

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Borges' Einfluss auf die fantastische Kurzprosa von
Goran Tribuson**

Verfasserin

Anđelina Petrović, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 364

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Vladimir Biti

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
1.1	Aufbau der Arbeit	7
1.2	Methode und Forschungsfragen	7
1.3	Zitierweise	8
2	Grundlagen der Fantastik	11
2.1	Definitionsprobleme der fantastischen Literatur	11
2.2	Die Unschlüssigkeit als Bedingung	13
2.2.1	Unvermischt Unheimliches	15
2.2.2	Fantastisch-Unheimliches	15
2.2.3	Fantastisch-Wunderbares	16
2.2.4	Unvermischt Wunderbares	16
2.3	Das Fantastische als die Grenze zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren	17
2.3.1	Die Eindimensionalität	17
2.3.2	Zweiter Handlungskreis	18
2.3.3	Die Interdependenz	20
3	Vorüberlegungen zur Neofantastik	23
3.1	Merkmale der Neofantastik	24
3.1.1	Ersetzung der Angst	24
3.1.2	Redefinition der Wirklichkeit	25
3.1.3	Die Metapher	25
3.2	Unterschiede zur traditionellen Fantastik	26

4	Ein Streifzug durch die lateinamerikanische Fantastik	29
5	Borges' Weltliteratur	31
5.1	Borges literarischer Einfluss	31
5.2	Merkmale des narrativen Modells Borges'	32
5.2.1	Style coupé	32
5.2.2	Die Kurzprosa	34
5.2.3	Modus Operandi	35
5.2.4	Die Intertextualität	36
5.2.5	Das Paradox	38
5.2.6	Das Universum als Hauptthema	38
5.2.7	Die Kunst des Erinnerens	40
5.2.8	Artefizielle Konstrukte	41
6	Fantastiker der kroatischen Literatur	43
6.1	Anfänge der fantastischen Kurzprosa	43
6.1.1	Die Borgesiasten der kroatischen Literatur	44
6.1.2	Kumulative und konvertive Fantatik	46
7	Analytische Betrachtungen	49
7.1	Einleitung	49
7.2	Die Kurzprosa als Entwicklungsstufe	49
7.3	Modus Operandi	51
7.4	Die Metaphysik	53
7.5	Die Intertextualität	56
7.6	Die Destruktivität	61
7.7	Der Chronotopos	62
7.8	Das Paradox	65
7.9	Die Labyrinth	66
8	Conclusio	71

9	Zusammenfassung in kroatischer Sprache - Sažetak	73
9.1	Uvod	73
9.2	Teorije fantastične književnosti	73
9.3	Neofantastika	75
9.4	Borgesova književnost i njezin utjecaj	76
9.5	Fantastičari hrvatske književnosti	78
9.6	Analitičko promatranje	79
9.7	Zaključak	82
10	Literaturverzeichnis	83
10.1	Primärliteratur	83
10.2	Sekundärliteratur	84
10.3	Internetquellen	88
11	Abstract	89
12	Lebenslauf	91

1 Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit den Überlegungen zur Fantastik in der Literatur auseinander, wobei sich der erste Teil über den theoretischen Ansatz hauptsächlich auf die traditionelle fantastische Literatur und ihre literaturtheoretischen Vorüberlegungen nach den französischen Theoretikern Roger Caillois und Louis Vax fokussiert. Einen großen Teil bilden die weiterführenden Überlegungen des bulgarischen Strukturalisten Tzvetan Todorov, der in seiner *Einführung in die phantastische Literatur* eine Differenzierung der Grenzen der Fantasik anhand des Unheimlichen und des Wunderbaren zu kategorisieren versuchte.

Im Laufe der hier behandelten Sekundärliteratur wird es ersichtlich, dass im 20. Jahrhundert eine neue Art der fantastischen Literatur unter dem Begriff "Neofantastik" in Erscheinung tritt. Der fantastische Inhalt und sein Niveau werden nun anspruchsvoller und selten nachvollziehbar. Aus diesem Grund kann man der Neofantastik durchaus eine Revolution in der Literaturgeschichte zusprechen.

In der Neofantastik werden nun kaum Fabelwesen oder Gruselbilder verwendet, sondern die reine Wirklichkeit und ihre unerschöpflichen Möglichkeiten eines verzerrten Weltbildes. Einen besonderen Stellenwert bekommt die Sprache in der literarischen Verwendung. Beschreibungen anhand längerer Ausschweifungen und eine Ansammlung von Adjektiven und Adverbien werden nun durch Kurzerzählungen mit Metaphern, Paradoxien und weiteren sprachlichen Verfahren der Textkomposition ersetzt. Das mimetisch-illusionistische Unerklärliche bricht nun die Wahrscheinlichkeitsnormen des mimetischen Diskurses.¹

Der argentinische Autor Jorge Luis Borges - als einer der ersten Vorreiter der Neofantastik - und seine literarischen Werke eignen sich besonders gut dazu, um dieses literarische Phänomen aufzuzeigen und einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

¹ Blüher (1992:531f)

Jorge Luis Borges, ein versierte Leser, der von der Bibliothek und den Büchern aus der Bibliothek seines Vaters seine fantastischen Ideen schöpfte, rückte metaphysische, religiöse und philosophische Auslegungen in den Vordergrund seiner literarischen Werke. Die Bibliothek, Labyrinth, Zenons Paradox, Spiegeln und Sprachsysteme sind lediglich einige wenige Motive, die Borges in seine Kurzprosa einfließen lässt, um die Unendlichkeit zu beschreiben, die im Großteil seiner Werke behandelt wird. Seine erzählerischen Produkte sind aus reiner Imagination entstanden. Selten kann der Leser seine Erzählungen einem anderen nacherzählen, da die Handlung nicht selten ausbleibt und weder Figuren noch ihre situationsbedingte Rolle konkret ausgestaltet werden, sondern als abstrakte Abhandlungen von Themen und Modellen der Philosophie, Literatur und Religion erscheinen. Borges ist ein sehr belesener Autor und erwartet sich einen nicht weniger belesenen Leser, der durch seine Anspielungen nicht irritiert ist und seinen Werken mit Interesse entgegentritt. Sie versteht, durchschaut und zu schätzen weiß.

Borges' Einfluss wurde bald in den westlichen Literaturkreisen sichtbar und schnappte auch in die westeuropäisch orientierten Länder über, wie es Kroatien war, dessen Schriftsteller eine grenzüberschreitende Herausforderung ergründeten.

Eine vollkommen neue Generation junger Schriftsteller, die ihre Kurzerzählungen zuerst in den kroatischen Literaturzeitschriften veröffentlichte, debütierte mit ihren Erzählbänden der fantastischen Literatur Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre. Als ihr Repertoire ausgeschöpft war, wandte sich der Großteil von der fantastischen Kurzprosa ab, um Romane zu schreiben, die hauptsächlich kriminalistischer Natur waren. Trotz der kurzen fantastischen Phase, die lediglich ein halbes Jahrzehnt dauerte, wird ihr Schaffen auch im 21. Jahrhundert theoretischen Auseinandersetzungen unterzogen.

In dieser Arbeit wird im dritten Teil der vergleichenden Analyse auf einen dieser Autoren näher eingegangen. Das ist Goran Tribuson und sein erstes Werk in Form eines Erzählbandes namens *Zavjera kartografa*. Kennzeichnend für Tribuson ist, dass seine ersten Werke am ehesten dem Stil der Literatur des argentinischen Schriftstellers entsprechen, auf welchen im letzten Teil näher eingegangen wird.

1.1 Aufbau der Arbeit

Diese Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Der erste Teil befasst sich mit dem Phänomen der fantastischen Literatur als ein gattungsspezifisches Unterfangen. Die Fantastik lässt sich aufgrund ihrer breiten Auswahl der fantastischen Motive und Darstellungen von der Trivilliteratur schwer abgrenzen. Um die neuere Fantastik und ihre Eigenschaften hervorzuheben, werden in diesem Teil die Neofantastik und deren Grundzüge näher beleuchtet. Der dritte Teil behandelt die hispanoamerikanische Fantastik in Bezug auf den Einfluss der westeuropäischen Literatur im breiten Sinne und einen ihrer wichtigsten Vertreter - Jorge Luis Borges.

Jorge Luis Borges und sein literarisches Schaffen werden als Einfluss auf die kroatische Generation junger Autoren - insbesondere Goran Tribuson - gedeutet. In Folge dessen werden im vierten und letzten Teil fantastische Eigenschaften der frühen Werke dieser beiden Schriftsteller einem komparatistischen Verfahren unterzogen. Die Motive, die eine wichtige Rolle spielen, sind die Kurzprosa als Erzählform, der Stil 'coupé', Borges' Modus Operandi, die Intertextualität, das Universum, die Kunst des Erinnerns und artifizielle Konstrukte. Dabei wird Goran Tribusons Debüterzählband *Zavjera kartografa* und Borges Werke *Fiktionen* und *Das Aleph* einander gegenübergestellt und analytisch betrachtet.

Es werden weitere Schriftstellernamen neben Jorge Luis Borges und Goran Tribuson in dieser Arbeit erwähnt, jedoch wurde eine ausführliche Auseinandersetzung ihres Schaffens und ihrer Einflüsse aus Platzgründen aufs Minimum reduziert, um den Rahmen der Diplomarbeit nicht zu sprengen.

1.2 Methode und Forschungsfragen

Für die Analyse wurden Motive hervorgehoben, die den Erzählstil betreffen: die Kurzprosa, der Erzählstil sowie der Modus Operandi. Die zweite Gruppe behandelt semantische Aspekte. Dazu zählen die Metaphysik, die Intertextualität, die Destruktivität, die Beziehungen zwischen der Zeit und dem Raum, Zenos Paradox und Labyrinth, die hier als elementare Motive der borgeistischen Literatur hervorgehoben werden. Durch verwandte und

unterschiedliche Motive wird es möglich sein, Borges' Einfluss auf Tribusons Literatur zu begründen.

Bei dem theoretischen Teil wurde vor allem mit Sekundärliteratur gearbeitet, dabei erwies sich Uwe Dursts *Einführung in die phantastische Literatur* als eine besonders hilfreiche Lektüre, da es die bedeutendsten Auslegungen der Theorie zur fantastischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart behandelt. Bei der Neofantastik mussten einige Abstriche gezogen werden, da analytische Überlegungen dazu lediglich von Jaime Alazraki in spanischer Sprache vorwiegend und gründlich durchgenommen sowie von Karl A. Blüher und Maria C. Barbetta aktualisiert wurden.

Darauf aufbauend eignete sich das Werk von Jurica Pavičić *Hrvatski fantastičari* als das Grundinstrument für die kroatische Fantastik. Die weitere Primär- und Sekundärliteratur sowie Internetquellen sind im Literaturverzeichnis aufgelistet und können nach Interesse nachgeschlagen werden.

1.3 Zitierweise

Die nach den fantastischen sowie erzähltheoretischen Grundlagen untersuchten Erzählungen von Borges und Tribuson werden in der vorliegenden Arbeit fortwährend zitiert. Die dazugehörenden Titeln, das Erscheinungsjahr sowie die Seitenangaben werden in den Fußnoten ersichtlich sein, um die Übersichtlichkeit zu gewährleisten. Es sei zu bemerken, dass die vorliegende Arbeit Textausschnitte in englischer, kroatischer und spanischer Sprache enthält. Die ersten beiden werden im Original beibehalten und nicht ins Deutsche übersetzt. Es werden lediglich spanische Texte ins Deutsche übertragen, wobei die Übersetzungen, wenn nicht anders vermerkt, von mir stammen.

* * *

Mein besonderer Dank gebührt Univ.-Prof. Vladimir Biti, meinem Betreuer, der eine fachorientierte Bearbeitung der vorliegenden Arbeit mit seiner fachlichen Kompetenz unterstützte. Ein weiterer Dank gilt ebenso den Mitarbeitern der National- und Universitätsbibliothek in Zagreb, die mir einen schnellen Zugang zu der in dieser Arbeit verwendeten

Primär- und Sekundärliteratur ermöglicht haben. Des Weiteren bedanke ich mich bei meinen Freunden, da sie trotz ihrer vollen Terminkalender etwaige Korrekturen übernehmen konnten.

Diese Arbeit widme ich meiner Familie, die durch meine Abwesenheit zahlreiche Höhen und Tiefen alleine durchstehen musste. Und Florian, der durch seine positive Einstellung und Geduld meinen langen besorgten Monologen mit optimistischen Lösungsvorschlägen entgegentrat.

2 Grundlagen der Fantastik

2.1 Definitionsprobleme der fantastischen Literatur

Bevor man sich mit der eigentlichen fantastischen Literatur und ihren nach den theoretischen Grundsätzen zugeordneten Epochen, Stilen, Textsorten, Schriftstellern u. Ä. befasst, ist es zunächst notwendig, sich mit der eigentlichen Begriffserklärung auseinanderzusetzen. Im Lexikon der Ästhetik werden die Begriffe „Einbildungskraft“ und „Imagination“ auf den Begriff „Phantasie“ verwiesen und als Synonyme dazu behandelt. Die Fantasie (griech. *phantasia*, lat. *imaginatio*, von Paracelsus mit Einbildungskraft ins Deutsche übersetzt) ist das Vermögen, sich Dinge vorzustellen, die real nicht vorhanden sind.¹

Insbesondere durch ihre unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten in der Kunst, der Literatur und der Psychologie wurde die Fantasie im ästhetischen Sinne auch als das „allgemeine Vermögen zur künstlerischen Produktion“ von G. W. F. Hegel bezeichnet.² Nämlich kann die Fantasie zum einen eine intuitive Synthese aus sinnlichen Bildern und abstrakten Begriffen darstellen, reproduktive Gedächtnis- und Erinnerungsleistungen mit produktiven Um- und Neuschöpfungen verbinden und zwischen in der Vergangenheit gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnissen sowie gegenwärtigen und zukünftigen Transferleistungen vermitteln.³ Wenn wir uns nun lediglich auf den literarischen Rahmen beziehen, um die Fantastik vordergründlich zu behandeln, stellen sich zahlreiche Problemstellungen quer.

Der zeitliche Beschreibungsansatz erfuhr bisher lediglich eine Unterscheidung zwischen der historischen und der ahistorischen Art der Abgrenzung. Die ahistorische Art beinhaltet alle Texte, „die nach heutiger naturwissenschaftlicher Sicht übernatürliche Elemente enthal-

¹ Henckmann (1992:287)

² Hegel (1964:378)

³ Vgl. Henckmann (1992:287)

ten.”⁴ Darunter sind sowohl Märchen als auch Texte des 19. Jahrhunderts gemeint. Die historische Art der Abgrenzung klammert all jene Texte aus, die eine große literaturhistorische Distanz zur Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhundert aufweisen. Dabei versteht sie jene Texte als fantastisch, „in denen das Übernatürliche in die (mehr oder minder) zeitgenössische Wirklichkeit einbricht.”⁵

Nach Louis Vax ist die Konfrontation mit dem Übernatürlichen in einer geordneten Welt die eigentliche Absicht der fantastischen Literatur.

Dabei unterscheidet er zwischen dem Unerklärlichen in der Fantastik und dem im Märchen:

Während das Märchenhafte eine Welt aufbaut, die sich außerhalb der Wirklichkeit befindet und in der das Unmögliche, der Skandal, also nicht existieren kann, findet das Phantastische gerade seinen Ursprung in den Konflikten zwischen dem Realen und dem Möglichen.⁶

Welche Konsequenzen das in die Alltagswelt einbrechende Übernatürliche nach sich zieht, beschrieb Roger Caillois mit dem „Riß in der Wirklichkeit”. Eine These, die sich zu einem grundlegenden Merkmal des Fantastischen entwickelt hat:

Im Phantastischen [...] offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt und die Sicherheit der Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist⁷

Der auf Sciencefiction spezialisierte österreichische Theoretiker Franz Rottensteiner unterscheidet drei Gruppen der fantastischen Literatur - Fantastik, Sciencefiction und Fantasy -, die sowohl eine literaturwissenschaftliche Abgrenzung liefern als auch Hinweise geben, „die dem Leser die Auswahl seiner Lektüre erleichtern sollen.”⁸ Der Gruselschriftsteller Howard P. Lovecraft sieht eine Abgrenzung der fantastischen Literatur durch den Moment, „wenn der Leser zutiefst Furcht und Schrecken, die Gegenwart ungewöhnlicher Welten und Mächte empfindet”⁹, jedoch ist dies lediglich eine Seite der Medaille, da „eine Gattung eines Werkes nicht von der Nervenstärke seines Lesers abhängt.”¹⁰

⁴ Durst (2001:27)

⁵ Durst (2001:29)

⁶ Vax (1974:12)

⁷ Caillois (1974:46)

⁸ Rottensteiner (1987:8)

⁹ Lovecraft in Todorov (1992:34)

¹⁰ Todorov (1992:35)

Laut Uwe Durst ist der minimalistische Beschreibungsansatz von Tzvetan Todorov vorteilhafter aufgrund grösserer Differenzierung, „da sie nicht jeden realistischen Text, worin plötzlich das Übernatürliche auftritt, ohne Unterschied dem Genre zuschlägt, sondern nur jene, in denen die Gültigkeit des wunderbaren Elements einem Zweifel unterliegt. Dadurch wird ermöglicht, zwischen fantastischen und gänzlich anders gearteten Texten zu unterscheiden, in denen am wunderbaren Status der erzählten Welt kein Zweifel besteht. Das Genre der fantastischen Literatur gewinnt durch die Betonung seines Grenzcharakters Gestalt, und die Genres, die mit ihm verbunden (jedoch nicht mit ihm identisch) sind, lassen sich abgrenzen und terminologisieren.“¹¹

Obwohl das Buch zur Fantastik von Todorov seitens zahlreicher Theoretiker auf Ablehnung stieß, und ihm von Rein A. Zondergeld vorgeworfen wurde, dass es sich hier um „höchst privaten Anschauungen Todorovs“¹² handle, stellt Todorovs Buch *Einführung in die phantastische Literatur* durch seine „präziseren Begrifflichkeiten einen erheblichen Fortschritt dar“¹³ und bildet den Ausgangspunkt für Bestimmungsversuche des Fantastischen.

2.2 Die Unschlüssigkeit als Bedingung

Todorov widerspricht in seiner theoretischen Auseinandersetzung kaum den Auffassungen der französischen Theoretiker Vax und Caillois, weist jedoch auf die Möglichkeit hin, „zweierlei Erklärungen für das übernatürliche Ereignis zu finden, und als logische Folgerung, auf die Tatsache, daß jemand zwischen ihnen zu wählen habe.“¹⁴ Abgesehen von den Teufeln, Dämonen und anderen außermenschlichen Wesen kann das übernatürliche Ereignis nach Todorov in zwei Richtungen verlaufen:

[...] entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind.[...]¹⁵

Diese Ungewissheit bzw. die Unschlüssigkeit (franz.: *hésitation*) definiert das Fantastische. In dem Moment, in dem man sich für das eine oder das andere entscheidet, verlässt man das

¹¹Durst (2001:59)

¹²Zondergeld (1974:9)

¹³Durst (2001:42)

¹⁴Todorov (1992:27)

¹⁵Todorov 1972:26)

Fantastische und tritt in „ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren“.¹⁶ Diese Auffassung lässt sich bereits beim russischen Philosophen Wladimir S. Solowjow als auch beim englischen Autor Montague R. James, der auf Gespenstergeschichten spezialisiert war, nachlesen.¹⁷

[...] let us see them going about their ordinary business, undisturbed by forebodings, pleased with their surroundings; and into this calm environment let the ominous thing put out its head, unobtrusively at first, and then more insistently, until it holds the stage. It is not amiss sometimes to leave a loophole for a natural explanation; but, I would say, let the loophole be so narrow as not to be quite practicable.¹⁸

Diese Lücke [engl. *loophole*], die M. R. James anspricht, nützt Todorov als jenen Raum, in den sich das Fantastische positionieren ließe. Nämlich soll die Unschlüssigkeit des Lesers als der entscheidende Aspekt der Bestimmung des Fantastischen dienen, der in die Lücke eingeordnet wird. „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.“¹⁹

Obwohl auch bei Todorov die Erfahrung des Lesers für die Bestimmung des Genres herangezogen wird, wird diese Erfahrung soweit erklärt, dass es sich hierbei lediglich um eine Funktion des Lesers handelt, die im Text bereits impliziert ist, und derselben Auffassung wie der des implizierten Erzählers entspricht. Der Leser kann sich mit den Helden während des Leseaktes identifizieren, jedoch stellt diese Identifizierung für die Eingrenzung der fantastischen Literatur keine Bedingung dar.²⁰ Eine grössere Bedeutung billigt Todorov der dritten Bedingung - der Interpretation - zu, die weder 'poetisch' noch 'allegorisch' sein" darf.²¹ Todorov fasst die Bedingungen wie folgt zusammen:

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; so wird die Rolle des Lesers sozusagen einer handelnden Person anvertraut und zur gleichen Zeit findet die Unschlüssigkeit ihre Darstellung, sie wird zu einem der Themen des Werks; im Falle einer naiven Lektüre identifiziert

¹⁶Todorov (1992:26)

¹⁷Vgl. Ebda

¹⁸<http://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/mr/collect/appendix.html> [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]

¹⁹Todorov (1992:26)

²⁰Vgl. Todorov (1992:31f)

²¹Todorov (1992:32)

sich der reale Leser mit der handelnden Person. Dann ist noch wichtig, daß der Leser in bezug [sic!] auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die 'poetische' Interpretation. Diese drei Forderungen sind nicht gleichwertig. Die erste und die dritte konstituieren tatsächlich die Gattung; die zweite kann auch unerfüllt bleiben.²²

Um herauszufinden, wo und inwieweit sich die Unschlüssigkeit entfaltet, greift Todorov auf ein Diagramm zurück, das er in vier Kategorien gliedert. Die Begriffe „unvermischt Unheimliches“, „Fantastisch-Unheimliches“, „Fantastisch Wunderbares“ sowie „unvermischt Wunderbares“ dienen dem Zweck, das Fantastische bzw. den Effekt des Fantastischen entsprechend positionieren zu können, da Todorov ihm eine kurze Lebensdauer zubilligt.²³

2.2.1 Unvermischt Unheimliches

Nach Todorov wird in den Werken dieser Kategorie von Motiven berichtet, die sich nach den Gesetzen der Vernunft zwar erklären lassen, jedoch auf einer Weise weiterhin unglaublich und außergewöhnlich sind und die handelnde Person oder den Leser weiterhin beunruhigen. Inwieweit die Gefühle der von den Figuren auf den Leser übertragenen Unsicherheiten oder Ängste verankert sind, hängt von den Konventionen der Wirklichkeitsdeutung und der Erfahrung des Lesers selbst ab. Todorov ordnet dieser Kategorie die reine Gruselliteratur zu, die von jenen Themen ausgeht, „die jeweils, an mehr oder minder alte Tabus geknüpft“²⁴ sind, ohne dass jene gefürchteten Figuren einen Wahrheitsgehalt enthalten.

