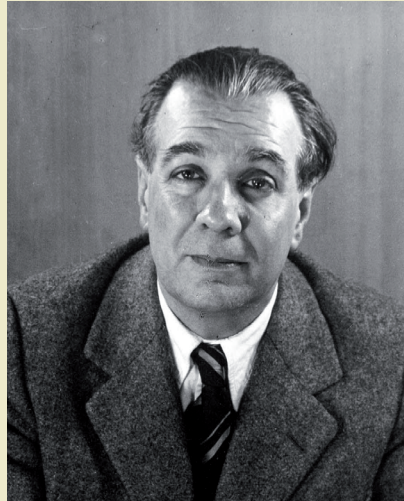


PATRICIA A. GWOZDZ

Topographien des Verschwindens

Lektüren der Erinnerung und Lektoren des Erinnerns
bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges



AVMpress

Topographien des Verschwindens

PATRICIA A. GWOZDZ

Topographien des Verschwindens

Lektüren der Erinnerung und Lektoren des Erinnerns
bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges



AVMpress

Patricia A. Gwozdz hat Germanistik/Komparatistik, Psychologie und Philosophie an der Universität Münster studiert. 2014 schloss sie ihre Promotion im Rahmen ihres Forschungsstipendiums am DFG-Graduiertenkolleg „Lebensformen & Lebenswissen“ ab. Seit 2015 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Potsdam.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. durchgesehene und aktualisierte Neuauflage

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2018
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung:

links: © Grete Stern (1904-1999) (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jorge_Luis_Borges_1951_by_Grete_Stern.jpg), „Jorge Luis Borges 1951, by Grete Stern“, als gemeinfrei gekennzeichnet, Details auf Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-1996>

rechts: Photo d'identité sans auteur, 1928 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walter_Benjamin_vers_1928.jpg), „Walter Benjamin vers 1928“, als gemeinfrei gekennzeichnet, Details auf Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-anon-70>

Dieses Werk ist als Open-Access-Publikation unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0 (Namensnennung - nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) lizenziert und unter dem DOI 10.23780/9783960915003 abzurufen. Jede Verwertung außerhalb dieser Lizenz bedarf der schriftlichen Genehmigung durch den Verlag. Die Lizenzen sind einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/>

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autorin noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

ISBN (Print) 978-3-96135-006-3
e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-500-3

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München
www.avm-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1 Einleitung	9
2 Anatomie der Mnemosyne	19
2.1 Fiktion und Empirie	19
2.2 Mnemolysen: Topographie vs. Chronographie	27
2.3 Topographien des Verschwindens	45
Exkurs: Auf der Suche nach der verlorenen Lese-Zeit. Nietzsches Ethik des Lesers	49
3 Lektüre-Passagen Walter Benjamins	55
3.1 ›Gedanken unter Chloroform‹	55
3.2 Skizzierte Schriftbilder	69
3.3 Medienästhetische Grundparadigmen des Lesers	72
3.4 Mnemopoetik des Eingedenkens	93
3.5 Der lesende Proteus	103
4 Jorge Luis Borges und die Mnemopoetik des Lesens	107
4.1 Gefangen in energetischen Zwischenräumen	110
4.2 Auf der Jagd nach Parnassius mnemosyne	125
4.3 Je est un autre	130
4.4 Being Shakespeare: Mapping the Reader's Mind	148
4.5 Lektüren der Erinnerung – Lektoren des Erinnerns	171
5 Von der Urgeschichte des Lesers	177
6 Literaturverzeichnis	187

Vorwort

Die Leserinnen und Leser dieses Buches finden hier eine vergleichende Analyse zweier Autoren vor, die mich während meines Studiums und meiner Promotionsphase begleitet haben und daher zu meinen literaturtheoretischen *Großvätern* gehören. Die Grundlage dieses Buches bildete meine Magisterarbeit, die ich 2010 bei Prof. Dr. Achim Hölter und Prof. Dr. Moritz Baßler an der WWU Münster eingereicht habe.

Die wilde Lektüre quer durch das Werk von Walter Benjamin und Jorge Luis Borges hat mich seitdem nicht mehr losgelassen. Bis heute prägt sie meine literaturtheoretische Forschung. Da es zu dem damaligen Zeitpunkt noch keine deutschsprachige, vergleichende Monographie zu beiden Autoren gab, habe ich mich sehr früh dazu entschlossen, die Arbeit einem größeren Publikum zugänglich zu machen. So erschien 2011 die erste Ausgabe dieses Buches beim AVM Verlag. Dem jugendlichen Übereifer und der Ungeduld geschuldet haben sich in dieser ersten Ausgabe viele bibliographische Fehler, Ungenauigkeiten in der Zitierweise und Formulierungsprobleme eingeschlichen, die ich nun in der Neuausgabe korrigiert habe. Darüber hinaus sollen die Leserinnen und Leser darauf aufmerksam gemacht werden, dass einige Kapiteltitel verändert worden sind. Das Schlusskapitel, das als Ausblick auf meine Dissertation gedient hat, habe ich aus inhaltlichen Gründen herausgenommen, damit der offizielle Abschluss zu Borges und Benjamin knackiger klingt.

Nach acht Jahren, in denen man während seiner Promotion an seinem Denk- und Schreibstil gefeilt hat, kann ich dennoch bezüglich dieses Buches versichern, dass ich noch genauso hinter meinen Thesen und Analysen stehe wie damals. In erweiterter Form lassen sich diese auch unter dem Kapitel *Literarische Streifzüge unorthodoxer Philologen* in meiner Dissertation *Homo academicus goes Pop* (2016) wiederfinden. Zu guter Letzt möchte ich dem AVM Verlag dafür danken, dass die Neuausgabe nun auch als Open Access Version frei und kostenlos zugänglich ist.

Berlin, im Februar 2018

Patricia A. Gwozdz

1 Einleitung

Am Anfang war Mneme, das Sicherinnern des Vergangenen. Dann kam Melete, das Gedenken des Zukünftigen (Herzog 1993: 3ff.). Oder verhält es sich eher umgekehrt? Ist nicht das Gedenken des Zukünftigen eine Aufforderung zur Erinnerung an das Vergangene? Wenn das Gedächtnis per definitionem ein Wissen des Vergangenen ist, eine Enzyklopädie, die vergangenes Wissen ordnet, oder ein Archiv, das eine Vergangenheit speichert, und sich das Denken nach der Vergangenheit ausrichtet, ist alles Zukünftige bereits Vergangenheit. Die Gegenwart bleibt ausgeklammert. Sie entsteht allein aus einem Spiel der Interferenzen zwischen Erinnern (Mneme) und Vergessen (Lethe). Sie unterliegt dem reinen Zufall; sie ist reine Kontingenz. Als singuläres Ereignis bricht die Gegenwart in die Geschichte des Gedächtnisses ein und okkupiert diese, indem sie sie immer wieder neu schreibt. Der Bibliotheksbrand symbolisiert diesen Einbruch, und das Gedächtnis-Archiv brennt, »weil man keinen Zugang zu diesem Ort hat, der die Zukunft aus der Vergangenheit regiert« (Ebeling 2007: 57). Bleibt damit Mnemosynes Geschichte(n) unerzählbar? Die einzige Möglichkeit einer Erzählbarkeit gründet allein in der Externalisierung durch Künste bzw. Medien. Jede Medien- und Kunstgeschichte ist daher gleichzeitig immer schon eine Geschichte Mnemosynes.¹ Günther Stocker hat diese Geschichte wie folgt kommentiert:

