)

lassen sowohl den Protagonisten als auch den Leser zweifeln, ob sich die Begegnung mit der Stadt tatsächlich ereignet hat oder ob das Ereignis zumindest zum Teil ein Traum war. Zu berücksichtigen ist auf jeden Fall, dass er erst in die Stadt gelangt, nachdem er das Wasser des Flusses getrunken hat, der Unsterblichkeit verleiht. Dies begründet vor allem den Namen der Stadt. Sie ist demnach nur für die Unsterblichen zugänglich.

Als letztes Beispiel für spezifische Elemente der Phantastik wird die Erzählung „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) angeführt. Diese weist viele auf, unter anderem die Inschrift Gottes, auf den der Titel bereits hinweist, die sich auf einem Jaguar befindet und Allmacht verleihen soll. Der Ich-Erzähler und Protagonist Tzinacán ist seit vielen Jahren in einem Kerker aus Stein gefangen und wartet auf seinen Tod. Seine einzige Beschäftigung ist, sich all sein Wissen in das Gedächtnis zu rufen. Er stellt sich dem Leser als ein Priester und praktizierender Magier der Pyramide von Qaholom vor. Er sagt „[...] ahora no podría, sin magia, levantarme del polvo.“ (Borges, 1998, S.134). Daher ist in diesem Fall bereits die handelnde Person Teil der phantastischen Geschichte. Die Präsenz Gottes bildet den zweiten Aspekt des Phantastischen in der Erzählung und damit geht auch die Existenz des Diesseits und Jenseits einher. Gott hat einen hohen Stellenwert in der Geschichte, der Protagonist bezeichnet einen Berg, Fluss, ein Reich oder Sternbilder als Wort Gottes. Er meint außerdem, dass die Sprache des Gottes eine andere als die der Menschen sei. Des Weiteren wird der

Jaguar als Attribut Gottes beschrieben. Der Protagonist befindet sich einmal in Ekstase. Die Phrase „Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo [...]“ (Borges, 1998, S.139) macht die Auswirkung dieses Zustandes deutlich. Das Diesseits verbindet sich mit dem Jenseits. Obwohl sich der Protagonist physisch im Diesseits befindet, wird er Teil des Jenseits. Am Ende der Erzählung löst Tzinacán das Rätsel um die Inschrift Gottes und hat die Möglichkeit unsterblich und allmächtig zu werden, er strebt diesen Zustand allerdings nicht an. Der Protagonist entscheidet sich für das normale Leben eines Sterblichen und wartet auf seinen Tod. Diese Entscheidung wirkt unerwartet und lässt den Leser an der Glaubwürdigkeit der Geschichte zweifeln. Es lassen sich einige Fragen stellen. Wenn der Protagonist Magier ist, warum kann er sich nicht aus der Gefangenschaft befreien? Wenn es die Inschrift tatsächlich gibt, die Allmacht verleiht, warum nutzt der Protagonist nicht seine einzige Chance, die ihn vor dem Tod rettet?

Diese Beispiele haben gezeigt, dass Borges in seinen Werken eine Vielfalt von phantastischen Elementen aufgreift, die einen spezifischen Charakter haben und auf diese Weise die Handlung sehr konkret machen. Einerseits können sie in der realen Welt existieren, wie der Zahir als Münze im Wert von zwanzig Centavos oder sie können zumindest von Begriff sein, wie Phönix, jedoch erscheinen sie im literarischen Werk als phantastisches Element. Der Autor schafft dadurch eine zweite Welt, eine Vernetzung von Natürlichkeit und Übernatürlichkeit, eine Verbindung des Lesers zum Text. Andererseits können die phantastischen Elemente vom Autor frei erfunden sein, wie etwa der Planet Tlön oder das Aleph. Dies macht die jeweilige Erzählung noch abstrakter. Der Leser muss sich auf die Begebenheiten der Geschichte einlassen und darf nicht versuchen die Handlungen und Tatsachen zu begründen, da sonst der Effekt des Phantastischen zerstört werden würde.

#### **5.6.2.2.1 Die Bedeutung der Träume für die Phantastik**

Träume können verschiedene Bedeutungen haben. Sie können unter anderem eine Verbindung von mehreren Ebenen darstellen, sie können innere Wünsche zum Vorschein bringen oder zur psychischen Verarbeitung von Ereignissen beitragen. In den Erzählungen „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) hat der Traum eine besonders starke Aussagekraft.

Die gesamte Geschichte von „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) entpuppt sich am Ende als erträumt, denn der Protagonist, ein Fremder Mann und Magier, ist selbst nur eine erträumt Figur. Folgende Phrase „En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.“ (Borges, 2009, S.62) macht klar, dass mehrere Personen in den Entstehungsprozess einer Figur beteiligt sind. Es gibt eine einzige reale Person. Diese träumt und bildet die Grundlage für die Existenz des Magiers, hat jedoch keine weitere Funktion. In deren Traum ist der Fremde Protagonist, der wiederum von einem weiteren Menschen träumt. Der Magier träumt aufgrund eines Fieberwahns bzw. träumt er vorsätzlich, um sein Werk, die Erschaffung eines Menschen, vollenden zu können. Der Magier träumt davon, dass er Vorlesungen hält. Wenn seine Lehrlinge die Prüfung am Ende positiv absolvieren, dann werden sie in die wirkliche Welt gelangen, wie folgende Phrasen beschreiben.

„El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.“ (Borges, 2009, S.57)

Hier besteht eine Verbindung der zwei Ebenen, zwischen der realen und der erschaffenen Welt. Der Magier will einen Menschen bis zur kleinsten Einzelheit kreieren und ihn langsam an die Wirklichkeit gewöhnen. Da sich die Gestalt des Mannes im Jüngling widerspiegelt, kann angenommen werden, dass er nicht irgendeinen Menschen, sondern seinen eigenen Sohn namens Adam erschaffen will. Eines Tages findet der Mann, dass sein Sohn fertig wäre, geboren zu werden. Adam ist eigentlich ein Phantasma, beschrieben als „No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre“ (Borges, 2009, S.64), er soll jedoch glauben, dass er ein normaler Mensch sei. Die Worte „Ese crepúsculo, soñó con la estatua. La soñó viva, trémula“ (Borges, 2009, S.62) demonstrieren, dass Adam tatsächlich real wird. Damit diese Figur aber tatsächlich zum Leben erweckt werden kann, muss der Protagonist in seiner Traumwelt noch weitere Details hinzufügen, so träumt er von einem schlagenden Herz sowie von anderen Organen, von Haaren und dem Skelett Adams.

Der Traum hat in „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) unter anderem die Aufgabe als Verbindung des Diesseits mit dem Jenseits. Der Protagonist Tzinacán ist in einem sehr engen Kerker eingesperrt, daher ist sein physischer Raum sehr eingeschränkt. Da Tzinacán Priester ist, besteht von Anfang an eine gewisse Verbindung zu Gott, jedoch erst durch den Traum gelingt es ihm, sich auf seine Ebene, die des Jenseits, zu begeben. Dies wird in folgendem Satz „Ocurrió la unión con la divinidad.“ (Borges, 1998, S.139) dargestellt. Die eine Ebene bildet sozusagen die Wirklichkeit, in der der Protagonist im Kerker gefangen ist,

während sich die zweite Ebene auf das Jenseits bezieht, in dem Gott existiert. Der Traum steht weiters für Unendlichkeit und repräsentiert das Gefühl der Verlorenheit, wie folgende Zitate beweisen.

„Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: *Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños.*“ (Borges, 1998, S.138)

„Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión.“ (Borges, 1998, S.139)

Diese Phrasen beziehen sich auf den Traum Tzinacán. Er hat einen endlosen Charakter und handelt davon, dass der Protagonist an Sandkörnern ersticken müsse. Er träumt in einem Traum von einem Sandkorn in seinem Kerker und als er aufwacht und wieder einschlafte sind es bereits zwei. Es vermehren sich die Sandkörner demnach pro Traum, sie reduzieren sich jedoch nicht mehr. Mit der Zeit werden es so viele sein, dass er keinen Raum mehr hat und an den Sandkörnern ersticken muss.

„Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.*“ (Borges, 1998, S.138)

Dieses Zitat beweist, dass der Protagonist auch im Traum selbst bei Bewusstsein ist und dass er Entscheidungen fällen kann. Obwohl kein anderer Ausweg aus den endlos aufeinanderfolgenden Träumen zu erkennen ist als sein Tod, schafft er es, diesem Netz zu entkommen. Er erklärt mit der Aussage „*Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños.*“ (Borges, 1998, S.138), dass er an ein solches Schicksal nicht glaubt und kann auf diese Weise in die reale Welt zurückkehren.

In „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) wird der Traum als die Erfüllung eines Wunschs durch eine höhere Macht aufgefasst. Es zeigt sich dadurch auch in dieser Erzählung eine Verbindung von zwei Ebenen. Jaromir Hladík, der kurz vor seiner Hinrichtung steht, träumt davon, dass er noch ein Jahr lang zu leben hat, damit er sein Drama, das er begonnen hat zu schreiben, vollenden kann. Das Zitat

„Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo.“ (Borges, 2009, S.180)

erklärt, dass Gott den Wunsch des Protagonisten gewährt. In dem Moment, als er erschossen werden soll, bleibt die Zeit stehen. Alles ist starr und unbeweglich. Jaromir Hladík lebt in Folge noch ein Jahr weiter, allerdings rein psychisch. Die physische Zeit ist auch für ihn starr,



jedoch kann er sein Werk in Gedanken zu Ende bringen. Als er mit seiner Arbeit fertig ist, geht die Zeit weiter und er stirbt im nächsten Moment.

Der Traum kann demnach als übernatürliche Ebene gesehen werden, in der eine Person ein anderes Leben führen bzw. sich verwirklichen kann, allerdings ist dieser Zustand auf befristete Zeit ausgelegt. Nur in den Momenten, in denen die Figur aus der realen Welt heraustreten kann, sei es durch das Träumen selbst oder aufgrund Halluzinationen oder sehnächtigen Wünschen, ist die Existenz im Jenseits möglich. Allerdings darf nicht in Vergessenheit geraten, dass die Wirklichkeit Voraussetzung für die Existenz einer übernatürlichen Ebene ist.

### **5.6.3 Unschlüssigkeit und Zweifel**

Unschlüssigkeit, Ungewissheit und Zweifel sind laut Todorov (1992) Kennzeichen eines phantastischen Werkes. Diese Gefühle können dann auftreten, wenn etwas geschieht, das sich aus den Gesetzen der von uns vertrauten Welt nicht erklären lässt, wie zum Beispiel die Erscheinung eines Geistes. In einem literarischen Werk muss die Frage gestellt werden, ob dieses Ereignis tatsächlich stattgefunden hat bzw. ob es erklärbar ist, wie etwa durch eine Sinnestäuschung, oder ob dies erfunden und der Leser bloß in die Irre geführt wurde. Erscheint der bereits genannte Geist in der Geschichte und ist dieses Phänomen nicht auf natürliche Weise zu lösen, so handelt es sich um das Genre der Phantastik, denn das Phantastische liegt im Bereich dieser Ungewissheit. Folgende zwei Zitate definieren das Phantastische in Hinblick auf Unschlüssigkeit, Ungewissheit und Zweifel.

„Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“ (Todorov, 1992, S.26)

„Das Fantastische verlangt die Erfüllung zweier Bedingungen. Zuerst einmal muß der Text den Leser zwingen die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen. Des weiteren kann diese Unschlüssigkeit dann gleichfalls von einer handelnden Person empfunden werden; [...] Darin ist noch wichtig, daß der Leser in bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die poetische Interpretation.“ (Todorov, 1992, S.33)

Demnach kann die Unschlüssigkeit auf die Übernatürlichkeit verweisen. Des Weiteren soll der Leser nicht wissen, ob sich gewisse Ereignisse auf natürliche oder übernatürliche Weise



zutragen. Außerdem ist für das Verständnis eines phantastischen Werkes die richtige Haltung des Lesers wichtig, denn er selbst hat es meistens in der Hand die Geschichte realistisch oder phantastisch wahrzunehmen. Die Unschlüssigkeit steht sowohl dem Realen als auch dem Illusorischen gegenüber und kann auf verschiedene Weise erklärt werden. Unschlüssigkeit kann im Text dargestellt werden, dies muss aber nicht zwingend sein. Es reicht, wenn nur der Leser unschlüssig ist, die handelnden Personen oder der Autor selbst sich jedoch sicher sind. (vgl. Todorov, 1992)

In „Los teólogos“ (in: Borges, 1998) bezieht sich die Unschlüssigkeit auf verschiedene Widersprüche, die in der Erzählung vorkommen. Außerdem steht die Ketzerei bzw. Heterodoxie in Kontrast zu Gott und der Kirche. Die Rede ist auch davon, dass sich alles wiederholt, andererseits wird erwähnt, dass die Zeit keine Wiederholungen duldet. Es entsteht eine Fehde der beiden Theologen Juan de Panonia und Aurelian, die jeweils ihre eigene Meinung über Ketzerei bestärken, wobei sich Juan de Panonia von Aurelian gedemütigt fühlt.

„Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.“ (Borges, 1998, S.111)

Dieses Zitat ist aus „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998). Hier sind vier Widersprüche zu erkennen. Jemand, der gefangen genommen ist, sollte sich im Kerker befinden, allerdings ist dieser Raum leer. Wenn jemand reitet, dann auf einem Pferd, aber was ist, wenn dieses Pferd nicht existiert? Wie kann man mit einem Degen aus Rohr kämpfen? Und wie kann jemand sterben und danach wieder aufstehen? Das sind Fragen, die sich der Leser an dem Punkt des Werkes stellen kann. Es wird an den Worten des Erzählers gezweifelt und der Leser muss sich entscheiden, ob er an diese unerklärlichen Ereignisse glaubt oder ob er versucht sie auf natürliche Weise zu erklären. Je nachdem, wie er sich entscheidet, so bleibt das Phantastische der Handlung erhalten oder es weicht der Realität. Versucht man zum Beispiel die Aussage „Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel;“ zu erklären, so kann man diese Worte bildlich verstehen. Es könnte sein, dass die Menschen in ihrem eigenen Körper gefangen sind und die Phrase Ausdruck der Gefühle ist. Andererseits, wenn man die Worte so nimmt, wie sie geschrieben stehen, so kann es sich um Geister handeln, die tatsächlich gefangen sind, jedoch unsichtbar sind. Folglich ist im Kerker niemand zu sehen.

In der Erzählung „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) ist der Leser über die Existenz des Protagonisten im Unklaren, da er vom Erzähler als ein fremder und

schweigsamer Mann aus dem Süden beschrieben wird, der von Beruf Magier ist. Er gelangt zu einem runden Tempel, wo er sich niederlässt. Was seine Existenz jedoch beweist, sind seine Wunden und Gefühle. Die Zweifel bezüglich des Mannes verstärken sich am Ende der Geschichte, bei folgendem Schlusssatz:

„Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.“ (Borges, 2009, S.65)

Es wird klar, dass es sich nicht um eine reale Person handelt, sondern um eine Scheinfigur, die ein anderer erträumt. Während der Erzählung sind Hinweise auf die nicht physische Existenz zu finden, allerdings werden sie bis zu diesem Zeitpunkt nicht deutlich wahrgenommen bzw. in Frage gestellt. Niemand sieht den Mann jemals zum Tempel kommen, der Protagonist befindet sich bei der Ruine, die nur von Bauern umgeben ist, das heißt, es gibt dort wenig Bevölkerung und der Fremde wird von niemandem bemerkt. Außerdem schläft und träumt er den ganzen Tag und kommt deshalb mit niemandem in Kontakt.

Auch in „La otra muerte“ (in: Borges, 1998) gibt es Zweifel über den Protagonisten, wobei diese in dem Fall bereits vom Erzähler ausgehen. Dieser vermutet, dass Pedro Damián in Wirklichkeit einen anderen Namen habe. Ebenso wird die Existenz des Mannes in Frage gestellt. Eine andere mögliche Erklärung laut Erzähler ist, dass es zwei Männer mit dem Namen Damián geben müsse. Außerdem soll der Protagonist sowohl ein mutiger, als auch ein feiger Mann sein. Der Erzähler bietet mehrere Lösungen an, wie die bloße Existenz des Mannes in einem Traum oder Übernatürlichkeit. Die wahre Lösung für den Erzähler ist folgende:

„La más fácil, pero también la menos satisfactoria, postula dos Damianes: el cobarde que murió en Entre Ríos hacia 1946, el valiente, que murió en Masoller en 1904.“  
(Borges, 1998, S.88,89)

Wie in anderen Erzählungen hat auch in diesem Fall die Sprache eine wichtige Rolle, die Unschlüssigkeit oder Zweifel demonstriert. Während das Wort „vielleicht“, auf Spanisch „*quizá*“, wie etwa in „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), Ungewissheit darstellt, so drücken die Worte „Lo adivino así.“ (Borges, 1998, S.90) in „La otra muerte“ (in: Borges, 1998) die Ungewissheit der Person über das Ereignis aus. Allerdings stellt der Erzähler eine Vermutung an, das heißt, er tendiert zu einer bestimmten Lösung. Er erklärt, dass Damián ein Feigling ist, der sein Leben lang vermieden hat zu kämpfen. Auf den Feldern des Ñancay kämpft er jedoch mit wildem Vieh. Sein Ziel war es, sich auf den Krieg vorzubereiten,

allerdings kam es nie soweit, da er frühzeitig starb. In seiner Todesstunde, als er Fieber hat, durchlebt er die Schlacht, in der er 1946 als tapferer Mann stirbt. So vereinen sich beide Geschichten des ein und desselben Mannes. Er erlebt demnach insgesamt zweimal den blutigen Tag von Masoller, einmal in Aktion und einmal als Vorstellung. Eine weitere Unstimmigkeit bezieht sich auf die Übersetzung des Gedichtes „The Past“ von einem gewissen Gannon. Zu Beginn der Erzählung kündigt Gannon dem Erzähler dieses Werk an und berichtet über den Tod Damiáns. Gegen Ende der Geschichte jedoch, verneint der Herr diesen Gedanken und sagt aus, dass er noch nie von einem Mann namens Damián gehört hätte. Mit den Worten „Hacia 1951 creé haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real;“ (Borges, 1998, S.92), gegen Ende der Erzählung, erscheint die Erklärung des Erzählers. In den letzten zwei Absätzen heißt es allerdings wieder, dass es sich doch um ein wahres Geschehen handelt. Damián soll daher 1904 tatsächlich mit seinen 20 Jahren bei der Revolution von Masoller gestorben sein.

Der Zweifel wird in „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ mit den Worten „[...] fortaleció mi duda“ (Borges, 2009, S.15) direkt angesprochen. Auch in diesem Werk hat bereits der Erzähler selbst Zweifel an der Existenz des Ortes Uqbars und vermittelt dem Leser diese Einstellung. Die Frage, ob Uqbar real oder unreal ist, wird nicht geklärt, es wird jedoch auf einen Artikel in einer Enzyklopädie verwiesen, der sich mit dieser Thematik beschäftigen soll. Ein weiteres Beispiel für Zweifel seitens Erzähler und Leser ist „Funes el memorioso“ (in: Borges, 2009). In diesem Fall erzählt der Erzähler die Geschichte des Mannes Funes, der seit einem Unfall gelähmt ist und versucht, alles Geschehene zu rekonstruieren. Dies wird mit folgenden Worten im Werk direkt angesprochen.

„Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero.“ (Borges, 2009, S.131)

Es ist zu erkennen, dass Funes selbst keine Zweifel über seine Fähigkeit hat, jedoch klingt dies unmöglich, sodass sowohl der Erzähler als auch der Leser dieser Tatsache ungläubig gegenüber treten.

Mit dem Aufkommen von Zweifel und Unschlüssigkeit, egal ob der Erzähler, Protagonist, Leser oder alle drei davon betroffen sind, wird eine künstliche zweite Welt geschaffen. Sind Ereignisse in der Wirklichkeit verankert, dann haben sie einen Bezug zur Realität und sind noch am ehesten auf natürliche Weise erklärbar. Diese Tatsache jedoch

schließt nicht aus, dass jemand zweifelt. Selbst über die Sprache des Autors kann ein großes Maß an Unsicherheit vermittelt werden, wenn er vorwiegend Konjunktive verwendet und Annahmen statt Fakten präsentiert.

#### **5.6.4 Überschneidungen der realen und der übernatürlichen Welt**

Nicht nur einzelne Elemente oder Personen sind phantastischer Natur, sondern die Phantastik bezieht sich genauso auf die Handlung selbst. So bleibt zum Beispiel das Ende eines Werkes für den Leser offen, weil er sich vieles nicht erklären kann oder die Geschichte kann zweideutigen Charakter haben, die reale Welt kann sich mit der übernatürlichen vereinen. Dies zeigt sich in „La espera“ (in: Borges, 1998) und „El Sur“ (in: Borges, 2009). „La espera“ (in: Borges, 1998) weist ein phantastisches Ende auf. Der Leser weiß, dass der Protagonist tot ist, allerdings geht nicht eindeutig hervor, wie er stirbt. Er hat immer wieder denselben Traum

„Dos hombres y Villari entraban con revólveres en la pieza o lo agredían al salir del cinematógrafo o eran, los tres a un tiempo, el desconocido que lo había empujado, o lo esperaban tristemente en el patio y parecían no conocerlo.“ (Borges, 1998, S.164)

und endet damit, dass er die Männer erschießt. Das Phantastische darin ist, dass er selbst sowohl als señor Villari existiert, als auch als Person, die ihn töten will. Es muss daher damit enden, dass er sich in irgendeiner Form selbst umbringt. In Folge wird die Realität mit dem Traum vermischt, denn der Traum wird zur Wirklichkeit. Die Erzählung endet mit seinem realen Tod. Mit Hilfe der rhetorischen Frage

„¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o – y esto quizá lo más verosímil – para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?“ (Borges, 1998, S.165)

schafft es der Erzähler, den Leser dazu anzuregen, sich selbst eine Begründung für seinen Tod zu suchen. Er lässt dabei offen, ob sich die Dinge auf natürliche Weise erklären können oder ob es sich um etwas Übernatürliches handelt. Es können tatsächlich fremde Männer in sein Zimmer eingedrungen sein und ihn ermordet haben, warum ist dann jedoch der Protagonist einerseits Opfer und andererseits Täter? Erklärt dies den Satz „No lo sedujo, ciertamente, el error literario de imaginar que asumir el nombre del enemigo podía ser una astucia.“ (Borges, 1998, S.161) Vielleicht hat der Protagonist einen anderen Namen, den er aber nicht nennt. Demnach würde es sich um die Flucht vor seinem Feind, der Villari heißt, handeln. Dies würde auch begründen, warum er nur sehr selten und wenn, dann nur im Dunkeln das Haus

verlässt und warum er ein einsames Leben führt, nämlich, um nicht aufzufallen, sondern um sich verstecken zu können. Andererseits kann er sich selbst erschossen haben, da er in seinem Leben keinen Sinn mehr gesehen hat. Während des Handlungszeitraums ist er der Meinung, dass er die Zeit, die ihm bis zu seinem Tod noch verbleibt, absitzen müsse. Der Mord ereignet sich zur selben Zeit und auf die gleiche Weise wie der Protagonist bis dorthin mehrmals erträumt hat. Es könnte sein, dass Villari den Traum mit der Realität verwechselt und deshalb eine echte Waffe in die Hand nimmt und sich damit selbst tötet. Es gibt viele Umstände, die dem Leser nicht klar zu Augen geführt werden. Jedoch ist sicher, dass der Protagonist ein einsamer alter Mann ist, der sich vor menschlichen Kontakten scheut. Als er von Uruguay nach Buenos Aires fährt, bezahlt er den Kutscher. Dort angekommen, zeigt ihm eine Frau seine Unterkunft. Er sucht aber nie die Nähe zu einer Person. Der einzige Kontakt ist der mit einem alten Wolfshund, der im Haus wohnt. Señor Villari bekommt niemals Post, außerdem verlässt er nur selten das Haus und dann nur im Dunkeln. All das sind Punkte, die an der Existenz des Protagonisten zweifeln lassen. Die Geschichte wirkt real, aber es gibt auch einige Hinweise, die den Leser über die Existenz der Phantastik zum Nachdenken anregen. Unter anderem folgende Phrase:

„También era posible que Villari *ya hubiera muerto* y entonces esta vida era un sueño.“ (Borges, 1998, S.162)

Auf einmal ist dem Leser nicht mehr klar, ob der Protagonist tatsächlich am Leben ist. Sein Tod würde erklären, warum er jeden menschlichen Kontakt meidet. Der Protagonist selbst glaubt jedoch nicht an seinen Tod. Andererseits gibt es auch Zeichen für seine Lebendigkeit, wie der Zahnschmerz, weshalb er einen Arzt aufsucht oder der Zusammenstoß mit einem jungen Mann, als er eines Nachts vom Kino nach Hause geht. Die Frage nach seiner Identität bleibt demnach für den Leser offen, denn es gibt Argumente für genauso wie gegen seine Existenz in der Wirklichkeit. Die zwei Ebenen der realen und übernatürlichen Welt werden auf diese Weise miteinander vermischt, es ist keine eindeutige Grenze zu erkennen.