2.2.2 Fantastisch-Unheimliches

Darunter versteht man Ereignisse, die am Ende eine rationale Erklärung bieten, aber aufgrund der Ereignisse in der Geschichte einen Gehalt des Unheimlichen aufweisen. Die am Ende angebotene „rationale Erklärung“²⁵ wirft Zweifel auf. Einerseits lassen sich die Ereignisse rational als Zufall, Betrug oder Täuschung erklären, andererseits können sie durch einen Traum, Wahnsinn, Drogenrausch o.Ä. hervorgerufene Einbildungskraft als Erklärung abgestritten werden. Die Glaubwürdigkeit der Erklärung sowie ihre Akzeptanz seitens des Lesers zieht die unterschiedlichen Wahrnehmungen nach sich, die davon abhängen, welchen

²²Todorov (1972:33)

²³Todorov (1992:40f)

²⁴Todorov (1992:46)

²⁵Todorov (1992:49)

Naturgesetzen man eigentlich glaubt und welche Erklärung für den Leser als zusammenhängend und entsprechend glaubwürdig in seiner Interpretation erscheint. Diese Art von Handlungsmuster lässt sich vor allem dort antreffen, wo sich die Gespenstergeschichten zu einem Kriminalroman erzählerisch entwickeln, der nämlich ebenso wie die fantastische Erzählung zwei mögliche Erklärungen des Rätsels in sich birgt, die entweder wahrscheinlich und übernatürlich oder unwahrscheinlich und rational sein können. Den Unterschied zwischen dem Kriminalroman und den unheimlichen Texten machen die Akzente aus, die unterschiedlich gesetzt sind: Beim Kriminalroman sind sie auf der Lösung des Rätsels gesetzt und bei den Texten, die dem Unheimlichen zugehören, liegen sie auf den Reaktionen, die das Rätsel hervorruft. Die rationale Erklärung wird als Lösung angeboten, jedoch nicht selten als ein Teil der Lösung, der die eigentliche Interpretation dem Leser überlässt. Das Fantastische beunruhigt den Leser, der unschlüssig ist, für welche Lösung er sich entscheiden soll. Laut Todorov handelt es sich hier lediglich um eine Synthese zwischen zwei Gattungen und weniger um eine Ähnlichkeit der beiden.²⁶

2.2.3 Fantastisch-Wunderbares

Diese Kategorie kommt dem Fantastischen am nächsten, da sie zu der Anerkennung des Übernatürlichen am Ende der Erzählung tendiert und eine den Naturgesetzen widersprechende Erklärung liefert.²⁷

2.2.4 Unvermischt Wunderbares

Die vierte Kategorie beinhaltet ebenfalls Ereignisse, die keine Erklärung entsprechend den Naturgesetzen liefern. Sie unterscheidet sich allerdings insofern von der dritten Kategorie, dass die übernatürlichen Elemente weder bei den Figuren noch beim Leser eine besondere Reaktion auslösen.²⁸ Im Gegensatz zu dem Unvermischt Unheimlichen bleibt die natürliche Ordnung der Welt intakt, während im Unvermischt Wunderbaren diese natürliche Ordnung aufgehoben wird und das Wunderbare die Handlung dominiert, wie beispielsweise im Märchen, in denen das Übernatürliche keinen Effekt der Überraschung auslöst.

²⁶Vgl. ebd.

²⁷Vgl. Todorov (1992:49)

²⁸Vgl. Durst (2001:38)

2.3 Das Fantastische als die Grenze zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren

Zwischen den Kategorien „Fantastisch-Unheimliches“ und „Fantastisch Wunderbares“ setzt Todorov das „Unvermischt Fantastische“ und erklärt seine kurzlebige Dauer zwischen den beiden Gattungen: „Das Phantastische ist [...] stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen. Es scheint sich eher an der Grenze zwischen zwei Gattungen, nämlich zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen anzusiedeln, als daß es selbständige Gattung wäre.“²⁹ Um eine grundlegende Definition der fantastischen Literatur zu schaffen sowie die Diskrepanz zwischen der fantastischen Literatur und der fiktiven nicht fantastischen Literatur veranschaulichen zu können, arbeitete Florian Marzin ein Modell mit zwei Handlungskreisen heraus, die durch die Abhängigkeit zueinander das Fantastische bestimmen. Dabei nimmt die Eindimensionalität als „Koordinatennullpunkt“³⁰ nach Darko Suvin eine wichtige Stellung ein.

2.3.1 Die Eindimensionalität

Abgesehen von der fantastischen Literatur, die den Anspruch auf Nicht-Empirisches und Übernatürliches erhebt, fügt sich die eindimensionale fiktive nicht-fantastische Literatur in die alltägliche Welt ein. Sie entspricht der empirischen Lebenserfahrung, und die auftretenden Ereignisse können anhand von Lösungen empirischer Natur erschlossen werden. Diese Art von Literatur beläuft sich auf lediglich einer Ebene und entspricht dem Erfahrungsbe- reich des Rezipienten sowie dessen Verhaltensstrukturen und den Naturgesetzen überein. Der Rezipient kann dementsprechend die Wahrscheinlichkeit der eintretenden Ereignisse selbst durchschauen und vorahnen.³¹ „Die künstlerische Literatur imitiert nun die Realität und schafft aus ihrem seinem ganzen Wesen nach systemhaften Material ein Modell des Nichtsystemhaften.“³² Weiters präzisiert Jurij M. Lotman: „Um im künstlerischen Text als 'zufällig' zu wirken, muß ein Element zumindest zwei Systemen angehören und sich in ihrer Über- schneidung befinden.“³³ Marzins Unterscheidung zwischen der realen und der in der Realität

²⁹Todorov (1992:40)

³⁰Suvin (1979:31)

³¹Vgl. ebd.

³²Lotman (1972:96)

³³Ebd.

theoretisch möglichen fiktiven Welt basiert ebenso auf der Grundlage von mindestens zwei Systemen.³⁴ Die eindimensionale nicht fantastische Literatur legt ihren Akzent auf „die Gesetze der jeweils allgemein akzeptierten Weltsicht“³⁵ und lehnt jene Ereignisse ab, „die in Widerspruch zu den naturwissenschaftlichen Gegebenheiten legitimiert werden.“³⁶ Anhand solcher Veranschaulichung schließt Marzin die Eindimensionalität in den ersten Handlungskreis ein, dem er zwei Prämissen zukommen lässt:³⁷

1. Die Ereignisse dürfen nicht im Widerspruch zu der empirisch erfahrbaren Realität stehen, wie sie allgemein akzeptiert wird.
2. Ereignisse, die sich in Übereinstimmung mit dieser Realitätsauffassung befinden, dürfen nicht durch augenscheinliche Widersprüche zu dieser Realitätsauffassung erklärt werden.

Die „unumstößliche Gültigkeit“³⁸, die den ersten Handlungskreis beherrscht, erfährt in der fantastischen Literatur eine Abbildung des Bekannten, Erfahrbaren, das durch den zweiten Handlungskreis dekontaminiert wird und als eine Enttäuschung der Lesererwartung demontiert wird.³⁹ Der erste Handlungskreis erfährt dadurch eine neue ihm zugeschriebene Funktion, nämlich „die Bürde der Legitimation für etwas übernehmen, was nicht sein kann und noch weniger sein darf.“⁴⁰ Des Weiteren wird der zweite Handlungskreis von der fantastischen Literatur „jederzeit als Ausgangs- und Kontrastpunkt für die zu schildernden fantastischen Ereignisse benötigt.“⁴¹

2.3.2 Zweiter Handlungskreis

Der zweite Handlungskreis ist sozusagen dem Autor überlassen und wird durch seine Auffassung der Welt und der naturwissenschaftlichen Gesetze sowie der Irrationalität seiner Fantasie erschlossen. Aus diesem Grund lässt sich einfachheitshalber festlegen, dass „die Phänomene des zweiten Handlungskreises [...] im Widerspruch zu der empirisch-rationalen,

³⁴Vgl. Marzin (1982:112)

³⁵Marzin (1982:113)

³⁶Marzin (1982:114)

³⁷Ebd.

³⁸Marzin (1982:118)

³⁹Vgl. ebd.

⁴⁰Marzin (1982:119)

⁴¹Marzin (1982:121)

naturwissenschaftlich geprägten Welterfahrung⁴² stehen. Es wurde im literaturgeschichtlichen Verlauf versucht, Auflistungen von vorkommenden Motiven in den fantastischen Erzählungen zu erstellen, jedoch wurde bis dato kein Vorschlag ernst genommen, da sich die Motive kontinuierlich ändern, erweitern oder aufgrund des kulturellen fortschreitenden Wissens des Erzählers nicht von langer Dauer sind und sich als trivial herausstellen können.⁴³ Wie zum Beispiel Caillois zwölf Kategorien⁴⁴, die Marzin - obwohl unter kritischer Betrachtung - in späterer Folge in materielle (Teufelspakt, Verkörperung des Todes, Vampire, belebte Statuen, ...), spirituelle (Seele in Not, Gespenster, undefinierbare Dinge, Phantomfrau ...) und spirituell-materielle (Werwölfe, Vampire, Tiermenschen, Teufel, Dämonen...) Erscheinungen unterteilt.⁴⁵ Abgesehen von den Motiven, die stark variieren können, ist „für die phantastische Literatur [...] nur wesentlich, daß der zweite Handlungskreis in keiner Weise seine Existenz aus irgendwelchen Zusammenhängen oder Gesetzen heraus begründen muß. Er manifestiert sich in seinem Auftreten, ohne daß eine sinnvolle Erklärung für diese Transgression des Alltäglichen geliefert werden muß.“⁴⁶ Seine Erklärung lässt sich innerhalb desselben finden und eine Erklärung durch den ersten Handlungskreis zu lösen, „gefährdet seine Existenz“.⁴⁷ Abgesehen von der Bedingung der im Widerspruch zu der empirisch-rationalen, naturwissenschaftlich geprägten Welterfahrung stehenden Phänomenen, ist eine zweite Bedingung nach Marzin unerlässlich, um die fantastische Narration vollständig erschließen zu können. Nämlich müssen „die im zweiten Handlungskreis auftretenden Phänomene [...] einem immanent stimmigen System folgen, das nicht dem des ersten Handlungskreises kongruent ist.“⁴⁸ Das System im zweiten Handlungskreis ist nicht nur gesetzlos zu nennen, sondern verfolgt eine andere Logik als es im empirischen Sinne möglich ist. Eine Umkehrung der Vorgänge, beispielsweise Aktivität der Phänomene bei Nacht o. Ä. sind im zweiten Handlungskreis möglich und nicht selten. Grundsätzlich kann man anmerken, dass die dargestellte Welt im zweiten Handlungskreis ihren eigenen teleologischen Verhaltensmustern sowie Gesetzen folgt, indem sie von einem bestimmten Ort oder einer Tageszeit abhängig sind (z. B. Aktivität der Vam-

⁴²Marzin (1982:127)

⁴³Ebenso meint auch Todorov, dass sich die von ihm erstellte semantische Unterteilung in ich-Themen und du-Themen durch die Freudsche Psychoanalyse verändert hat, und einige Motive ihren übernatürlichen Wert danach verloren hätten. Vgl. Todorov (1992:143)

⁴⁴Caillois (1974:64ff)

⁴⁵Vgl. Marzin (1982:127f)

⁴⁶Marzin (1982:135)

⁴⁷Ebd.

⁴⁸Marzin (1982:136)

pire nur in der Nacht).⁴⁹ Der erste Handlungskreis wird benötigt, „um eine Affinität zu der empirisch erfahrbaren Welt herzustellen und damit die folgenden, durch den zweiten Handlungskreis bedingten Ereignisse zu legitimieren, d. h. sie im Rahmen der Fiktion glaubhaft zu machen.“⁵⁰

Einzig und allein durch die beiden Handlungskreise ist noch keine Rede von der fantastischen Literatur oder der Fantastik im Allgemeinen, da erst „in der Interdependenz der beiden Handlungskreise [...] sich die Phantastik“⁵¹ manifestiert. Ebenso entscheidend ist, in welcher Weise sich diese beiden Handlungskreise gegenseitig bedingen und die Gattung der fantastischen Literatur dadurch konstituieren.

2.3.3 Die Interdependenz

Das Einwirken des einen Handlungskreises auf den anderen ist zwar notwendig, um die fantastische Literatur abzugrenzen, jedoch sind die Reihenfolge, der Umfang und die Gewichtung des Auftretens der Handlungskreise von geringerer Bedeutung und frei wählbar. Nach Marzin können beide Handlungskreise sowohl den Text einleiten als auch während der Handlung hinzutreten, oder gar von Anfang an gleichzeitig präsent sein. Grundlegend dabei ist, dass die von einem Handlungskreis aufgestellten Regeln durch das Auftreten des anderen Handlungskreises zerstört werden⁵², „in einer Form [...], die auf einer dem Handlungskreis immanenten Ebene so nicht möglich gewesen wäre.“⁵³ Keiner der Handlungskreise stellt für den anderen eine Bedrohung dar und erhält einen neutralen Wert. Ein wesentliches Merkmal stellt aber die Veränderung des einen Handlungskreises durch das Eintreten des zweiten. Dadurch können Teilbereiche des einen Handlungskreises durch Segmente des anderen zur Erklärung von Ereignissen ersetzt werden oder - aus der Notwendigkeit heraus - den Erklärungsdefizit des anderen Handlungskreises ausgleichen.⁵⁴

Nun aber stellt sich eine zweite Frage in die entgegengesetzte Richtung. Nämlich inwieweit sich die Wirklichkeit eruieren lässt. Anlehnend an die fantastische Kunst definiert Theodor

⁴⁹Vgl. Marzin (1982:138)

⁵⁰Marzin (1982:119)

⁵¹Marzin (1982:116)

⁵²Vgl. Marzin (1982:142ff)

⁵³Marzin (1982:142)

⁵⁴Vgl. Marzin (1982:149f)

W. Adorno wie folgt: „Phantastische Kunst, die romantische wie Züge davon in Manierismus und Barock stellen ein Nichtseiendes als seiend vor. Die Erfindungen sind Modifikationen von empirisch Vorhandenem. Der Effekt ist die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch.“⁵⁵ Die nicht-fantastische fiktive Literatur versucht der Wirklichkeit zu entsprechen und das Reale nachzuahmen, wobei es durch den „Akt des Fingierens“⁵⁶ zu einer Grenzüberschreitung kommen und ins Imaginäre fallen kann.⁵⁷ „Dieses [das Imaginäre] ist in seiner uns durch Erfahrung bekannten Erscheinungsweise diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz“⁵⁸ und ist in diesem Falle nicht-mimetisch, solange es sich nicht auf oder nach etwas bezieht.

Marianne Wünsch führt für ihre Wirklichkeitsdarstellung den „Realitätsbegriff“ ein, der jene Realität vertritt, die eine Gruppe/Epoche/Kultur unter Realität deutet:

‘Realitätsbegriff’ einer (Gruppe in der) Epoche/Kultur soll nun eine Teilmenge des kulturellen Wissens heißen, die die Gesamtheit aller *Gesetzmäßigkeitsannahmen* über die ‘Realität’ umfasst, die bewusst oder nicht bewusst, explizit oder implizit, intuitiv oder theoretisch begründet, in wissenschaftlicher oder nicht-wissenschaftlicher Form gemacht werden“⁵⁹

Auch bei Wünsch wird zunächst das Realitätsverständnis in vier hierarchisch angeordnete „fundamental-ontologische Basispostulate“ gegliedert. Sobald ein Verstoß gegen geltende fundamental-ontologische Basispostulate vorliegt, verliert sich der Realitätsbegriff.⁶⁰ Dem Anschein nach verflüchtigt sich das Fantastische in der Begrenzung der Realität. Im Unterschied dazu orientiert sich die Neofantastik an mehreren Ebenen, um der neueren Fantastik ab dem 20. Jahrhundert den Platz wettzumachen. Mit der Erzählkunst des Neofantastischen hat sich neben Jean-Paul Sartre, Jaime Alazraki und Renate Lachmann auch Karl A. Blüher beschäftigt, der diese Schreibweise als grundlegend verschieden von jener der fantastischen Texte des 19. Jahrhunderts bezeichnet:

„Der Hauptunterschied neophantastischer Literatur zur herkömmlichen Phantastik besteht darin, daß das phantastische Geschehen nicht mehr in einen mimetisch-illusionistischen Diskurs eingebettet ist, in dem es als ein rational unerklärliches, den Naturgesetzen widersprechendes und scheinbar aus übernatürlichen Einflüssen herzuleitendes Phänomen auftrat, ohne die Mimesis insgesamt in Frage zu stellen.

⁵⁵ Adorno (1973:36)

⁵⁶ Iser (1993:21)

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Wünsch (1998:19)

⁶⁰ Vgl. Wünsch (1998:17ff)

Dagegen zeichnet sich das neophantastische Erzählen dadurch aus, daß der gesamte Text von Anfang an die Wahrscheinlichkeitsnormen des mimetischen Diskurses durchbricht und das Phantastische hierbei vornehmlich aus rein sprachlichen Verfahren der Textkomposition entwickelt.⁶¹

Die sprachliche Orientierung ist somit eine der Voraussetzungen für die Neofantastik. Neben den Verfahren des Zitierens und des Ironisierens werden insbesondere die Metapher und das Paradox als zentrale Merkmale der neofantastischen Erzählung angesehen.

⁶¹Blüher (1992:531f)

3 Vorüberlegungen zur Neofantastik

Mit Hilfe des wissenschaftlichen Fortschritts in der historischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit wurde die kulturelle Realität einem Wandel unterzogen, der sich durchaus in der Literatur abzeichnen lässt. Vor allem in der Struktur der fantastischen Literatur macht sich dieser Wandel bemerkbar. Traditionelle Erzählweisen „mit starrem Motivinventar“¹ im 19. Jhd. - wie zum Beispiel Lovecrafts Schauerromane - „sind [...] längst überholt und gelten [...] als trivial.“² Wenn man im Hinblick auf die Entwicklung der fantastischen Literatur den strengen Ansichten Todorovs folgt, würde man vom „Tod der Phantastik im 20. Jahrhundert“³ sprechen. Viel optimistischer zeigt sich Dieter Penning, der von einer neuen Art der Fantastik spricht, mit „einer neuen Qualität, die sich vielleicht im Werk von Borges am besten kristallisiert.“⁴ Auch Reimer Jehmlich verlangt nach einer Ausdehnung des Begriffs, da sich die Fantastik des 20. Jahrhunderts nicht - wie etwa die klassische Fantastik - einfach dem Tod verschreiben wird:

Einmal läßt sich die Phantastik des 20. Jahrhunderts zweifellos nicht mehr nur als *descensus ad inferos* kennzeichnen, man muß zusätzliche 'andere' Dimensionen gelten lassen, um etwa die Werke Kafka und Borges' für die Phantastik reklamieren zu können.⁵

In der Fußnote gibt Jehmlich seine Forderungen vor, nämlich ist Religion und Mystik für Borges zu untersuchen und die Realität selbst für Kafka.⁶ Deshalb ist es nicht ungewöhnlich, dass der Begriff Neofantastik als der terminus novus in Bezug auf Borges bald eine wichtige Stellung in der Literaturtheorie einnimmt.

¹ Penning (1980:40)

² Ebd.

³ Todorov (1992:150)

⁴ Penning (1980:40)

⁵ Jehmlich (1980:26)

⁶ Vgl. ebd.

Die Neofantastik wurde bereits 1980 von Jacques Finné im Zusammenhang mit Jorge Louis Borges' Prosa verwendet.⁷ Ein paar Jahre später versuchte Alazraki unter Berufung auf Jean-Paul Sartre und Umberto Eco ein literaturtheoretisches Konzept zu wagen und veröffentlichte die erste und bisher die letzte *Poetik der Neo-Phantastik*, die Barbetta in ihrer Studie zu *Das Parfum* von Süskind neu aufgriff und aktualisierte.⁸ Ebenso berücksichtigte Blüher in *Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges* auch andere Merkmale der Neofantastik.⁹ Die vorliegende Arbeit wird sich aus diesem Grund an diese beiden letzten Theorien beziehen und eine grundlegende Charakterisierung der Neofantastik anstellen.

3.1 Merkmale der Neofantastik

3.1.1 Ersetzung der Angst

Die Funktion des Unheimlichen bzw. des Wunderbaren ist nicht mehr ausreichend, um die neue fantastische Literatur beschreiben zu können. Ebenso wenig hängt das Fantastische von außerordentlichen Wesen ab. In Anlehnung an Sartre stellt Alazraki nun den Mensch und seine Sprache in den Vordergrund, dessen Unbehagen (anstatt der Angst) durch das Fantastische projiziert wird. Das Fantastische wird nun in eine Sprache umgewandelt, die von außergewöhnlichen Personen oder Ereignissen unabhängig ist, und dessen fantastisches Objekt der Mensch selbst ist.¹⁰ Die Erzählungen der Neofantastik benutzen nicht den mimetisch-illusionistischen Diskurs wie die traditionellen fantastischen Erzählungen des 19. Jahrhunderts, sondern die raum-zeitliche Illusion des mimetischen Erzählens selbst wird zerstört, „indem es dekonstruktive paradoxe Elemente in die illusionistische Textstruktur einfügt, die sich wie ein Virus über das gesamte Textgefüge verteilen und seine Glaubwürdigkeit unterminieren und zersetzen.“¹¹

⁷ Barbetta (2002:72)

⁸ Vgl. Nix (2005:107)

⁹ Vgl. Blüher (1992:531ff)

¹⁰ Vgl. Alazraki (1983:26f)

¹¹ Blüher (1992:540)

3.1.2 Redefinition der Wirklichkeit

Nach Alazraki ist ebenso eine Wirklichkeit in der Neofantastik angesprochen, die dem Leser und seiner individuellen Perspektive keine bestimmende Rolle zuteilt.

Der Leser neo-phantastischer Literatur handelt verkehrt, wenn er sich entschließt [...], das Geschehen immer auf eine Kausalität hin zu prüfen, aus deren Zwängen sich diese Texte doch eigentlich zu befreien versuchen.¹²

Der Leser wird nun angeleitet, seine polarisierende Perspektive und Denkweise aufzugeben, in der vorgegebenen Welt in Einklang zu leben und sich mit den Figuren zu identifizieren, „die sich gegenüber dem Phantastischen kaum überrascht zeigen; spüren soll er, daß die Realität reicher an Schattierungen ist.“¹³

Diese umfassendere Einstellung zu der Wirklichkeit ist dann erreicht, wenn das Fantastische als ein Teil der Ordnung, der Realität, akzeptiert wird.

[...] se [el fantástico nuevo] parte de un código realista (o, en rigor, causalista) para avanzar luego hacia niveles que pueden parecer irreales o fantásticos si los vemos desde un orden realista, pero cuya función es trascender ese orden para instituir un orden nuevo que contiene al anterior, pero que también se sitúa por encima de él.¹⁴

Eines der grundlegenden erzählerischen Mittel zur Erzeugung von Fantastik ist nach Blüher die Verwendung des Paradoxes, welches den Erzähler zusätzlich verwirrt.¹⁵ Paradoxe „treiben ein beunruhigendes und ironisch-hintergründiges Spiel mit in sich widersprüchlichen Textkomponenten, die dem herkömmlichen mimetisch-illusionistischen Textverständnis des Lesers zuwiderlaufen und sein logisch geordnetes Weltbild zutiefst verunsichern“.¹⁶

3.1.3 Die Metapher

Während die traditionelle Fantastik lediglich die Handlungsebene berücksichtigt, verharrt die Neofantastik auf die Inhaltsebene (oder Handlungsebene) sowie auf die Sprachebene. „Es

¹²Barbetta (2002:67)

¹³Ebd.

¹⁴[...] sie (die Neofantastik) zerbricht an einem realistischen Code (oder, genau genommen, kausalen), um danach zu den Ebenen voranzuschreiten, die unwirklich oder fantastisch sein können, wenn wir sie anhand der realistischen Ordnung sehen, dessen Funktion aber ist, diese Ordnung zu durchbrechen, um eine neue Ordnung zu etablieren.

Alazraki (1983:119)

¹⁵Vgl. Blüher (1992:532)

¹⁶Ebd.

sind Sprachspiele und Sprachvolten, mehrdeutige Satzgefüge, der Gebrauch von rhetorischen Figuren und Paradoxien, das Zitat von bekannten Motiven aus anderen Erzähltraditionen, der ironische Grundton usw., die einerseits den Leser von der Handlungsebene abkommen lassen und andererseits dazu beitragen, die Handlungsebene irreführend und mehrdeutig zu gestalten.“¹⁷ Das wesentliche Merkmal der Neofantastik sieht Alazraki - ganz im Gegenteil von Todorov - die Metapher an, in der keine festgelegten Antworten auf jedes Rätsel gefunden werden. Moderne Werke spielen nun „mit der Pluralität und der Relativität von Antworten, mit der Ambiguität und der Unbestimmtheit.“¹⁸ Diese Unbestimmtheit lässt sich ebenso bei Umberto Eco finden, der sich jedoch an Symbole anlehnt:

[...] ein großer Teil der modernen Literatur [beruht] auf der Verwendung des Symbols als Ausdruck des Unbestimmten, der für immer neue Reaktionen und Interpretationen offenbleibt. [...] Doch sind im Unterschied zu den allegorischen Konstruktionen des Mittelalters die mitschwingenden Bedeutungen hier nicht in eindeutiger Weise vorgegeben, werden von keiner Enzyklopädie garantiert, beruhen auf keiner Ordnung der Welt. [...] weil an die Stelle einer nach allgemeinen Gesetzen geordneten Welt eine auf Mehrdeutigkeit sich gründende getreten ist, sei es im negativen Sinne des Fehlens von Orientierungszentren oder im positiven einer dauernden Überprüfbarkeit der Wert und Gewißheiten.¹⁹

3.2 Unterschiede zur traditionellen Fantastik

Unverändert bleibt die Ordnung in der Neofantastik, die an eine normale und eine fantastische Lebensordnung ausgerichtet ist. Während diese Welten in der Fantastik jedoch unvereinbar waren, überschneiden sie sich in der Neofantastik „mit dem Ergebnis, daß daraus ein umfassenderes Verständnis von Ordnung entsteht.“²⁰ Dadurch wird ermöglicht, dass jenes zur Realität wird, was der Held noch verstörend empfand und die bizzare Ordnung die normale Ordnung schrittweise auflöst. Die Welt und der Held stellen sich aufeinander ein und geben ihre Grenzen auf. „Diese allem Anschein nach in sich ruhende ‚dritte‘ Ordnung macht die Form der neo-phantastischen Fiktionen aus.“²¹ Im Vergleich zur traditionellen Fantastik, die ihre fantastische Handlung real und plastisch darstellt, versucht die Neofantastik spielerisch und mehrdeutig zu sein. „Während die Phantastik auf Objektivität setzt, bewegt sich das

¹⁷Barbetta (2002:83)

¹⁸Barbetta (2002:70)

¹⁹Eco (1977:37f)

²⁰Barbetta (2002:83)

²¹Ebd.