Mediengeschichte und Erinnerungsgeschichte verlaufen analog: Drei Schwellen markieren die Entwicklung: erstens die Einführung der phonetischen Schrift im Orient und im antiken Griechenland im achten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, zweitens der Übergang zum Buchdruck in der frühen Neuzeit und drittens der Beginn des elektronischen Zeitalters im 20. Jahrhundert. Demnach lassen sich im Abendland vier Gedächtniskulturen beschreiben, die sich durch das jeweils dominierende Aufzeichnungssystem unterscheiden: Oralität, Literalität, Druck und Elektronik. (Stocker 1997: 60)

1 Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas kann in diesem Sinne als das erste medien-, kunst- und kulturgeschichtliche Projekt verstanden werden, das die Geschichte des Gedächtnisses als »transdisziplinäre Kulturwissenschaft des Bildes« konzipiert. Vgl. Sierek (2007: 13).

Kurt Danziger erzählt jene Geschichte, indem er ein integratives Modell aus neurobiologischen Befunden des Gehirns und der sozio-kulturellen und historischen Relativität der sog. »memory skills« entwirft:

External memory constitutes a kind of technology, and like all technology, it exhibits historical change and improvement that depend on the social conditions of its employment but also affect those conditions in turn. The technology of external memory is a part of human history. But it can only function as part of system that includes the biologically constrained equipment of human individuals. (Danziger 2008: 3f.)

Die »co-evolution of external memory and the corresponding cognitive functions« lässt sich daher nur an den memory skills beobachten:

They had to discover ways of linking their own memories to the memory that was potentially available outside. Without pointlessly reproducing everything that was in external memory, they had to find ways of making the content of external memory accessible. In other words, they faced special retrieval tasks that were different from any retrieval tasks they would have faced in the absence of external memory. Old mnemonic aids lost their value and new ones had to be invented. (Ebd.: 4)

In diesem »network of reciprocal influence« (ebd.: 9) ist jede Veränderung der memory skills ein Indikator für Veränderungen in den Systemen der externen Gedächtnisse, deren historische Relativität neue *memory skills* provoziert, denn »if the archive's organization changes, as it certainly has in the course of history, individual memory eventually has to adapt its own organization« (ebd.: 4). Im zeitgenössischen Diskurs des »memory boom«, der sich transdisziplinär über die Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaften ausbreitet, führen derartige Überlegungen zum intra- und intersubjektiven Gedächtnis zur alles entscheidenden Frage, inwiefern »the obsession with memory« ein »sign of the crisis of that structure of temporality« ist, einer Zeitlichkeit, die zunehmend von technologisierten Kommunikationsformen und dem hyperinformativen Cyperspace beeinflusst wird (Huyssen 1995: 6ff.). Die Imperative des englischen Mentaltrainers und Intelligenzforschers Tony Buzan im Aufschreibesystem 2000 bestätigen mit ihren marketingstrategischen Titeln, wie *Nichts Vergessen! Kopftraining für ein Supergedächtnis* (1987) und den dazu vorprogrammierten me-

memory skill *SpeedReading* (1971), Huyssens These, dass das »mnemonic fever« durch ein »virus of amnesia« verursacht wird (ebd.: 7). Daher, so Huyssen, sei der *memory boom* ein

potentially healthy sign of contestation: a contestation of the informational hyperspace and an expression of the basic human need to live in extended structures of temporality, however they may be organized. It is also a reaction formation of mortal bodies that want to hold on their temporality against a media world spinning a cocoon of timeless claustrophobia and nightmarish phantasms and simulations. (Ebd.: 8)

Mit Danziger lässt sich die These Huyssens soweit modifizieren, dass der *memory boom* nicht nur als ein ›healthy sign of contestation‹, sondern vor allem als ein kulturelles Indiz interpretiert werden kann, das auf die Störungen der automatisierten Adaption externer Strukturen, die sich zu neuen *memory skills* formieren, hinweist: Anscheinend wehren sich die älteren, kulturgeschichtlichen *memory skills* gegen die durch Neue Medien induzierten Kunstfertigkeiten des Gedächtnisses. Dabei werden die ›reaction formations‹ nicht von den Medien- und Kommunikationswissenschaften eingeleitet, sondern von einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft bzw. einer literaturwissenschaftlichen Kulturwissenschaft (vgl. Bachmann-Medick 2006). Die Literaturwissenschaft entpuppt sich somit einmal mehr als ›Leitwissenschaft‹ (ebd.: 191), weil »das Wissen von Handlungen in kulturellen Umwandlungen« (Barck 2005: 294) das Forschungsinteresse diverser Disziplinen lenkt:

Dabei stehen wir als Literaturwissenschaftlicher jedoch nicht voraussetzungslos an einem Nullpunkt und haben keine Veranlassung, uns Hilfe suchend den Marktgesetzen unterworfenen Wechsel von *Trends und Turns* anzupassen. (Ebd.: 296)

Denn Bachmann-Medick gibt ausdrücklich zu bedenken, dass es vor allem die »theoriebildenden Mikroereignisse« (Bachmann-Medick ebd.: 27) aus dem literarischen Feld sind, die bei der Entstehung von ›trends und turns‹ als Initialzündler in interdisziplinären Forschungsgemeinschaften fungieren.

Diese Arbeit sieht sich einerseits mit der Aufgabe konfrontiert, die spezifisch literarischen, theoriebildenden Mikroereignisse im 20.