Genauso wie diese Ereignisse, so ist das Ende der Erzählung „El Sur“ (in: Borges, 2009) nicht eindeutig. Einerseits soll der Protagonist Johannes Dahlmann bei einem Kampf in einer Kneipe ermordet worden sein, andererseits soll er am Leben sein. Zu Beginn der Geschichte hat er hohes Fieber, in Folge leidet er an Schlaflosigkeit und Angstträumen. Nach einigen Tagen wird er in ein Sanatorium gebracht, dort untersucht und operiert. Es stellt sich heraus, dass er ohne Behandlung an einer Sepsis gestorben wäre. Als es ihm wieder besser

geht, wird er entlassen und fährt mit dem Zug in den Süden, zur *Estancia*, um sich dort weiter zu erholen. Bereits in der Nacht nach der Fahrt betritt er eine Kneipe, in der er beschließt etwas zu essen und dort zu übernachten. Soweit kommt es jedoch nicht, denn davor ereignet sich ein Kampf mit drei betrunkenen Gästen, dessen Ausgang nicht deutlich hervorgeht. Ab diesem Moment ist dem Leser nicht mehr klar, ob sich der Protagonist in der Wirklichkeit aufhält oder nicht. Der Schluss lautet folgendermaßen:

„Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavarón la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. Dahlmann empuña firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.” (Borges, 2009, S.215,216)

Es lassen sich zwei mögliche Enden rekonstruieren. Erstens, der Kampf findet tatsächlich statt und der Protagonist stirbt. Dann würde die Ebene, „*la llanura*“ das Diesseits bezeichnen. Oder aber er stirbt nicht, der Kampf hat sich nie zugetragen, sondern es handelte sich nur um einen Traum oder eine Wahnvorstellung, ausgelöst durch seine Krankheit. In dem Fall wäre der Kampf Symbol für den Kampf gegen die Krankheit, der Dolch würde eine Injektionsnadel bezeichnen und das Hinausgehen würde seine Genesung widerspiegeln. In der Erzählung lässt sich eine Zwei-Welten-Struktur erkennen, wobei der Protagonist in den beiden als jeweils eigene Figur teilnimmt.

„Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.“ (Borges, 2009, S.210)

Dieses Zitat beschreibt den Zustand der Doppelung sehr gut und bietet auch eine mögliche Erklärung für das bereits genannte Ende der Geschichte. Vielleicht gibt es tatsächlich zwei Personen, der eine befindet sich im Sanatorium, der andere bewegt sich Richtung Süden. Es kann sich jedoch auch bloß um eine Illusion oder einen Wunsch handeln, wobei der Protagonist sich im Sanatorium befindet und von einer anderen Umgebung und von Handlungsfreiheit träumt. Eine weitere Parallele zu den zwei Ebenen lassen sich zum Beispiel in folgenden Phrasen erkennen.

„Atados al palenque había unos caballos. Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio.“ (Borges, 2009, S.212)

Der Wirt einer Kneipe kommt Dahlmann sehr bekannt vor, er identifiziert ihn als Mitarbeiter des Sanatoriums. Außerdem nennt der Wirt ihn mit seinem Namen, obwohl er ihn gar nicht kennen sollte. Auch dies stellt einen direkten Bezug zwischen den beiden Orten dar.

In beiden Erzählungen lässt sich die Zwei-Welten-Struktur erkennen. Das Schicksal des jeweiligen Protagonisten wird nicht eindeutig angeführt, sondern es gibt mehrere Möglichkeiten bezüglich der Person und der Handlung, vor allem dem Ende der Geschichte. Der Leser muss sich seine eigenen Gedanken zu dem Thema machen und so bekommt die Erzählung mehrere Bedeutungen.

## 5.7 Motive der Erzählungen

### 5.7.1 Das Labyrinth

In einigen Erzählungen des Autors wird das Motiv Labyrinth aufgegriffen, dessen Rolle je nach Handlung, Charaktere und Bedeutung unterschiedlich ist. Es kann entweder Kernstück der Geschichte sein oder nur am Rande vorkommen, sozusagen als Nebenelement, das nicht von großer Bedeutung für die Entwicklung der Handlung ist. Je nach Geschichte ist das Labyrinth als Zeit, Raum, als ein Rätsel oder Ort der Gefangenheit zu verstehen. Es entfaltet seine jeweilige Rolle in jeder Erzählung neu. Einen hohen Stellenwert hat das Labyrinth in „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998), „El inmortal“ (in: Borges, 1998), „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) und „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009). Jorge Luis Borges selbst äußert sich in einem Gespräch zu dem Thema Literatur in Hinblick auf eine labyrinthische Konstruktion. Er sagt, dass er die Literatur als etwas sehe, das lebt und wächst. Er sehe die Weltliteratur als eine Art Wald, als etwas das sich verwickelt und das die Menschen verwirrt. Außerdem meint er, dass er die Literatur wie ein lebendiges Labyrinth wahrnehme. (vgl. Burgin, 1968, S.46)

„Yo lo veo como algo que vive y crece. Veo la literatura mundial como una especie de bosque, veo que se enmaraña y que nos enmaraña, pero que crece. En fin, para volver a mi inevitable imagen del laberinto, es como un laberinto vivo, ¿no?“ (Burgin, 1968, S.46)

Das Labyrinth nimmt in den Erzählungen des Autors die Form und Funktion eines Rhizoms an. Dieses bezeichnet in der Botanik einen Wurzelstock, in der Philosophie ein Modell von Deleuze und Guattari. Hier steht das Rhizom für das hierarchische und verzweigende Denken. (vgl. Wurm, 2005, S.24) Als Wurzelstängelwerk steht das Rhizom in ständigem Kontakt mit seiner Umwelt. Es ist daher nicht starr, sondern beweglich bzw. „nomadisch“, „es erzeugt unsystematische und unerwartete Differenzen; es spaltet und öffnet; es verläßt und verbindet; es differenziert und synthetisiert zugleich“ (vgl. Welsch, 2002, S.142). Auf die Literatur umgelegt heißt dies, dass es mehrere Wege gibt, zwischen denen ein Protagonist wählen kann. Entscheidet sich eine Person für den Weg A, so tritt Weg B in den Hintergrund und die Distanz zu diesem Entscheidungspunkt wird immer größer. Die Handlung entwickelt sich je nach Entscheidungen des Autors, Erzähler oder Protagonist unterschiedlich. Es kann Referenzen zu einem bestimmten Ereignis, Ort oder zu einem Zeitpunkt geben, muss



allerdings nicht. Ebenso ist möglich, dass sowohl Synthesen als auch Differenzen zu ein und demselben Thema auftreten.

In „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998) wird das Wort Labyrinth zwar nicht explizit erwähnt, jedoch wird deutlich, dass Asterión darin einsam lebt und auf seinen Erlöser wartet. Am Ende der Erzählung wird eine Verbindung zu Theseus und dem Minotaurus hergestellt.

Die Geschichte von „El inmortal“ (in: Borges, 1998) beginnt damit, dass sich der römische Protagonist, Marcus Flaminius Rufus, auf die Suche nach der Stadt der Unsterblichen, der „Ciudad de los Inmortales“ macht. Nachdem er gefangen genommen wurde und in das Dorf der Troglodyten kam, gelangt der durch einen Brunnen und dem mit ihm verbundenen Labyrinth in die besagte Stadt. Demnach fungiert das Labyrinth als Verbindung zwischen der Außenwelt zur Stadt der Unsterblichen. Von dem Brunnen aus gelangt man durch ein unterirdisches Netz von dunklen Gängen in ein bestimmtes Gelass, von dem neun Türen ausgehen. Acht dieser Türen führen durch dasselbe Labyrinth in ein einziges Gemach, die richtige Tür jedoch führt zu einem anderen Raum, von dem aus man in die Stadt gelangt. Die folgenden Phrasen sind Erklärungsversuche des Labyrinths.

„Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.“ (Borges, 1998, S.11)

„Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin.“ (Borges, 1998, S.17)

Diese zwei Zitate sagen aus, dass der Zweck eines Labyrinths, egal von welcher Größe, darin liegt, die Menschen in die Irre zu führen. Das Ziel soll nie erreicht werden, die Personen sollen darin verzweifeln und zu Grunde gehen. Das erste Zitat macht deutlich, dass es einen Mittelpunkt gibt, der aber, obwohl das Labyrinth sehr klein ist, unerreichbar zu sein scheint. Das zweite bezieht sich auf die Konstruktion eines Labyrinths, wobei ein Widerspruch entsteht. Eigentlich steht die Symmetrie für Klarheit, hier wird sie jedoch benützt, um einen Menschen zweifeln zu lassen und ihn zu verwirren.

In der Erzählung „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998) hat das Labyrinth zwei unterschiedliche Funktionen, außerdem existiert es auf zwei Ebenen, der der Rahmenhandlung in der Gegenwart und der der Binnenhandlung in der Vergangenheit. Wie bei den anderen Werken, dient es dazu, dass sich die Menschen in den Irrwegen

verlieren, andererseits stellt es im Gegenzug einen Schutz dar, wie folgende Phrase demonstriert.

„[Abenjacán el Bojarí] He jurado frustrar esa amenaza; me ocultaré en el centro de un laberinto para que su fantasma se pierda.“ (Borges, 1998, S.147)

Diese Worte beziehen sich auf die Handlung in der erzählten Geschichte. Nachdem sie gemeinsam die Wüstenstämme geplündert hatten, hat Abenjacán el Bojarí seinen Vetter Said mit einem Dolch ermordet, um sicherzugehen, dass der Schatz ihm allein gehört. Nach dieser Tat bekommt er allerdings Angst, dass Said ihn als Geist heimsuchen und ihn ebenfalls umbringen würde, daher versteckt er sich in seinem Labyrinth. Wie sich am Ende herausstellt, stirbt er trotzdem, wobei sich heraus stellt, dass das Labyrinth keinesfalls den erwarteten Schutz des Protagonisten bietet. Die beiden Freunde Dunraven, ein Dichter und Unwin, ein Mathematiker, unterhalten sich in der Rahmenhandlung über den Tod des Abenjacán el Bojarí. Sie selbst befinden sich am Ort des Labyrinths, wo sie eine regnerische Nacht verbringen. Dieses ist in Sichtweite des Meeres und besteht aus hohen roten Wänden. Im Inneren des Gebäudes gibt es viele Kreuzungen und die verschiedenen Gänge verzweigen sich und werden mit der Zeit schmaler. Biegt man immer links ab, so gelangt man auf direktem Weg in die Mitte des Labyrinths. Die zwei Freunde fühlen sich dort unwohl, wie man am folgenden Satz erkennen kann, denn es ist dunkel und die Gänge sind sehr niedrig, außerdem könnten sie sich verirren und nicht mehr hinaus finden, sie wären somit gefangen.

„la casa parecía querer ahogarlos, el techo era muy bajo. Debieron avanzar uno tras otro por la complicada tiniebla.“ (Borges, 1998, S.144)

Die Reichweite des Begriffes Labyrinth ist sehr groß. Als solches wird nicht nur das Haus des Protagonisten, das aus einem einzigen runden und geräumigen Zimmer, sowie vielen meilenlangen Gängen besteht, sondern auch London und sogar das Universum werden als solches bezeichnet. Außerdem wird unter anderem mit der Phrase „El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto.“ (Borges, 1998, S.153) Bezug zum Labyrinth auf Kreta genommen, in dessen Mittelpunkt ein Mann mit Stierkopf ist.

Das primäre Ziel des Labyrinths in „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998) ist das des Irrweges mit der Folge, dem Tod geweiht zu sein. In dieser Erzählung werden zwei Arten des Labyrinths vorgestellt. Das eine ließ der König von Babylon erbauen, es handelt sich daher um ein Gebäude, das andere, vom König der Araber so genannt, bezeichnet die Wüste. Das erste ist eine durchdachte, aufwendige Konstruktion, wofür

Baumeister nötig waren um es zu errichten, während das zweite auf der totalen Einsamkeit, Verlassenheit und Kargheit beruht. Folgende Zitate beschreiben die beiden Labyrinth.

„[...] congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían.” (Borges, 1998, S.157)

„ [...] , en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te venden el paso.“ (Borges, 1998, S.158)

Dem König der Araber gelingt es mit Hilfe Gottes dem aus dem Labyrinth in Babylon zu entkommen. Als Racheakt nimmt er den König von Babylon gefangen und bringt ihn in sein Labyrinth, nämlich in die Wüste, wo er in Folge an Hunger und Durst stirbt.