Neo-Phantastische bewußt zwischen Objektivität und Subjektivität. Daraus entwickelt sich ein verwirrendes Spiel, in das der Leser einbezogen wird.“²²

Der Hauptunterschied neophantastischer Literatur zur herkömmlichen Phantastik besteht darin, daß das phantastische Geschehen nicht mehr in einen mimetisch-illusionistisch erzählten Diskurs eingebettet ist, in dem es als ein rational unerklärliches, den Naturgesetzen widersprechendes und scheinbar aus übernatürlichen Einflüssen herzuleitendes Phänomen auftritt, ohne die Mimesis insgesamt in Frage zu stellen. Dagegen zeichnet sich das neophantastische Erzählen dadurch aus, daß der gesamte Text von Anfang an die Wahrscheinlichkeitsnormen des mimetischen Diskurses durchbricht und das Phantastische hierbei vornehmlich aus rein sprachlichen Verfahren der Textkomposition entwickelt.²³

Der neofantastische Erzähler stellt an den Leser Ansprüche, um seine Lektüre verstehen zu können. Im Gegensatz zu der traditionellen Fantastik, die keinen Zweifel aufkommen lässt, dass es sich bei der Lektüre um eine fantastische Begebenheit handelt, ist die Neofantastik ambivalent. Der Held und seine Motive können realistisch, märchenhaft oder mythologisch sein. Im Kern bleibt er immer fantastisch, jedoch neigt er zu verwirren, schlägt eine andere Spur ein, verliert sie oder entpuppt sich als realistisch. In der Neofantastik ist es aber durchaus möglich, dass fantastische Elemente gar nicht zur Kenntnis genommen werden.²⁴ Aus diesem Grund ist es unabdingbar, dass der neofantastische Leser ein breites kulturelles Kontextwissen besitzt.

Deshalb kommt er von der Handlungsebene ab und taucht ins Labyrinth der Verweise ein. Indem er dabei den Kern der Handlung nicht aus den Augen verliert und diesen zusammen mit den Verweisen und Sprachspielen zu einer komplexen Ordnung der Interpretation verbindet, wird er zum Detektiv auf den Spuren des Neo-Phantastischen.²⁵

²²Ebd.

²³Blüher (1992:531f)

²⁴Vgl. ebd.

²⁵Barbetta (2002:84)

4 Ein Streifzug durch die lateinamerikanische Fantastik

Die lateinamerikanische Fantastik entstand Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Bewegung *modernismo*, die sich an den wirtschaftlichen Modernisierungsprozess um 1880 kopelte und dessen Ästhetik verkörpern sollte. Das Vorbild war die europäische - vor allem die französische - fantastische Literatur, an der sich lateinamerikanische Autoren hauptsächlich orientierten.¹ Diese neue moderne Schreibweise brachte in die „hispanoamerikanische Lyrik, Erzählliteratur und Feuilletonprosa neue Themen und insbesondere eine neue Art des Schreibens [...], die sich vor allem an der französischen 'Parnasse', der 'Décadence' und dem sich gerade entwickelnden Symbolismus als den avanciertesten Formen der zeitgenössischen Literatur orientieren.“² Ein engerer Kontakt der lateinamerikanischen Schriftsteller zu Europa entsteht gegen Ende des spanisch-amerikanischen Krieges 1898 und bleibt bis zum Ersten Weltkrieg bestehen. Das bedeutet, dass die europäisch-avantgardistische Theorie, Ästhetik und Praxis (Futurismus, Dadaismus, Expressionismus, Surrealismus) auf den eigenen Kontinent übertragen wurde.³ Der Kulturwissenschaftler und Romanist Michael Rössner lässt erinnern,

[...] daß Lateinamerika sich bei aller Eigenart und eigenständigen Entwicklung einer gemeinsamen abendländischen Kultur zugehörig fühlte, als deren unbestrittenes Zentrum Paris galt. Viele Intellektuelle hatten Ortega y Gasset's *Revista de Occidente* [...] abonniert, und in den großen einheimischen Zeitungen wurde ganz selbstverständlich über aktuelle Entwicklungen im europäischen Kulturleben berichtet. Marinettis Manifest des Futurismus erschien am 20. Februar 1909 im Figaro in Paris, und bereits am 5. April veröffentlichte in Buenos Aires die große Tageszeitung *La Nación* einen Artikel [...]⁴

¹ Vgl. Barbetta (2002:46f)

² Barbetta (2002:45)

³ Vgl. Rössner (2002:238)

⁴ Ebd.

Eines der entscheidenden literaturgeschichtlichen Jahrzehnte ist die Abhängigkeit von den Vereinigten Staaten, die eine „Besinnung auf das Eigene“⁵ nach der Wirtschaftskrise 1930 nach sich zog. Eine Wechselwirkung zu Europa bleibt jedoch weiterhin bestehen, parallel dazu aber ließ die lateinamerikanische Fantastik anhand der „nueva novela“ zu sich selbst finden. Insbesondere sind es die Autoren, die Ausdrucksformen des „realismo mágico“ und „realismo maravilloso“ prägen, und denen der revolutionäre Beitrag zu verdanken ist.⁶ Nämlich verhalfen sie dem lateinamerikanischen Kontinent „aus der Tradition und aus der Isolation auszubrechen.“⁷ Ein großer Beitrag zur literarischen Wende in Lateinamerika gebührt vor allem Jorge Luis Borges, der auch außerhalb einen großen Einfluss auf die Literatur, Philosophie und Sprachkritik des 20. Jahrhunderts hatte.

⁵ Rössner (2002:262)

⁶ Vgl. Barbetta (2002:47)

⁷ Ebd.

5 Borges' Weltliteratur

5.1 Borges literarischer Einfluss

Jorge Luis Borges (1899-1986) ist für die europäische und kosmopolitische Literaturlausrichtung der wegweisende Schriftsteller. Nach sieben Jahren, die er in Genf und Madrid verbrachte, kehrte Borges 1921 nach Argentinien zurück. Da er zum Durchbruch der Bewegung „Ultraísmo“ in Madrid beigetragen hatte, versuchte er nun dieselbe in Buenos Aires zu etablieren.¹ Die Bewegung, die von dem französischen Schriftsteller und Lyriker Stéphane Mallarmé beeinflusst war, widersetzte sich der Tradition und suchte „das ‚reine‘ Gedicht [...], das ohne erotische Elemente und logische Strukturen auskommt.“² Borges sah den „Ultraísmo“ als eine „Synthese von Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Dadaismus und Creacionismo.“³ In einem Manifest, das in der Zeitschrift *Nosotros* 1922 veröffentlicht wurde, beschrieb Borges den Ultraismus wie folgt:⁴

1. Reduction of the lyric element to its primordial element, metaphor
2. Deletion of useless middle sentences, linking particles and adjectives.
3. Avoidance of ornamental artifacts, confessionality, circumstantiality, preaching and farfetched nebulosity.
4. Synthesis of two or more images into one, thus widening its suggestiveness.

Obwohl er ein versierter Lyriker war, der seine Karriere mit Gedichten begann und beendete, wuchs Borges Interesse an fiktiver Prosa. „In den 30er Jahren beginnt sich dessen

¹ Vgl. Rössner (2002:238)

² Strosetzki (1994:248)

³ Strosetzki (1994:249)

⁴ Christ in Maier (1996:36)

Interesse - ablesbar an seinen Essaybänden *Discusión* (1932) und *Historia de la eternidad* (1936) - allmählich von den argentinischen Themen weg und zu einer Art 'nachphilosophischen' Gedankenexperiment zu verschieben."⁵ Sein avantgardistischer Stil, der Metaphern und lange Sätze oft durch schwache Bindewörter zusammenhält, sowie zu Slangs und Neologismen neigt, widerfährt eine Veränderung:

During the early 1930s Borges begins to change his style to what is commonly known as *style coupé*, a style that was frequently practiced by Baroque writers in the sixteenth and seventeenth centuries.⁶

5.2 Merkmale des narrativen Modells Borges'

5.2.1 Style coupé

Im Allgemeinen sind die Kürze und das Entfallen der Konnektoren die Eigenheit dieses Stils. Sätze und Abschnitte sind in kleine Einheiten zerlegt, die durch einen Strichpunkt oder Punkt voneinander getrennt sind. Solch ein Stil stellt aufgrund der fehlenden kohärenten Übergänge eine für den Leser anspruchsvolle Lektüre dar.⁷ Ein signifikanter Umbruch in seinem Stil war der, als Borges zwei narrative Systeme entwickelte, deren formale Strukturen zwei mögliche Alternativen zum Modernismus und zu seiner eigenen avantgardistischen Dichtung darstellten. Beide Systeme waren nach dem 'style coupé' geschrieben, jedoch verfolgten sie jeweils unterschiedliche Absichten.

Der Ursprung eines dieser Systeme zeichnete sich zunächst im Halbaufsatz/Halbkurzprosa *Der Mann von Esquida Rosada* in der Sammlung *Universalgeschichte der Niedertracht* (1935) ab, die den Grundstein für den Stil der Fiktionsprosa von Borges legte. Dieser ursprüngliche Stil unterscheidet sich von anderen Erzählungen der Sammlung durch „its realistic tone, excellent characterization and the effective use of ‚Argentinism‘ (or local slang). Also by the easy flow of the narration, that is to say, the seamless concatenation of events.“⁸ Weiters sind eine gut ausgearbeitete Handlung, die „Geometrie“ der Geschichte sowie die finale Windung, die eine neue Perspektive der Erzählung mit sich bringt, neue Elemente, die in Borges späteren Werken wiederholend eingesetzt werden. Der neue Erzählstil wird später

⁵ Rössner (2002:360)

⁶ Gonzáles (1998:22)

⁷ Vgl. Gonzáles (1998:22f)

⁸ Gonzáles (1998:29)

andere Konturen annehmen und den alten Erzählstil nach *Der Mann von Esquida Rosada* vollkommen ersetzen. Abgesehen davon, dass er unrealistisch bzw. fantastisch wird, neigt er auch dazu, universelle Themen zu behandeln, die in der Standardsprache des Spanischen mit Latinismen wiedergegeben werden. Die hybride Form Halbaufsatz/Halbkurzprosa bleibt weiterhin bestehen, wobei sich aber Parataxen anhand fehlender Verbindungen in eine höhere Verwirrung auslösen. „The reader is forced to supply the missing transitions, and the narrative flow is constantly interrupted by the absence of linking phrases and causative conjunctions. So unusual for a narrative work was this paratactic style that the first translators of Borges' work into English used to add causative links between sentences to help the readers follow the narration.“⁹

Im Vorwort zur Auflage von 1954 der *Universalgeschichte der Niedertracht* äußert sich Borges selbst zu dem von ihm gewählten Barockstil wie folgt:

»Barock«möchte ich jenen Stil nennen, der seine Möglichkeiten ausschöpft (oder ausschöpfen will), und der hart an die Karikatur seiner selbst grenzt [...] »Barroco«(Barock) ist die Bezeichnung für einen Modi des Syllogismus; das achtzehnte Jahrhundert wandte den Namen auf ganz bestimmte Verirrungen in der Architektur und Malerei des siebzehnten Jahrhunderts an; ich möchte behaupten, daß das Endstadium jeder Kunst barock ist, wenn diese ihre Mittel und Möglichkeiten zur Schau stellt und verschleudert.¹⁰

Das entscheidende fantastische Werk, das Borges zum schriftstellerischen Ruhm weltweit verhalf, war die fantastische Sammlung *Fiktionen* (1944).¹¹ Anhand der neuen Erzählkunst in der Sammlung hat Borges ein neues Erzählverfahren in die Literaturgeschichte eingeführt.

Mit diesem Erzählband hat Borges eine neue Dimension des Phantastischen in die Erzählkunst eingeführt, [...] da sie auf einem gegenüber der klassischen phantastischen Erzählung des 19. Jahrhunderts grundlegend veränderten Erzählverfahren beruht.¹²

Fiktionen beruhen auf fantastischen Handlungen, mataphysischen Themen und stilistischen Innovationen, die europäische, nordamerikanische und spanische Schriftsteller junger Generation beeinflusste. Im Unterschied zu der ersten Erzählensammlung *Universalgeschichte der Niedertracht* (1935), die kaum ihren Durchbruch schaffte, wurden *Fiktionen* (1944), die die Erzählungen *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* (1941) miteinschließt, sowie *Das*

⁹ Gonzáles (1998:29f)

¹⁰ Borges: *Universalgeschichte* (1981:8)

¹¹ Vgl. Blüher (1992:531)

¹² Blüher (1992:532)

Aleph (1949) zu Meisterwerken ernannt.¹³ Nach einer Pause in den 50er Jahren, findet Borges erst in den 70er Jahren zurück zur Prosa. Diesmal aber verwendet er in seinen Kurzerzählungen *David Brodies Bericht* (1972) eine realistische Stilmethode, um bald darauf in *Das Sandbuch* (1975) zu den fantastischen Themen zurückzukehren.

5.2.2 Die Kurzprosa

Borges dicht erzählte Geschichten zeichnen sich durch seine effiziente Sprachverwendung aus, die ihre Funktion ohne jeglichen Wortschwall erfüllt. „Each story is carefully conceived and painstakingly composed; subsequent revisions eliminate any excess verbiage, and the final product is crisp and compact.“¹⁴ Borges war für seine Nachbearbeitungen seiner bereits veröffentlichten Kurzerzählungen bekannt. In *La prosa narrativa* findet man bei Alazraki eine vergleichende Analyse der bearbeiteten Versionen zueinander, wo er zusammenfassend feststellt:

De las variantes estudiadas [...] es posible concluir: [...] que de ese rigor estilístico, de su afán de invisibilidad, nacen la precision, la economía, la claridad y la medida clásica de su prosa¹⁵

Borges war für seine prägnante Ausdrucksweise bekannt. Stanislaw Lem, der selbst ein Sciencefiction Autor war, lobte in einem seiner Aufsätze Borges Mut, seinen kostbarsten Wert zum Äußeren zu treiben und eine Qualität aufzuweisen. „Was die Qualität des Aufbaues betrifft, sind die besten Erzählungen von Borges mit derselben Strenge durchkonstruiert wie ein mathematischer Beweis. Sie sind nämlich logisch unwiderlegbar [...]“¹⁶

Er schrieb weder Romane noch beabsichtigte er welche zu schreiben. Sein Interesse galt mehr den kleineren Schriften - 'las letras menores' - der Lyrik und den Kurzerzählungen¹⁷, die kaum mehr als fünfzehn Seiten betrugten. Ferner entscheidet er sich für das Verfahren, als gäbe es diese Bücher bereits und verfasst dazu entsprechende Resümees und Kommentare. Bereits im Vorwort seines ersten Erzählbandes *Fiktionen* begründet Borges, der nie einen Roman geschrieben hatte, seine Tendenz zur Kurzprosa mit dem folgenden Argument:

¹³Vgl. McMurray (1987:15)

¹⁴Maier (1996:127)

¹⁵Von den untersuchten Varianten [...] kann man behaupten [...], dass aus jener stilistischen Strenge, die zur Unsichtbarkeit eifert, Präzision, Sparsamkeit, Klarheit und klassische Angemessenheit in seiner Prosa entspringen; Alazraki (1974:186)

¹⁶Lem (1975:101)

¹⁷Vgl. Maier (1996:127)

Ein mühseliger und strapazierender Unsinn ist es, dicke Bücher zu verfassen; auf fünfhundert Seiten einen Gedanken auszuwalzen, dessen vollkommen ausreichende mündliche Darlegung wenige Minuten beansprucht. Ein besseres Verfahren ist es, so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits, und ein *Résumé*, einen Kommentar vorzulegen. [...] Aus größerer Gewitztheit, größerer Unbegabtheit, größerer Faulheit habe ich das Schreiben von Anmerkungen zu imaginären Büchern vorgezogen.¹⁸

5.2.3 Modus Operandi

Sowohl zu Beginn seiner Lyrikschriften als auch in späteren Kurzerzählungen bemerkt man bei Borges die Tendenz zum Spiel mit den Objekten anstatt mit den Worten. Wenn man sich mit den von Borges behandelten Themen näher befasst, kann man sehen, dass die beschriebene Realität nicht unmittelbar hier und jetzt passiert und keinen direkten Kontakt zu den Objekten beansprucht. Vielmehr werden Objekte zu Symbolen oder Allegorien erhoben.¹⁹ Zum Beispiel fasst bei Borges eine Bibliothek das ganze Universum zusammen. „El propio Borges llama a sus cuentos 'artificios', 'ficciones', 'símbolos', aludiendo a esa organización ficticia y artificiosa de la realidad.“²⁰ Borges literarische Einstellung zur Realität ist nicht ihre Neuerfindung sondern ihre Reorganisation. Er zerlegt die gegebene und rekonstruiert mit ihrer Hilfe eine zweite Wirklichkeit, die dann aber dem metaphysischen, theologischen sowie dem ästhetischen Schema entspricht. Dadurch nehmen seine Erzählungen jene Dimensionen an, die der großen Metapher, einem Oxymoron oder einem Paradox entsprechen.²¹ Kurz gefasst ist für Borges die Wirklichkeit ein Nährboden für die Fantasie. Einer Realität, die in seinen Werken fotografisch oder durch die Chronik verbildlicht wird, setzt Borges eine organisierte fantastische Realität entgegen, die den Merkmalen der formalen Logik trotzt. Wie Alazraki kann man hier die Figuren bei Borges mathematisch kurz zusammenfassen, nämlich kann das A selbstverständlich A sein, aber auch B und vielleicht auch C.²² Daraufhin hat der Stil die bescheidene, aber auch die anspruchsvolle Aufgabe, diese Komplexität zu kontrollieren. Denn Borges Phantasie wird durch die Themen sowie durch die Nachbildung einer neuen imaginären fantastischen und allegorischen Realität veredelt. Die literarische Einstellung Borges' gibt zu verstehen, dass die Sprache und der Stil zwei Instrumente sind. Jedoch

¹⁸Borges: Fiktionen (1992:13)

¹⁹Vgl. Alazraki (1974:187f)

²⁰„Selbst Borges nennt seine Werke 'Kunststücke', 'Fiktionen', 'Symbole', indem er auf ihre fiktive Organisation und die künstliche Realität hinweist“.

Alazraki (1974:188)

²¹Vgl. Alazraki (1974:188)

²²Vgl. Alazraki (1974:188f)

ernst zu nehmende und unabdingbare Instrumente, mit denen man behutsam umgehen soll.

Borges verfolgt einen unsichtbaren Stil, den Alazraki als 'estilo invisible' bezeichnet.²³ Es ist ein Erzählstil, in dem jedes Wort seinen semantischen Wert aufweist, der ein Objekt, eine Vorstellung oder eine Handlung linguistisch übersetzt. Borges verwendet hierbei die Technik des französischen Lyrikers Paul Valéry: der Gegenüberstellung des Wortes zu seiner Bedeutung. Borges setzt sich jedoch nicht auf eine mögliche Variante des Erzählens fest, sondern fordert den Leser aufs Neue heraus. Nämlich dann, wenn der Leser den figurativen Sinn des Wortes erkannt hat, gebraucht Borges seine direkte etymologische Bedeutung. Synonyme lehnt Borges strikt ab, stattdessen bevorzugt er die „Wiederholung eines Wortes, einer Stilfigur, einer Struktur, daraus resultiert seine Vorliebe für die Enumeratio, die willkürliche Wiederholung, Borges' häufigste Stilfigur neben dem Oxymoron.“²⁴ Das Adjektiv bzw. das Attribut nimmt bei Borges eine wichtige Stellung ein und ist das aktivste Element in seiner Erzählprosa.²⁵ Während die Substantive bei Borges lediglich Träger einer semantischen Bedeutung sind, sind die Adjektive und Attribute „vehículos expresivos de la concepción de mundo“.²⁶

5.2.4 Die Intertextualität

Als Vorreiter eines neuen literarischen Paradigmas und einer neuen Denkweise im 20. Jahrhundert, hat Borges das Zitieren ins literarische Schaffen eingereicht. Seine Texte ziehen ihre Referenzen aus historischen Ereignissen, aus nachweisbaren, fiktiven und imaginären Büchern sowie von seinen schriftstellerischen Vorgängern. Dieses neue Paradigma bei Borges versteht die literarische Aktivität als keine Mimesis der Realität, was dazu beiträgt, Borges' Literatur nicht unter dem literarischen Realismus einordnen zu können.²⁷ Dabei sind die von Borges zitierte Inhalte einerseits verifizierbar, andererseits haben sie nie existiert. Ein neugieriger Leser dagegen wird sich auf eine unerschöpfliche Quellenjagd zu Gunsten der Wahrheit begeben. Borges Quellen entsprechen den griechischen apokryphen Schriften, welche als „außerkanonisch“ und „umstritten“ galten.²⁸ Bereits im Gustave Flauberts Nach-

²³Vgl. Alazraki (1974:190f)

²⁴Hanke-Schaefer (1999:110)

²⁵Vgl. Alazraki (1974:206)

²⁶„Mittel, die die Weltanschauung ausdrücken“

Vgl. ebd.