Jahrhundert in Bezug auf den ›memory boom‹ zu untersuchen, andererseits setzt sie sich als Ziel, am Beispiel der Gedächtnisdebatte zu zeigen, dass Wissenschaft und Literatur innerhalb ihrer Wissensfelder und zugleich transdisziplinär interagieren können. Dabei wird der Schwerpunkt im letzteren Themenfeld auf die »Techniken der Literarisierung« (Barck ebd.: 301) innerhalb der Psychologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelegt. Die Arbeit gliedert sich wie folgt in zwei größere Untersuchungsfelder: Dem ersten Teil der Arbeit, der sich wissenschaftsgeschichtlich orientieren wird, liegt die These zugrunde, dass sich der *memory boom* im »Aufschreibesystem 2000« (vgl. Kittler 1995) aus der Umstrukturierung von Wissensordnungen des 19. Jahrhunderts herleiten lässt. Dabei sind jene Tendenzen aufzudecken, die die Psychologie als ein Wissensfeld auszeichnen, das in der Schneise zwischen Natur- und Geisteswissenschaften ein ambivalentes semantisches System generiert, sodass in verschiedenster Weise die Grenze zwischen experimenteller Beobachtung und Introspektion überschritten wird. Es soll gezeigt werden, dass die *intradisziplinären* Strukturwandlungen der Psychologie dafür verantwortlich sind, dass sich ihr Untersuchungsfeld in ein heterogenes Wissensfeld aufsplittert. Die Psychologie beginnt bereits in ihren Anfängen als empirische Disziplin, das zu werden, was die Literatur im Aufschreibesystem 2000 nach Karlheinz Barck symbolisiert: eine ›sciences intermédiaires‹. Für Thomas Wägenbaur steht fest, dass im Kontext der *Poetics of Memory* (vgl. Wägenbaur 1998), die Frage nach der ›ästhetischen Grundfiktion‹ der Wissenschaften neu gestellt wird. Daher plädiert er für ein »non-reductive interdisciplinary model« von neurowissenschaftlichen und ästhetisch-literarischen Gedächtniskonzepten, das zu einer »aesthetics of writing« in Literatur und Wissenschaft überleiten soll (ebd.: 4). Auch Günther Butzer konstatiert eine »Annihilierung der Grenze von wissenschaftlichem und rhetorisch-poetischem Diskurs«, betont aber dass kulturelle und individuelle Memorialakte von der kognitionswissenschaftlichen Praxis strikt zu trennen seien (Butzer 2005: 14; 24f.). Wägenbaur's interdisziplinärem Modell folgend besteht das Hauptanliegen dieser Arbeit darin, einen *transdisziplinären* Dialog zwischen Psychologie und Literatur zu stiften, indem folgende Fragen als Leitfaden dienen: Welche Art von Wissen produziert die Psychologie über das Gedächtnis und in

welcher Form tradiert sie dieses Wissen außerhalb und innerhalb des Diskurses? Welche Art von Wissen transportiert im Gegensatz dazu die Literatur? Wie reagiert sie auf die empirische Wissenskultur einer Psychologie, die Gedächtnis und Gehirn als quasi-identische Begriffe verwendet? Diese Arbeit versteht sich nicht vorrangig als eine zeitgenössische Diagnose des Aufschreibesystems 2000, wohl aber geht sie von der Annahme aus, dass eine zeitgenössische Analyse nur vor dem Hintergrund einer historischen Konstellation von Weichenstellungen und Stationen erfolgen kann, auf dem sich bestimmte Entwicklungslinien durchsetzen, während andere ausgeblendet werden. In diesem Sinne ist Olaf Breidbach zu folgen: »Es handelt sich um die Konturierung eines Wissens, das sich nicht unablässig neu definiert, sondern in der historischen Genese seiner Bestimmung fortlaufend, aber nicht notwendig in einer Linie, konturiert« (Breidbach 2008: 168).

Walter Benjamin und Jorge Luis Borges sind Repräsentanten jener ›sciences intermédiaires‹, in deren Schriften sich eine *Poetologie des Wissens* (vgl. Renneke 2008; Vogl 1999) konturiert. Beide Autoren nutzen die Literatur als eine Wissensform, die sich als *Topos der Liminalität* (vgl. Parr 2008) zwischen den Einzeldisziplinen etabliert. Der zweite Teil dieser Arbeit widmet sich diesen *acteurs intermédiaires*, die die Literatur nicht bloß als Produzentin von einem ›gendiskursiven Wissen‹ (Foucault) im Gegensatz zu etablierten Wissensdispositiven extrapolieren, sondern gezielt als eine Art von Wissenstransformation einsetzen.² Dabei gilt es vor allem Borges' Texte vor einem Abdriften

2 Michel Foucaults Etablierung der Literatur als Gegendiskurs in den 1960er Jahren in seinem Hauptwerk *Die Ordnung der Dinge* (1966) wird in den heutigen Debatten um die Konstellation von Wissenschaftsgeschichte und Literaturforschung aufgrund ihres subversiven Charakters stark kritisiert. Marcus Krause und Nicolas Pethes kritisieren in ihrem einleitenden Aufsatz zu den *Literarischen Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert*, die offizielle Etablierung der Literatur als Gegendiskurs, weil sie gerade dessen *Subversivität* bemängeln: »Es scheint, daß man den Status der Literatur eher schwächt, wenn man sie grundsätzlich als subversiven Gegendiskurs mystifiziert. Literatur, ob sie am Ende oder in der Mitte einer epistemischen Konfiguration steht, ist immer ein Teil der Konfiguration und läßt gerade deshalb Elemente dieser Konfiguration erkennbar werden« Krause/Pethes (2005: 13).

in eine »Anti-Literatur«, die sich Klinkert zufolge »parasitär in einen wissenschaftlichen Diskurs einschreibt« (Klinkert 2008: 77), zu retten. Thomas Klinkerts wissenspoetologische These, dass die »Konfrontation mit dem Epistemologischen die Identität des literarischen Textes bedroht« und daher die Literatur mit einer »Subvertierung des Epistemologischen« antworte, gründet noch zu tief in dem Bild der Literatur als des *absolut* Anderen der Wissenschaft (ebd.: 84). Begreift man die Literatur dagegen *sowohl* als gegendiskursive Bewegung zu etablierten Ordnungen – ohne in die Mystifikation eines subversiven Gegendiskurses abzugleiten – *als auch* als ein Produkt derselben, dann erscheint das »Kulturprogramm«³ ›Literatur‹ als selbstreferentielles System schlechthin, da es seine historisch-epistemologische Bedingtheit stärker als andere ›Kulturprogramme‹ reflektieren und damit zu einer ›Poetologie des Wissens‹ überleiten kann:

Literatur bildet also nicht nur spezifische Wissensordnungen ab, sondern produziert sich erst durch eine besondere Ordnung des Wissens. [...] Poetologie meint, daß der Versuch einer Poetik des Wissens gleichsam auf einer weiteren Ebene reflektiert wird und die historischen, epistemologischen Bedingungen dieser Poetik des Wissens untersucht werden (Renneke ebd.: 16)

Ob es sich nun um Michel Lafons Postulat handelt, »ce siècle est borgesien« (Lafon 1990: 9), oder Nicolas Pethes Anmerkung, dass die »Funktion der Chiffre Benjamin« in gängigen Medientheorien zum »unumstrittenen Gründungsmythos der Theoriebildung« (Pethes 2005:

3 Ich beziehe mich hier auf den von Siegfried J. Schmidt vorgeschlagenen Begriff der »Kulturprogramme«, um der Scheinhaftigkeit eines homogenen und kohärenten *Kulturbegriffs* zu entgehen: »Die Kultur‹ ist mithin eine *Diskursfiktion*. Anders gesagt: Es gibt keine Kultur als Summe von Phänomenen, aber wir brauchen sie als Programm, um kulturelle Phänomene zu generieren, beobachten und bewerten zu können. Jede Kulturtheorie ist daher notwendig eine Form kultureller Praxis (sprich Programmanwendung), und Kulturbeschreibung verweisen auf Beschreibungskulturen. Jede Beobachtung von ›Kultur‹ ist zugleich eine Form ihrer *Gestaltung* durch die Anwendung des Kulturprogramms« (Schmidt 2003: 42). Dementsprechend wird in dieser Arbeit ›Literatur‹ als ein ›Kulturprogramm‹ verstanden, dass nicht nur kulturelle Phänomene beobachtet, sondern deren Form nachhaltig beeinflusst.