In der Erzählung „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) geht es um den Spion Yu Tsun, der für das Deutsche Reich tätig ist und sich zur Zeit der Handlung in England aufhält. Sein Gegenspieler ist Captain Madden, ein britischer Agent, der die Aufgabe hat, Spione ausfindig zu machen und zu verhaften. Yu Tsun ermordet während des Zweiten Weltkriegs den Wissenschaftler Dr. Stephen Albert, in dessen Garten sich ein Labyrinth befindet. Dieses bezieht sich auf einen unvollständigen Roman seines Großvaters, Ts'ui Pên, der von einem Garten, der ein Spiel mit der Zeit darstellt, handelt. Die Bedeutung des Labyrinths ist nicht von Beginn der Erzählung an klar. Zuerst wird auf ein Labyrinth, einen symmetrischen Garten von Hai Feng, in Yu Tsuns Kindheit Bezug genommen. Die zweite Begegnung mit einem Labyrinth findet am Bahnhof in Ashgrove statt, wo ihm junge Männer erklären, wie er zu Stephen Albert gelangt. Sie geben ihm den Hinweis, immer Links zu gehen, welcher Weg in die Mitte eines Labyrinths führen soll. Bevor der Leser erfährt, worum es sich bei dem eigentlichen Labyrinth handelt, ist die Rede von einem, das unendlich ist, das aus Provinzen und Reichen besteht, das die Sterne mit einbezieht und das sowohl die Vergangenheit, als auch die Zukunft umfasst. Es verbinden sich im fiktiven Roman alle Zeitebenen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Tatsächlich aber handelt es sich bei dem Garten um einen chaotischen Roman. Die sogenannten Verzweigungen „que se bifurcan“ aus dem Titel bezeichnen allerdings nicht den Raum, sondern es geht um den zeitlichen Aspekt. Laut Zepp (2003, S.44,45) spielt das Labyrinth bei Borges eine große Rolle, so hat er die Struktur seiner Texte in labyrinthischer Form konstruiert. Die Geschichte ist in drei Ebenen eingeteilt, dem Zitat aus der „Historia de la Guerra Europea“ von Liddell Hart, dem Bericht von Yu Tsun und dem letzten Abschnitt als Rätsel-Lösungs-Funktion. Es kommen in

der Geschichte einige Begriffe vor, die das Labyrinth beschreiben, wie zum Beispieler ein Labyrinth aus Symbolen, „un laberinto de símbolos“ oder ein unsichtbares Labyrinth der Zeit, „un invisible laberinto de tiempo“. Des Weiteren wird mit den Worten „[...] edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres“ (Borges, 2009, S.106) impliziert, dass der Sinn eines solchen Konstrukts ist, dass sich die Menschen darin verirren. Sieht man das Labyrinth in der Erzählung räumlich, so befindet sich der Protagonist in der Mitte. Er hat sein Ziel erreicht, ist aber gleichzeitig gefangen und kann seinem Schicksal nicht mehr entinnen.

Der Begriff Labyrinth wird zwar in der Geschichte nur einmal erwähnt, dieses Motiv hat jedoch einen hohen Stellenwert in „La biblioteca de Babel“. Auch wenn sich das einmal beim Namen genannte Labyrinth auf den Inhalt eines Buches bezieht und ein Buchstabenlabyrinth beschreibt, bezieht sich das eigentliche Konstrukt auf den Raum und ist gleichzusetzen mit der Bibliothek und dem Universum. So heißt es beispielsweise: „La Biblioteca es limitada y periódica.“ (Borges, 2009, S.99). Die Bibliothek wird demnach als unbegrenzt und zyklisch beschrieben. Das ist auch gleichsam die Lösung des Problems der Unendlichkeit, die durch den Raum verkörpert wird. Die Bibliothek besteht aus einer unendlichen Anzahl sechseckiger Galerien mit je zwei Lampen, zwanzig Bücherregalen und fünf breiten Regalen auf jeder Seite ausgenommen der beiden Seiten der Höhe. Es gibt demnach unendlich viele Ebenen mit der gleichen Aufteilung. Die beschriebenen Elemente werden immer kleiner und genauer. Der Ausgangspunkt ist die Bibliothek selbst, es folgen Räume, Dinge die darin enthalten sind und schließlich geht es um Feinheiten wie Buchstaben in den Büchern. Setzt man dies mit einem Labyrinth gleich, so gibt es das Labyrinth als Ganzes, die verschiedenen Gänge, Irrwege und Elemente bzw. Hindernisse, auf die der Protagonist einer Geschichte stoßen kann. Findet die Person nicht zum Ziel, kann dieser das Labyrinth endlos vorkommen und es erscheint ihr immer entfernter und kleiner.

Eine Nebenrolle spielt das Motiv in „Los teólogos“ (in: Borges, 1998), „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009), „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009), „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) und „El fin“ (in: Borges, 2009). In „Los teólogos“ (in: Borges, 1998) werden zwei Begriffe genannt, nämlich das kreisförmige Labyrinth, „laberinto circular“ und ein Feuerlabyrinth, „laberinto de fuego“. Mit dem zweiten ist ein Scheiterhaufen gemeint,

zu dem die Person Juan de Panonia wegen Verbreitung ketzerischer Anschauungen verurteilt wurde.

In „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998) heißt es:

„Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días [...]“. (Borges, 1998, S.103)

In beiden Erzählungen hat das Labyrinth die gleiche Funktion wie bereits in den genannten Werken, in denen es mehr Bedeutung zu tragen hat. Es geht immer darum, jemanden in die Irre zu führen bzw. den Tod einer Person zu provozieren.

In „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) kommen zwei Elemente, bezogen auf das Motiv Labyrinth, vor. Der Protagonist, Tzinacán, ist gemeinsam mit einem Jaguar in einem Kerker aus Stein gefangen, allerdings durch eine Zwischenmauer getrennt. Um die Zeit auszufüllen, die er dort verharren muss, versucht er all das, was er erlebt hat, in sein Gedächtnis zu rufen. So kommt er auf das Labyrinth der Träume, das „laberinto de sueños“. Zunächst träumt er von einem Sandkorn. Als er erneut einschläft und träumt, dass er aufwacht, hat sich das Sandkorn verdoppelt. Mit jedem neuen Mal einschlafen, kommt ein Sandkorn hinzu bis es so viele sind, dass der Protagonist daran ersticken wird. Dieser Traum macht Tzinacán klar, dass er genauso lange im Kerker bleiben muss, wie es Sandkörner gibt, nämlich unendlich viele. Des Weiteren ist die Rede von einem Tigerlabyrinth, „esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres“ (Borges, 1998, S.136). Laut Protagonist vertraute Gott anfangs einem Jaguar eine Botschaft an, die Allmacht verleihen soll. Gott schrieb diese auf den Körper des Tieres, damit sie an den Menschen gelangen könne. Da sich die Tiere fortpflanzen, sollte die Botschaft immer weiter leben. Auf diese Weise bildet sich ein Netz, ein Labyrinth.

Bei „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) wird Tlön unter anderem mit folgenden Worten als ein Labyrinth bezeichnet.

„Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.“ (Borges, 2009, S.39)

Im 17. Jahrhundert begann Gunnar Erfjord sich zu überlegen, ein Land zu erschaffen. Zwei Jahrhunderte später kam ein gewisser Buckley zu dem Entschluss, dass dies nicht ausreichte, daher machte er sich zur Aufgabe einen ganzen Planeten zu formen. Auf diese Art und Weise entstand Tlön, der in der Erzählung viele verschiedene Erscheinungsformen und Bedeutungen hat. So heißt es zum Beispiel Tlön sei ein Kosmos mit verborgenen Gesetzen, ein Planet voll

Idealisten oder er sei ein bloßes Chaos. Andererseits steht in dem Werk geschrieben, dass auf dem Planeten alles geordnet sei und dass eine strenge Gesetzmäßigkeit herrsche. Tlön vereine die reale Welt mit der fiktiven, es komme zu einer Verschmelzung unseres Planeten mit Tlön.

„De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos [...].“ (Borges, 2009, S.148,149)

Bei diesem Zitat der Erzählung „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009) geht es um den Tod des Fergus Kilpatrick. Diese Person verkörpert zwei Menschen, er ist gleichzeitig der Held und der Verräter der Geschichte. Die Handlung zeigt somit einen zyklischen Charakter, der mit einem kreisförmigen Labyrinth gleichzusetzen ist. Ein Labyrinth bezeichnet demnach eine Identität, die sich wiederum in eine andere einfügt.

In der Erzählung „La muerte y la brújula“ hat das Labyrinth eine räumliche Bedeutung und bezieht sich auf ein Anwesen. Es wird unter anderem Bezug zum griechischen Labyrinth genommen, das aus einer einzigen Linie besteht und wo sich bereits einige Philosophen verirrt haben. Außerdem hat das Haupthaus, die Villa der Erzählung mit dem Namen Triste-le-Roy, ein ähnliches Erscheinungsbild wie ein Labyrinth. Es ist symmetrisch, wie etwa der rechteckige Erker beweist und wiederholt sich, wie zum Beispiel durch eine doppelte Treppe. Das Grundstück wird von einem rostigen Gitter begrenzt, dessen Eingang durch ein Tor erfolgt. Zur Zeit der Geschichte ist die Villa leer stehend und der Garten wird als trostlos und traurig bezeichnet. Das Haus selbst besteht aus mehreren Etagen, so gelangt man etwa durch eine Schiebetüre in das Untergeschoß. Es gibt kreisrunde Vorzimmer, außerdem Vorsäle, Gänge und Patios, die einander sehr ähnlich sind, genauso wie die Möbel, die sich darin befinden.

„yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy.“ (Borges, 2009, S.168)

„Lo he tejido y es firme: los materiales son un herejólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería.“ (Borges, 2009, S.168)

Diese Zitate zeigen die Emotionen des Red Scharlach, der an Erik Lönnrot Rache nimmt. Als vor drei Jahren wegen einer Schießerei Scharlachs Bruder von Lönnrot verhaftet und er selbst angeschossen wurde, fühlte er sich hilflos und verloren. Das zweite Zitat bezieht sich auf den Akt der Rache selbst. Red Scharlach hat sich geschworen, um denjenigen, der seinen Bruder

eingesperrt hat, ein Labyrinth zu spinnen. Es ist aber auch gleichzeitig die Auflösung der Morde.

In „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) steht das Labyrinth für die Gedanken und Ideen des Protagonisten. Der Schriftsteller Jaromir Hladík, ein Mann jüdischer Abstammung, wurde am 19. März 1939 von der Gestapo festgenommen. Er sollte zehn Tage später um neun Uhr morgens hingerichtet werden. Er bittet Gott ihm noch ein Jahr Zeit zu geben, damit er sein Drama, das er begonnen hat zu schreiben, vollenden könne. Am Tag seines Todes wird er von den Soldaten abgeholt. Als er aus der Zelle tritt, sieht er den Bereich der Kaserne, welchen er sich in seinen Gedanken anders vorgestellt hat, nämlich als eine Art Labyrinth, wie folgendes Zitat zeigt.

„Del otro lado de la puerta, Hladík había previsto un laberinto de galerías, escaleras y pabellones“ (Borges, 2009, S.180)

Dieses Labyrinth existiert daher nur in den Gedanken des Protagonisten und ist somit rein fiktiv. In der Geschichte kommt ein zweites Mal ein Labyrinth vor, wobei es sich hierbei um ein unsichtbares handelt. In dem Moment, als er erschossen werden soll, bleibt auf seine Bitte an Gott die Zeit stehen, damit er sein Werk vollenden kann. Er selbst ist starr und unbeweglich, er kann sich nicht von seinem Schicksal erlösen, aber er bekommt noch ein Jahr Zeit, um sein Drama in Gedanken fertigzustellen. In dieser Spanne kommt der Begriff des unsichtbaren Labyrinths vor.

„Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible.“ (Borges, 2009, S.183)

Auch hier bezieht sich das Labyrinth auf die Gedanken des Protagonisten. Es spiegelt sein Vorstellungsvermögen und seine Ideenvielfalt wider.

In „El fin“ (in: Borges, 2009) verkörpert das Labyrinth das Spielen einer Gitarre. Der Protagonist, Recabarren, wacht eines Nachts in einem Lager auf und hört jemanden Gitarre spielen. Folgendes Zitat zeigt die Auffassung der Musik.

„De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...“ (Borges, 2009, S.193)

Demnach klingt das Gespielte nicht harmonisch, sondern wird als störend wahrgenommen. Aber auf diese Weise erlangt der Musiker die Aufmerksamkeit und die Geschichte nähert sich ihm an. Auf das Labyrinth umgelegt, würde dies bedeuten, dass sich der Musiker in der Mitte



befindet und die anderen um ihn herum mit ihm indirekt verbunden sind, weil sie den Klang der Gitarre wahrnehmen.

Wie zu erkennen ist, hat ein jedes Labyrinth, auf das sich der Autor bezieht, seinen eigenen Charakter und seine Funktion. Es handelt sich entweder um eine reale oder fiktive Erscheinung, bezieht sich auf Raum, Zeit oder auch beides gleichzeitig. Es hilft den Menschen oder führt sie in die Irre und provoziert sogar den Tod. Nur Gott ist mächtiger und kann das Schicksal eines Helden umlenken.