²⁷Vgl. De Toro (1999:135)

²⁸Schneemelcher (1999:6)

wort zu *Versuchung des heiligen Antonius*, das mehrere Zitate geschriebener Bücher aufweist, äußert sich Michel Foucault zum Phänomen der Referenz wie folgt:

Das Chimärische entsteht jetzt auf der schwarzen und weißen Oberfläche der gedruckten Schriftzeichen, aus dem geschlossenen staubigen Band, der geöffnet, einen Schwarm vergessener Wörter entläßt [...]. Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe. Man trägt das Phantastische nicht mehr im Herzen, man erwartet es auch nicht mehr von den Ungereimtheiten der Natur; man schöpft es aus der Genauigkeit des Wissens; im Dokument harrt sein Reichtum. Man braucht, um zu träumen, nicht mehr die Augen zu schließen, man muß lesen.²⁹

Während der Analyse zur Beglaubigungsstrategie Lovecrafts, bleibt Borges bei Jens M. Fischer nicht unberücksichtigt:

Borges' fingierte Zitate aus fingierten Büchern mit genauesten bibliographischen Angaben sind der Höhepunkt einer Bibliotheksphantastik, wie sie nur einem Bibliothekar einfallen kann.³⁰

Es wird eine literarische Mimesis vorausgesetzt als ein Spiel mit Zitaten „within a network of relations that at first appears as intertextuality“³¹. Borges' Art die Realität in eine Fiktion zu verwandeln, die bald darauf zu pseudo-mimetischen Fiktion wird, stößt beim Leser auf Verwirrung. Der Grund dafür ist, dass Borges sich jeder ontologischen Kategorie der Realität, der Fantastik sowie der Intertextualität entledigt.³² Falls sich Borges überhaupt auf etwas bezieht - so A. de Toro - bezieht er sich auf Texte. Er ruft Textzeichen hervor, die aus mindestens drei Gründen nicht intertextuell sind:

- a) Borges does not establish a codifying system that can be imitated or used later, and functionally and intentionally utilized;
- b) Borges invents his references, and intertextuality is only internal, self-referential, a phantom, a simulation;
- c) Borges nullifies the necessary dualism to produce intertextuality, in his case by denying the authors' authority, authorship.³³

²⁹Foucault (1988:160)

³⁰Fischer (1980:325)

³¹De Toro (1999:135)

³²Vgl. De Toro (1999:135)

³³De Toro (1999:136)

5.2.5 Das Paradox

Bei Borges findet man nicht selten das Einbeziehen des Paradoxes als eines der grundlegenden narrativen Mittels zur Erzeugung von Fantastik. Sein Umgang mit dem Paradox in seinen Erzählungen wirkt verwirrend und irritierend, wobei das logisch geordnete Weltbild des Lesers zutiefst verunsichert wird.³⁴ Ein besonderes Paradox, das in den Aufsätzen *Der ewige Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte* (1939) und *Metamorphosen der Schildkröte* (1939) von Borges bearbeitet wurde, ist das von Zeno über den Wettlauf Achilles mit der Schildkröte. Darüber hinaus wird dieses Paradox in weiteren Erzählungen und Essays von Borges erwähnt. Seine Faszinierung mit dem eleatischen Paradox - erklärt Blüher - sei dadurch entstanden, dass dieses Paradox „die Grenzen einer philosophisch-rationalen Welterklärung aufzeigt und hierbei letztlich eine allgemeine Destabilisierung des philosophischen Denkens überhaupt bewirkt.“³⁵ Bereits in seinen beiden Schriften zeigt sich Borges von 'regressus in infinitum' im Zenos Paradox beeindruckt, das in seinen späteren Werken in verschiedenen Raum- und Zeitvorstellungen übernommen wurde. Sein Interesse, das in den beiden Aufsätzen den zahlreichen Widerlegungsversuchen von Aristoteles, Descartes, Hobbes, Leibniz und anderen galt, wurde bald in das Gebiet der Literatur übernommen: „Die labyrinthischen Abgründe und Spiegelungen der neophantastischen Erzählungen des Bandes *Ficciones* sind dem systematischen Einsatz paradoxer Diskursverfahren in der Narrativik zu verdanken.“³⁶

5.2.6 Das Universum als Hauptthema

Das Labyrinth: Das Paradox bei Borges ist stark mit den Themen der Unendlichkeit verbunden, die in unterschiedlichen Symbolen veranschaulicht werden. Labyrinth, Spiegeln, Münzen, Sanduhren, Träume sind immer wiederkehrende Metaphern, wenn Borges die Unendlichkeit zu erschließen versucht. Die Darstellung des Labyrinthes gelingt Borges durch die Einsetzung unterschiedlicher labyrinthischer Variationen. So kann es durchaus eine Spirale, ein konzentrischer Kreis, ein Mandala oder ein Feuerrad sein.

Borges is a sophisticated writer who views fiction not as an artistic representation of the real world, but rather as a poetic re-creation of the cultural labyrinths man has fabricated throughout history.³⁷

³⁴Vgl. Blüher (1992:532)

³⁵Blüher (1992:533)

³⁶Blüher (1992:535)

³⁷McMurray (1987:15)

Die Räume, die Borges verwendet, um das Labyrinth außerhalb seiner ursprünglichen Darstellungsform zu konstruieren, sind Bibliotheken, Ruinen, Pfade, Gänge, Paläste, die eine unendliche Form bekommen. Abgesehen von der architektonischen Form wird das Labyrinth bei Borges ebenso in seinen Texten konstruiert. Der Leser ist nun derjenige, der den Eingang zu Borges' Erzählungen zu finden versucht, in endlosen Gängen irrt und nach einem Ausgang sucht. „Die Suche nach dem Ausgang ist unendlich und offenbart sich im Text als Überraschung, oft muß er vom Leser selbst gefunden werden.“³⁸

In der Erzählung *Die Bibliothek von Babel* im Erzählband *Fiktionen* ist die Bibliothek ebenso ein Labyrinth, das von Ordnung, Willkür und Chaos gleichermaßen beherrscht wird. Borges stellt die Bibliothek als räumliche Unendlichkeit dar und dem Universum gleich. Durch geometrische Darstellung gelingt es Borges „das Unendliche im Endlichen“³⁹ widerzuspiegeln, das von Sprachverwirrung beherrscht wird und somit dem Turmbau von Babel ähnelt. Bald bemerkt der Leser, dass es sich hier um eine bedrückende Atmosphäre in der Bibliothek handelt. Für Foucault verkörpert Borges' Bücherei ein Autoritätsdenken und symbolisiert ein Gefängnis, „dem architektonisch ein Mittelpunkt fehlt, deshalb erscheint sie unendlich und spiegelt eine Gesellschaft wider, in der totale Kontrolle herrscht. Der Mensch dient als Marionette, ist seiner persönlichen Freiheit beraubt und dem System ausgeliefert.“⁴⁰

Der Spiegel: Der Spiegel als Widerspiegelung oder Verdoppelung der Identität ist bei Borges ein Objekt, das ihm als Kind nicht selten den Schlaf geraubt hatte und auf diese Weise zu einem Symbol in seinen späteren Werken erhoben wurde. Borges erinnert sich an seine Einstellung gegenüber Spiegeln:

Ihr unfehlbares und beständiges Funktionieren, ihre Verfolgung meiner Handlungen, ihre kosmische Pantomime waren damals übernatürlicher Art, sobald es zu dunkeln begann. Eine meiner inständigen Bitten zu Gott und zu meinem Schutzengel war die, mich nicht von Spiegeln träumen zu lassen. [...] Manchmal fürchtete ich, sie könnten anfangen, von der Wirklichkeit abzuweichen, zu anderen Malen, ich könnte in ihnen mein Gesicht durch sonderbare Widrigkeiten entstellt sehen.⁴¹

Der Andere, der in der neu konstituierten Welt des Spiegels lebt, der die eigene Gestalt sowie die eines Anderen darstellt, ist ein Rivale, ein Gegner und die Wahrnehmung des Ichs

³⁸Hanke-Schaefer (1999:126)

³⁹Hanke-Schaefer (1999:60)

⁴⁰Foucault in Hanke-Schaefer (1999:62)

⁴¹Borges: Borges und Ich (1982:13f)

zugleich. Der Andere stellt dahingehend eine Bedrohung dar, da es lediglich für Einen einen Platz in der Welt gibt. Borges Lösung hierzu ist eine parallele Welt des Anderen zu erschaffen, um die eigene Existenz zu ermöglichen.⁴² Mit Hilfe der Literatursprache verbannt Borges die Ambivalenz der Spiegel und holt sich das Spiegelbild, um die Psychologie des Spiegelstadiums von Lacan darzustellen: „Die Entdeckung des Anderen im Spiegel als ursprüngliches Trauma, dieser erschreckende Andere, beweist uns, daß wir nicht das Wohlbekannte, sondern etwas auch für uns selbst Unbekanntes sind.“⁴³

5.2.7 Die Kunst des Erinnerns

Seinen Figuren verleiht Borges keine bildhafte Bedeutung und verfolgt dieses narrative Konzept auch weiterhin in seinen Auslegungen der Weltmodellierung. Er bedient sich der Bücher und der Mnemonisten, um seine fantastische Theorie und imaginäre Konzepte behandeln zu können. Bei Borges handelt es sich eher um Fabelgedanken als um Fabelwesen.⁴⁴ In einem knappen Erzählstil verbindet Borges in seinen Werken zahlreiche theoretische und traditionelle Modelle: Chiffrierungstypen des Weltwissens, Kryptographien, esoterische Zahlensysteme, Sondersprachen, alternative Kategorientafeln und häretische Logiken.⁴⁵ Auch bei seiner Literatur des Erinnerns arbeitet Borges mit der Unendlichkeit des Übergedächtnisses, das weiterhin in unendlich viele Einzelteile zerlegt werden kann. Renate Lachmann beschreibt das Erinnern wie folgt:

Das Erzählen ist das Erinnern eines übermenschlichen Erinnerns, das wiederum das Erinnern thematisiert. Es ist ein erzählendes Erinnern, das mit dem Mysterium eines anderen, eines dysfunktionalen Erinnerns konfrontiert wird.⁴⁶

Borges Niederschrift des Erinnerns enthält das Wissen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, das mittels Zarathustras Übermenschlichen verkörpert wird. Hinzu behandelt Borges' Erinnern Sinneseindrücke und deren hervorgerufene Assoziationen sowie Erfahrungen. Lachmann spricht hier von einem „Wachtraum der Kultur“⁴⁷ mit ihren verworfenen, verdrängten, vergessenen, in die offizielle Kultur noch nicht aufgenommenen epistemologi-

⁴²Vgl. Gustaffson (1981:251)

⁴³Ebd.

⁴⁴Vgl. Lachmann (2002:402)

⁴⁵Vgl. Lachmann (2002:403)

⁴⁶Lachmann (2002:407)

⁴⁷Lachmann (2002:410)

schen Konstrukten, Gedankenexperimenten, Weltordnungs- und Umordnungsspielen. „Aber nicht Bilder als Merkzeichen, sondern private esoterische Chiffren, die die Signifikate aus dem konventionalisierten Kategorialsystem herausbrechen, sind die Memoriavehikel, die Borges seinem Protagonisten zur Verfügung stellt.“⁴⁸

5.2.8 Artefizielle Konstrukte

Längere Abhandlungen über Sprachen und Philosophien sind bei Borges ein fundamentales Werkzeug. In Anbetracht des Spiels mit der Sprache spürt Borges in seinen Werken neue Sprach- und Zahlensysteme auf, die er dem Leser vorschlagend präsentiert. Borges These ist nicht selten nach dem Prinzip des Eins-zu-Eins-Verhältnisses von Signifikant und Signifikat veranschaulicht. Die Zahlenwerte werden durch Wörter substituiert oder gar durch andere Zahlenwerte ersetzt. Ebenfalls wird hier die Unendlichkeit angespielt, da Zahlenwerte den Charakter der Unendlichkeit haben, ist die wörtliche Zugehörigkeit ebenso fortdauernd und unendlich. Für solch spekulative Projekte nützt Borges die fantastische Prosa, um eine Alternative zu der etablierten Realität zu formen.

Die Arbitraritätssysteme sollen die verwirklichten Ordnungen der offiziellen, vor allen Dingen europäischen Kultur mit den nichtkalkulierbaren unverwirklichten Alternativen konfrontieren, die entweder der Willkür-Phantasie des Autors entspringen oder als die in Erinnerung zurückgerufenen, verdrängten Gedankenkonstrukte von Philosophen und Religionsdenkern in Erscheinung treten. Die Gründe, die für die Unmöglichkeit ihrer Realisierung sprechen, sprechen zugleich für die phantastische Erprobung des Ausgeschlossenen.⁴⁹

Hierzu entwickelt Borges nach Belieben imaginäre Sprachen ohne Substantive, mit unpersönlichen Verben, die durch einsilbige Suffixe bzw. Präfixe adverbialer Art bestimmt werden. Ein Beispiel aus der Kurzerzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* aus dem Erzählband *Fiktionen* enthält das Verb 'monden' oder 'mondieren', während das Substantiv 'Mond' keinen linguistischen Wert erhält. In der gleichen Kurzerzählung wird eine weitere imaginäre Sprache behandelt, die das einsilbige Adjektiv als Basis anführt, das wiederum durch mehrere Aneinanderreihungen von Adjektiven das Substantiv bildet. Das Äquivalent zum Substantiv 'Mond' setzt sich in diesem Sprachsystem aus den Wörtern 'luftighell auf dunkelrund' oder 'orangehimmelscheinend' zusammen, wobei es vom Gemüt des Betrachters abhängig ist, wie

⁴⁸Lachmann (2002:413)

⁴⁹Lachmann (2002:147)

es im Moment der Betrachtung aufgefasst wird. Borges lässt dadurch Ableitungen, Verallgemeinerungen und die Entwicklung der Dinge entschwinden, da sie jederzeit unterschiedlich aufgefasst und interpretiert werden können. Lachmann bemerkt, dass in Borges Erzählung „eine begriffslose Welt ohne Kausalität, ohne Zuordenbarkeit zu einem plausiblen System, ohne Werteordnung und Hierarchie aussehen würde.“⁵⁰ Bleiben wir bei den Ansichten von Lachmann, so kann man die Anspielung auf eine vielfältige und komplexe Wahrnehmung der Welt bei Borges beobachten, die „auf die Erfassung von Unterschieden und die Auflösung der [kulturellen] Identitäten [...] der Gegenstandswelt gerichtet ist.“⁵¹

⁵⁰Lachmann (2002:429)

⁵¹Lachmann (2002:430)

6 Fantastiker der kroatischen Literatur

6.1 Anfänge der fantastischen Kurzprosa

Ende 1960 sowie Anfang 1970 schnappte der westliche Einfluß auf eine Gruppe kroatischer Schriftsteller über¹, die jegliches politisches Engagements ausdrücklich ablehnte. Cvjetko Milanja spricht hier auch von einer „scheinbaren Anomalie“² in der kroatischen Literatur. Binnen Kurzem formte sich eine neue schriftstellerische Generation, die einen starken Einfluss auf die Literatur und die Rolle des Schriftstellers sowie der Medienauslegung haben wird. Das von ihnen gewählte Medium galt dem Fantastischen. Sie bekannten sich als Individualisten, die entgegen kollektiver Ideen und öffentlicher Stellung Literatur als ein Spiel nach persönlichem Belieben betrachteten.³ Manche der Literaturkritiker - unter anderem auch Velimir Visković - finden die Geburtsstunde dieser Generation gleich prägend wie ihre Literatur selbst, da sich das Ende des Zweiten Weltkriegs als eine politische Geschichtsschreibung anbot und sich der Zugang zu einem literaturhistorischen Grenzgebiet öffnete.⁴ Genauer genommen bilden sich zwei Gruppen rund um zwei damals einflussreiche literarische Zeitschriften *Krug* und *Razlog*, um daraufhin über zwei unterschiedliche Gruppen von Schriftstellern zu sprechen: „krugovaši“ und „razlogovci“.⁵ Es ist durchaus anzunehmen, dass diese Generation dieselbe literarische Lektüre zur Hand nahm und sich durch ähnliche kritische Stellungnahmen den älteren Literaturen widersetzte, um neue literarische Kriterien einzuführen. Ihre Frühphase galt vielen unter ihnen - vielleicht auch durch den Einfluss Borges' - vorerst der Poetik.

¹ Vgl. Hawkesworth (2004:89)

² Milanja (1995:1)

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Visković (2000:139)

⁵ Ebd.

Karakteristično je za oba naraštaja da u književnost ulaze s pjesmama, poezija trajno ostaje superioran žanr u vrijednosnoj hijerarhiji žanrova na kojoj počivaju poetike i krugovaša i razlogovaca. U kasnijoj fazi dio će krugovaša pisati i prozu ali ne tako i toliko da bi to ugrozilo dominantni status poezije, a razlogovci će prema prozi, kao žanru apriorno osuđenom na trivijalnost, trajno iskazivati prezir.⁶

Bald darauf wird die Prosa zum festen Bestandteil der neuen Prosaisten, zu denen Stjepan Čuić, Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Irfan Horozović, Veljko Barbieri u. a. zählen, obwohl manche von ihnen noch einen poetischen Widerhall bei den ersten Prosawerken behalten, wie beispielsweise Tribuson. Zum Vorteil der neuen Prosaisten stieg das Interesse an der Kurzprosa bei Zeitschriften wie *Omladinski tjednik*, *Studentski list*, *TLO*, *Polet* und einige Schriftsteller wurden durch die Veröffentlichung ihrer Kurzprosa von einem Tag auf den anderen berühmt, ohne bis dahin ein Buch veröffentlicht zu haben.

Als die Blütezeit der neuen Fantastik in der kroatischen Literatur legt Jurica Pavičić das Jahr 1975 fest, da zu dieser Zeit in kurzen Zeitperioden einige der besten Erzählbände veröffentlicht wurden. In diesem Zeitraum wurde auch der zweite fantastische Erzählband von Goran Tribuson *Praška smrt* veröffentlicht. Ein wesentlicher Schritt zeichnet sich durch das Interesse der bis dahin politisch-sozial aktiven Zeitschrift *Republika* an der fantastischen Kurzprosa.⁷

Bereits innerhalb eines halben Jahrzehnts und nach ihren Debütromanen in der prägenden Zeit, löst sich die Generation auf und sieht neuen literarischen Herausforderungen entgegen. Sie verlassen entweder vollkommen die fantastische Prosa oder sie wechseln zu Kriminalromanen (Pavao Pavličić) sowie zur ruralen Prosa mit modernistischen Grundlagen (Drago Kekanović). Tribuson dagegen bleibt bis zum Anfang der 80er Jahre der fantastischen Prosa treu.⁸

6.1.1 Die Borgesiasten der kroatischen Literatur

Die erste literaturtheoretische Auseinandersetzung mit den neuen Fantastikern bearbeitete Branimir Donat in seinem Essay *Astrolab za hrvatske borgesovce 1972* und führte - als einer der ersten Kritiker dieser Generation - den Begriff „borgesovci“ in die kroatische Literaturgeschichte ein, um den Einfluss Borges' zu veranschaulichen. Obwohl von Visković die

⁶ Visković (2000:140)

⁷ Vgl. Pavičić (2000:15)

⁸ Vgl. Pavičić (2000:16)

Begriffe „nova proza“ oder „mlada proza“ für die Bezeichnung der neuen Schriftsteller bevorzugt wurde, und sie konsequent als Anhänger Borges' eingeordnet, obwohl - wie Dubravko Jelčić bemerkt - einige von ihnen überwiegend mit anderen fantastischen Schriftstellern in Verbindung gebracht werden konnten (z. B. Bulgakov, Kafka, Poe, Marques, Dürrenmatt)⁹, setzte dennoch der von Donat eingeführte Begriff in den späteren literaturtheoretischen Auslegungen fort.¹⁰

In seinem Aufsatz versucht Donat die Motivation der jungen Schriftsteller zu ergründen und bezeichnete den damals noch neuen literarischen Typ als ein Erwachen der Literatur schlechthin, die mit Hilfe der Sprache den Leser in Staunen versetzt, während die Beziehung zwischen der Literatur und der Wirklichkeit verzerrt ist. Der Erzähler nimmt keinen Bezug auf die Wirklichkeit, sondern versucht eine andere Wirklichkeit anhand seiner Ideen zu veranschaulichen.¹¹ Donat fasst Borges Literatur anhand dieses neuen narrativen Verfahrens wie folgt zusammen:

Borges je odustao od te zbilje jer je odustao i od društvenog razuma. On je na stranicama svojih priča pokušao zakoračiti u irealno, u neimenovano. Iz govora priče isključeno je sve što se nametalo očitošću, umjesto opisa (tradicionalne kategorije proze) došli smo do komentara, mjesto slobodne riječi upoznali smo zabranjenu riječ, umjesto razuma otkrili smo ludilo, umjesto kontinuiteta počeli smo prepoznavati diskontinuitet, na mjesto univerzalnosti došla je specifičnost, dok je kauzalitet vremena i prostora razoren načelom eksterioriteta.¹²

Ein Verfahren nach Borges ist durchaus anwendbar, wenn man sich als Schriftsteller eine Umkehrung vorstellen kann, d. h. von der negativen und nicht herkömmlichen Seite den Blickwinkel zu steuern, oder zumindest anhand der Worte Tatsachen zu leugnen. Diese Ansicht veränderte auch die Sichtweise der kroatischen Borgeisten. Der Unterschied zu Borges jedoch ist, dass sie die Fantastik - wie es Donat erklärt - als eine Art 'Spiel' aufgefasst haben und ihre Anzahl der erstaunlichen Elemente einen Überfluss darstellen.¹³

U nastojanju da se suprotstave književnosti preslikavanja i konstatiranja, da se oslobode tutorstva književnosti ideja, oni su prihvatili jedan obrazac literature očuđenja, međutim, ostali su zarobljeni u stupici konceptualizma. [...] Dok se Borgesova proza neprestance odupire retorici oblikujući istodobno kroz to opiranje i jednu novu retoriku u kojoj se spori cogito i nemišljeno iza krinke metafizičke

⁹ Vgl. Jelčić (2004:579)

¹⁰ Vgl. Pavičić (2000:12)

¹¹ Vgl. Donat (1991:207f)

¹² Donat (1991:208)

¹³ Vgl. Donat (1991:210)

objektivnosti, karakteristika je pripovjedača [...] da polaze od pretpostavke zapravo sankcionirane literaturom mimezisa; u njihovoj interpretaciji događaj je integralni dio transcendentalne morbidnosti kojoj se racionalitet socijalizirane književnosti odupire.¹⁴

Dennoch haben die kroatischen Borgeisten aufgrund der Unzufriedenheit des Raumes und der Möglichkeiten, die die Konventionen der traditionellen Literatur ihnen bieten, ihre eigenen Universen erschaffen, in denen sie selbst ihre Bedingungen, Gesetze, Konditionen und Kausalitäten aufstellen konnten.

6.1.2 Kumulative und konvertive Fantatik

Die Fantastiker der kroatischen Literatur haben zwei fantastische Modelle herangezogen, um das Erstaunen bzw. das Überraschen des Lesers zu veranlassen. Pavičić unterscheidet hierzu zwei Modelle:

Das erste Modell ist jenes der kumulativen Fantastik, welches die Fantastik anhand sukzessiver Gradation (sowohl Steigerung als auch Abstufung) des Außergewöhnlichen und der Steigerung der Ungewissheit vom Anfang bis zum Ende der Erzählung bildet. Die kumulative Fantastik eignet sich insbesondere dazu, um das Außergewöhnliche und den Zweifel schrittweise zu bilden.¹⁵ Bei den späteren Kurzerzählungen *Ljetnikovac* und *Tetovirana princeza* in Tribusons zweitem veröffentlichten Erzählband *Praška smrt* findet man ebenso dieses Modell.

Das zweite Modell ist die konvertive Fantastik, die nicht sukzessive erfolgt, sondern die Codes der nicht fantastischen Prosa mehrmals und ununterbrochen einführt. Der Leser dieses Modells ist der ständigen Täuschung und den Tricks des Erzählers ausgesetzt.¹⁶

Konvertivna fantastika temelji se na nizanju neočekivanih i protivočekivanih motiva koji iz temelja mijenjaju kodove fikcionalnog svijeta, tako da čitatelj gubi orijentir, a proza dobije oniričke, halucinatorne i nadrealne značajke i biva izrazito ili relativno fragmentarna.¹⁷

Goran Tribuson tastet sich bereits in seinem ersten Erzählband *Zavjera kartografa* anhand imaginärer Räume, unbestimmter Zeitperioden und -bestimmungen, der Mystik und universellen Themen der Literatur wie es einst Borges gelang. Im nächsten Kapitel werden die

¹⁴Donat (1991:210f)

¹⁵Vgl. Pavičić (2000:52f)

¹⁶Vgl. Pavičić (2000:53f)

¹⁷Pavičić (2000:173)

Metaphysik, die Destruktivität, die Intertextualität, das Paradox vordergründlich der Analysebetrachtungen unterzogen, um Vergleiche und Unterschiede dieser beiden Schriftsteller anzustellen.

7 Analytische Betrachtungen

7.1 Einleitung

In diesem Beitrag wird anhand einiger häufig vorkommender Merkmale die Verwandtschaft des narrativen Verfahrens von Tribuson zu dem von Borges untersucht. Dabei stellt das erste Erzählband *Zavjera kartografa* eine grundlegende Lektüre für diese Untersuchung dar, da es wichtige Merkmale enthält. Weitere Erzählbände, wie etwa *Praška smrt* und *Raj za pse* werden erwähnt, jedoch aus Platzgründen weder auf der Makro- noch auf der Mikroebene untersucht. Da im Kapitel 5 Borges narratives Verfahren ausführlicher behandelt wurde, werden seine Werke lediglich beim Namen genannt und weniger einer analytischen Betrachtung unterzogen. Die Kurzerzählungen aus dem analysierten Erzählband werden nicht der Reihe nach angeführt, sondern den Inhalt folgend und passend zu dem Merkmal behandelt.