186f.) geworden ist, längst haben sich die Namen Jorge Luis Borges und Walter Benjamin zu Etiketten postmoderner Denkbewegungen profiliert, denen allerdings immer noch aufgrund der zeitgeschichtlichen Hintergründe der 68er Bewegung eine Subversion von etablierten Wissensordnungen nachgesagt wird. Doch Ottmar Ette weist bereits ausdrücklich darauf hin, dass auch gegendiskursive Bewegungen im wissenschaftlichen »Machtspiel« längst »spielkonstitutiv« geworden sind (Ette 2004: 158). Ettes Plädoyer für ein »ernsthafte Kinderspiel der (Geistes-)Wissenschaften«, das die Literatur durch ein »kreatives-spielerisches Element« initiiert, »indem sie das Experiment(elle) mit dem Spielerischen verbindet und schöpferische, auch vom Lesepublikum zu füllende Spiel-Räume geschaffen werden« (ebd.: 169), wird in Benjamins und Borges Texten zum Programm erhoben. Das macht sie zu Initiatoren »theoriebildender Mikroereignisse«, die jeweils mittels verschiedener literarischer Verfahren erzeugt werden. Dennoch verfolgen sie ein gemeinsames Ziel: die Literaturwissenschaft als ein *ethopoietisches* Wissensfeld innerhalb unterschiedlicher Fachrichtungen zu etablieren. Ganz im Sinne Ottmar Ettes geht es um die Etablierung einer »lebenswissenschaftlich orientierten Philologie« (ebd.: 20).

Eine *Ethopoiesis des Wissens* kann die Literatur nur dann initiieren, wenn sie sich auf den transdisziplinären Austausch mit anderen lebenswissenschaftlichen Diskursen einlässt (vgl. Gwozdz 2016). Daher soll analysiert werden, auf welche Art und Weise Benjamin und Borges der empirisch-wissenschaftlichen Sichtweise auf das Gedächtnis gegenüberstehen. Es soll unter anderem gezeigt werden, dass Benjamin mittels seiner experimentellen Drogenprotokolle einen Anschluss an psychologische Methoden knüpft und damit eine erste transdisziplinäre Annäherung einleitet. Borges dagegen nutzt die Fiktion als semantisch hinreichend offenes Feld, auf dem die transdisziplinären Denkbewegungen von Psychologie und Philosophie homogenisiert werden. Die Identität der Literatur geht dadurch nicht verloren. Die Homogenisierung wird gerade durch die Repräsentation alternativer und heterogener Wissensmodalitäten wieder aufgelöst. Er nutzt den fiktionalen Status der Literatur als Ort der Konfrontation empirischer und philosophischer Prämissen, um vor diesem Hintergrund zu zeigen, dass es nur der Literatur vergönnt ist, ein Wissen zu produzieren,

das Ethos hervorbringen kann. *In* und *mit* der Literatur zu denken, bedeutet für Benjamin wie für Borges gleichermaßen, *im* Denken bereits eine Handlung zu vollziehen.⁴

Als Aktanten unterschiedlicher Kulturräume sind Borges und Benjamin in je unterschiedliche kulturpolitische Geschichten verstrickt, aber es kann der Fall auftreten, »dass mehrere Aktanten für eine gewisse Zeit partiell eine gemeinsame Geschichte [leben], die aber bei keinem der Aktanten identisch ist« (Schmidt 2003: 49). Diese »gemeinsame Geschichte«, an der beide Autoren partizipieren und die sie um- und weiterschreiben, ist die Geschichte des Lesers. Die Leitthese des zweiten und größten Teils dieser Arbeit besteht darin zu zeigen, dass die *Poetics of Memory* bei Benjamin und Borges *genuin* nur über eine *Erinnerungspoetik des Lesers* zugänglich sind. Kristallisationspunkt dieser Poetik ist das Verschwinden des Lesers im Hypertext, d.h. die *Urgeschichte des Lesers* schreibt sich von seinem Tode her. Da die rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Lage beider Autoren noch lange nicht ausdiskutiert ist, wird aus komparatistischer Sicht ein externer, nicht-genetischer Kontakt vorausgesetzt (vgl. Corbineau-Hoffmann 2000: 103). Eine »stumme Rezeption« seitens Jorge Luis Borges ist jedoch nicht ausgeschlossen, zumal Garciela W. Gavina auf die frühe Rezeption Benjamins Anfang der 30er Jahre in Argentinien hingewiesen hat.⁵

-
- 4 Der Begriff des *ethopoietischen* Wissens wird im Exkurs über Friedrich Nietzsche näher untersucht und erläutert.
- 5 Vgl. Gavina (1999). Im zweiten Band der dreibändigen *global-benjamin*-Ausgabe versucht Ricardo Foster einen ersten Anlauf, um die Gemeinsamkeiten beider Autoren hervorzuheben. Sein Aufsatz bleibt jedoch einer bloßen Auflistung von Motiven verhaftet und entbehrt Hinweise auf textuelle Referenzen. Vgl. Foster (1999). Mit *Reading Borges after Benjamin* (2007) gelang es schließlich Kate Jenckes, eine literaturwissenschaftliche Arbeit vorzulegen, die anhand eines ausgewählten Textkorpus Grundgedanken Walter Benjamins zur Geschichte, Sprache (Übersetzen) und zum Allegorie-Begriff in Borges Texten aufspürt. Es ist jedoch keine komparatistische Studie. Die Arbeit gehört vielmehr zur Forschungsliteratur über das Werk Jorge Luis Borges. Borges' Texte werden aus der Sicht Benjamins gelesen, um anschließend ein geeignetes Begriffsrepertoire zu erarbeiten, mit dem Borges' Biogramme, Gedichte und Erzählungen beschrieben werden können. Darüber hinaus konzentriert sie sich ausschließlich auf den Geschichtsbegriff, sodass Themenkomplexe bezüglich einer Erinnerungspoetik zu kurz kommen. Vgl. Jenckes (2007).

Weit bedeutender scheint die Tatsache zu sein, dass Benjamins frühe Aufsätze in der Zeitschrift *Sur*, für die Borges als Autor und Rezensent tätig war, übersetzt und veröffentlicht worden sind. Der Vergleich beider Autoren konzentriert sich auf ›thematologische Schwerpunkte‹, das heißt, dass die »poetologische Verwendung von Themen« untersucht wird (Corbineau-Hoffmann ebd.: 136). Thematische Überschneidungen lassen sich zusätzliche aus der Affinität beider Autoren für die Texte der Frühromantiker und die mystische Tradition der Kabbala erklären. Die Vergleichsanalyse soll jedoch nicht in eine »Analogienjagd« münden, wie Walter Benjamin es einmal selbst in einem Aufsatz beschrieben hat, sondern um »Urtendenzen der Dichtung« (Benjamin 1991: GS II/2, 641f.) selbst.⁶ Dementsprechend soll die ›Analogienjagd‹ durch den Einbezug von Thomas De Quincey, Vladimir Nabokov und Cesare Pavese ausgeweitet werden, um auf einen globaleren Wirkungsbereich der Erinnerungspoetik hinzuweisen.