### **5.7.2 Die Bibliothek**

Genauso wie das Labyrinth hat das Motiv Bibliothek einen hohen Stellenwert in den Erzählungen von Jorge Luis Borges. Auch hier unterscheidet man zwischen der Bibliothek, die eine große Bedeutung für die Existenz bzw. Entwicklung einer Handlung hat und derjenigen, die als Nebenelement erscheint oder die nur indirekt erwähnt wird. Am wichtigsten scheint die Bibliothek in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) zu sein. Diese, wie der Titel bereits besagt, handelt von der Bibliothek von Babel, die die Grundlage für die Geschichte bildet. Die Beschreibung der Bibliothek ist ein wesentlicher Aspekt der Erzählung, es wird sehr genau auf die Konstruktion und deren Inhalt, sozusagen auf die Bücher und deren Bestandteile wie Seiten, Sätze und Buchstaben eingegangen. Wie folgendes Zitat zeigt, sind selbst diese Einzelheiten von Bedeutung. Auch wenn sich Bücher sehr ähnlich sind, so gibt es in der Bibliothek von Babel keine zwei Identischen.

„Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos.*” (Borges, 2009, S.91)

Diese Bibliothek wird gleichgesetzt mit dem Universum und ist daher zeitlich und räumlich als unendlich aufzufassen. Die bereits existierenden Bücher bleiben erhalten, jedoch kommen immer wieder neue hinzu. Es handelt sich um ein kontinuierliches Wachsen. Legt man diese Tatsachen auf den Autor um, so handelt es sich um einen wissbegierigen Mann, der über sehr viel Wissen verfügt, sich jedoch immer weiterbildet. Borges erscheint daher als engagierter Literat, auf der Suche nach Neuem. Dies könnte begründen, warum er das Phantastische aufgreift, denn es lassen sich immer wieder neue Erklärungen für übernatürliche Phänomene finden, wobei die alten nach wie vor gelten.



Eine Nebenrolle spielt die Bibliothek unter anderem in „El Aleph“ (in: Borges, 1998), „El Sur“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009). In der zuerst genannten Erzählung gibt es einen gewissen Carlos Argentino, der in einer Bibliothek arbeitet, in der zweiten wird der Protagonist als Sekretär einer städtischen Bibliothek beschrieben und in der dritten unterhält sich die handelnde Figur in einem Traum mit einem Bibliothekar. In „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) gelangen die beiden Hauptcharaktere, nachdem Vincent Moon, einer der beiden, im Bürgerkrieg angeschossen wurde, in ein Landhaus des Generals Berkeley, ein verfallenes Gebäude mit vielen Gängen und Vorzimmern, in dessen Erdgeschoß sich ein Museum und eine Bibliothek befinden.

„libros controversiales e incompatibles que de algún modo son la historia del siglo XIX; cimitarras de Nishapur, en cuyos detenidos arcos de círculo parecían perdurar el viento y la violencia de la batalla.” (Borges, 2009, S.141)

Es wird mit diesen Worten kurz auf die Bibliothek eingegangen. Auch in weiterer Folge bleibt sie ein Motiv der Geschichte. Die Bibliothek ist ein Ort, an dem sich vor allem die Person Vincent Moon wohl fühlt. Er verbringt seinen Aufenthalt im Landhaus vorwiegend in der Bibliothek und liest Bücher.

Mit dem Vorkommen einer Bibliothek geht die Existenz eines Gelehrten einher. Das Charakteristische des Motivs Bibliothek bei Borges ist, dass der Bibliothekar eine wichtige Rolle hat und das Gebäude, in dem er arbeitet, sehr gut kennt. Außerdem bietet die Bibliothek der dafür zuständigen Person einen Freiraum und hat in den analysierten Werken eher unendlichen Charakter, als sie eng und eingrenzend wirkt. Obwohl der Bibliothekar der Hüter der Bibliothek ist, hat jeder Mensch Zugang zur öffentlichen Einrichtung und dadurch auch zum Wissen, das man sich durch das Lesen und Studieren der Bücher aneignen kann. Die Bibliothek ist daher verbunden mit dem Streben nach Wissen.

## 5.8 Die Funktion der Titel

Borges wählt die Titel sehr passend zu dem jeweiligen Thema seiner Werke. Ohne Ausnahme hat der Titel einen direkten Bezug zu dem folgenden Inhalt, der wie etwa in „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998) oder „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998) selbst erklärend ist. Andere sind etwas abstrakter, repräsentieren allerdings genauso das Kernstück der Geschichte, wie „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) oder „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009). Der Titel erfüllt damit die Funktion der Darstellung des Hauptaspekts der Erzählung. Selbst wenn der Leser sich zu Beginn wenig bis gar nichts darunter vorstellen kann, so wird er über die Bedeutung des Titels im Laufe der Handlung aufgeklärt. Die meisten Überschriften sind kurz und prägnant, wie „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998), „El Zahir“ (in: Borges, 1998), „El fin“ (in: Borges, 2009) oder „El Sur“ (in: Borges, 2009), sie dienen mehr als Stichwörter zur Reproduzierbarkeit der Ereignisse in der Geschichte. Diese Klarheit steht im Kontrast zur Handlung der Geschichte, die wegen Überschneidungen und phantastischen Elementen verschwimmt und nicht logisch nachvollziehbar ist. Der Autor bewirkt mit der Auswahl des Titels einerseits, dass der Rezipient sich bereits vor dem Leseprozess Gedanken über die folgende Geschichte macht und andererseits, dass er die Handlung immer wieder mit dem Titel in Verbindung bringt. Außerdem kann jemand, der die Erzählung gelesen hat und den Titel hört, die Handlung leichter ins Gedächtnis rufen. Daraus resultiert eine längerfristige Beziehung zu dem Werk.

## 6. Conclusio

Die narratologischen Aspekte der Erzählungen in den Büchern „Ficciones“ (Borges, 2009) und „El Aleph“ (Borges, 1998) sind einerseits sehr vielseitig, andererseits sind Tendenzen, die in Folge beschrieben werden, erkennbar. Diese decken sich im Groben mit den bereits vorhandenen Ergebnissen (vgl. Abraham, 2005; Alazraki, 1968; Almeida & Parodi [Hrsg.], 2006; Boldy, 2009; Friedman, 1990; Guerrero, 2008; Shaw, 1976), die zu ausgewählten Erzählungen des Autors Jorge Luis Borges vorliegen.

Bezüglich der Erzähltheorie nach Genette (1994) haben sich, bezogen auf Borges' Erzählungen, folgende Tendenzen bzw. Schwerpunkte feststellen lassen: Die Erzählzeit entspricht nicht der erzählten Zeit, mit Ausnahme der Präsenz der Szene. Das heißt, die Übereinstimmung der Zeit der Handlung mit der, die für das Berichten und gleichzeitig Lesen des Textes verstreicht, ist ausschließlich bei der Szene, einem Element der Dauer, gegeben. Hier unterscheidet man drei Formen der Figurenrede: die direkte Rede bzw. der Dialog zwischen mindestens zwei Personen, wie in „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009) und „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998); die freie indirekte Rede, wie in „El Aleph“ (in: Borges, 1998), „El fin“ (in: Borges, 2009), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) und „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998); und der Monolog, wie in „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) und „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998). In den Erzählungen „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998), „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009) und „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009), in denen diese Konstruktion fehlt, gibt es keine Übereinstimmung der Erzählzeit mit der erzählten Zeit.

Das am häufigsten verwendete Element der Dauer (vier Elemente: summary, Pause, Ellipse, Szene) ist die summary, da die meisten Geschichten retrospektiv erzählt werden und viel Stoff in kurzer Zeit behandelt wird. Dies begründet zugleich die Vorherrschaft der späten Narration, bei der die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit und die Ereignisse, ausgehend von der Gegenwart, in der Vergangenheitsform geschildert werden. Jede der analysierten Erzählungen weist eine summary auf, wobei die Raffung unterschiedlich stark ist. Die Zeitspanne einer Geschichte beträgt zwischen ein paar Nächten in „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und einigen Jahrhunderten in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009). Ausgangspunkt der Erzählungen ist die Gegenwart und Realität, auch wenn Handlungen auf mehreren Ebenen stattfinden, wie in „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges,

2009) oder „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009). Ist nicht der gesamte Text eine Zusammenfassung, wie zum Beispiel „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009), „El muerto“ (in: Borges, 1998) und „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009), so tritt diese vorwiegend am Anfang (vgl. „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998)) eines Werkes auf und nimmt die Funktion einer Einleitung ein.

Eine klare Tendenz in Hinblick auf den Modus lässt sich nicht erkennen, denn die Gewichtung der beiden Modi – Mimesis und Diegesis – variiert je nach Geschichte. Kein einziges Werk ist ausschließlich in Mimesis verfasst, jedoch existieren jene in reiner Diegesis (vgl. „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998), „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009) und „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009)). Mimesis kann einerseits essentiell für die Existenz eines Werkes sein, wobei die Diegesis in den Hintergrund rückt (vgl. „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998), „El Aleph“ (in: Borges, 1998), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009)) oder nur der Auflockerung des erzählenden Modus dienen (vgl. „El Sur“ (in: Borges, 2009), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009)). Etwa gleichen Stellenwert der beiden Modi ist in „La otra muerte“ (in: Borges, 1998), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009) und „El fin“ (in: Borges, 2009) zu finden.

Bei der Perspektive dominiert die innere Sicht, die den Vorteil hat, auf die Gedanken und Gefühle des jeweiligen Protagonisten eingehen zu können. Hier muss man unterscheiden, ob der Erzähler selbst als Figur in der Handlung erscheint (interne Fokalisierung) oder ob er fern bleibt (Nullfokalisierung). Die interne Fokalisierung bedeutet, dass der Erzähler gleichzeitig eine Person der Handlung repräsentiert, bzw. genauso viel über diese weiß wie sie selbst. Bei der Nullfokalisierung ist der Erzähler allwissend oder auktorial, er weiß mehr als die Figuren der Geschichte. Während „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998), „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „El Aleph“ (in: Borges, 1998) und „El inmortal“ (in: Borges, 2009) Beispiele für interne Fokalisierung sind, sind „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009), „El Sur“ (in: Borges, 2009), „El muerto“ (in: Borges,

1998), „Los teólogos“ (in: Borges, 1998), „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) und „La espera“ (in: Borges, 1998) Beispiele für eine Nullfokalisierung.

Die erzählende Person erscheint am häufigsten in heterodiegetisch extradiegetischer Form (vgl. „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009), „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009), „El fin“ (in: Borges, 2009), „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009), „El Sur“ (in: Borges, 2009), „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „Los teólogos“ (in: Borges, 1998)). Dieser Analyse nach überwiegt die Erscheinung eines anonymen und allwissenden Er-Erzählers, der eine Geschichte berichtet, in der er selbst nicht vorkommt. Außerdem findet das Erzählen außerhalb der Handlung statt.

Bezogen auf die äußere und innere Struktur ist Borges' Stil sehr abwechslungsreich. Von den analysierten Werken sind nur „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009) in Kapitel eingeteilt sind und daher äußerlich klar strukturiert. Mit einer Einleitung, einem Höhepunkt und einem Schluss sind die Geschichten „El Zahir“ (in: Borges, 1998), „El muerto“ (in: Borges, 1998), „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998) und „El Aleph“ (in: Borges, 1998) von der inneren Struktur her logisch aufgebaut. Die Erzählungen „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „Historia del guerrero y de la cautiva“ (in: Borges, 1998) besitzen eine Einleitung, während „La espera“ (in: Borges, 1998) und „El fin“ (in: Borges, 2009) sofort in das Geschehen einsteigen. „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998), „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998), „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) und „La secta del Fénix“ (in: Borges, 2009) sind von ihrer Struktur reine Zusammenfassungen von bereits geschehenen Ereignissen. Unter anderem die Erzählungen „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) weisen die Einteilung in eine Rahmen- und Binnenhandlung auf. Die Struktur der klassischen Detektivgeschichte wird in „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), „Emma Zunz“ (in: Borges, 1998) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009) aufgegriffen.

Bezüglich des Raums lässt sich keine klare Tendenz erkennen. Der Raum ist je nach Geschichte unterschiedlich groß. Um einen sehr engen und klar definierten Raum handelt es sich in „La espera“ (in: Borges, 1998) und „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), während „El Aleph“ (in: Borges, 1998) und „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) einen sehr weiten und undefinierten bzw. unendlichen Raum aufgreifen. Des Weiteren unterscheidet man laut Würzbach (2001, S.105 ff., in: Füger & Helbig [Hrsg.]) zwischen einem physikalischen Raum, wie etwa in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009) und einem soziokulturellen Raum, wie in „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009).