Die untersuchten Merkmale betreffen die Kurzprosa, die Handlungsweise des Autors sowie die fantastischen Elemente der Metaphysik, die Intertextualität, der Destruktivität, des Chronotopos sowie des Paradoxons und der Labyrinth. Diese Elemente wurden aus dem Grund gewählt, da sie sehr breit gefächert sind und andere in einem kleineren Umfang auftretende semantische Merkmale umfassen.

7.2 Die Kurzprosa als Entwicklungsstufe

Die Tatsache, dass Borges die Kurzprosa längeren Romanen vorzog, ist - streng genommen - eines der Hauptmerkmale der borgeistischen Literatur. Das heißt, dass Romane bei einer Gegenüberstellung zu Borges' Literatur außer Acht gelassen werden sollten, da sie mit der von Borges betriebenen Methode im elementaren Sinne kaum etwas verbindet. Der in diesem Beitrag analysierte Erzählband ist der erste, der der Kurzprosa sowie der narrativen Aus-

legung der Erzählungen von Borges am nächsten kommt. In *Zavjera kartografa* werden die Erzählungen in Form von Legenden, Parabeln und in Form von mündlicher Überlieferung weitergegeben. Zu den Motiven zählen die Unendlichkeit, Destruktivität und Metaphysik sowie jene Themen, die einen weltorientierten Charakter haben. In seinem späteren Werk *Praška smrt* wendet sich Tribuson vermehrt dem Dialog sowie einem längeren Format der Erzählung zu. Im dritten Erzählband *Raj za pse* kristallisieren sich vielfältige fantastische Motive heraus, die vermutlich - durch bereits veröffentlichte fantastische Erzählungen davor - eine Routine beim Autor ausgelöst haben könnten.

Im Gegensatz zu Borges wechselte Tribuson nach den oben angeführten Erzählbänden zu längeren fantastischen Romanen, Kriminalromanen und autobiografischen Werken über, um später die fantastische Kurzprosa als „Übungen seiner Jugend“¹ zu bezeichnen und nie wieder zu ihr zurückzukehren. Obwohl in den letzten Jahren ein großes Interesse an seinen fantastischen Werken der 70er Jahr besteht, bekräftigt Tribuson in einem Interview seinen Entschluss, eines seiner ersten vier Bücher nie wieder oder nur unter bestimmten Bedingungen veröffentlichen zu wollen:

Postoje neke rane knjige koje ne bih više objavljivao, osim ako ih sam ponovno ne dotjeram. Ne bih objavio svoje prve četiri knjige, koje sam napisao prije 35 godina, jer mi je strana pomisao da objavljujem nešto što je napisao dečko sa 24 godine, tako da se to vjerojatno više neće objavljivati.²

Die von Borges und später auch von Tribuson getätigte fantastische Narration hat den Vorteil, dass sie aufgrund der Benutzung von Intertextualität, der Referentialität bzw. des Nachwortes durch eine spätere Nachbearbeitung durchaus und jederzeit verändert werden kann. Inwieweit solch ein Unternehmen jedoch der gegenwärtigen literarischen Situation angepasst werden kann, ob sich diese Prozedur bereits ausgeschöpft hat und ob es sich für den Autor rentiert bzw. in seinem Interesse steht, ist ihm selbst überlassen. Nun ist solch eine Überarbeitung, die Tribuson in dem oben angeführten Interview in Betracht zieht, vielleicht sogar nicht vollkommen auszuschließen. Ein dafürsprechender Grund könnte das gestiegene Interesse an fantastischen Werken sein, da Tribusons fantastische Erzählbände keine hohe Druckzahl in den 70er Jahren erlangten, aber in der kroatischen Literaturgeschichte einen wichtigen Wert einnehmen.

¹ <http://www.marinakrleza.com/view.asp?p=88&c=18> [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]

² <http://www.vecernji.hr/kultura/pisci-ima-ju-pravo-sve-samo-ne-gnjaviti-publiku-clanak-194650> [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]

Manche kroatischen Literaturkritiker betrachteten den getätigten Wechsel der Fantastiker von der Kurzprosa auf Romane als einen Akt der Entwicklung eines Schriftstellers, der eine 'Adoleszenz' (kroat. *odrastanje*) oder 'Reife' (kroat. *sazrijevanje*) in der schriftstellerischen Karriere bedeutete.³

Das charakteristische Kompositionsmodell der konvertierten Fantastik zeigt sich als äußerst vorteilhaft, um eine fantastische Kurzprosa zu einem Roman auszuweiten, da es jederzeit neue Sprünge zwischen der Fantastik und der Non-Fantastik willkürlich wagen kann. Die konvertierte Fantastik hat eine ähnliche Struktur wie der Traum und arbeitet nicht selten gerade die Themen Traum und Erscheinung auf.⁴ In Tribusons Werken findet man zu diesem Modell beispielsweise die Erzählungen *Praška smrt* und *Compagnie Internationale des Waggon-Lits*. Diese zwei Erzählungen sind längeren Umfangs und somit Beweise, dass sie auch im längeren Format keine langwierige Ausdehnung der Handlungen benötigen, sondern neue Elemente während des narrativen Verlaufs einführen können. Ein fantastischer Roman, der auf der konvertierten Fantastik beruht, ist *Sanatorij* von Tribuson, welcher zu den bedeutendsten fantastischen Werken der kroatischen Literatur zählt.

7.3 Modus Operandi

Im Erzählband *Zavjera Kartografa* werden Welten behandelt, in denen Alchemisten, Kartografen, Theologen und mystische Gestalten dominieren. Die Themen sind universeller Natur und erzählen von unglücklichen Schicksalen der Protagonisten, kriegerischen Auseinandersetzungen, der Dämonologie, der Mystik, der Verflechtungen zwischen der Wirklichkeit und dem Trugbild sowie Erforschungen neuer imaginärer Welten und Systeme anhand Wissenschaften, die nicht selten als Pseudowissenschaften entlarvt werden. Die Ereignisse sind in Mitteleuropa angesiedelt, in dem sich Mythen, historische und fiktionale Tatsachen vermischen. Anhand dieser kurzen Einführung wird es deutlich, dass die vorkommenden Figuren ihre Wichtigkeit verlieren. Der Figur wird das Heldentum bzw. seine Rolle entzogen und der Kern der Erzählung wird auf das Ereignis verlagert. Kurzum wird das Subjekt zu Gunsten der Handlung entmachtet. Milanja hebt den Zerfall der Kontinuität der Komposition bis hin zum temporalen Kontinuitätszerfall als strukturelle Konsequenzen hervor. Des Weiteren

³ Vgl. Pavičić (2000:171)

⁴ Vgl. Pavičić (2000:55)

zählt er die Aufhebung des teleologischen Verlaufs, der räumlich-zeitlichen Kausalität sowie der Logik und die Vervielfachung der Identitäten hinzu.⁵

Durch Borges erfuhr die Wahrnehmung der Wirklichkeit eine neue Kehrtwende und der damals junge Tribuson affirmierte diese neue Dimension auf die kroatische fantastische Literatur, ohne eine banale Abbildung der Vorlage des argentinischen Schriftstellers zu sein. Die Phantasie sowie die Einbildungskraft des Autors werden als Instrumente verwendet, um eine mehrdimensionale Wirklichkeit zu erschließen, die entgegen der Mimesis wirken kann. Darüber hinaus ermöglichen Träume, Bewegungen durch die Zeit sowie Motive des Doppelgängers eine übertriebene Darstellung der Wirklichkeit. Aus diesem Grund sind Widersprüchlichkeiten aufgrund der Skepsis und Spekulationen nicht selten anzutreffen. Um einen hohen ästhetischen Wert zu erzielen, greift Borges auf die Kombination des Trugbildes und der argumentativ ausgearbeiteten Beweise, der Logik und der Pseudowissenschaft sowie der Wirklichkeit und der Bezweiflungen.

Die Entsprechungen zu dem Barockstil, wie Borges ihn in der vorliegenden Arbeit unter dem Kapitel 5.2.1 beschreibt, sind bei Tribuson in seinem ersten Erzählband ausreichend zu finden. Dabei werden Möglichkeiten erschöpft, thematische Ideen aus unterschiedlichen historischen und (pseudo-)wissenschaftlichen Gebieten und Quellen einzubringen, wobei der Erzähler kosmopolitischen Einflüssen naheieft und nationale literarische Einflüsse missachtet. In keinem seiner Kurzerzählungen aus dem Erzählband *Zavjera kartografa* lässt sich Tribusons Herkunft erahnen. Umso mehr wird aber eine Welt erschaffen, die weder topografische noch ontologische Grenzen zieht. Dabei versucht der Autor durch Hervorheben von Übertreibungen eine mehrdimensionale Wirklichkeit zu erzeugen. Tribuson greift aus den Gebieten der Esoterik, der Dämonologie, Legenden, Mystik, Märchen und mündlichen Überlieferungen, um seinen thematischen und motivlichen Bestand auch metaphorisch zu vertiefen. Demnach ist es für den Leser solch einer Lektüre durchaus vorteilhaft, von einem Nullpunkt als Koordinate auszugehen. Einfach aus dem Grund, da Tribuson - so wie Borges - aus einem manieristischen Bestand, den er aus unterschiedlichen Literaturtraditionen ins Leben ruft, eine neue literarische Dimension schafft, der eine neue literarische Wirklichkeit entgegen der gesellschaftlichen Realität innewohnt.

Aus der sprachlichen Sicht wird Latein und ihr historischer mitteleuropäischer Wert offen-

⁵ Vgl. Milanja (1995:4)

sichtlich in Betracht gezogen. Die kroatische Sprache wird sowohl lyrisch als auch archaisch in Verwendung genommen. Man kann annehmen, dass die Sprache bei Tribuson ebenso einen wichtigen Stellenwert besitzt wie die historischen Figuren, die er in seine Erzählungen einbettet und die - unabhängig ihres historischen Wertes - jederzeit beleuchtet und verwendet werden können. Nach Josip Silić gibt es in einem Sprachsystem keine veralteten oder toten Einheiten. Damit rechtfertigt er den vielfältigen Sprachgebrauch Tribusons:

Jezik je kao sustav (za razliku od jezika kao standarda) neutralan prema povijesti, prema kulturi, prema naciji, prema konfesiji, prema civilizaciji itd. Jezik je kao sustav neutralan prema povijesti i standardnog jezika. Za nj nema historizama i arhaizama.⁶

Der Erzähler bedient sich der Fabeln und Volksüberlieferungen sowie der gotischen Romane nach europäischer Tradition. Dabei stellten insbesondere Edgar Allan Poes Romane nicht nur bei Borges, sondern auch bei Tribuson, einen großen Einfluss dar. Für Visković können Tribusons Erzählungen - insbesondere jene, die die Wirklichkeit verdrehen oder verzerren - als barocke Prosa eingeordnet werden:

Tribusonove proze možemo nazvati baroknima [...] jer je Tribuson silno svjestan liteariziranosti svojih proza. On tu literariziranost, »umjetnost«, tj. »umjetničkost«(kao opoziciju životnosti i realnosti) neprekidno ističe bilo tako što odabire nadstvarnu, literarno-fiksijsku, artificijelnu tematiku, bilo tako što različitim oblicima »ogoljavanja«narušava naracijsku iluziju stvarnosti upozoravajući čitatelja na formu uobličavanja te »stvarnosti«, na to da je pisac svjestan toga da samo stvara iluziju realnosti i da čitatelju pokušava pokazati kako konstruira tu realnost.⁷

7.4 Die Metaphysik

Ebenso wie sie für Borges einen bedeutenden Stellenwert in seinen ontologischen Abhandlungen hat, so führt Tribuson die Metaphysik in seine Erzählungen ein und widerspricht der gegebenen Realität, indem er Grenzen zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen, zwischen dem Traum und der Wirklichkeit sowie dem Natürlichen und dem Übernatürlichen entschwinden lässt. Der Raum wird in seinen Erzählungen ausgeweitet und eine neue Wirklichkeit wird rekonstruiert. Die Weise, auf welche Tribuson in seiner fiktionalen Prosa die Konzepte aus der Metaphysik erschließt, lässt sich am besten in der Erzählung *Samostan* veranschaulichen.

⁶ Silić (1999:239)

⁷ Visković (1983:84)

In dieser Erzählung versucht der Junge Gimel an die Tiefe eines Teiches zu tauchen, um ein Ordenshaus der wollüstigen Nonnen und Mönche zu suchen, das - einer Legende nach - untergetaucht war. Gimels Verlangen danach ist so stark, dass ihn keiner davon abhalten kann. Beim zweiten Versuch gelingt es ihm in eine neue Dimension einzutauchen:

Voda je bila sve svjetlija, *dna znači nije bilo!* Preronio je već nekih tridesetak metara pravilnom putanjom smjerom dna [...] Pošto se očajnički ubrzanim udisajima oporavio, shvati (ukoliko ljudsko biće može tako nešto uopće shvatiti) da je izronio u neki drugi predio, u neki drugi svijet, naopaki, obrnuti, koji se rasprostirao s donje strane jezera poput slika na igračim kartama koje nas zbunjuju svojom čudesnom, ali razložnom dvostrukošću. Jezero je dakle bilo samo granica između dva svijeta jednako stvarna i jednako primamljiva.⁸

Die Wahrnehmung beugt sich hier keinen Normen und Gesetzen der Wirklichkeit sondern erfährt neue Konturen; „the logic of the space of the real world is not followed, instead the space of the fantastic story is a projection of the hero's unconscious or the imagination of his inner desires“⁹. Denn als Gimel aus dem Wasser steigt und sich eine Nonne, die das Feuer verkörpert, ihm nähert, empfindet Gimel Angst. Er läuft in den Teich hinein, jedoch ist das Umkehren auf die andere Seite des Teiches nicht mehr möglich.

No ono što mu se tada zbilo nije više mogao objasniti. Roneći sav napregnut i usmjeren tek na to da prevali dubinu koja ga je dijelila od spašenja, zabije se nenadano u muljevito dno, dok mu glavom sijevne misao: »Nema više povratka!«[...] Mislio je još kako je sve to samo san ili privid koji je posljedovao dugim ronjenjem. Nadao se kako će se možda probuditi ili barem isplivati na pravu stranu.¹⁰

Gimels Ungewissheit, wo er sich gerade befindet könnte - Traum, Trugbild oder Wirklichkeit - wird im Zuge der Erzählung auf den Leser übertragen. Der Erzähler bietet seinem Leser keine Auflösung, wobei das Enigma auch nach dem Ende seine mystischen Grundzüge beibehält.

Kada je Gimal, svjestan da se više nikada neće vratiti u svoj svijet, opuštenih ruku i pognute glave krenuo, ka zapaljenoj redovnici, nije niti pomišljao da ga u tom trenu čitavo njegovo selo traži. [...] Gimal više nije znao što se s njim događa, osjećao je istom strast i beskonačnu toplinu, vidio je kako mu plamen zahvaća tijelo. Čutio je kako u vatri gubi svoje biće i kako nestaje odlazeći nekamo daleko, daleko od sebe. [...] Naduto tijelo utopljenika jasno je ukazivalo da se udavio, no ono što nitko nije umio objasniti, bile su već pomodrije opekline koje su mu pokrivalo gotovo čitavo tijelo.¹¹

⁸ Tribuson (1972:39)

⁹ Lederer (2010:66)

¹⁰ Tribuson (1972:41)

¹¹ Tribuson (1972:42f)

In den fantastischen Erzählungen von Tribuson wird das Weltmodell neu aufgerollt und die Grenzen der Welt werden verschoben, entschwinden vollkommen oder sie erhalten eine neue Dimension, wie in der Erzählung *Samostan*.

Eine zweite metaphysische bzw. ontologische Skepsis wird durch den Traum von Gimel ausgelöst. Nahezu die Hälfte der Erzählungen in *Zavjera kartografa* behandelt das Mystische, das sich hinter bzw. über der Realität und der Erfahrung verbirgt. Tribuson versucht zwischen dem Traum und der Wirklichkeit eine neue Dimensionen herzustellen, die er dazu verwendet, um den fantastischen Effekt beim Leser auszulösen, ohne ihn zu erschrecken. Den Traum versucht Tribuson bis ans Ende der Erzählung zu wahren, um den Leser auch beim Ablegen der Lektüre in Unsicherheit zu wiegen. Ein Beispiel dafür liefert die Erzählung *Astarta, pučka priča iz sna*, in der Traum und Wirklichkeit ineinander verschmelzen. Durch die Vermischung dieser beiden Sphären, wurde in der Erzählung ein dem Menschen ähnliches Wesen gezeugt, dessen Sphäre, in der er lebt, der Traum ist.

Čudi te sve to moj šutljivi sugovorniče, no vjeruj mi, jer i ja sam znam da prave granice između [sic!] sna i zbilje ne postoje, i da ono što je san jednom začeo i sam život može dovršiti. [...] No sugovorniče i prijatelju, kako sam ti pričao, sada bih te htio iznenaditi. Pogledaj moje lijevo rame, pogledaj ovaj znak. Da, pogađaš, ja sam Sibinov sin, moje javno ime je Aran, tajno Samael. Eto vidiš, ja sam taj čudesni porod tmine i ja isto tako vjerujem u mistični prostor sna. Kao što je moj otac sanjao šibljak u kojem je silovao Astartu, tako i ja sanjam đavola, tajanstvenog neznanca koji šutke stoji, duboko i glasno dišući u sjeni mojih leđa. I ja se isto tako očajnički pokušavam probuditi, ali ne mogu.¹²

Bei beiden Erzählungen ist das Verlangen ein Motiv für den Traum, wobei hier das sexuelle Verlangen eine wichtige Rolle spielt. Dadurch können unterdrückte sexuelle Neigungen oder das Urbedürfnis nach Nähe mit einem anderen Menschen gemeint sein.

Die Metaphysik wird in einigen Erzählungen durch die theologische Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Gott vollzogen, beispielsweise durch den Piraten Rafael Quadri in der Kurzerzählung *Gusar*, der den von Thomas von Aquin behandelten Methoden des Gottesbeweises widerspricht. Rafael Quadri wird als Gotteslästerer oder Dämon beschrieben, der sich lediglich auf die gegen christliche Dogmen geschriebenen Werke beruft. Dabei gibt es für ihn nur einen gewaltsamen Tod, der sich im Traum ereignet.

¹²Tribuson (1972:80f)

Iako ne poznajemo sva njegova tumačenja i svijetonazore, poznato nam je da je ustvrdio kako ne postoji nikakva smrt doli naprasna, te da ono što usud uskrati čovjeku budnom daruju mu to istom u snu. Potom je patnja sna žešća i bolnija od patnje jave. Onaj pak koji umire opružen u krevetu usne i dosanjava svoju naprasnu smrt koja je tim groznija.¹³

Das Ende lässt den Leser erfahren, dass der Erzähler während der Erzählung der Rezipient selbst war, der nun am Schoß der erzählenden Figur Rodolfo einschläft und in einen Traum verfällt, der einem Kerker gleicht, in dem sich der Pirat Rafael vor seinem Tode aufgehalten hatte und dort durch seinen erträumten Tod sein Ende fand.

Die Frage, was nach dem Tod kommt, bzw. wo das Leben beginnt und wo es endet, spekuliert Tribuson in der Erzählung *Esteban i čuvari zvjezdarnice*, in der der Bettler Esteban von den Wächtern der Sternwarte ermordet und sein Leben in Form eines Sternes fortgesetzt wird.

[...] čuvari brzo zatvore raku ukapajući u nju i tajanstvene riječi, kojima kao da je bilo upriličeno njihovo djelanje, a kada se vratiše tornju i pogledaše kroz uveličavajuća stakla, spaze kako se u nepreglednoj maglenoj daljini, uz poznatu repaticu javlja jedna nova, mala, titrava zvijezda¹⁴

Weiters behandelt Tribuson das Verständnis der Wirklichkeit in seinen Erzählungen. Zum Beispiel findet man bei *Jomael alkemičar i vrijeme* die wahre Wirklichkeit in der Schrift und der Alchemie:

Kažu [...] da je većma čitajući bivao sve unezvereniji, te da su mu se, kako alkemija tako i pismo, činjali u sebi nedovršeni, to jest tek nekim blijedim odslikom božanskih tvorevina. Ipak, vjerovao je da se jedina suštinska istinitost svijeta očituje u pismu i alkemiji, te da pismo, i nije drugo doli alkemični proizvod.¹⁵

Anhand der metaphysischen Fragen gibt Tribuson dem Leser einen Einblick in die Kunst selbst, verführt ihn, um seine Grenzen auszuweiten, indem er ihm einen Platz in seinem Werk zuteil werden lässt.

7.5 Die Intertextualität

Aufgrund der Tatsache, dass Borges sich seines Vorhabens bewusst war und die Intertextualität in nahezu all seinen Werken einschloss, gewann die Intertextualität auch in den späteren

¹³Tribuson (1972:25)

¹⁴Tribuson (1972:22)

¹⁵Tribuson (1972:6)

Werken späterer Autoren an Bedeutung.

Wenn man nun vom gegenwärtigen Standpunkt ausgeht, kann man als Autor durchaus einen Querverweis auf ein Werk oder einen Autor liefern, ohne sich der Intertextualität bewusst zu sein. Genausowenig kann man von einem Leser erwarten, die einbezogenen Querverweise bewusst zu rezipieren. Bestimmt wird eine Lektüre als einfach bewertet, wenn der Leser, die Verweise als solche auch wahrnimmt. Dies ist von seiner Leseerfahrung abhängig, inwieweit er sich der in der Lektüre eingesetzten Intertextualität bewusst ist, denn nur dann kann die vom Autor beabsichtigte Metapher auch entsprechend gedeutet werden. Die Tatsache jedoch ist, dass der Autor und der Leser unterschiedliche Leseerfahrungen teilen, sodass manche Zitate oder Werke während der Lektüre vom Leser als fiktiv gedeutet oder als Querverweis nicht registriert werden.

Bei Tribuson ist vor allem im Erzählband *Zavjera kartografa* eine durchaus überlegte intertextuelle Strategie wahrzunehmen, da er sie in seinen Erzählungen klar an die Thematik heranführt oder seine Überlegungen mit einem Querverweis zusätzlich determiniert.

In der Erzählung *Kitajski carski vrt Jona Tadeusza* werden Namen berühmter Künstler, Philosophen und Schriftsteller genannt (Dante, Rubens, Michelangelo, Croce, Mickiewicz, Platon, Shakespeare, Edgar Allan Poe ...), wobei er unter anderem explizit an das Werk *Das ovale Portrait* von Edgar Allan Poe hinweist, um eine Abhandlung zu seiner Erzählung zu schaffen.

Tadeusz je vazda pokušavao dokazati kako on i neznani kitajski pripovjedač nisu jedini čuvari demonskog saznanja. Umjetnik naoko nespojiv sa začudnim kitajskim predanjima i s umornim poljskim močvarama znao je isto - Edgar Allan Poe uobličio je ovu natprirodnu istinu u svom predivnom Ovalnom portretu.¹⁶

Des Weiteren verwendet Tribuson - zwar in einem kleineren Rahmen als Borges - Querverweise, die eher imaginärer Natur sind oder schwer ausfindig gemacht werden können. Dabei verwendet er Zitate als Übertragung der Ideen.

»Ne znači li ta tvrdnja da svijet više ne postoji, te da nas dvojica nismo doli vlastiti privid?«
Nije mi odgovorio, no ono što je mislio ipak sam kasnije saznao pročitavši nekoliko potcrtanih rečenica neobjavljenog mu ogleđa - »Ako je svijet donedavna i postojao, nakon Michelangela to zacijelo više nije mogao.«¹⁷

¹⁶Tribuson (1972:49)

¹⁷Tribuson (1972:48)

oder über Mickiewicz' Schaffen:

»U Mickiewiczovu djelu najsvetija ideja domovinstva otrgnuta je stvarnosti, narodu i stavljena u službu riječi«. ¹⁸

Es sei angemerkt, dass von Tribuson keine imaginären Bücher bekannt sind, wie es der Fall bei Borges ist. Die imaginären Bücher des argentinischen Schriftstellers haben einen genauso ruhmreichen Platz in der Literaturgeschichte eingenommen wie seine veröffentlichten Werke selbst. Diese Quasiexistenz dieser Bücher ist insofern von Bedeutung, als dass sich Borges in seinen wirklichen Werken auf sie bezieht.