Die *Autornamen* Walter Benjamin und Jorge Luis Borges fungieren im 20. Jahrhundert als gängige Etiketten postmoderner Axiome und medientheoretischer Simulationstheorien. Für den Borges-Interpreten Alfonso de Toro beispielsweise ist Borges »ein postmoderner Autor *par excellence*, weil er zentrale Theorien der Postmoderne vollständig eingeleitet hat« (Toro 1998: 29). Doch sowohl Borges als auch Benjamin sind keine Autoren die Geschichte *geschrieben* haben, schon gar nicht eine Geschichte des Hypertextes oder der Hyperrealität: Aus ihrem Werk lässt sich vielmehr Geschichte *herauslesen*. *Ihre Geschichte des Lesers ist unsere Zukunft des Lesens*. Ob es nun das neurowissenschaftliche Paradigma Maryanne Wolfs ist, die behauptet: »We are never born to read« (Wolf 2008: 3), oder die kultur- und mediengeschichtliche Perspektive Alberto Manguels: »We read to understand, or to begin to understand. We cannot do but read. Reading, almost as much as breathing, is our essential function« (Manguel 1996: 4). In beiden Fällen wird jenes jahrhundertelang tradierte Wissen der Literatur bestätigt, das Manguel mit folgenden Worten zusammenfasst: »Readers make a book theirs, the end is that book and reader become one. The world that is a book

6 Im Folgenden wird aus den *Gesammelten Schriften* der Suhrkamp-Ausgabe herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser mit Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

is devoured by a reader who is a letter in the world's text; thus, a circular metaphor is created for the endlessness of reading. We are what we read« (ebd.: 173). Wolf zitiert denselben Satz aus dem Munde des Autors Joseph Epstein (Wolf ebd.: 5). Ihre zahlreichen Verweise auf Marcel Proust *Sur le lecture* und selbst auf Alberto Manguel bezeugen schließlich, dass neurobiologische Befunde des *plastischen Lesergehirns* der *literarischen Lektorpoetik* nichts hinzufügen, sondern vielmehr als Movens neuerer Forschungsansätze nutzen.

Unterwegs zum Aufschreibesystem 2000 *erzählt* diese Arbeit die *Urgeschichte(n) des Lesers* und seines medienästhetischen Polymorphismus. Die *Mnemopoetik des Lesens* nach Benjamin und Borges lässt sich mit Begriffen der *Inszenierung* und *Ritualisierung* adäquat beschreiben und kann so von gängigen Hypertexttheorien abgegrenzt werden. Es gilt die essenzielle Funktion des Lesens in die *Lesestuben* des 21. Jahrhunderts zu reintegrieren, d. h. das Lesen wieder zu ritualisieren, damit der »Leser/Navigator/User [nicht] zum neuen Helden [wird], der gegen die stupide Vorherrschaft designer Bild-Schirm-Medien einen aussichtslosen einsamen Kampf führt« (Idensen 1996: 156) [Hinzufügungen von P.G.].

2 Anatomie der Mnemosyne

Moral für Psychologen. – Keine Colportage-Psychologie treiben!
Nie beobachten, um zu beobachten!
Das giebt eine falsche Optik, ein Schielen,
etwas Erzwungenes und Übertreibendes.
(Nietzsche 1999: KSA 6, 115)

Als das neunzehnte Jahrhundert den letzten großen Menschen
verdaut hatte, entstand die Epoche der Psychologie –
wie ein sonniger und langweiliger Tag ohne Ende.
(Schulz 2000: 227)

2.1 Fiktion und Empirie

1879 richtet Wilhelm Wundt (1832–1920) das erste Laboratorium für psychophysiologische Untersuchungen in Leipzig ein. Damit leitet er in eine neue Phase der Umstrukturierung von Wissensordnungen über, in der die Frage nach der Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaften auf ihren Höhepunkt gelangt. Hugo Münsterberg, ein führender Psychologe zu Beginn des 20. Jahrhunderts, bemerkt in seinem Aufsatz zur *Gedankenübertragung* (1889):

Jegliche Disziplin, mag sie von Keilinschriften oder von Fixsternen, von Dingen oder von Begriffen handeln, enthält Probleme, deren Lösung die menschliche Erkenntnis fördert; jegliche theoretische Aufgabe ist somit werthvoll, jegliche ist gleichberechtigt und die Zeiten sind vorüber, da die eine Wissenschaft die Königskrone begehrte, um die andere eine Magd zu schelten. (Münsterberg 1889: 1)

Trotz dieser hierarchielosen Gleichverteilung der Wissenschaften auf den Rängen der Wissensordnungen wird keine Disziplin innerhalb dieser Ordnung so stark diskutiert wie die *Königsdisziplin* der Geisteswissenschaften: die Psychologie. Mit der Einrichtung von Laboratorien wird die Psychologie von ihrem geisteswissenschaftlichen Erbe entkoppelt und von ihrer philosophischen Bevormundung gelöst: Die Psychologie wird zu einer empirischen Wissenschaft, der Psychologe zum

Nachahmer des Physikers (vgl. Husserl 1986: 63).⁷ In seinem *Grundriss der Psychologie* (1896) versucht Wilhelm Wundt, eine Verortung der modernen Psychologie innerhalb der unterschiedlichen Disziplinen zu initiieren. Dabei geht er zunächst von folgender These aus:

Sind also Naturwissenschaft und Psychologie beide in dem Sinne empirische Wissenschaften, daß sie die Erklärung der Erfahrung zu ihrem Inhalte haben, die sie nur von verschiedenen Standpunkten aus unternehmen, so ist doch die Psychologie in Folge der Eigentümlichkeit ihrer Aufgabe offenbar die strenger empirische Wissenschaft. (Wundt 1896: 6)

Nach sehr verzweigten und detaillierten Explikationen, die in Form von Differenzen wie metaphysisch/empirisch und deskriptiv/explikativ ausgeführt werden, erstellt Wundt folgendes Ordnungsschema: Die Psychologie ist erstens ergänzende Erfahrungswissenschaft der Naturwissenschaften. Physik und Physiologie sind Hilfswissenschaften der Psychologie. Zweitens ist die Psychologie Grundlagenwissenschaft aller Geisteswissenschaften (»allgemeinste Geisteswissenschaft und zugleich Grundlage aller einzelnen«) und drittens vorbereitende empirische Wissenschaft der Philosophie. In diesem Ordnungsgefüge stellt die *Physiologische Psychologie* nicht mehr und nicht weniger als eine »Uebergangsdisciplin« dar (ebd.: 29). Aufgrund dieser wechselseitigen Relationen zwischen den Einzelwissenschaften kristallisiert sich die Psychologie als eine heterogene Zusammenkunft von unterschiedlichen Methodenreflexionen heraus: Sie ist ergänzende Erfahrungswissenschaft der Naturwissenschaften, *weil* sie den Beobachterstandpunkt immer mitreflektiert und damit den Perspektivismus der wissenschaft-