Die Intertextualität hat in Borges' Werken einen hohen Stellenwert. Hier gibt es zwei Tendenzen. Einerseits greift der Autor bereits vorhandene literarische Werke auf, wie die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* in „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), „El Sur“ (in: Borges, 2009), „El Zahir“ (in: Borges, 1998), „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998) und „El hombre en el umbral“ (in: Borges, 1998). Andererseits ist der Bezug zu religiösen Schriften sehr stark, zu erkennen in unter anderem „Tres versiones de Judas“ (in: Borges, 2009), „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (in: Borges, 1998) und „Los teólogos“ (in: Borges, 1998). Des Weiteren muss man unterscheiden zwischen deutlichen und weniger deutlichen Markern. In den analysierten Erzählungen lässt sich primär die Verwendung von deutlichen Markern erkennen (vgl. „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und „El Aleph“ (in: Borges, 1998)). Als ein weniger deutlicher Hinweis auf Intertextualität ist die Handlung von „El Sur“ (in: Borges, 2009) und „El fin“ (in: Borges, 2009) zu verstehen, die sich auf eine Episode aus dem argentinischen Nationalepos *Martín Fierro*, einem Gedicht von José Hernández, bezieht.

Auch bezogen auf die Fiktion sind zwei Tendenzen voneinander zu unterscheiden. Entweder gibt es klare Grenzen zwischen der Fiktion und der Realität (vgl. „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009)) oder diese verschwimmen ineinander und sind weder für Erzähler, noch Protagonist, noch Leser ersichtlich (vgl. „La otra muerte“ (in: Borges, 1998)).

Die Erzählungen des Autors haben einen stark ausgeprägten phantastischen Charakter. Eine Zwei-Welten-Struktur bzw. Überschneidungen der realen und der übernatürlichen Welt existieren beispielsweise in „La espera“ (in: Borges, 1998) und „El Sur“ (in: Borges, 2009). Unschlüssigkeit, Ungewissheit und Zweifel wird in den Erzählungen „Los teólogos“ (in:

Borges, 1998) und „La busca de Averroes“ (in: Borges, 1998) durch Widersprüche herbeigeführt. In „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) ist der Leser über die Existenz des Protagonisten im Unklaren, da die gesamte Erzählung ein Traum ist. In den Werken „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „Las ruinas circulares“ (in: Borges, 2009) und „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) hat der Traum eine besonders starke Aussagekraft. Er stellt eine Verbindung von mehreren Ebenen dar, bringt die inneren Wünsche des jeweiligen Protagonisten zum Vorschein und trägt zur psychischen Verarbeitung von Ereignissen bei. Spezifische Elemente sind der Zahir in „El Zahir“ (in: Borges, 1998), der namensgleiche chaotische Roman der Erzählung „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009), das Aleph, ein phantastisches Objekt, das das Universum in sich aufgreift, in „El Aleph“ (in: Borges, 1998), der Ort Uqbar und der Planet Tlön in „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009), die Stadt der Unsterblichen in „El inmortal“ (in: Borges, 1998) und die Inschrift Gottes, die sich auf einem Jaguar befindet und Allmacht verleihen soll, in „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998).

Das Labyrinth und die Bibliothek sind jene Motive, die in Borges' Erzählungen am häufigsten vorkommen. Einen hohen Stellenwert hat das Labyrinth in „La casa de Asterión“ (in: Borges, 1998), „El inmortal“ (in: Borges, 1998), „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (in: Borges, 1998), „Los dos reyes y los dos laberintos“ (in: Borges, 1998), „El jardín de senderos que se bifurcan“ (in: Borges, 2009) und „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009). Eine Nebenrolle spielt das Motiv in „Los teólogos“ (in: Borges, 1998), „Deutsches Requiem“ (in: Borges, 1998), „La escritura del Dios“ (in: Borges, 1998), „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (in: Borges, 2009), „La lotería en Babilonia“ (in: Borges, 2009), „Tema del traidor y del héroe“ (in: Borges, 2009), „La muerte y la brújula“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) und „El fin“ (in: Borges, 2009). Hauptmotiv ist die Bibliothek in „La biblioteca de Babel“ (in: Borges, 2009), eine Nebenrolle spielt sie unter anderem in „El Aleph“ (in: Borges, 1998), „El Sur“ (in: Borges, 2009), „El milagro secreto“ (in: Borges, 2009) und „La forma de espada“ (in: Borges, 2009).

Auch Abraham (2005, S.117 ff.) äußert sich zu diesem Thema, dem Schema der zentralen Textgestaltung des argentinischen Schriftstellers. Er kommt zu dem Schluss, dass folgende Punkte von großer Bedeutung seien.

- „*Citas reliquia*“; Zitate, die das Wesentliche darstellen,



- „*Uso de paradojas filosóficas y matemáticas*“; das Erzeugen von Unglaubwürdigkeit,
- „*Ambientación presente o pasada*“; die Handlung geschieht in der Gegenwart oder in der Vergangenheit, jedoch niemals in der Zukunft,
- „*Elección de entornos ‘canónicos’*“; die Auswahl des richtigen Umfeldes der Handlung,
- „*Eliminación de descripciones científicas*“; das Weglassen von wissenschaftlichen Beschreibungen,
- „*Eliminación de elementos biológicos bizarros*“; der natürliche Mensch steht im Vordergrund, nicht biologisch seltsame Erscheinungen,
- „*Eliminación de descripciones explícitas*“; das Ausschließen von explizit erwähnten Beschreibungen,
- „*Extrapolación ad infinitum*“; die Tendenz zu Fiktion und phantastischen Elementen, deren Charakteristik die Unendlichkeit ist,
- „*Actantes poco caracterizados*“; Personen der Handlung sind jene, die keine aktive Rolle haben,
- „*Citas ‘orientadores de interpretación’*“; Zitate, die Zugehörigkeit zum Beispiel zu einer Tradition ausdrücken,
- und „*Reducción del número de personajes*“; die Präsenz nur so vieler Personen, die für eine Geschichte notwendig sind.



## 7. Deutsche Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit „Narratologische Aspekte in den Erzählungen Jorge Luis Borges“ beschäftigt sich mit den Erzählungen in den Sammlungen „Ficciones“ (Borges, 2009) und „El Aleph“ (Borges, 1998) des argentinischen Autors. Die Forschungshypothese geht von der Annahme aus, dass die narratologischen Aspekte in den Erzählungen von Jorge Luis Borges sehr vielfältig sind. Allerdings lassen sich bestimmte narrativische Tendenzen erkennen.

Borges wurde am 24. August 1899 in Buenos Aires geboren und starb am 14. Juni 1986 in Genf. Obwohl er einige Jahre in Europa verbrachte, betrachtete er Argentinien und speziell die Hauptstadt Buenos Aires als seine Heimat, was sich in den Erzählungen widerspiegelt. Er beschäftigte sich bereits in seiner Kindheit mit der spanischen Literatur. Seine Tätigkeit als Schriftsteller und Autor begann allerdings erst 1921, als er nach Buenos Aires zurückkehrte. Er durchlebte einige literarische Phasen, er verfasste zunächst Gedichte, später schrieb er in Prosa, wobei er sich hier vor allem mit der Phantastik beschäftigte. (vgl. Borges & di Giovanni, 1999; Burgin, 1968; Vicent, 2009)

Die Arbeit gibt einen Überblick über die narratologischen Aspekte seiner Erzählungen, wobei die Erzähltheorie nach Genette als Basis für die Analyse dient. In Anlehnung an Genette (1994) werden die Elemente der Ordnung und der Dauer, sowie die narrative Frequenz, der Modus und die Stimme analysiert. Um die Ordnung erfassen zu können, ist zunächst die Differenzierung in Erzählzeit und erzählte Zeit vorauszusetzen. In den Werken von Jorge Luis Borges ist die erzählte Zeit, die Zeit der Geschichte, meistens länger als die Erzählzeit, was mit dem Element der Dauer, der *summary* einhergeht. Es handelt sich demnach um eine Raffung bzw. Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse in einer bestimmten Zeitperiode. Weitere Elemente der Ordnung, die in der Arbeit aufgegriffen werden, sind die Chronologie, Anachronie, Prolepse und Analepse. Hier lassen sich zwei Tendenzen erkennen. Erstens sind die Geschichten des Autors chronologisch und zweitens handelt es sich um bereits vergangene Ereignisse, das heißt, die Handlung stellt eine Analepse, einen Rückgriff, dar. Eine Prolepse bezeichnet das Gegenteil, einen Vorgriff in die Zukunft. Dieses Element hat jedoch einen geringeren Stellenwert in den analysierten Werken. Die Anachronie beschreibt, wie weit sich ein Ereignis von der Gegenwart entfernt und hat bei Borges je nach Inhalt einer Erzählung eine unterschiedliche Reichweite. Die Elemente der

Dauer nach Genette (1994), die das Zusammenspiel von Erzählzeit und erzählter Zeit klassifizieren, sind die summary, Pause, Ellipse und Szene. In den Werken kommen alle vier vor, jedoch tritt die summary in den Vordergrund. Die narrative Frequenz, die Wiederholungsbeziehungen zwischen Erzählung und Diegese, umfasst vier Typen: einmal erzählen, was einmal passiert ist; n-mal erzählen, was n-mal passiert ist; n-mal erzählen, was einmal passiert ist; und einmal erzählen, was n-mal passiert ist. Die häufigste Frequenz ist die, dass einmal erzählt wird, was einmal passiert. Auf diese Weise kann sowohl der Fluss der Handlung, als auch der der Erzählung aufrecht erhalten bleiben. Unter dem Begriff Modus versteht man die Distanz, Perspektive und Fokalisierung (vgl. Genette, 1994). Bei der Distanz unterscheidet Genette (1994) zwei Modi voneinander, die Mimesis und die Diegesis. Sie erfüllen in den analysierten Werken eine bestimmte Rolle und sind daher beide für die Textproduktion wichtig, allerdings gibt es keine Geschichten des Autors, die in reiner Mimesis verfasst sind. Die Betrachtung der Perspektive und Fokalisierung hat gezeigt, dass die interne Sicht dominiert. Der Protagonist oder allwissende Autor erzählt die Geschichte und erscheint dabei selbst als Figur der Handlung (interne Fokalisierung) oder bleibt fern (Nullfokalisierung). Die Ausrichtung der Fokalisierung bestimmt die Darstellung der jeweiligen Geschichte und gibt Aufschluss über das subjektive Empfinden des Autors bzw. Protagonisten. Die Stimme bezieht sich laut Genette (1994) unter anderem auf die erzählende Person und deren Ebenen und Beziehungen. Man unterscheidet die extradiegetische von der intradiegetischen Ebene, sowie die heterodiegetische von der homodiegetischen Beziehung. Die erzählende Person erscheint in Borges' Erzählungen am häufigsten in heterodiegetisch extradiegetischer Form, aber es kann auch mehrere Wechsel innerhalb einer Geschichte geben.

Die narratologische Vielfalt ist nicht nur in Hinblick auf die Erzähltheorie nach Genette (1994) zu erkennen, sondern auch an anderen Aspekten, wie der äußeren Form der Werke und dem Inhalt. Daher nimmt die Arbeit Bezug auf die Struktur, den Raum, die Intertextualität, die Fiktion, die Phantastik und die Motive der Erzählungen. Es lässt sich eine Tendenz des Autors zur Fiktion und zum Phantastischen erkennen, da Träume und magische Elemente dominieren. So existiert auch eine Zwei-Welten-Struktur, bei der sich das Natürliche vom Übernatürlichen bzw. das Diesseits vom Jenseits nicht mehr klar trennen lässt. Ereignisse sind oft nicht erklärbar oder es kommt Zweifel auf, sei es von Seiten des Autors, Protagonists oder Lesers.

## **8. Resumen español**

### **Introducción**

El título original que lleva mi tesina es “Narratologische Aspekte in den Erzählungen Jorge Luis Borges”. Estas palabras alemanas traducidas al español significan “Aspectos narrativos en las narraciones de Jorge Luis Borges”. Se dedica a las dos antologías “Ficciones” (Borges, 2009) y “El Aleph” (Borges, 1998), en los que publicó las narraciones importantes para la literatura. La hipótesis de investigación dice: Hay una diversidad de los aspectos narrativos en las narraciones del autor Borges. Sin embargo, se puede ver unas ciertas tendencias del estilo.