In der Erzählung *Zavjera kartografa* verwendet Tribuson ähnliche Konstrukte wie Borges' Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, wobei die Handlung aus geografischer Sicht behandelt wird. Es handelt sich um eine Verschwörungstheorie der jüdischen Wissenschaftler aus dem 15. Jahrhundert. Das Geschehen findet in Spanien statt und verwendet historische sowie fiktive Personen genannt. Und zwar zeichneten jüdische Kartografen, die ihre Stelle im kartografischen Institut nicht verlassen durften, im Zuge der Ermordung der Maurer und Juden aufgrund ihrer Abstammung, ein trügerisches System auf Landkarten ein. Diese Verschwörungstheorie wird mit einer „verlässlichen“ Quelle von Enrico Munuel untermauert:

Pouzdanije kronike Enrice Munuela kazuju u pripovjednome ruhu kako je mišlju tih Židova bezprestano igrala žudnja krvave osvete, odmazde za spaljenom subraćom. [...] Da su svoje namisli proveli u djelo svjedoče nam i požutjele karte u kojima su ucrtani: jedan izmišljeni planinski prosjek kroz Sierra de Guadarrama (danas bi prometnicama znatno zbližio Madrid i Valladolid), zatim sustav rječica nedaleko Toleda, još poneka sitnica i, na koncu, čitav jedan otočić nekih tridesetak milja južno od Baleara. Nazvaše ga Piedrabueana. ¹⁹

Nun werden verfälschte Landkarten als Ausgangspunkt für die Erzählung genommen und eine Insel Piedrabueana bekommt einen imaginären Wert. Ein neues Paradigma entsteht als im Laufe der Erzählung eine neue glaubwürdige Auslegung zu Tage tritt:

Ignace-Leontine de Lermainne, francuski moreplovac, koji je 1496. putovao iz sjeverne Afrike u Španjolsku izražava jednim pismom svoje negodovanje samom Ferdinandu II Aragonskom, sve zbog netočnosti karata koje je Španjolska uručila njegovoj vladi. Ignace-Leontinove karte proistjecahu iz predinkvizicijskog razdoblja i na njima (vjerojatno grubom omaškom, mišljaše Ignace-Leontine) nije bio ucrtan

¹⁸Ebd.

¹⁹Tribuson (1972:28)

mali otok trideset milja južno od Baleara. [...] susretne ga ovdje pet poostarjelih Židova, mršava tijela i
pođužih sjedina, pak mu iskažu dobrodošašće na Piedrabueanu [...]»²⁰

Die Beweise werden durch den Fluss der Erzählung fortwährend belegt und der Realitätsgehalt wird aufs Neue verändert. Eine Auflösung am Ende ist nicht eindeutig. Zuerst wird auf Fiktion angedeutet, die in weiterer Folge als Fiktion enthüllt wird, jedoch auf die Wirklichkeit einen Einfluss zu nehmen scheint.

In der Erzählung fügt Tribuson historische Figuren ein: Ferdinand II von Aragón, Isabela von Kastilien, Sixtus IV, Tomás de Torquemada, Thomas von Aquin, Napoleon Bonaparte. Weiters werden auch fiktive Personen (Enrico Munuel, Ignacio-Leontine de Lermainne, Esteban Manuel Gormices) und ihre Schriften als Beweise angegeben. Ebenso wird ein Artefakt, ein Amulett, gefunden. Dabei bedient sich Tribuson etlicher Beglaubigungsstrategien, die Borges - als Vorreiter solch eines narrativen Verfahren - in seinen Erzählungen einfließen lässt.

Mit »IGNIS SANAT!«lässt sich ein Aphorismus von Hippokrates erkennen. In der Erzählung wird er zu einem Teil zitiert und lautet ursprünglich wie folgt: „Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat; quae ferum non sanat, ignis sanat.“²¹(dt.: Was Medikamente nicht heilen, heilt das Eisen, was das Eisen nicht heilt, heilt das Feuer, was aber das Feuer nicht heilt, muß als unheilbar angesehen werden.)

Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass die Erwähnung der historischen Person Thomas von Aquin eine tiefere Bedeutung hat. Thomas von Aquin, der ein Scholastiker war, unterschied zwei Zugänge zum Wissen: Das Wissen von Gott und das Wissen durch Vernunft.²²

Mit Autodafé als Urteilsvollstreckung, die meist durch Feuertod vollzogen wird²³, wird der Bezug zur Wirklichkeit und deren historischen Hintergründen scheinbar gemacht.

Da Tribusons Werke keinen theoretischen Analysen hinsichtlich des sozio-politischen Kontextes unterzogen wurden, kann man lediglich vermuten, ob es sich hier um bestimmte Hinweise auf die metaphorische Instrumentierung handelt. Wie es Daniel Balderston in Abhandlung der Kurzerzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* argumentiert, dass „the interest of the stories is considerably heightened by attention to the historical and political elements, elements that can then be put in counterpoint to the others“²⁴, so könnte man auch bei Tri-

²⁰Tribuson (1972:29)

²¹Lautenbach (2002:269)

²²http://www.heiligenlexikon.de/BiographienT/Thomas_von_Aquin.htm [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]

²³Brockhaus (2005:64)

²⁴Balderstone (1993:5)

buson aufgrund der gegebenen historischen Referenzen (jüdische Kartografen, Inquisition, usw.) die Erzählung als eine Zeugnisablegung einer Kultur argumentieren.

Weitere intertextuelle Hinweise finden sich in den Erzählungen *Jomael alkemičar i vrijeme* und *Gusar*. Die erste der beiden Erzählungen stützt sich auf eine Fußnote, die erst in der zweiten Erzählung auffindbar ist. Man kann vermuten, dass die Intention des Autors eine Erstellung einer weiterführenden Erklärung war, die aber von den Fuß- bzw. den Endnotennormen abweichen soll. Dieser fehlende Zusammenhang wird vom Autor in der Fußnote ebenso behandelt.

Svaki će se čitalac s pravom upitati čemu ovaj nepovezani niz tek jedva zanimljivih podataka. Prepričavanje Jomaelove povijesti htjelo se izdići iznad gole pripovijedne profanosti kronike, no upravo nevjerovatna apokrifnost nadaljih podataka ne dozvoljava piscu da ih stavi nigdje drugdje doli u fusnotu. A upravo ovi podaci izbija ju iz dosadašnjeg prepričavanja neosmišljenost i djelomičnu nezbijenost kronike²⁵

Die zweite Erzählung *Gusar* enthält Erwähnungen der Platoniker Kelsos und Porphyrius als die ersten antiken Kritiker des Christentums. Diese stehen im Vergleich zu Thomas von Aquin, der sich dem Christentum verschrieben hatte und Methoden erforschte, um die Existenz Gottes zu beweisen. Da es sich hier um einen Piraten handelt, der als Theologe mit dämonischen Charakterzügen seine Piratentruppe anhand der Platoniker lehrt, wurde hier ein bewußter Bezug zu diesen Autoren sowie eine kurze Zusammenfassung ihres Schaffens geliefert.

Ovi su pak svagdan, kako maču se i veslu svikavali, tako i čitali spomenute knjige među kojima vrsnost bje ona Kelsosova, gdje spomenuti kršćanstvu namjenjuje tek sljedbeništvo i otpad od židovstva, potom Plotinova učenika Porfirija koji je protivu kršćana napisao čak petnaest knjiga.²⁶

Alle drei Formen enthalten eine Anlehnung an frühere Texte, wie es Borges einst in seinen Werken vollzog. Dabei neigt Tribuson auch zum Zitat existierender und imaginärer Bücher sowie die Literarisierung des Sujets durch Legenden oder durch historische Ereignisse. Der Unterschied zwischen Tribuson und Borges ist jedoch die intertextuelle Kapazität, die sie unterschiedlich ausschöpfen. Dabei ist nicht zu vernachlässigen, dass Borges - im Gegensatz zu Tribuson - aufgrund seiner Lesebiographie ein weitaus umfangreicheres Fundament (er las

²⁵Tribuson (1972:15)

²⁶Tribuson (1972:24)

seine Lektüre hauptsächlich in der Originalsprache) besaß, um dieses literarische Verfahren zu verwenden.

7.6 Die Destruktivität

Tribusons ist sich der Literarizität in seinen Werken bewusst und seine narrative Vorgehensweise ist stets durchdacht. Aus diesem Grund ist es naheliegend, dass seine Sinnträger ebenso das Schicksal der Kunst verkörpern und Träger universeller Aussagen sind. Der klassische Strukturalismus arbeitet gewöhnlich mit Ideologien, die zwischen dem Akzeptablen und dem Inakzeptablen unterscheiden. Die Dekonstruktion nach Jacques Derrida dagegen ermöglicht es aufzuzeigen, wie „solche Oppositionen, um ihre Stellung zu wahren, manchmal dazu verleitet werden, sich umzukehren oder selbst zu Fall zu bringen, oder wie sie dazu gezwungen sein können, bestimmte winzige Details an den Rand des Textes zu verbannen, die aber zurückgeholt werden können, so daß sie das Zentrum empfindlich stören.“²⁷ Durch ein bestimmtes Phänomen, das Verwunderung auslösen kann, werden sichtbare Automatismen gebrochen und das Phänomen wird vernommen. Dabei hat die Kunst einen Effekt erzielt, wenn ein bekanntes herkömmliches Phänomen aufgrund seiner veränderten Betrachtungsweise und einer neuen Dimension eine neue Wahrnehmung erhält.²⁸ Tribusons Figuren sind - um eben dem Phänomen neue Dimension zu verleihen - Wissenschaftler oder Künstler, die verrückter Natur sind. Vor allem weil sie Wissenschaftler sind, verleihen sie der Erzählung einen nüchternen und emotionslosen Charakter. Es ist naheliegend, dass gerade (Pseudo-)Wissenschaften wie Kabbala, Astrologie, Dämonologie, Esoterik als behandelnde Lehren in Tribusons Werken auftreten.²⁹ Ein Beispiel hierfür stellt die Kurzerzählung *Kitajski carski vrt Jona Tadeusza* dar. Die Geschichte wird von einem Journalist erzählt, der aufgrund seines oberflächlichen Journalistenschicksals nicht in der Lage ist, über Weltanschauungen von Tadeusz zu sprechen.

Bio sam njegov stari, skromnost mi ne dozvoljava kazati i prisni prijatelj, no moja nezahvalna sudbina površnog novinara ne omogućuje mi da s prevelikim surazumijevanjem govorim o svjetonazorima Tadeuszevim.³⁰

²⁷Eagleton (1997:117)

²⁸Vgl. Visković (1983:90f)

²⁹Vgl. Visković (1983:91)

³⁰Tribuson (1972:46)

Es werden kurze Beiträge über den Sinn und der Funktion der Kunst berichtet. Dabei werden Künstler mit Mördern, Entführern und Angreifern verglichen:

Umjetnost naime, po Tadeuszu [...] izražava jedan potpuno uništajni karakter, prava njezina priroda jest destrukcija. Bespregledna slikarska platna, neizmjerive gomile ispisana papira, kipovi i statuete, akordi glazbe skladane tijekom vremena, sve to za Tadeusza nije odslik Božanskog, ili zrcalo kroz koje mu se približuje, već [...] njegovo jedino i pravo tvorenje, jer umjetnik koji stvarnost izažima smjerajući je pretvoriti u neprolaznu umjetninu, nepovratno tu istu stvarnost uništava. Istovremeno je to i skok s vremenitog na vječno, s ljudskog na božansko, sa stvarnog na zamišljeno.³¹

Solch eine Bestimmung der Kunst ist durchaus möglich, die einem Begriffssystem entspricht. Inhaltlich könnte man ebenso gut argumentieren, dass die Kunst einen bestimmten Moment als ewig festhalten kann. Weiters kann ein Paradigmenwechsel einen Betrachter dazu führen, die Wirklichkeit durch die Kunst zu betrachten. Dabei wird die Kunst, die von Michelangelo oder Shakespeare ausgeht, als möglicher Ausgangspunkt gesehen. An diesem Punkt angeht, ist hier eine Ähnlichkeit mit Borges' Aleph zu beobachten. Nämlich ist dies jener Punkt im Raum, der alle Punkte in sich enthält und jener Ort, an dem sich alle Orte der Welt vereinen. Jedoch erfährt die Erzählung eine Kehrtwende. Jon Tadeusz verschwindet und der Erzähler entdeckt im Jon Tadeusz Dachgeschoss erschaffene Kunstobjekte.

Uzana soba u potkrovlju njegove kuće bila je krcata slikama u ulju, grafika, sitno čvrčkanim i mnogo popravljanim sonetima fantastiče sadržine, čak i jednom ovećom poemom, zatim malim glinenim kipovima, jednim dnevnikom i porazbacanim stranicama nedovršenog romana o Orfeju.³²

Nun verliert die Figur ihre plastische Gestalt und der Raum wird zum Kunstobjekt, in dem sich der Erzähler vorfindet. Der Erzähler ist nun in Zwiespalt: entweder lehnt er die Kunst aufgrund ihrer Destruktivität und der Verfälschung der Wirklichkeit ab, oder er lässt sie gerade aus diesen beiden Gründen zu.

7.7 Der Chronotopos

Nach Michail Bachtin stellen Raum und Zeit in der Literatur einen „grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang“³³ dar. Die Gestaltung des Raumes und der Zeit in einer Erzählung

³¹Tribuson (1972:47)

³²Tribuson (1972:50)

³³Bachtin (2008:7)

ist ein notwendiges Element, um die handelnden Figuren zu charakterisieren sowie ein bestimmtes Weltbild zu veranschaulichen. Räume in einer Erzählung sind nicht durch Zufall gewählt, sondern sind symbolisch an die Erzählung angepasst, d. h. Blicke, Bewegungen, Architektur, usw. stehen in einer nahen Beziehung zu der Narration. Schauplätze oder Reisen, aber auch Stillstand können mehrdeutige Hinweise liefern, um die Figuren und ihre Umgebung sowie ihre Seelenzustände darzustellen. Der wechselseitige Zusammenhang von Raum und Zeit konstituiert schlussendlich den Handlungsverlauf und -möglichkeiten der Figuren.

Abgesehen von den Erzählungen *Zavjera kartografa* und *Kapetan i nečastivi*, in welchen der Autor einen Raum und eine Zeitperiode der Erzählungen konkreter abgrenzt, ist dies in den restlichen Erzählungen des Erzählbandes *Zavjera kartografa* kaum der Fall. Nämlich findet die Handlung der ersten Erzählung zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert in Spanien statt. Die zweite, eine Parabel, findet im 18. Jahrhundert statt, wobei sich der Raum auf die Meeresoberfläche und auf kein bestimmtes Land bezieht.

Im Allgemeinen kann man für die restlichen Erzählungen keinen spezifischen Raum für die Handlungen des Sujets abgrenzen. Genausowenig lassen sich Stereotype oder Besonderheiten von Ländern, Städten, Sitten und Gebräuchen identifizieren. Es werden lediglich Situationen dargestellt, die einen Einfluss auf die Figuren haben könnten. Wie zum Beispiel in *Jomael alkemičar i vrijeme*:

[...] što sve djelovalo začudno, budući je živalj njegova kraja najviše bila zauzeta bogobojaznim snebivanjem i smjernom krotkošću, nepretrpnim strahom pred najezdama kuge, te posvemašnjom besparicom i duhovnom zaturalošću.[...] Bila su učmala i bezrodna ljeta [...] Uslijedit će duge godine napregla rada i besanih noći [...] Neznatnost podataka o tim mračnim vremenima, kada je koru hljeba, vedricu masti ili topli gunj bilo vrednije sačuvati negoli gomile ispisana papira [...] ³⁴

In einigen Erzählungen ähneln beschriebene Umgebungen sowie die Tierwelt stark einer Welt mit monströsen Grundzügen. In der Erzählung *Samostan* ist die Rede von einer auf dem Rücken schwimmenden Schildkröte und in *Sudionik* stößt die handelnde Figur auf animalische Missgestalten:

Između toga močvarnog gustiša bje upravo nemoguće iznaći dašak svježine. Kojekakve nakazne močvarne životinje sa svojim ružnim nakotom izmicahu zaplašeno ispred njegova pogleda. ³⁵

³⁴Tribuson (1972:5f)

³⁵Tribuson (1972:59)

Die Umgebung sowie die Tierwelt sind jedoch nicht dazu gewählt, um den Leser oder die Figur zu erschrecken, sondern um dem Weltbild eine neue Dimension zu verleihen.

Die Bewegung durch Zeit und Raum bzw. der Einfluss auf das biografische Leben des Helden ist vorhanden, jedoch nicht in dem Ausmaß, dass der Erzähler ein hohes Alter erreicht. Ebenso wenig verrät die Bewegung der Figuren über den Raum, in dem die Handlung stattfindet. In der Erzählung *Kugle* wird bloß eine Trennlinie zu dem östlichen arabischen Erdteil geschaffen. Dabei werden dem östlichen bzw. dem arabischen Teil mystische Eigenschaften verliehen.

Drhtavim i ponešto hrapavim glasom jezika koji je istom naučio, kazivao je koliko je prizivanje budućnosti u njih opasno i rizično, ne manje rizično negoli prizivanje duhova u Lomyardovoj zemlji.³⁶

Zusammenfassend kann man bemerken, dass der stattfindende Raum aus der topografischen Sicht durchaus translozierbar und kein Bestandteil des Ereignisses ist. Er erhält erst dann seine Gültigkeit, wenn sich die Handlung in einen isolierten Raum, und somit zum Ereignis, verlagert. Zu diesen isolierten Räumen zählen - je nach Erzählung - der Teich, der Kerker, die Sternwarte, oder gar abstrakte Räume wie der Traum.

Hinsichtlich der Einleitung der Zeitabschnitte ist es kaum zu eruieren, in welcher Zeit sich die Handlungen ereignet haben. Die Zeitabschnitte werden durch spezifische Wörter eingeleitet, um mögliche historische oder chronologische Spuren zu verwischen. Dabei verwendet Tribuson folgende Wörter, um den Zeitverlauf auszudrücken: *jedne jeseni, uslijedit će duge godine, jednog jutra, baš onoga ljeta kada..., zatim, kasno s večeri, kroz nekoliko tjedana, treće proljetne noći, druge ili treće sedmice, stoga*, usw.

Solch ein Verfahren kann man mit der Kurzerzählung von Borges *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* vergleichen. Dabei wird auf ein Zeitmodell angedeutet, das folgendermaßen zusammengefasst wird:

Er [Ts'ui Pên] glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten.³⁷

In der Erzählung wird eine Anspielung sowohl auf den Urheber als auch auf das Modell der Relativitätstheorie angespielt. Deutlicher wird es in einem Absatz, in dem das Newtonsche

³⁶Tribuson(1972:9)

³⁷Borges: Fiktionen (1992:88)

Zeitmodell als Gegenmodell zum Zeitbegriff von Ts'ui Pên genannt wird:

Dann bedachte ich, daß alle Dinge einen genau treffen, genau jetzt. Jahrhunderte um Jahrhunderte, und alles geschieht nur in der Gegenwart; zahllose Menschen in der Luft, am Boden und auf See, und doch geschieht alles, was wirklich geschieht, mir...³⁸

Die Zeit, die sich in die Vergangenheit und in die Zukunft verzweigt, ist nicht nur ein Konstitutionsmerkmal des Universums, sondern auch die Kompositionsstruktur der Erzählung. Solch eine Unbestimmtheit ist in den Erzählungen beider Autor zu finden.

Vergleichend zu den Abenteuern des griechischen Romans sind sowohl der Raum als auch die Zeit translozierbar und verschiebbar und die Dominanz liegt beim Zufall, denn eine geografische, alltagsbezogene oder zeitliche Konkretisierung „würde in das menschliche Leben und dessen Zeit ihre eigenen *Gesetzmäßigkeiten*, ihre *Ordnung* und ihre *integrierenden Zusammenhänge* hineinbringen.“³⁹

7.8 Das Paradox

In seinen Erzählungen hat Tribuson, wie Borges, unübersehbare Widersprüche und logische Aporien eingearbeitet, die die geltenden Kriterien des mimetischen Diskurses in Frage stellen. Dabei wird der Erzähler sowie die Figuren in einen paradoxen Zusammenhang gesetzt. So wie Borges mit seinem Ich-Erzähler in Bezug auf Rezensionen imaginärer Bücher spielt (*Pierre Menard, Autor des Quijote, Untersuchungen des Werks von Herbert Quain*), findet sich bei Tribuson ein Ereignis, welches ein widersprüchliches Ende findet. In der Erzählung *Astarta, pučka priča iz sna* ist ein Kind das Produkt eines Traumes. Der Ich-Erzähler enthüllt am Ende der Erzählung, dass er dieses Kind ist und in einem Traum lebt, dem er sich zu entreißen versucht. In der Erzählung *Zavjera kartografa* wird eine Insel erfunden und auf den Landkarten aufgrund einer Verschwörungstheorie eingezeichnet. Diese Handlung wird während der Erzählung explizit als Fälschung angedeutet. Bald aber stellt sich paradoxerweise heraus, dass es solch eine Insel gibt, jedoch auf einer älteren Karte nicht eingezeichnet war. Dadurch entstehen zwei Widersprüche, die während der Erzählung im gleichen Ausmaß stets bestätigt werden.

³⁸Borges: Fiktionen (1992:78)

³⁹Bachtin (2008:24)

Durch die Selbsterfahrung der Figuren oder durch die Einführung des Traumes in seine Erzählungen steigert Tribuson die Dekonstruktion der Mimesis des narrativen Diskurses. Mathematische Paradoxa, wie es Zeno oder Cantor gründeten, lassen sich bereits in der ersten Kurzerzählung finden. Zum Beispiel ist Jomaels Versuch ein Mitteilungssystem zu entwickeln, dem Prinzip des Cantorschen Paradoxes auf sprachlicher Ebene auffallend ähnlich.

Stoga se predao poslu izrađivanja jednog novog načina saopćavanja u kojem će posvemašnija zbilja biti iskaziva i prenosiva s govorioca na slušatelja.⁴⁰

Ebenso lässt sich Zenos Paradox feststellen, das Tribuson in der Kurzerzählung danach in einer Fußnote weiterführend erklärt.

[...] zemljotres bje proizveo iznenadno prskanje i lom zrcala pred kojim se alkemičar nalazio, pa se tako prostor u kojem je bio prividno smanjio za čitavu polovinu. Ovakvom djelidbom mogao bih prostor svoje sobe smanjiti za polovinu, mislio je, pa zatim još za polovinu, i tako u nedogled.⁴¹

Daraufhin wird das Barbier-Paradoxon und das *mise en abyme* zu deuten versucht, nämlich ein Gegenstand, das sich selbst einschließt:

Stoga je zatvoreni prostor za Jomaela počeo predstavljati osmotrivi beskraj, svemir unutar svemira.⁴²

Ein darauf bauende Idee des Paradoxons findet sich innerhalb des nächstfolgenden Kapitels, indem Tribuson zwei unterschiedliche Dimensionen mitsamt ihres Umfangs aufeinander einzuwirken versucht.

7.9 Die Labyrinth

Das architektonische Gerüst des Labyrinths - in welcher Form auch immer es dargestellt wird - stellt für Borges einen Rahmen für seine eigenen fantastischen Literaturkonstrukte dar. Dabei wird der Leser seiner Romane vergebens eine Abhandlung suchen und seine Hoffnungen unerfüllt bleiben lassen müssen. In zahlreichen Werken versucht Borges anhand des Labyrinths Verwirrungen und Zweifel, aber auch wissenschaftstheoretische Erkenntnisse hinsichtlich der Doppeldeutigkeit anzustellen. Zum Beispiel können *Haus des Asterion* im Erzählband

⁴⁰Tribuson (1972:7)

⁴¹Ebd.

⁴²Ebd.