7 In dieser historischen Konstellation wird deutlich, dass die von Husserl entwickelte Phänomenologie selbst ein Symptom dieser Umwälzungsprozesse von Wissensordnungen ist. Die phänomenologische Fundamentierung der empirischen Wissenschaften soll dem Philosophen den Anschluss an die Diskurse des 20. Jahrhunderts sichern. Husserl nutzt gerade die labile Stellung der Psychologie zwischen Natur- und Geisteswissenschaft, um die Philosophie als Grundlagenwissenschaft wieder einzusetzen. Indem er die Methoden der empirischen Psychologie vorführt, verfolgt er im Umkehrschluss nichts anderes, als eine Rettung der Philosophie vor dem endgültigen Totschlag durch den absoluten Empirismus.

lichen Betrachtungsweise als den blinden Fleck des absoluten Empirismus entlarvt (ebd.: 12). Da jedoch reine Introspektion in diesem blinden Fleck agiert, bleibt sie in einem Solipsismus stecken und kann keine empirisch überprüfbaren Aussagen über das Außen treffen. Daher ist die experimentelle Beobachtung grundlegendes Hilfsmittel der modernen Psychologie:

Denn den Inhalt der Psychologie bilden ausschließlich Vorgänge, nicht dauernde Objecte. Um den Eintritt und den Verlauf dieser Vorgänge, ihre Zusammensetzung aus verschiedenen Bestandtheilen, und die Wechselbeziehung dieser Bestandtheile exakt zu untersuchen, müssen wir vor allem jenen Eintritt willkürlich herbeiführen und die Bedingungen desselben nach unserer Absicht variieren können, was hier wie überall nur auf dem Wege des Experimentes, nicht auf dem der reinen Selbstbeobachtung möglich ist. (Ebd.: 24f.)

Ziel ist es, einen sterilen, von der Außenwelt abgekoppelten Raum zu erschaffen, in dem Experimente am menschlichen Wahrnehmungsapparat durchgeführt werden können. Durch die störungsfreie Atmosphäre, in der der Wissenschaftler, das Untersuchungsobjekt und der Protokollant, wie in einem Kokon eingehüllt sind, sollen Daten des menschlichen Organismus auf elektronischen Messgeräten registriert werden. Die Technisierung von Wissen, die im 19. Jahrhundert durch die zunehmende Industrialisierung einen erheblichen Schub erhält, ist nicht nur ein Indikator für Veränderungen von Ordnungen, sondern auch ein Faktor, der diese Veränderungen beschleunigt. Der Begriff der *Beschleunigung* als solcher ist selbst bereits seit den Anfängen des 19. Jahrhunderts synonym mit dem Begriff der *Ökonomisierung von Zeit* (vgl. Borscheid 2004). Die Industriepsychologie Hugo Münsterbergs, die unter dem Banner *Psychotechnik* die gesellschaftliche Nützlichkeit psychologischer Experimente versammelt, »[bringt] industrielles Regierungswissen im Dienste der Kulturaufgaben [hervor]« (Reichert 2000: 210). Institute und Laboratorien geraten in die Rationalisierungsmaschinerie der öffentlichen Betriebe: Schule und Fabrik. Ramón Reichert kommentiert diese Entwicklung folgendermaßen:

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wird die Produktivkraft ‚Wissenschaft‘ und ‚Technologie‘ unter dem Schlagwort ‚wissenschaftliches Management‘ (scientific management) in den großindustriellen

2.1 Fiktion und Empirie

Produktionsprozeß einbezogen. Damit einhergehend verfeinerte sich auch die Zerlegung der Arbeitskraft: Arbeit wird mit Hilfe der neuen Aufzeichnungsmedien Momentphotographie, wissenschaftlicher Kinetographie und elektronischer Chronoskopie in Mikrozeiten, die die Trägheit der menschlichen Retina unterlaufen, budgetiert und statistisch ausgewertet. Die experimentelle Zeitmessung am arbeitenden Menschen entfaltet sich an der Schnittstelle von Physiologie und Angewandter Psychologie und ihren naturwissenschaftlichen Methoden Experiment, Messung und mathematischer Analyse (ebd.: 207).

Eine derartige Technologisierung von Wissen radikalisiert Foucaults These von der *Archäologie des ärztlichen Blicks*, dass »dieses sprechende Auge der Diener der Dinge und der Herr der Wahrheit [ist]« (Foucault 2005: 129). Foucaults These müsste – angewendet auf die Methoden der Psychophysik – folgendermaßen lauten: *Das aufschreibende Messgerät ist der Diener der Dinge und der Herr der Wahrheit*. Das sprechende Auge interpretiert bereits Information und formt es zu Wissen (Breibach ebd.: 15), während die aufzeichnende Maschine die Sprache des Körpers unmittelbar über elektrische Impulse in wellenförmige Liniemuster übersetzt: Hier haben wir Information in *Reinform* vorliegen. Somit erklärt sich Michel Foucaults vorgebrachte Kritik an psychometrischen Verfahren dadurch, dass »die Forschung ihre Möglichkeiten an der Entfaltung der Techniken [bemisst], die einander bestätigen und sich als imaginäre Architekturen einer virtuellen Praxis aufstellen« (Foucault 2001: 209). Das hieße, dass psychologische Forschungsarbeit mit außerpsychologischen Praktiken Tatsachen konstruiert, die außerhalb ihres Erfahrungsbereichs liegen. Es ist diese Schneise zwischen maschinell produzierter, reiner Information und interpretiertem Wissen, die eine vollständige Eingliederung der Psychologie in die Ordnung der Naturwissenschaften unmöglich macht. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewegt sich die Psychologie alles andere als auf sicherem Gelände: »Die sich radikalisierende Forderung nach empirischer Überprüfbarkeit führt dazu, dass ausschließlich physiologische Forschungen den experimentellen Ansprüchen genügen können« (Sachs-Hombach 1993: 251). Sachs-Hombach gibt in seiner Geschichte der Psychologie zu verstehen, dass die Physiologie das »wissenschaftliche Korrektiv der psychologischen Forschung« liefert, um »[die Psychologie durch] die physiologische Ausrichtung von der Philosophie

abzulösen« (ebd.: 252). In den ersten sinnesphysiologischen Arbeiten, von den Messungen zur Elektrizität der Nervenbahnen bei Helmholtz über Hermann Lotzes medizinische Psychologie, der die Psychologie sogar der Physiologie unterordnet, bis zur Psychophysik Gustav T. Fechners werden die Eigengesetzlichkeit und die Vermittlungsfunktion der Sinne untersucht, indem sie im Labor *technisch* seziert werden. In der Zerlegung (*-lyse*) von Strukturen, der Möglichkeit der technischen Aufzeichnung von Sinnesdaten und ihrer Interpretation liegt das »historische Apriori der Psychologie« begründet: »Eines der historischen Apriori der Psychologie in ihrer derzeitigen Verfassung ist diese Möglichkeit, wissenschaftlich zu sein oder nicht wissenschaftlich zu sein, wobei das eine das andere ausschließt« (Foucault 2001: 197). Als Quasi-Sammelbecken für medizinische, naturwissenschaftliche und physiologische Arbeiten verschlingt die empirische Psychologie alle anderen empirischen Wissenschaften, und somit haben wir den »schönsten Psychomonismus« vorliegen: »Die Psychologie umfasst alle Wissenschaften« (Husserl 1986: 76). Foucault jedoch vollzieht gerade aufgrund dieses *scheinbaren* »Psychomonismus« eine semantische Trennung der Begriffe *Wissenschaft* und *Forschung*:

Man muss von der Forschung Rechenschaft über die Wahl der Rationalität verlangen; man muss sie nach einem Fundament fragen, von dem man bereits weiß, dass es nicht die durch die Wissenschaft konstituierte Objektivität ist; man muss sie schließlich nach dem Wahrheitsstatus fragen, die sie selbst der Wissenschaft gewährt, denn erst ihre Wahl macht aus der wahren *Psychologie* eine *wahre* Psychologie. Kurz, der Forschung muss man Rechenschaft für die Wissenschaft abverlangen; sie ist nicht als eine Forschung im Raum einer Wissenschaft, sondern als die Bewegung 'zu begreifen, in der sich eine Wissenschaft sucht. (Foucault 2001: 198f.)

Diese semantische Differenzierung zwischen »wissen« und »forschen« als zwei gänzlich unterschiedliche Praktiken des Psychologen enthält die Quintessenz, dass das *Forschen* nicht *Wissen* produziert und als erforschtes Wissen in die Enzyklopädie der Psychologie eingeht, sondern *Forschen* das historische Apriori aller nur möglichen Wissenschaft ist. Es eröffnet einen Raum, in dem allererst Wissen möglich wird. *Psychologische Forschung* bildet jenen kritischen Moment selbst, »wo eine

Praxis ihre eigene Grenze und auf das absolute Hindernis stößt, das sie in ihren Grundsätzen und in ihren Existenzbedingungen infrage stellt« (ebd.: 215). »Wahre Psychologie« schreibt sich demnach immer schon von einer Negativität des Wissens her; das eben ist ihre Daseinsberechtigung. Die »Enzyklopädie des Wissens« wird zur *Forschung* um ihrer Selbstwillen:

Die Wissenschaft ist nicht länger ein Weg des Zugangs zum Rätsel der Welt, sondern das Werden einer Welt, die jetzt mit der verwirklichten Technik eins wird. Indem die Wissenschaft aufhört, bloß Wissen zu sein, und Forschung wird, verschwindet sie als Gedächtnis und wird Geschichte; sie ist nicht länger ein Denken, sondern eine Praxis, nicht länger ein geschlossener Kreis von Erkenntnissen, sondern, für die Erkenntnis, ein Weg, der selbst da sich öffnet, wo er innehält. (Ebd.: 218)

Foucault bestimmt den »Übergang von der Enzyklopädie zur Forschung« als »wichtigstes kulturelles Ereignis der Geschichte«. Daher gehe es nicht länger darum, »über Platz und Rolle der Psychologie in einem Wissen zu diskutieren«, sondern zu hinterfragen, was »Psychologie als Forschung« bedeute. Damit erklärt Foucault die Psychologie zur »selbstbezüglichsten« (ebd.: 209) Wissenschaft, denn das Diktum lautet, »sobald man Psychologe ist, forscht man, um zuzuforschen, geforscht zu haben, um Forscher zu sein« (ebd.: 219). Leichter gesagt als getan. Vorworte wissenschaftlicher Publikationen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen die Grenzen dieses foucaultschen Postulats auf.

Emil Du Bois-Reymond (1818–1896) legt mit seiner im Jahre 1849 erschienen Schrift *Untersuchung über thierische Electricität* eine der ersten Grundagentexte zur Elektrophysiologie vor und stellt damit jenen Forschungsrahmen zur Verfügung, in dem Hermann Helmholtz (1821–1894) weiterführend an der Messung der Geschwindigkeit der menschlichen Nervenbahnen arbeiten sollte. Das Vorwort dieser Publikation stellt alles andere als eine nicht reflektierte Forschungsarbeit dar. Diese kleine Einführung zu den physiologischen Verfahren und Forschungsergebnissen liest sich nicht wie das *Protokoll eines Wissenschaftlers*, sondern wie das *Tagebuch eines Schriftstellers*. Das Horten von Versuchsprotokollen gleicht einer »Ausdehnung und Verwicklung des Netzes von Betrachtungen«, einer »Zartheit von Verbindungsfäden«

und »mannigfachen Verzweigungen«. Die Datenprotokolle und Notizensammlungen wachsen dem Forscher über den Kopf:

Fürs Zweite jedoch bekenne ich geradezu, daß ich der Last des aufgehäuften Stoffes endlich aufhörte gewachsen zu sein. Die Menge der Versuche sammelte sich im Laufe der Jahre dergestalt an, daß ich trotz der sorgfältig gehaltenen Tagebücher zuletzt nicht vermochte, mir ihre Gesamtheit in jedem Augenblicke zu vergegenwärtigen (Du Bois-Reymond 1849: XII).

Er sieht sich in einem »unbegreiflich verschlungenen Irrgarten« verloren. Immer wieder beklagt der Wissenschaftler, das Nicht-Vervollständigen-Können eines Werks, die Nicht-Abschließbarkeit einer Arbeit, die gleichzeitig mit der Sorge um die Neuwertigkeit dieses Wissens einhergeht. Du Bois-Reymond fasst diese Erfahrung folgendermaßen zusammen:

Ferner je länger man, abgeschlossen von dem äußersten Verkehr, sich vertieft in einem *selbst geschaffenen Kreis von Thatsachen* und daran sich knüpfenden Beobachtungen, um so mehr läuft man Gefahr, den Standpunkt einzubüßen, von welchem aus sie solchen, die außerhalb dieses Kreises stehen, am leichtesten mitgeteilt werden können. Man gewöhnt sich unwillkürlich, mit gewissen Ausdrücken einen Sinn zu verbinden, der Jenen völlig fremdartig erscheint und die Kette des Verständnisses unterbricht. (Ebd.: XIV)

Die Selbstreflexion des Wissenschaftlers gelangt hier auf den Höhepunkt »experimenteller Kunst«: Der Forscher ist sich nicht nur seines »selbst geschaffenen Kreises« bewusst, darüber hinaus erkennt er, dass die Vermittlung der Ergebnisse an ein Außen, an den Leser dieser Schriften, an eine »bis ins Kleinliche ausmalende Anschaulichkeit des Vortrages« (ebd.: XXIV) gebunden ist. Rhetorizität wird somit zur ausschlaggebenden Vermittlungsfunktion wissenschaftlicher Forschungsergebnisse. Das Vorwort naturwissenschaftlicher Werke avanciert zu einer eigenständigen literarischen Gattung. Nur so, verkündet Du Bois-Reymond, können die Hindernisse wissenschaftlicher Forschungsarbeit aus dem Weg geräumt werden, indem »der Leser gleichsam zum Teilnehmer an der geistigen Arbeit, zum inneren Augenzeuge der Versuche« (ebd.: XXIV) wird. Der Experimentator simuliert die Beobach-

tung zweiter Ordnung, indem er den Standpunkt des Lesers in seinen Schriften mitreflektiert.