### **El autor Jorge Luis Borges**

El escritor argentino Jorge Luis Borges nació el 24 de agosto de 1899 en Buenos Aires y murió el 14 de junio de 1986 en Ginebra. Ya en su infancia empezó a formarse su camino literario y su padre, un abogado, le exigía hacer carrera en hacerse autor. A los seis o siete años empezó a escribir, imitando los españoles clásicos como Cervantes. En 1914 se mudó a Europa con su familia. Aunque pasaba algunos años en Europa, Borges denomina Argentina y especialmente la capital Buenos Aires como su patria. Este tema se puede ver en sus narraciones. No antes de que regresara en el año 1921, empezó su trabajo como escritor. Vivió algunas fases literarias de las que al principio redactó poemas. Después escribió prosa, de la que se dedicó mucho a lo fantástico. (vgl. Borges & di Giovanni, 1999; Burgin, 1968; Vicent, 2009)

## **Teoría de narración según Gérard Genette**

### ***El orden temporal***

Según Genette, hay que diferenciar entre el tiempo de la historia, lo que es la realidad narrada, y el tiempo del relato, el discurso narrativo. Una historia puede ser narrada cronológicamente, pero no necesariamente. De esto resulta una cronología o una anacronía, una discordancia entre el orden de la historia y el del relato. Se observa una tendencia en los cuentos de Borges a la cronología, la que se puede presentar de forma consecuente en “El Aleph” (en: Borges, 1998), “El Zahir” (en: Borges, 1998), “El muerto” (en: Borges, 1998) y “La muerte y la brújula” (en: Borges: 2009). La mayoría de las narraciones es muy compleja en la correlación de tiempos, no obstante, existe una cierta cronología. Hay un momento que forma la base. De este punto, el argumento se desarrolla o en el futuro o en el pasado. Otros elementos de orden temporal son las prolepsis y analepsis. Las prolepsis tienen una función prospectiva y sirven para anticipar acontecimientos futuros. Por lo general en las obras de Borges se encuentran al principio o al fin de una historia, como en “El Sur” (en: Borges, 2009) o en “Historia del guerrero y de la cautiva” (en: Borges, 1998). Las prolepsis también tienen la función de generar cierta tensión hasta el final. En los cuentos analizados generalmente ocurren mucho menos que las analepsis, que se refieren a hechos ya pasados. Las analepsis permiten una mirada retrospectiva al pasado y muchas veces van acompañadas de la summary porque a causa del lapso de tiempo de una historia hay que resumir los acontecimientos de intensidad diferente.

### ***La duración***

La duración hace referencia a la relación del tiempo de la narración y del tiempo narrado y define la velocidad de la narración. Consiste en los cuatro elementos: el resumen, la pausa, la elipsis y la escena, de las que cada una tiene su propia función. Los cuentos del escritor argentino presentan la diversidad de estos elementos que procura diversión de estilo de escritura. De esta manera, los textos no parecen monótonos. Se puede decir que de todos los cuentos de “Ficciones” (Borges, 2009) y de “El Aleph” (Borges, 1998) se trata de un resumen de intensidad diferente que se explica en cuanto al lapso de tiempo. Ascende entre unas pocas noches en “Las ruinas circulares” (en: Borges, 2009) y algunos siglos en “La biblioteca de Babel” (en: Borges, 2009). Si un acontecimiento dura el mismo tiempo que está descrito, es

una escena. Esta forma de duración se representa entre otras cosas en una conversación, o sea en un texto literario en forma de diálogos. En las obras de Borges existen algunas formas de conversación. Primero, se muestra el estilo indirecto libre, como en el cuento “El Aleph” (en: Borges, 1998); segundo, el diálogo entre dos personas al mínimo, como en “La muerte y la brújula” (en: Borges, 2009); tercero, la forma de monólogo, a ver en “El milagro secreto” (en: Borges, 2009). La elipsis omite los hechos que no son importantes para el argumento. Aunque los acontecimientos continúan, no se presentan al lector. Esto provoca un salto de tiempo de alcance diferente. Se puede omitir unos minutos hasta siglos. Por ejemplo, en “Funes el memorioso” (en: Borges, 2009) la elipsis se refiere a los dos años 1885 y 1886. La historia se dedica a los hechos antes y después. La pausa tiene la función opuesta. Mientras que la narración sigue, hay una interrupción del argumento. En las narraciones de Borges existen dos formas diferentes: Por un lado, existe el alargamiento, por otro lado, desempeña la tarea de dar más informaciones que solamente describir los acontecimientos actuales.

### ***La frecuencia narrativa***

La frecuencia explica la relación entre cuantas veces un acontecimiento ocurre y cuantas veces se presenta en la narración. Hay que diferenciar los cuatro tipos siguientes de la frecuencia narrativa: una vez narrado lo que pasa una vez; tantas veces narrado cuantas ocurre un acontecimiento; muchas veces narrado lo que pasa una vez; y por último, solamente una sola vez narrado lo que pasa muchas veces. Aunque Borges utiliza todos los tipos en sus obras, hay una tendencia clara: La mayor parte de los cuentos describen una vez lo que pasa una vez. De este modo, se mantienen tanto el curso del argumento como el de la narración. Veamos la narración “Emma Zunz” (en: Borges, 1998) en la que tenemos acontecimientos consecutivos. En la mayoría de los casos, lo que sucede es narrado una sola vez, pero existen también los otros tres tipos de frecuencia. La protagonista Emma tiene la intención de vengar la muerte de su padre en Aaron Loewenthal, el dueño de una fábrica. La cita siguiente:

“Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del *Nordstjärnan*. [...] El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo [...] y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró.” (Borges, 1998, p.72)

muestra el uso de la frecuencia ya mencionada. Se trata de hechos consecutivos que ocurren una vez y que el narrador también dice una vez. Estas frases sirven para informar al lector de

lo que pasa en la historia. No necesita ocuparse en detalle de estas acciones. Otro ejemplo de la misma narración: “Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: [...].” (Borges, 1998, p.76) muestra otra frecuencia, una vez narrado lo que pasa muchas veces. También existen las dos otras formas de la frecuencia. Muchas veces narrado lo que pasa una vez podemos ver por ejemplo en estas citas:

“Lo abrió; debajo del retrato de Milton Sills, donde la había dejado la antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto; la empezó a leer y la rompió.” (Borges, 1998, p.71)

“Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta.” (Borges, 1998, p.73)

Esta obra nos demuestra la diversidad de frecuencias narrativas, utilizada en un solo cuento.

### ***El modo***

El modo se ocupa con la distancia, la perspectiva y la focalización. La distancia define los dos modos: mimesis, el estilo directo de un personaje y diegesis, la narración. No existe ninguna tendencia clara de la distancia, el uso varía según un cuento. Sin embargo, se puede decir que no hay ninguna obra del autor argentino que consiste solamente en mimesis, pero existen cuentos que consisten solamente en diegesis, como “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (en: Borges, 1998), “Tres versiones de Judas” (en: Borges, 2009) y “La secta del Fénix” (en: Borges, 2009). Borges intenta combinar las dos formas, a lo cual la diegesis tiene la función de narrar los acontecimientos y la mimesis tiene la función de presentar lo subjetivo, lo interno de una persona. La perspectiva se dedica al narrador y explica, si esta persona aparece en el argumento o se queda fuera, mejor dicho si se analizan los acontecimientos del interior o se observan del exterior. De esto surge la subjetividad o objetividad del cuento. Hay que diferenciar entre tres tipos de la focalización: la focalización de grado cero, donde el narrador sabe más que una figura; la focalización interna, donde el narrador sabe el mismo que una persona; y la focalización externa, donde el narrador sabe menos que una persona de la historia. En los cuentos de Borges, muchas veces la focalización cambia dentro de una historia. En suma, en las narraciones analizadas domina la vista interna. El narrador puede aparecer tanto como figura de acción, lo que sería la focalización interna como estar fuera de la historia, lo que sería la focalización de grado cero.

## *La voz*

En contraposición al lugar de la acción que puede ser anónimo, el narrador siempre informa sobre el tiempo en el que habla. Hay que diferenciar cuatro tipos de narración: la narración tardía que es la forma clásica y que aparece en el pretérito; la narración temprana que está escrita en el futuro o en el presente; la narración simultánea que aparece en el presente y acompaña simultáneamente la acción; y la narración interpuesta que se encuentra entre los momentos de la acción. (comp. Genette, 1994, S.153 ff.) En general, el narrador en los cuentos de Borges está en el presente y habla del pasado. Por consiguiente, se trata de una narración tardía. Entre otras, en las obras “La casa de Asterión” (en: Borges, 1998), “El Sur” (en: Borges, 2009) y “Tres versiones de Judas” (en: Borges, 2009), una sola persona tiene la función de contar toda la historia. En otros cuentos hay más narradores que se alternan, como en “El jardín de senderos que se bifurcan” (en: Borges, 2009). Para analizar la voz, hay que observar la aparición del narrador. O existe un narrador en primera o en tercera persona. El narrador en primera persona no debe hablar de forma del yo, sino también de forma de nosotros. Si existe un narrador en tercera persona, aparece anónimo, respectivamente omnisciente. Además, hay que determinar primero el nivel y segundo la relación. En la relación heterodiegética, el narrador está ausente en la historia y tiene una voz anónima. En la relación homodiegética, el narrador es un personaje que está presente y tiene su propio punto de vista. En el nivel extradiegético, el acto de narrar no está dentro de la historia, mientras que en el nivel intradiegético, el acto de narrar está situado dentro de la historia. A menudo, en los cuentos de Borges, el narrador aparece de forma heterodiegética extradiegética, como en “La muerte y la brújula” (en: Borges, 2009), “El milagro secreto” (en: Borges, 2009), “Tres versiones de Judas” (en: Borges, 2009), “El fin” (en: Borges, 2009), “La secta del Fénix” (en: Borges, 2009), “El Sur” (en: Borges, 2009), “El inmortal” (en: Borges, 1998) y “Los teólogos” (en: Borges, 1998).

## **La estructura**

Las narraciones de Borges presentan una multitud de posibilidades estructurales. La forma más fácil es la de un resumen, una reflexión o una descripción. Por lo general, hay una trama que constituye el núcleo de la historia. En el centro está la acción principal, otros sucesos están de segundo orden. Este esquema se puede ver en “La casa de Asterión” (en: Borges, 1998), “Los dos reyes y los dos laberintos” (en: Borges, 1998), “La biblioteca de Babel” (en: Borges, 2009) y “La secta del Fénix” (en: Borges, 2009). Existen también cuentos de estructura más compleja. En “Historia del guerrero y de la cautiva” (en: Borges, 1998), “El hombre en el umbral” (en: Borges, 1998), “El fin” (en: Borges, 2009) y “La forma de espada” (en: Borges, 2009), dos historias acaban en una sola. La introducción, si existe, no tiene un rol uniforme en las obras analizadas. Por ejemplo, las narraciones “Tema del traidor y del héroe” (en: Borges, 2009), “La muerte y la brújula” (en: Borges, 2009), “El inmortal” (en: Borges, 1998) y “Historia del guerrero y de la cautiva” (en: Borges, 1998) tienen una introducción, mientras que “El Sur” (en: Borges, 2009), “Emma Zunz” (en: Borges, 1998) y “La espera” (en: Borges, 1998) empiezan in medias res. Otros cuentos como “El muerto” (en: Borges, 1998) y “Tres versiones de Judas” (en: Borges, 2009) comienzan con un resumen que se concentra al fondo de la historia. Solamente “El inmortal” (en: Borges, 1998) y „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (en: Borges, 2009) tienen una estructuración fija. Constan de una introducción, unos capítulos y una postada. En las demás narraciones, la estructuración está dentro del texto y se refiere al argumento. Otro esquema es la existencia de una trama que sirve de marco y un argumento dentro, como en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (en: Borges, 1998), “El hombre en el umbral” (en: Borges, 1998) y “La forma de espada” (en: Borges, 2009). Estas obras tienen tanto una estructura externa como una estructura interna.

## **El espacio**

Los cuentos de Borges muestran la gran diversidad de posibles significados del espacio. No existe ninguna tendencia, sino varían de narración a narración. De eso hay que distinguir el espacio real del ficticio, el espacio social del físico y el espacio vasto del estrecho. Por ejemplo, en “La biblioteca de Babel” (en: Borges, 2009) se presenta el espacio físico en la descripción de la biblioteca. Consta de figuras matemáticas, como „galerías hexagonales“,



„escalera espiral“, „frutas esféricas“ y „cámara circular“ (comp. Borges, 2009, p.86-88). El espacio sociocultural existe en “La lotería en Babilonia“ (en: Borges, 2009), donde el protagonista se identifica con la sociedad babilonia. Un espacio físico muy estrecho se puede ver en “La escritura del Dios” (en: Borges, 1998). Aquí el narrador se encuentra en un calabozo de piedra, está en cautividad. Junto con un jaguar, está encerrado. Solamente un muro separa a los dos. En “El muerto” (en: Borges, 1998) se muestra un espacio vasto. La historia trata de que el protagonista intenta realizarse. Hace un viaje que empieza en Buenos Aires y que acaba con su muerte en Montevideo.