Das Aleph oder *Die Bibliothek von Babel* aus der Kollektion *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* genauso gut ein Gefängnis oder eine Falle darstellen wie einen von den äußeren Einflüssen Schutz bietenden Raum. Dabei bieten Motive der Freiheit, der Ausgeschlossenheit, unterdrückte Triebe und innere Gefangenschaft nicht selten einen Ausgangspunkt, um solch eine Irreführung in eine als ein Labyrinth dargestellte Metapher zu rekonstruieren. Wie bereits angedeutet, ist bei Borges das Prinzip des *mise en abyme* stark vertreten. Um dies zu bewerkstelligen, werden Spiegeln als paradigmatische labyrinthische Formen im Erzählverfahren eingesetzt. Solch ein binäres und dualistisches Verfahren lässt sich ebenso in Tribusons Erzählungen finden. Ein Beispiel für solch ein Spiegelbild repräsentiert die bereits erwähnte Erzählung *Samostan*, in der die Dualität des Weltbildes betrachtet wird. Hier wird von einer Welt oberhalb eines Teiches berichtet und einer unterhalb des Teiches. Die Welt unterhalb des Teiches ist die verkehrte Welt, die als verflucht dargestellt wird. Das Spiegelbild wird anhand der auf dem Kopf schwimmenden Tierwelt verbildlicht:

I tada je [Gimal] na svoje veliko iznenadenje spazio dvije omanje sivozelene kornjače koje su u već providnoj plavkastoj vodi plivale naopačke, oklopljenim leđima prema dolje⁴³

Tribuson setzt den Spiegel ebenso für die Darstellung von Figuren ein, um die innere Zerissenheit zu veranschaulichen. Dabei stimmt er zwei physische Figuren aufeinander ab, um ihre Zerissenheit dialogisch zu verarbeiten. Ein geeignetes Beispiel zu diesem Spiegelbild ist die Kurzerzählung *Sudionik*, in der Simon und Saul, beide eine Person, jedoch zwei geistige Welten verkörpernd, ein Streitgespräch über die Ordnung der Welt und ihrer Dinge führen.

»Mi imamo svoje mjesto unutar svega toga, i sve to unutar nas samih zasigurno svoje mjesto ima, i u sažimanju toga leži nam bivstvo.«

»I zbog te naše određenosti ti vojnici koji močvarama srljaju k smrti u plamu ratnome?«prezrivo upita Saul.

»Da!«uzvikuje Simon, jer za njega je svijet, ako već jest močvara, jedna strahovita močvara.

»I otuda kažnjavanje plamenom, kažnjavanje bičem?«sjeća se Saul svih nedaća kroz koje je prohodio, sve što je sa zapanjenjem ugledao, sve što mu je mrak nad oči nadnijelo.

»Još jednom DA!«čuje se Simonov odgovor. Riblja kost mahnito zaigra ispod njegova vrata.

»Otuda zacijelo i red među stvarima - stolovi stoje, a svijećnaci vise?«

»Još jednom kličem DA i DA!«stvarno uzvikuje razjareni i zaneseni plemenitaš.

»Pa to je isto što i vjerovanje sudbini, usudu koji nas razložno baza [sic!] iz slučaja u drugu suča-

⁴³Tribuson (1972:39)

jnost?«zapanjuje se Saul i konačno uzima rasječeni plod s plitice. Riblji kostur se zaljulja preko njegovih grudi mrseći mu malje.⁴⁴

Das Spiegelbild wird in dieser Erzählung in einem Amulett ersichtlich, welches sowohl Sauls als auch Simons Hals ziert. Das Streitgespräch kann man auf eine psychologische Grundlage zurückführen, in der Simon alles tut, um den Gesetzmäßigkeiten und Normen der Welt zu entsprechen, was sich jedoch auf seine Psyche negativ auswirkt. Sowie das Motiv des Doppelgängers bei Borges eng mit dem Schatten verknüpft wird, der ihn belauert und verunsichert und seine Träume und Selbstgespräche strukturiert sowie als Alter Ego Erinnerungen wachruft oder Zukünftiges voraussieht. „Er ist Akteur und Betrachter, der eine rechtfertigt den anderen, sie gehören zusammen, bedingen sich, ergeben ein Ganzes, das in zwei Pole zerfällt und die Wirklichkeit erträglich macht.“⁴⁵

Das Labyrinth wird bei Tribuson in einigen Absätzen klar beschrieben, um den Leser darauf aufmerksam zu machen, dass es sich hierbei um eine Irreführung der Figuren handelt. Solch ein Verfahren lässt sich auch bei Borges finden. Er beschreibt seine Räume bis aufs Detail, um die architektonische Labyrinthstruktur zu erschließen. In der Erzählung *Sudionik* von Tribuson werden die Strukturen des Labyrinthes durch einen Sumpf verbildlicht.

Bojници koji se otpućivahu put znanih i neznanih bojišta često nestajahu u maglenim tajanstvima močvare, no nekolicina se uvijek bje izvukla i pronašla pravo bojište, te tamo izginula; [...] Iz čitava toga labirinta netko bi se i izvukao, ali toga bi sretnika, dok se zadovoljno vraćao kući, progutala močvara, ili bi njome zalutao vjerujući zvjezdama vodiljama. Često bi se čitave čete bojnika zagubile u neprohodnim glibištima močvare, pa su sve većma kružile priče o bojnicima koji lutaju tražeći Simonov dvorac, i idući tako sve se više prorijeđuju, ostavljajući svoje mrtve tmastim i zloдушnim vodama.⁴⁶

Das Labyrinth in der erwähnten Erzählung gleicht einem Labyrinth, in dem das Ende zwar zu finden ist, jedoch eine Konfrontation mit gewissen unüberschaubaren Ereignissen erfordert. Das beschriebene Labyrinth ist eine Metapher für einen der Lebensabschnitte, durch welches Saul schreitet. Der Lebensweg von Saul lässt sich im folgenden Absatz eruieren:

I sjeća se dalje hodočasnik Saul kako je dugo koraćao tom pustarom, što je mnogi životom nazivahu, prelazio preko raspuklina u sasušenu tlu, ispod natrulih križeva s bezbožnim pribijencima na njima,

⁴⁴Tribuson (1972:64f)

⁴⁵Hanke-Schaefer (1999:137)

⁴⁶Tribuson (1972:62)

kroz beživotne planinske prosjeke, i konačno kroz tmaste i zlođušne močvarne vode.⁴⁷

Schon die Figur des Pilgers Saul, lässt erraten, dass es sich in diesem Abschnitt um ein zusätzliches Gleichnis handelt. Nämlich ist seine Figur nahezu ident mit der Figur des Jesus von Nazareth im Neuen Testament. Betrachtet man die Elemente und den Verlauf der Handlung, ist es nicht auszuschließen, dass es sich hier um Jesus und seinen Hinrichter Pontius Pilatus handelt. Dabei wird die Umkehrung der Handlungen entgegen des vorgegebenen biblischen Verlaufes gedeutet. Der Pilger Saul ermordet sein zweites nach den Gesetzen handelndes Ich, das durch den Herrscher Samuel verkörpert wurde. Eines von der Gesellschaft bis ins heutige Jahrhundert akzeptierte Annahme eines dogmatisch-historischen Geschehens erfährt in der Erzählung *Sudionik* eine Umkehrung. Solch eine Interpretation, die lediglich eine von vielen sein kann, behält ihre Gültigkeit sowohl in der zeitgenössischen Literatur als auch in der Zeit der Veröffentlichung der Erzählung und lässt sich aufgrund ihrer universellen Form auch in die heutige Zeitperiode hineinversetzen, in der das Thema der Ungerechtigkeit bis dato behandelt und nach ihren Lösungen gesucht wird.

Wenn man sich die Erzählung *Die Bibliothek von Babel* von Borges zur Hand nimmt, so wird man ebenso eine biblische Struktur finden. Borges Bibliothek mit labyrinthischen Zügen wird einem Universum und der Bibliothekar Gott gleichgesetzt. Hinzu enthält die Bibliothek ein Buch, das alle anderen Bücher in sich enthält und dem Prinzip der Bibel als das Buch der Bücher gleicht.

⁴⁷Tribuson (1972:63f)

8 Conclusio

Im vorhergehenden Kapitel wurden narrative Charakteristiker auf der Ebene der Makro- sowie der Mikroebene untersucht. Das Ziel dabei war, die literarische Verwandtschaft der Kurzerzählungen aus dem Erzählband *Zavjera kartografa* von Goran Tribuson zu den Kurzerzählungen aus den Werken *Fiktionen* und *Das Aleph* von Jorge Luis Borges zu ergründen. Zusammenfassend lässt sich auf der Makroebene der untersuchten Kurzerzählungen die kurze essayistische Form von Borges wiedererkennen. Sie geben vor - obwohl durch Einbezug fantastischer Motive - Sachtexte zu sein, und verfolgen eine fantastische Grundannahme, die mit Hilfe des intertextuellen Verfahrens determiniert werden. Dabei ist die Narration ohne jegliche Ausschmückungen karg, aber dennoch präzise ausgestaltet.

Tribuson stellt das Ereignis in den Vordergrund und verleiht den Figuren lediglich eine Nebenrolle, ohne sie zu bestimmen oder ausführlichen Beschreibungen zu unterziehen. Seine Ideen schöpft Tribuson aus den Quellen des Universums und versucht sich in der paradigmatischen und geheimnisvollen Auslegung des Weltbildes sowie der Schöpfung einer mehrdimensionalen Wirklichkeit, die entgegen der Mimesis wirkt.

Tribuson verzichtet auf jegliche Gruselgestalten, die den Leser in einen Angstzustand versetzen könnten. Stattdessen eröffnet sich in seinen Werken die Metaphysik als eines der wichtigsten Instrumente, um seine Werke fantastisch werden zu lassen.

Metaphern des Traumes, Labyrinthes, Doppelgängers und des Spiegels stellen auch bei Tribuson Grundmotive dar, um seiner Fantasie entsprungene Wirklichkeit mystisch werden zu lassen, ohne an die Grenzen der Trivialität zu stoßen. Um gerade der Trivialität zu entkommen und einer anspruchsvollen Literatur gerecht zu werden, verwendet Tribuson das Verfahren der Textualität.

Das Verfahren der metatextuellen Quellenverweise - imaginärer und existenter Natur - erfordert einen Leser, der sich mit Genuss und Erfolg durch die Metaphern und Assoziationen

durchschlägt. Weiters bedient sich Tribuson historischer und imaginärer Legenden und Figuren, ohne dabei eine Unterscheidung zwischen der Imagination und der Realität zu erwägen. Beide Schriftsteller haben die Reizhaltigkeit der Fantasie erkannt und bauen ihre Handlungen auf den Konstrukten der Wirklichkeit, um sie zu Gunsten der Kunst zu zerstören und zu verfälschen. Dadurch verwischt Tribuson Spuren von Zeit und Raum, und lässt das Ereignis vergegenwärtigen. Aus diesem Grund finden die analysierten Werke - Tribusons als auch Borges' - auch heute ihren Zuspruch in der Literatur.

Das Paradox und die Labyrinth sind zwei landläufige Merkmale, die in den Kurzerzählungen wiederholend vorkommen und beim Leser Verwirrung und Zweifel auslösen. Ihre Verwendung ist vielfältig und sie werden auf der thematischen und semantischen Ebene gleich eingesetzt. Nicht selten findet sich der Leser selbst in einem Labyrinth, da die Erzählungen einen labyrinthischen Verlauf annehmen.

Anhand der Analyse ist es ersichtlich, dass Tribuson für das Spiel mit der literarischen Kunst durchaus von Borges inspiriert wurde. Er schaffte es jedoch durch eigene paradigmatisch-fantastische Welten, das Konzept zu affirmieren und sicher zu vertreten.

9 Zusammenfassung in kroatischer Sprache - Sažetak

9.1 Uvod

Ovaj diplomski rad se bavi proučavanjem fantastične i neofantastične književnosti te se u daljem razvoju osvrće na argentinskoga spisatelja Jorgea Luisa Borgesa, čiji se fantastični narativni sustav koristi u svrhe analitičkoga promatranja fantastičnih kratkih priča u prvoj zbirci Gorana Tribusona *Zavjera kartografa*.

9.2 Teorije fantastične književnosti

No, prije nego se može konkretno govoriti o fantastičnoj književnosti, važno je znati što se krije iza pojma „fantazija”, a i što se ubraja u nju. U leksikonu estetike lako će se pronaći dodatni pojmovi kao što su mašta i imaginacija, koji omogućuju predstaviti stvari koje su u stvarnosti nemoguće odnosno neizvedive. G.W.F. Hegel opisuje fantaziju kao opće umijeće umjetničke tvorevine.

Osvrnemo li se fantastičnoj književnosti vidjet ćemo da je nemoguće ograničiti jedan određeni književni opus kako bi definirali žanr fantastike. Pristup s vremenskoga aspekta je do sada podijeljen na povijesnu i ne-povijesnu vrstu ograničavanja fantastične književnosti. No, razlika ove dvije vrste je minimalna. Dok ne-povijesna vrsta nema određeno ograničenje književnih djela, povijesna ubraja samo književna djela od 18. do 20. stoljeća u kojima natprirodna pojava urušava suvremenu stvarnost.

Louis Vax tumači da je suočavanje s natprirodnom pojavom u uređenome svijetu i namjera fantastike. Za razliku od bajki, koje stvaraju svijet van stvarnosti i ne koriste natprirodnu

pojavu kao skandal, fantastika prvenstveno traži sukob između stvarnoga i mogućega. Sličnu tezu postavlja i Roger Caillois te naziva takav sukob "pukotinom" u stvarnosti. Austrijski teoretičar Franz Rottensteiner tvrdi da su pojave koje izazivaju strah i užas elementi koji omogućavaju razliku između fantastičnih i fiktivnih djela. No budući da se žanr djela ne temelji na otpornosti živaca čitatelja, teza bugarskoga teoretičara Cvetana Todorova poprimila je važno mjesto u povijesti teorije fantastične književnosti. Njegova teorija se temelji na tri uvjeta. Prvi uvjet je čitateljeva neodlučnost, drugi je da se čitatelj poistovijeti s likovima lektire, treći uvjet je stav prema tekstu. Treći uvjet nadalje očekuje da čitatelj odbaci i alegorijsko i pjesničko tumačenje djela. Prvi uvjet, tj. čitateljeva neodlučnost, odlučuje u kojem će se pravcu usmjeriti fantastika u djelu. Ovim povodom je Todorov uveo četiri kategorije, kako bi locirao fantastiku između druge i treće, budući da je njen rok trajanja vrlo kratak:

1. Čisto-čudno: U ovu kategoriju smatraju se djela u kojima su motivi nevjerojatni, natprirodni i konstantno uznemiruju čitatelja, no mogu se objasniti zdravim razumom te se većinom vežu za tabue iz npr. djetinjstva.
2. Fantastično-čudno: Zastupa djela s racionalnim objašnjenjem koje iznova budi nedoumice. S jedne strane se događaj može objasniti kao slučajnost ili prijevara, s druge strane su san, ludilo ili utjecaj droga i sl. kao uzrok jednako mogućega objašnjenja. Ovdje ovisi o čitatelju kako će interpretirati djelo.
3. Fantastično-čudesno: U ovu kategoriju su svrstana djela koja su najbliža fantastici, jer u konačnici tendiraju ka nadnaravnim i nude rješenja koja ne odgovaraju prirodnim zakonima.
4. Čisto-čudesno: Ovdje su sažeta djela koja nude rješenja van prirodnih zakona te ne bude posebnu čitateljevu reakciju. Fenomen čudesnoga dominira radnju, no ne očučuje čitatelja (npr. bajke).

Todorov tvrdi da je fantastičnost konstantno ugrožena i nalazi se između dva žanra, čudnoga i čudesnoga, te ju je nemoguće svrstati u vlastiti žanr. U ove svrhe Florian Marzin uvodi dva djelokruga kako bi njihova međusobna interdependencija označila fantastičnu književnost i time omogućila razlikovanje fantastične od ne-fantasticne književnosti. Prvi djelokrug se temelji na zakonima događaja u stvarnome svijetu te ne prigovara empirijskome pogledu na

realnost. Drugi djelokrug ovisi o spisatelju, njegovom pogledu na svijet i njegovom uvođenju nadnaravnih normi, koje crpi iz svoje fantazije. Ukratko, drugi djelokrug se suprotstavlja prvome i unosi nadnaravne fenomene. Kako bi se fantastičnost proizvela, potrebna su oba djelokruga da se provede interdependencija među njima. Utjecaj jednog djelokruga u drugi je od velike važnosti jer je to uvjet da se omogući fantastičnost u djelu, no po kojem redosljedu ili u kojoj mjeri se taj utjecaj uvodi, ne igra značajnu ulogu.

Očigledno je da se fantastičnost orijentira prema ograničavanju stvarnosti i ovisno o pomicanju određenih postulata stvarnosti odustaje biti fantastična. Za razliku od tradicionalne fantastike, neofantastika uvodi nove razine kako bi dočarala fantastičnost. Neofantastičan tekst naime narušava sve norme vjerojatnosti mimetičnog diskursa i razvija fantastičnost iz postupka jezične tekstualne kompozicije, pomoću citiranja, ironiziranja, metafore, paradoksa itd.

9.3 Neofantastika

Funkcija čudnoga i čudesnoga više nije zadovoljavajuća kako bi se opisala fantastična književnost. Jaime Alazraki uključuje u svom djelu o neofantastici (Alazraki 1983) čovjeka i njegov jezik kao instrumentiziranje fantastike. Kroz fantastičnost se kod čitatelja projicira nelagoda, a ne strah. Neofantastična pripovijedanja ne koriste mimetičko-iluzionistički diskurs već uništavaju i prostorno-vremensku iluziju koristeći destruktivne paradoksnе elemente.

Neofantastika se pokušava osloboditi stege kauzaliteta te od svoga čitatelja očekuje da se oslobodi polarizirajućega pogleda na svijet te da se identificira s figurama, koje se ne pokazuju iznenađenima nad fantastičnim fenomenima. Čitatelju se nalaže da sagleda šarolikost stvarnosti i prihvati fantastičnost kao dio realnosti.

Važni instrumenti glede proizvodnje fantastike su paradoks i metafora. Paradoks uznemiruje čitatelja te vodi ironično-zagonetnu igru, koja krije kontradikcionalne komponente. Time se čitateljevo mimetičko-iluzionističko razumijevanje teksta razara i njegova slika o logičnome poretku svijeta biva poljuljana. Metafora kao instrument ne daje odgovor na svaku zagonetku, nego daje brojne odgovore te se igra s pluralitetom, relativnošću, ambiguitetom i neizvjesnošću.

Sličnost između fantastike u iskonskom smislu i neofantastike je red koji se prilagođava i normalnome i fantastičnome poretku životne stvarnosti. No, dok su ova dva reda u tra-

dicionalnoj fantastici bili nespojivi, neofantastika naginje ka križanju kako bi se stvorilo opširno razumijevanje reda te da bizarni red postupčno zamijeni normalni. Tradicionalna fantastika objektivno prikazuje svoj fantastični sadržaj, dok se neofantastika odupire tome shvaćanju koristeći objektivnost i subjektivnost te uključuje čitatelja u tu zbunjuću igru. Zbog toga neofantastična lektira očekuje čitatelja sa širokim pogledima na svijet i vanjezičnim društveno-povijesnim znanjem.

9.4 Borgesova književnost i njezin utjecaj

Jedan od velikih stvaratelja neofantastike je argentinski spisatelj Jorge Luis Borges koji je latinoameričkome kontinentu pomogao oteti se tradiciji i izolaciji. Njegov doprinos je uočen ne samo u književnosti već i u filozofiji i jezičnoj kritici 20. stoljeća.

Jorge Luis Borges (1899-1986) se vraća nakon dugogodišnjeg boravka u Ženevi i Madridu u Argentinu. Budući da je svojim zalaganjem potpomogao etabliranju književnoga pokreta pod nazivom „Ultraísmo” u Madridu, pokušava taj isti etablirati i u Buenos Airesu. Ovaj pokret se oslanja na francuskoga spisatelja i pjesnika Stéphane Mallarméa te je u potrazi za čistim stihom bez erotičnih elemenata i logičnih struktura. No, ubrzo njegov interes budi fiktivna proza u koju unosi svoja postfilozofska razmišljanja.

Borgesov narativni stil je uglavnom karakterističan po kratkome izlaganju i eliminiranju veznika. Rečenice i odlomci su rastavljeni u male jedinice točkom ili semikolonom. Borges je osnovao i dva narativna sustava čija formalna struktura nudi alternativu modernizmu, a i samoj Borgesovoj avangardnoj poeziji. Oba sustava su po stilu naziva 'coupé' te će drugi sustav uskoro nadomjestiti prvi, koji je poznat po svom realnom tonu, izvrsnoj karakterizaciji, učinkovitom korištenju lokalnoga 'slanga' odnosno argentinizama, jednostavnom tijeku pripovijedanja i besprijekornom nadovezivanju događaja. Drugi sustav pridobija nove narativne konture. Njegova obilježja su fantastične i nestvarne vrste i Borges teži k univerzalnim temama, koje pripovijeda standardom španjolskoga književnoga jezika i latinizmima. Hibridna forma sastavka i kratke proze se nastavlja te odlično sastavljena radnja, geometrija priče te njeno finalno vijuganje unosi u pripovijetke nove perspektive i elemente koji se ponavljaju u sljedećim Borgesovim djelima. Sva ova navedena obilježja su sročena u zbirku *Ficciones* (1944, njem. *Fiktionen*) koja je Borgesu omogućila priznato mjesto u povijesti književnosti. Zbirka *Ficciones* se zasniva na fantastičnoj radnji, metafizičkim temama i stilskim inovacija-

ma te je utjecala na mnoge europske, sjevernoameričke i španjolske spisatelje nove generacije.

Borges je bio poznat po svom kratkom i preciznom izražavanju te je svoje pisanje posvetio kratkoj prozi. Karakteristično za Borgesa je činjenica da nikada nije objavio niti jedan roman, nego je pisao komentare i kritike glumeći da te knjige o kojima piše odavno postoje. Borges se rado igra s objektima kao simbolima, pa se vrlo brzo da uočiti da se opisana stvarnost ne događa sada i ovdje i ne zahtjeva direktnu vezu s korištenim objektima. Štoviše, njegovi objekti označavaju simbole ili alegorije. Slično se Borges odnosi i prema stvarnosti. On ju naime ne izmišlja nanovo već rekonstruira novu stvarnost, koja odgovara metafizičkom, teološkom i estetskom konceptu. Ovom podlogom omogućeno je bezgranično korištenje metafora, oksimorona i paradoksa. Zahvaljujući Borgesu je citiranje i pozivanje na postojeća, fiktivna, a i imaginarna književna djela doživjelo nove dimenzije. Njegovi izvori odgovaraju grčkim spornim i izvankanonskim apokrifima te su vrhunac fantastike. No, Borges se distancira od svakog ontološkog kategoriziranja stvarnosti, a time i fantastike i intertekstualnosti. Ne koristi sustav koji bi se mogao kasnije imitirati ili funkcionalno koristiti te su njegove reference izmišljene i simulirane. Čak štoviše, poništava potrebu dualizma za proizvodnjom intertekstualnosti te odbija svako autorsko pravo. Korištenjem paradoksa Borges zbunjuje i iritira čitateljev pogled na logičan poredak svijeta. Česti paradoks u Borgesovim pripovijetkama je Zenov paradoks te će njegovo izlaganje o beskonačnom regresu Borges često koristiti u svojim djelima o predodžbama vremena i prostora. Njegov interes za filozofiju i pokušaji opovrgavanja teza povijesnih filozofa uskoro je postao dominantan Borgesovim djelima. Uz paradoks pridobila je i arhitektonska struktura labirinta veliku značajnost u Borgesovom narativnom sustavu. Ovu strukturu Borges koristi pri opisivanju knjižnica, ruševina, puteva, hodnika, palača i ostalih prostorija kako bi dobio beskonačnu formu prostora. U njegovom labirintu se ubrzo nalazi i čitatelj, traganjem za izlazom iz njegovih tekstova, koji je nerijetko povezan s iznenađenjem. Drugi simbol kojim Borges stvara dojam beskonačnosti je ogledalo za preslikavanje ili udvostručivanje identiteta. Ta druga osoba unutar ogledala može biti suparnik, protivnik, ali i percepcija svojega Ja. Time Borges omogućuje pronalaženje drugoga Ja u ogledalu kao rezultat izvorne traume, koji nas upućuje na to, da je čovjek sam sebi nepoznat.

Sjećanje odnosno arhiviranje koje Borges koristi u svojim djelima su karakteristike Nitscheo-

vog „Übermensch“-a. Borges naime spaja sve spoznaje i znanja od prošlosti do budućnosti kako bi dokazao beskonačnost komemoracije. Ove spoznaje koristi kako bi sam proizveo arteficialne jezične sustave i matematičke formule u svojim djelima. Te opet pokušava potvrditi beskonačnost u ovim sustavima, gdje odbacuje svako generaliziranje i razvijanje stvari.

9.5 Fantastičari hrvatske književnosti

Krajem 60ih i početkom 70ih godina u hrvatskoj književnosti se pojavljuje jedan novi naraštaj mladih spisatelja koji mijenjaju ulogu spisatelja, a i svijet medija, budući da u ime književnosti odbijaju svaki politički angažman. Njihov pogled na književna djela je individualne prirode te tvrde da je pisanje igra, koju igraju po individualnim potrebama. Ubrzo se razvijaju dvije približno slične skupine pod imenima „krugovaši“ i „razlogovci“ kako bi se oduprijele starijoj književnosti i uvele nove književne kriterije. Zlatno doba ovoga naraštaja je po Jurici Pavičiću godina 1975., jer se u to vrijeme izdaju najbolje zbirke te i političko-socijalno angažirani književni časopis *Republika* počinje izdavati neka djela ovoga naraštaja. No unatoč velikome uspjehu, isti taj naraštaj se okreće već nakon jednog desetljeća novim književnim izazovima da bi s vremenom potpuno napustio fantastiku i okrenuo se kriminalističkoj ili ruralnoj prozi. U svome izlaganju *Astrolab za hrvatske borgesovce* Branimir Donat pokušava proniknuti motivaciji tada mladih spisatelja i opisuje njihov novi tip pripovijedanja kao buđenje književnosti iz njenoga sna te čitateljevo očuđivanje pomoću jezika. Čitatelj ne koristi stvarnost kao podlogu, već si pokušava predstaviti jednu novu stvarnost koju proizvodi svojim idejama i iskustvima.

Donat naziva ovaj naraštaj ”borgesovcima” budući da se njihovo pripovijedanje bazira na sličnim elementima kakve je i Borges koristio, premda su i ostali svjetski spisatelji utjecali na ovaj naraštaj (npr. Bulgakov, Kafka, Poe, Marques, Dürrenmatt).

Kako bi se oduprijeli književnosti preslikavanja i konstatiranja te proizveli očuđenje kod svojih čitatelja, borgesovci koriste dva različita modela fantastike. Model kumulativne fantastike izvodi fantastični fenomen pomoću sukcesivne gradacije. Što znači da se nedoumica ili natprirodni fenomen ponavlja u početku te svoj vrhunac očuđenja zadobiva na kraju radnje. Model konvertivne fantastike se temelji na svojevolumenom nizanju fragmenata neočekivanih i protiv očekivanih motiva. Ovaj model omogućuje da čitatelj izgubi orijentir, a proza dobije oniričke, halucinatorne i nadrealne značajke.

9.6 Analitičko promatranje

Jedan od hrvatskih spisatelja koji vrlo dobro koristi karakteristike Borgesovog pripovijedanja je Goran Tribuson. Kako bi se ova teza i potvrdila pokušalo se na osnovu njegove prve zbirke *Zavjera kartografa* analizirati, u kojoj mjeri se Borgesovski elementi koriste odnosno pojavljuju u ovome djelu. Za početak se može uočiti kratki narativni stil koji će Tribuson koristiti i u sljedećim dvjema zbirkama. No za razliku od Borgesa, Tribuson se nakon treće zbirke okreće pisanju fantastičnih i autobiografskih romana. Iako je odlučio tek nakon svojega naknadnoga preuređivanja objavljivati svoje zbirke iz 70ih godina, koje je napisao tada mladi Tribuson od 24 godine, ova vrsta proze je u svakom slučaju jedna od rijetkih koja se na osnovu intertekstualnosti i referencije da preobraditi i poslije nekoliko desetljeća.

U zbirci *Zavjera kartografa* ukazuje se na svijetove, u kojima dominiraju alkemisti, kartografi, teolozi i mistični likovi. Teme su univerzalne i bave se nesretnim sudbinama likova, vojnim okršajima, demonologijom, mistikom te isprepletanjem stvarnosti i priviđenja. Važnost likova je zamijenjena događajima te se subjektu oduzima vlast u korist radnje. Zahvaljujući Borgesu je opažanje stvarnosti zadobilo novi preokret, koji je i Tribuson afirmirao u hrvatskoj fantastičnoj književnosti, a da ne postane banalna kopija argentinskoga spisatelja. Tribuson naime koristi svoju fantaziju i maštu kako bi proizveo višedimenzionalnu stvarnost koja djeluje protiv mimezisa.

Snovi, kretanje kroz vrijeme i motiv dvojnika prouzrokuju pretjerano prikazivanje stvarnosti koje je često vezano uz proturječnosti, sumnju i spekulaciju. Svoje teme Tribuson crpi iz različitih povijesnih i (pseudo-)znanstvenih područja i izvora, dok njegov pripovjedač naginje k svjetskom utjecaju, a nacionalne književne utjecaje odbacuje. U niti jednoj od pripovijetki analizirane zbirke ne možemo saznati Tribusonovo podrijetlo. Štoviše, on stvara svijetove bez topografskih i ontoloških granica. Korištenje latinizama te pjesničko, a i arhaično korištenje hrvatskoga jezika su na jezičnoj osnovi bitni aspekti kako bi se potvrdila Tribusonova tendencija k svjetskim pogledima. Ovaj spisatelj koristi fabulu, legende, bajke, usmene predaje te gotičke romane po europskoj tradiciji, te se njegove pripovjetke daju svrstati u baroknu prozu. Elementi koji će se naći u prvim Tribusonovim, a i Borgesovim djelima, su metafizika, intertekstualnost, destrukcija, kronotopos, paradoks i labirinti. Ovi elementi su izdvojeni zbog njihovog opsežnoga značenja, te se daju kombinirati s ostalim često korištenim elemen-

tima u Tribusonovoj zbirci, kao npr. san, ogledalo, dvojniki.

Metafizikom Tribuson pokušava proturiječiti postojećoj stvarnosti brišući granice između materijalnosti i nematerijalnosti, sna i stvarnosti te prirodnoga i nadnaravnoga. Kako to postiže, dâ se pročitati u pripovijetci *Samostan*, u kojoj dno jezera otvara vrata novom iskrenutom svijetu. Čitatelju su ponuđena najmanje dva rješenja, naime san, priviđenje ili stvarnost, koja se ni na kraju ne razjašnjaju. Metafizikom se bavi i pripovijetka *Astarta, pučka priča iz sna*, u kojoj se san i java stapaju u jedno. U obadvjema pripovijetkama je čežnja jedan od motiva za san te seksualna požuda igra važnu ulogu. Time se može naslutiti da se pisac odnosi na potisnute seksualne sklonosti ili na iskonsku potrebu za bliskošću. Koristeći teološku metafiziku Tribuson koristi u pripovijetci *Gusar* opet jednu iskrenutu stvarnost u kombinaciji sa snom te se poziva na demonskoga teologa u suprotstavljanju na metode o postajanju Boga. Isto tako će se u Tribusona naći i spekulacija o životu i smrti u pripovijetci *Esteban i čuvari zvjezdarnice*. Na pitanje, gdje se istina stvarnosti zapravo nalazi, objasniti će Tribuson u svojoj pripovijetci *Jomael i alkemičar*.

Intertekstualnost Tribuson ili povezuje u određenoj tematici ili tu intertekstualnost koristi u svrhu potvrđivanja misli svojih protagonista. U pripovijetkama *Kitajski carski vrt Jona Tadeusza* i *Gusar* Tribuson se poziva na imena slavni umjetnika, filozofa i spisatelja, kao npr. Dante, Rubens, Mickiewicz, Platon, Shakespeare, Edgar Allan Poe, Thomas von Aquin i dr. Kao i Borges, Tribuson koristi uputnice i imaginarnih izvora. Pripovijetka *Zavjera kartografa* je puna povijesnih i fiktivnih figura te se konstantno poziva na spise, kronike i slične dokumente kako bi se održala vjerodostojnost priče. No ta vjerodostojnost se iznova mijenja i potvrđuje te je čitatelj čak i pri odlaganju svoje lektire u nedoumici koju istinu u konačnici da prihvati.

Kako bi omogućio destrukciju u svojim djelima, Tribuson koristi određene poznate fenomene kao instrumente za očuđivanje. Te poznate fenomene predstavlja narušavanjem iskonske dimenzije. Na primjer uvodi Tribuson znanstvenike ili umjetnike slične ludacima, koji se bave (pseudo-)znanostima kao što su kabala, astrologija, demonologija, ezoterika i sl. Ponajprije zbog uloge znanstvenika, radnja dobiva hladan i bezosjećajan karakter. U pripovijetci *Kitajski carski vrt Jona Tadeusza* naći će se površan novinar koji nije u stanju govoriti o svjetonazorima heroja Jona Tadeusza. U istom djelu skrivena je definicija umjetnosti, koja odgovara sustavnoj formi definicije, no pojam više opisuje ubojice, otimače ili napadače. U

nastavku se saznaje da heroj pokušava stvoriti jedan pogled na svijet koji će imati svoju maticu u samoj umjetnosti. Ova ideja se nadovezuje na Borgesov 'Aleph' i Russellov paradoks točke u prostoru, koja posjeduje sve ostale točke, i mjesto, u kojemu se nalaze sva druga mjesta.

Uvodeći nove paradigme Tribuson uvodi i na osnovi odnosa vremena i prostora nove beskonačne dimenzije. On naime odbija svako moguće ograničavanje vremena i prostora te se u njegovim djelima ne odražava određena kultura, država ili grad, jer ni topografska imena ni običaji, odnosno tradicije, pa ni flora ni fauna jedne određene stvarne sociokulture neće ograničiti prostor radnje. Tribuson koristi jedino izolirane univerzalne prostore za radnju, kao što je jezero, tamnica, zvjezdarnica, a i san. Vrijeme radnje ne ograničava neko određeno povijesno doba te se koriste specifične riječi (jedne jeseni, baš onoga ljeta, zatim, kroz nekoliko tjedana, treće proljetne noći itd.) kako bi se omogućilo vremensko ograničavanje. Zahvaljujući ovom sustavu, Tribusonove pripovijetke se daju premjestiti u novije doba, a i u jednu drugu književnu kulturu.

Tribuson koristi paradoks kako bi radnji u svojim pripovijetkama omogućio proturječni kraj. U pripovijetci *Astarta, pučka priča iz sna* se rađa dijete kao proizvod sna. Na kraju će se otkriti da je pripovijedač to dijete, koji i dalje živi u snu. U pripovijetci *Zavjera kartografa* se namjerno unosi jedan fiktivni otok na zemljovid, koji postaje stvaran, te se obje strane potkrijepljuju dokazima. Poznate matematičke paradokse (Zeno, Russell) Tribuson koristi u ime destrukcije mimezisa.

Labirinti se i u Tribusonovim pripovijetkama daju uočiti, no njihova arhitektonska struktura je samo jedna od mogućnosti dočaravanja labirinta. Na primjer koristi Tribuson u pripovijetci *Samostan* ogledalo kako bi stvorio dualnost svijeta. Jedna strana ja po poznatom poretku, dok je druga strana ukleta i iskrenuta. Time se omogućuje i preslikavanje unutarnjega previranja u samim likovima. Pripovijetka *Sudionik* je dobar primjer kako bi se to previranje odrazilo. Pripovijedač naime ukazuje na dva lika, Simona i Saula, no njihova sličnost odaje privjesak od riblje kosti, koji naslućuje da je posrijedi preslikavanje lika. U jednom dijalogu između ova dva lika očigledno je da se radi o jednoj osobi i njenim unutarnjim previranjima. Tribuson nudi ponekad i opis labirinta. Tako se u pripovijetci *Sudionik* labirint nalazi u močvarama koji nudi metaforu za smisao života. Dalje interpretacije su moguće na osnovi Novoga Testamenta te i tu nude novu paradigmu već prihvaćenih perspektiva.

9.7 Zaključak

Sažmemo li ovo analitičko izlaganje prepoznat će se kratka forma pripovijetke Gorana Tribusona na makrostrukturnalnoj razini kakvu je i Borges koristio. Iako Tribuson koristi fantastične figure, njegove pripovijetke se smatraju stručnim tekstovima. Svoje fantastične osnovne pretpostavke potvrđuje intertekstualnim postupcima, no bez posebnog ukrasa u rečenicama, već hladnim, ali preciznim tonom. Tribuson događaju daje prednost, a likovima tek sporednu ulogu, bez da ih određuje ili opisuje. Svoje ideje Tribuson crpi iz svemira te se okušava u paradigmatičnom i tajanstvenom oblikovanju svijeta kao i višedimenzionalne stvarnosti koja se suprotstavlja mimezisu. Tribuson ne koristi zastrašujuće fenomene, već stvara fantastičnost zahvaljujući metafizici, kako bi učinio svoja djela fantastičnima. Metafore u obliku sna, labirinta, dvojnika i ogledala su i kod Tribusona važni motivi, kako bi stvarnost dobila mističnu notu, a usput ne poprimila osobine trivijalnosti. Stoga Tribuson koristi intertekstualnost kako bi njegova djela dobila na kvaliteti. Tu koristi imaginarne a i postojeće izvore, a da ne pravi razlike u korištenju, već im dodjeljuje istu vrijednost. Baš kao i Borgesova djela, Tribusonove pripovjetke koriste stvarnost kako bi ju - u ime umjetnosti - poništile ili krivotvorile. Vrijeme i prostor postaju nebitne znamenke, no na njihovo mjesto nastupa događaj. Paradoks i labirinti su dva opća instrumenta koja se ponavljaju - u semantičnom kao i u tematičnom smislu - te bude nedoumice i čitatelja iznova zbunjuju. Nerijetko će se čitatelj sam naći u narativnom labirintu jer i Tribusonova radnja ponekad teče labirintskim tokovima. U konačnici se da potvrditi da je Tribuson inspiriran idejom i igrom koju Borges unosi u svoja književna djela. No zahvaljujući svojim paradigmatično-fantastičnim idejama svijeta uspio je afirmirati Borgesov koncept i dostojno ga zastupati.

10 Literaturverzeichnis

10.1 Primärliteratur

- Borges, Jorge Luis (1974): Essays. 1932-1936. Aus dem Spanischen von K. A. Horst u. C. Meyer-Clason, M. Walz. München: Carl Hanser.
- Borges, Jorge Luis (1981): Universalgeschichte der Niedertracht. Aus dem Spanischen von K. A. Horst. München: Carl Hanser.
- Borges, Jorge Luis (1982): Borges und Ich. Aus dem Spanischen von K. A. Horst. München: Carl Hanser.
- Borges, Jorge Luis (1992): Das Aleph. Erzählungen. Aus dem Spanischen von K. A. Horst u. G. Haefs. Frankfurt am Main: Fischer.
- Borges, Jorge Luis (1992): Fiktionen. Aus dem Spanischen von K. A. Horst u. W. Luchting u. G. Haefs. Frankfurt am Main: Fischer.
- Tribuson, Goran (1972): Zavjera kartografa. Zagreb: Znanje.
- Tribuson, Goran (1975): Praška smrt. Groteske. Zagreb: August Cesarec.
- Tribuson, Goran (1980): Snijeg u Heidelbergu. Zagreb: August Cesarec.

10.2 Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Alazraki, Jaime (1974): *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Temas - Estilo. Madrid: Gredos.
- Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos*. Aus dem Russischen von M. Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balderston, Daniel (1993): *Out of context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press.
- Barbetta, Maria Cecilia (2002): *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman "Das Parfum"*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Blüher, Karl Alfred (1992): *Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges*. In: Geyer, Paul, Hagenbüchle, Roland [Hrsg.]: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg.
- Brockhaus in einem Band (2005): F. A. Brockhaus. 11. Auflage. Leipzig [u. a.].
- Brockhaus Literatur (2010): *Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. 4. Auflage. Mannheim: Brockhaus.
- Caillois, Roger (1974): *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: Zondergeld, Rein A. [Hrsg.]: *Almanach der phantastischen Literatur Phaïcon I*, Frankfurt: Insel. S. 44-83.
- De Toro, Alfonso (1999): *Borges/Derrida/Foucault. Pharmakeus/Heterotopia or beyond literature ('hors-littérature')*. *Writing, Phantoms, Simularca, Masks, The Carnival and Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other figures*. In: Alfonso de Toro; Fernando de Toro. [Hrsgg.]: *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century. Theorie und Kritik der Kultur und Literatur*, Bd. 17. Frankfurt am Main:

Vervuert. S. 137-162.

- Donat, Branimir (1991): Astrolab za hrvatske borgesovce. In: Donat, Branimir. Izabrana djela. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. S. 206-225.
- Durst, Uwe (2001): Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen: Francke.
- Eagleton, Terry (1997): Einführung in die Literaturtheorie. Aus dem Englischen von E. Bettinger u. E. Hentschel. 4. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Eco, Umberto (1977): Das offene Kunstwerk. Aus dem Italienischen von G. Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer, Jens Malte (1980): Zum Werk Howard Phillips Lovecrafts. In: Thomsen, W. Christian/Fischer, Jens Malte [Hrsg.] Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 314-332.
- Foucault, Michel (1988): Schriften zur Literatur. Aus dem Französischen von K. v. Hofer u. A. Botond. Frankfurt am Main: Fischer.
- Gonzáles, José Eduardo (1998): Borges and the Politics of Form. New York: Garland.
- Gustafsson, Lars (1981): Der Spiegel und der Duellant. In: Borges, Jorge Luis: Erzählungen 1935-1944. Aus dem Spanischen von K. A. Horst. München: Carl Hanser.
- Hanke-Schaefer, Adelheid (1999): Jorge Luis Borges. Zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Hawkesworth, Celia (2004): Images of the West in Serbian and Croatian Prose Fiction, 1945-1995. In: Hammond, Andrew: The Balkans and the West. Hampshire: Ashgate [u.a.].
- Hegel, G. W. Friedrich (1964): Vorlesungen über die Ästhetik. Band 12. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.
- Henckmann, Wolfhart [Hrsg.], Lotter, Konrad(2004): Lexikon der Ästhetik. 2. Auflage. München: C.H. Beck.

- Iser, Wolfgang (1993): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jehmlich, Reimer (1980): Phantastik - Science Fiction - Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Thomsen, W. Christian/Fischer, Jens Malte [Hrsg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 11-33.
- Jelčić, Dubravko (2004): Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Lachmann, Renate (2002): Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lautenbach, Ernst (2002): Latein-Deutsch. Zitate-Lexikon. Quellennachweise. Münster: Lit Verlag.
- Lederer Ana (2010): A writer of generic and stylistic alterations. In: Most-The Bridge. Nr. 3-4. S. 65-69.
- Lem, Stanislaw (1975): Unitas oppositorum: Das Prosawerk des J. L. Borges. In: Zondergeld, Rein A. [Hrsg.]: Almanach der phantastischen Literatur Phaïcon II, Frankfurt: Insel Verlag. S. 99-107.
- Lotman, Jurij M. (1972): Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russischen von R.-D. Keil. München: Wilhelm Fink.
- Maier, Linda S. (1996): Borges and the European Avant-garde. Wien: Lang.
- Marzin, Florian F. (1982): Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt am Main: Lang.
- McMurray, George R. (1987): Spanish American writing since 1941. A critical survey. New York: Ungar.
- Milanja, Cvjetko (1995): Fantastički model hrvatske proze. In: Mogućnosti, Nr. 7-9. S. 1-11.
- Nix, Daniel (2005): Kafka als phantastischer Erzähler? (Neo-)Phantastische Elemente und Realitätssysteme in Texten Franz Kafkas. In: Schriftenreihe und Materialien der

Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 90. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar.

- Pavičić, Jurica (2000): Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.
- Penning, Dieter (1980): Die Ordnung der Unordnung. In: Thomsen, W. Christian/Fischer, Jens Malte [Hrsg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 34-51.
- Rössner, Michael [Hrsg.] (2002): Lateinamerikanische Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler.
- Rottensteiner, Franz (1987): Vorwort Zweifel und Gewissheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: Rottensteiner, Franz: Die Dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7-20.
- Schneemelcher, Wilhelm (1999): Haupteinleitung. In: Schneemelcher, Wilhelm [Hrsg.]: Neutestamentliche Apokryphen. Tübingen: Mohr. S. 1-58.
- Silić, Josip (1999): Hrvatski jezik kao sustav i kao standard. In: Samardžija, Marko: Norme i normiranje hrvatskoga standardnoga jezika. Zagreb: Matica hrvatska.
- Strosetzki, Christoph (1994): Kleine Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert. München: Beck.
- Suvin, Darko (1979): Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Aus dem Englischen von F. Rottensteiner. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Todorov, Tzvetan (1992): Einführung in die phantastische Literatur. Aus dem Französischen v. K. Kersten. München: Hanser.
- Vax, Louis (1974): Die Phantastik. In: Zondergeld, Rein A. [Hrsg.]: Almanach der phantastischen Literatur Phaïcon I, Frankfurt: Insel. S. 11-43.
- Visković, Velimir (1983): Mlada proza. Eseji i kritike. Zagreb: Znanje.

- Visković, Velimir (2000): Umijeće pripovijedanja. Ogledi o hrvatskoj prozi. Zagreb: Znanje.
- Wunsch, Marianne (1998): Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition; Denkgeschichtlicher Kontext; Strukturen. München: Fink.
- Zondergeld, Rein A. (1974): Vorwort. In: Zondergeld, Rein A [Hrsg.], Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur, II, Frankfurt am Main: Insel. S. 9-10.

10.3 Internetquellen

- James, Montague R. (2012): Collected Ghost Stories. Ursprünglich im Vorwort von Ghost Stories of an Antiquary aus dem Jahre 1904.
<http://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/mr/collect/appendix.html> [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]
- Krleža, Marina (2008): Intervju s Goranom Tribusonom.
<http://www.marinakrleza.com/view.asp?p=88&c=18> [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]
- Oremović, Arsen (2010): Pisci imaju pravo na sve, samo ne gnjaviti publiku.
<http://www.vecernji.hr/kultura/pisci-imaju-pravo-sve-samo-ne-gnjaviti-publiku-clanak-194650> [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]
- Bouzek, Helmut (2011): Thomas von Aquin.
http://www.heiligenlexikon.de/BiographienT/Thomas_von_Aquin.htm [zuletzt eingesehen am 30.01.2013]

11 Abstract

Diese Diplomarbeit behandelt die fantastische Literatur, wobei sie sich auf die Grundlagen der traditionellen und der neofantastischen Literatur im Allgemeinen bezieht sowie auf die fantastischen Charakteristika in den frühen Werken des Schriftstellers Jorge Luis Borges eingeht. Zu komparativen analytischen Zwecken wurde ein Werk des kroatischen Schriftstellers Goran Tribuson mehreren Werken des lateinamerikanischen Schriftstellers Jorge Luis Borges gegenübergestellt. Die ersten Eigenschaften betreffen die Kurzprosa und den Modus Operandi. Die zweite Gruppe behandelt semantische Aspekte. Die Metaphysik, die Intertextualität, die Destruktivität, die Beziehung zwischen Zeit und Raum, das Paradox und Labyrinth werden hier als elementare Motive der borgeistischen Literatur hervorgehoben. Dabei wurden frühere Kurzerzählungen aus folgenden Werken zur Hand genommen: *Zavjera kartografa* von Goran Tribuson sowie *Fiktionen* und *Das Aleph* von Jorge Luis Borges.

12 Lebenslauf

Andelina Petrović, geboren 1982 in Kutina (Kroatien), zog nach dem Besuch der Bundeshandelsschule und der Bundeshandelsakademie Steyr im Jahre 2002 nach Wien, um ein Slawistik- und Übersetzerstudium anzutreten. Sie verbrachte mehrere Auslandsaufenthalte, unter anderem ein Auslandssemester im Rahmen des CEEPUS-Programms an der Philosophischen Fakultät in Zagreb (Kroatien), ein selbstfinanziertes Auslandssemester in Melbourne (Australien) und als Deutschlektorin an der Karlsuniversität zu Prag (Tschechische Republik).

Seit 2009 studiert sie außerdem Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache an der Germanistik Wien. Ihre Interessensgebiete bilden Fremdsprachen und vergleichende Sprachsysteme, Kulturkontakte zwischen West- und Südosteuropa, Mehrsprachigkeit, Übersetzungs- und Dolmetschprojekte, Literatur der kroatischen Fantastik sowie das Verhältnis zwischen Sprache und Psychologie insbesondere der Transaktionsanalyse.