### **La intertextualidad**

El término intertextualidad significa que dentro de una obra literaria hay una referencia a otro texto. Broich (Bessière [ed.], 1989, p.119 ff.) define la intertextualidad como relación a otros textos que genera el autor al hacer referencias, esperando que los lectores las comprendan como parte de la obra nueva. La intertextualidad tiene un alcance indefinido, puede ser una nota breve, pero también un plagio. En los cuentos analizados se presentan dos tendencias de intertextualidad. Por un lado, el autor retoma obras literarias ya existentes; de esas domina *Mil y una noches*. Por otro lado, la relación a textos literarios está muy fuerte. Además, la intertextualidad puede referirse a textos reales o ficticios. En las narraciones de Borges domina la utilización de marcadores claros, pero también existen marcadores menos obvios. Lo reescrito, o propio o ajeno, tiene un rol importante en los cuentos de Borges. El autor argentino no sólo hace referencia a textos religiosos y obras de otros escritores, sino también a sus propias narraciones, como por ejemplo en “Examen en la obra de Herbert Quain“ (en: Borges, 2009), donde se refiere a la obra “Las ruinas circulares” (en: Borges, 2009).

### **La ficción**

La ficción puede ser real o fantástica. El autor puede estar o dentro o fuera del mundo ficticio, él puede participar en la historia o solamente tiene la función de un espectador. Los límites entre la realidad y la ficción pueden ser claros o borrosos. En “El milagro secreto“ (en: Borges, 2009), el protagonista Jaromir Hladík va a ser ajustificado. Poco antes pasa unos días como prisionero. En este lapso de tiempo piensa en su muerte y se imagina diversos

escenarios de su muerte. Estas imaginaciones tienen lugar en el nivel ficcional. El protagonista, sin embargo, se encuentra en el mundo real y todavía está vivo. La cita siguiente lo explica.

„Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte. Luego reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones;“ (Borges, 2009, p.175)

En este caso, tanto el narrador como el protagonista y el lector saben los límites de la realidad y de la ficción. Por el contrario, el límite en “La otra muerte” (en: Borges, 1998) no está tan claro. Aquí no hay ningún narrador en primera persona que simultáneamente participa en la historia. Informa sobre la existencia de Don Pedro Damián que debe tener dos identidades. Aunque el narrador intenta encontrar una explicación, ninguna se queda confirmada.

### **La fantástica**

La fantástica se caracteriza sobre todo por la existencia de dos niveles: este mundo y el más allá que están en conexión el uno con el otro. Otro indicio de la existencia de lo fantástico es la indecisión, es decir que existe duda. La característica del género se muestra en el repertorio de motivos como ciertas cosas, acontecimientos y figuras míticas, por ejemplo vampiros, brujos y fantasmas. Hasta que cierto suceso se puede explicar de camino razonable, se trata de un fenómeno fantástico. Según Todorov (1992), indecisión, inseguridad y duda son características de una obra fantástica. Estos sentimientos pueden presentarse cuando pasa algo irreal, algo inexplicable, como la aparición de un fantasma. En un texto literario uno/el lector debe preguntarse si un acontecimiento realmente ocurre o no, si se trata solamente de una alucinación, o sea, si está inventado. En las narraciones de Borges, la fantástica juega un rol muy importante. En la mayoría de los casos aparece como núcleo, como un protagonista mágico, un sueño o la existencia de dos identidades de un solo hombre. Tenemos también elementos específicos en los cuentos del autor argentino. En “El Zahir” (en: Borges, 1998), por ejemplo, el Zahir significa una moneda. Como el nombre del título ya dice, en “El Aleph” (en: Borges, 1998), el argumento trata del elemento fantástico del Aleph. Significa un objeto que incluye todo el universo y que muestra la infinitud. En las narraciones “La escritura del Dios” (en: Borges, 1998), “Las ruinas circulares” (en: Borges, 2009) y “El milagro secreto” (en: Borges, 2009), el sueño tiene fuerza expresiva. Coincidencias del mundo real y

sobrenatural se ven en “La espera“ (en: Borges, 1998) y “El Sur“ (en: Borges, 2009). En el segundo cuento, el observatorio presenta el nivel real, mientras que las alucinaciones significan un nivel sobrenatural. Además, el protagonista Dahlmann tiene dos destinos diferentes. Por un lado, muere en un bar después de un combate, por otro lado, todavía está vivo.

### **Los motivos de las narraciones**

Este capítulo se dedica a los motivos más presentes en los cuentos de Borges. Se trata del laberinto y de la biblioteca. Pueden ser núcleo de la historia, pero también pueden aparecer como motivo no importante para el desarrollo del argumento. De narración a narración, el laberinto significa tiempo o espacio. Por ejemplo, se presenta como espacio de prisión. Además, puede ser tanto pequeño como grande. En cada obra, de nuevo se desarrolla su rol individual. El laberinto tiene un rol importante en las narraciones “La casa de Asterión“ (en: Borges, 1998), “El inmortal“ (en: Borges, 1998), “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (en: Borges, 1998), “Los dos reyes y los dos laberintos“ (en: Borges, 1998), “El jardín de senderos que se bifurcan“ (en: Borges, 2009) y “La biblioteca de Babel“ (en: Borges, 2009). La biblioteca como motivo importante se puede ver en “La biblioteca de Babel“ (en: Borges, 2009). Trata de la biblioteca de Babel, como el título ya dice, y forma la base del argumento. La descripción es un aspecto esencial del cuento y se ocupa mucho de su construcción y su volumen. Esta biblioteca muestra todo el universo y de eso, se pueden interpretar su estado temporal, tal como su estado espacial, como infinitos.

## **La función de los títulos**

Borges elige los títulos correspondientes al tema de sus narraciones. Sin excepción, el título se refiere directamente al argumento siguiente. Por ejemplo el título de „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ (en: Borges, 1998) o „Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto“ (en: Borges, 1998) es explicativo por sí mismo. „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (en: Borges, 2009) o „El jardín de senderos que se bifurcan“ (en: Borges, 2009) son títulos más abstractos, pero tienen la misma función. Presentan el núcleo de la narración.

## 9. Literaturverzeichnis

### 9.1 Primärliteratur

- Borges, J., L. (1998). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J., L. (2009). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J., L. & di Giovanni, N., T. (1999). *Autobiografía. 1899 – 1970*. Buenos Aires: El Ateneo.

### 9.2 Sekundärliteratur

- Abraham, C.E. (2005). *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Alazraki, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos.
- Almeida, I. & Parodi, C. [Hrsg.] (2006). *El fragmento infinito. Estudios sobre <<Tlön, Uqubar, Orbis Tertius>> de J.L. Borges*. Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza.
- Bessière, J. [Hrsg.] (1989). *Fiction. Narratologie. Texte. Genre. Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (22, Vol. 2). New York: Peter Lang.
- Blüher, K., A. (1992). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Boldy, S. (2009). *A comparison to Jorge Luis Borges*. London: Tamesis.
- Broich, U. (1989). *Ways of Marking Intertextuality* (in: Bessière [Hrsg.], 1989, S.119-129). New York: Peter Lang.
- Burgin, R. (1968). *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Fludernik, M. (2001). *Fiction vs. Non-Fiction* (in: Fügen & Helbig [Hrsg.], 2001, S.85-101). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter Heidelberg GmbH.
- Fludernik, M. (2010). *Erzähltheorie. Eine Einführung* (3. Auflage). Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Friedman, M., L. (1990). *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Fügen, W. & Helbig, J. [Hrsg.] (2001). *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Anglistische Forschungen* (Band 294). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter Heidelberg GmbH.

- Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Guerrero, H. G. (2008). *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Ediciones de Iberoamericana.
- Gutiérrez Girardot, R. (1959). *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Madrid: Insula.
- Haefs, G. & Horst, K., A. [Hrsg.] (1981). *Jorge Luis Borges. Gesammelte Werke (Band 3/I)*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Hedrich, R. (2000). *Geträumte Metaphysik. Ariadnefaden für das Textlabyrinth des Jorge Luis Borges*. Wien: Verlag Edition Praesens.
- Jaeger, F. [Hrsg.] (2009). *Enzyklopädie der Neuzeit. Band 9*. Stuttgart, Weimar: Metzler. J.B. – Verlag.
- Metzeltin, M. (2007). *Theoretische und angewandte Semantik. Vom Begriff zum Text*. Wien: Praesens Verlag.
- Mooij, J., J., A. & Groningen (1989). *Fictionality and the Speech Act Theory* (in: Bessiére [Hrsg.], 1989, S.15-21). New York: Peter Lang.
- Nünning, A. (2001). *Mimesis des Erzählens* (in: Füger & Helbig [Hrsg.], 2001, S.13-44). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter Heidelberg GmbH.
- Shaw, D., L. (1976). *Borges. Ficciones. Critical guides to Spanish texts*. London: Grant & Cutler Ltd.
- Todorov, T. (1992). *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch Verlag.
- Vax, L. (1981). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Vicent, M. (2009). *Jorges Luis Borges: la visión del ámbar*. El País (elektronische Quelle).  
[http://www.elpais.com/articulo/semana/Jorge/Luis/Borges/vision/ambar/elpepuculbab/20090627elpbabese\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/Jorge/Luis/Borges/vision/ambar/elpepuculbab/20090627elpbabese_11/Tes); Zugriff am 26.05.2011
- Welsch, W. (2002). *Unsere postmoderne Moderne (6. Auflage)*. Berlin: Akademie Verlag GmbH.
- Wurm, K. (2005). *Schulen ans Netz. Von statischen Informationsseiten zu Computer Supported Cooperative Work?*. Norderstedt: GRIN Verlag.
- Würzbach, N. (2001). *Erzählter Raum* (in: Füger & Helbig [Hrsg.], 2001, S.105-125). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter Heidelberg GmbH.

Zepp, S. (2003). *Jorge Luis Borges und die Skepsis*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

## 10. Abstract

*Method:* This is a literary analysis of two collections of stories by Jorge Luis Borges, entitled „Ficciones“ (Borges, 2009) and „El Aleph“ (Borges, 1998). Its theoretical basis is Gérard Genette's work (Genette, 1994) on narrative theory.

*Research hypothesis:* Jorge Luis Borges' stories show a great variety of narrative aspects. The present analysis is to show whether common narrative aspects can be found in Borges' work.

*Results:* Despite the great variety of narrative aspects in the stories of the Argentine author there are certain common tendencies. They occur in the fields of order, duration, narrative frequency, mode and voice. Apart from that there are common tendencies concerning structure, space, intertextuality, fiction, fantastic literature and motives.

*Keywords:* J.L. Borges, narrative theory, literary analysis

*Methode:* Es handelt sich um eine literaturwissenschaftliche Analyse. Als theoretische Basis dient die Erzähltheorie von Gérard Genette (Genette, 1994), die Narratologie betreffend. Alle Erzählungen, die in den Sammlungen „Ficciones“ (Borges, 2009) und „El Aleph“ (Borges, 1998) enthalten sind, werden zur literaturwissenschaftlichen Analyse herangezogen.

*Forschungshypothese:* Die narratologischen Aspekte in den Erzählungen von Jorge Luis Borges sind sehr vielfältig. Es soll anhand einer vertieften erzähltheoretischen Analyse geklärt werden, ob sich narrativische Tendenzen bzw. Schwerpunkte im Erzählwerk des Autors erkennen lassen.

*Ergebnisse:* Obwohl die narratologischen Aspekte in den analysierten Werken sehr vielfältig sind, lassen sich Tendenzen erkennen. Diese liegen, bezogen auf die Erzähltheorie von Gérard Genette (Genette, 1994), im Bereich der Ordnung, der Dauer, der narrativen Frequenz, dem Modus und der Stimme. Des Weiteren gibt es Schwerpunkte in Hinblick auf die Struktur, den Raum, die Intertextualität, die Fiktion, die Phantastik und die verwendeten Motive.

*Schlüsselwörter:* J.L. Borges, Erzähltheorie, literaturwissenschaftliche Analyse



## **11.Lebenslauf**

Mein Name ist Elisabeth Sykora. Geboren wurde ich 1989 in Wien und wohne seither in Mödling, in Niederösterreich. Momentan bin ich 22 Jahre alt und absolviere ein Doppelstudium an der Universität Wien. Einerseits studiere ich Spanisch auf der Romanistik, andererseits Sportwissenschaft am Zentrum für Sportwissenschaft und Universitätssport.

Erfahrungen mit Arbeit habe ich bislang im EDV-Bereich und im Sektor Sport. Ich habe einige Zusatzausbildungen, wie Personal Trainer-Ausbildung, Schilehrerausbildung, sowie Aerobic-und Fitnesslehrerausbildung und ich nehme immer wieder an Tagungen und Fortbildungen teil, die sich mit Gesundheitssport beschäftigen. Außerdem bin ich in Sportprojekten aktiv, die in Wien und Umgebung stattfinden.

Das nächste Jahr widme ich meinem sprachlichen Interesse. Ich werde als Sprachassistentin in Spanien tätig sein und meine pädagogischen Fertigkeiten unter Beweis stellen. Mein weiteres berufliches Betätigungsfeld allerdings sehe ich im Bereich Sport.