Bereits in den Experimentalschriften Franz Anton Mesmers zum Magnetismus um 1800 lässt sich eine Umfunktionierung von wissenschaftlichen und literarischen Rollenverteilungen feststellen: Der Experimentator avanciert als Protokollant und Korrekteur seiner Aufzeichnungen zum *Schreiber*. Indem er seine eigene Vorgehensweise von ihrem Misslingen bis zu ihrem Erfolg dokumentiert und über seine Sorgen als geistiger Vater von Ideen spricht, wird die Abhandlung zum *autobiographischen Text*. Außerdem erhält der Text gleichzeitig durch die Begründung dieser Explikationen seine eigene *Legitimation* (vgl. Neumeyer 2005: 257). Damit »[fungieren] Experimenten-Schriften jetzt als Datenbanken einer Systematisierung qua Lektüre« (ebd.: 265). Foucaults ›Übergang von der Enzyklopädie zur Forschung‹ kann nun lokalisiert werden: Jener künstlich hergerichtete, abgeschottete Raum, in dem wir alle Bedingungen unserer Absicht gemäß variieren können (Wundt), lässt durch seinen Doppelcharakter von scheinbarer Natürlichkeit (Wissenschaftlichkeit) und offensichtlicher Artifizialität (Literarizität) *Hypothese* und *Fiktion* in einem Sowohl-als-auch oszillieren. Damit

[vermag] das Experiment über seine Funktionalisierung als Epochenmarker hinaus geradezu als Medium zwischen Literatur und Wissenschaft zu fungieren. Und das genau deshalb, weil es als einheitsstiftendes Moment zur Stabilisierung der wissenschaftlichen Disziplin zugleich semantisch hinreichend offen ist, um eine Vielfalt von Anschlussmöglichkeiten für ganz unterschiedliche Diskurse herzustellen (Krause/Pethes ebd.: 14f.).

Das Experiment erhält den Status einer ästhetischen Kategorie, in der sich der Interessenschwerpunkt von einer bloßen Unterscheidung zwischen *Literarizität* und *Wissenschaftlichkeit*, zu einer »Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen Texte entweder als literarische oder als wissenschaftliche gelesen werden« (ebd.: 16) verschoben hat. Eine Tatsache scheint jedoch noch prägnanter hervorzutreten: Der forschende Wissenschaftler ist nicht nur ein ›Schreiber‹, vielmehr nimmt er sich selbst als Autor eines Werkes war. Diskursanalytisch formuliert: Der Forschende wird sich seiner »Autor-Funktion« (Foucault 2003: 250f.)

bewusst. Foucault betont, dass nicht nur fiktionale Texte, sondern auch wissenschaftliche Abhandlungen eine »Pluralität des Ego« zulassen, das heißt, das Ego kann gleichzeitig unterschiedliche Positionen in einem wissenschaftlichen Text einnehmen. So ist das Ego der Vorworte ein anderes als das Ego einer mathematischen Beweisführung und Foucault weist noch auf ein drittes Ego hin:

Man könnte aber auch in der gleichen Abhandlung noch ein drittes Ich ausfindig machen; dasjenige, das spricht, um über die Bedeutung der Arbeit, die Hindernisse, auf die sie stieß, die erzielten Resultate, die Probleme, die sich noch stellen, zu reden. Dieses Ego situiert sich im Feld bereits existierender oder künftiger mathematischer Diskurse. (Ebd.)

Ferdinand H. Du-Bois Reymond, der Vater von Emil Du-Bois Reymond, beispielsweise »träumte einst die Welt mit grossen wissenschaftlichen Arbeiten zu bereichern« (vgl. Du Bois-Reymond 1869). Hier spricht ebenfalls das dritte Ego, dessen Position im Werk klar definiert ist: Das Vorwort der wissenschaftlichen Abhandlung ist der Ort der Rechtfertigung und Legitimation, sodass hier letztlich die ›Wahl der Rationalität‹ vorgenommen wird. Mit diesem sprechenden Ego wird ein ›Raum des Forschens‹ eröffnet, der die ›Möglichkeit zu einer Wissenschaft‹ birgt.

Damit ist die historische Konstellation klar umrissen: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergibt sich aus dem Umfunktionieren von hierarchischen Strukturen ein offenes Feld für interdisziplinäre Diskussionen. Das Experiment erhält in seinen provisorischen Anfängen den Status einer ästhetischen Kategorie und lässt damit die Grenzen zwischen *literature and science* transparent werden. In diesem Kontext erweist sich das *Sprechen* über das Gedächtnis zwischen medizinischer Hirnforschung einerseits und experimenteller Psychologie andererseits als *tour de force* wissenschaftlicher und ästhetischer Grundkonzepte.

2.2 Mnemolysen: Topographie vs. Chronographie

Die *ars memoriae* besteht in ihren Anfängen aus zwei Begriffen: *imagines* und *loci* (Yates 1974: 7ff.). Die einzige Sprache, in der sie sich

ausdrücken kann, ist die des Raumes. Von antiker Architektur über mittelalterliche Ikonographie und gotischer Bauwerkskunst bis zu Giulio Camillo's und Robert Fludds Konzeption eines Theaters nach dem Vorbild klassischer Gedächtniskunst wird das natürliche Gedächtnis durch die Künste externalisiert (ebd.: 86). Im Umkehrschluss bilden Architektur und Malerei selbst jene artifiziellen Gedächtniskünste aus, die als metaphorische Hilfskonstruktionen die Verfahrensweisen des natürlichen Gedächtnisses beschreibbar machen. Die Wahrnehmungsprozesse des natürlichen Gedächtnisses sind somit immer schon von einer sie umgebenden artifiziellen *Mnemotechnik* oder – wie Yates sagen würde – ›art of memory‹ beeinflusst. In der Psychophysik des 19. Jahrhunderts stellt das topographische Element der Gedächtniskunst eher eine rhetorische Verfallserscheinung dar, die in den Gedächtnisexperimenten ausgeklammert wird. Der Wert des Gedächtnisses bemisst sich nach der Schnelligkeit psychischer Vorgänge.

Hermann Ebbinghaus' erste experimentell verifizierbare Studie *Über das Gedächtnis. Untersuchung zur experimentellen Psychologie* (1885) läutet nicht nur das *Große Lallula* (Kittler 1995: 259) der Unsinnspoesie des 20. Jahrhunderts ein, sondern markiert den historischen Punkt, an dem die *Topographie* der ›art of memory‹ von einer *Chronographie* abgelöst wird. Die physiologischen Messungen boten den theoretischen Boden für derartige Experimente. Franciscus C. Donders brachte die Frage nach der Messung der Gehirntätigkeit in seiner Schrift *Die Schnelligkeit psychischer Prozesse* (1868) auf den Punkt:

Was geschieht in dem Gehirn, während wir fühlen, denken und wollen? – [...] Aber ist denn bei psychischen Prozessen jede quantitative Behandlung ausgeschlossen? Keineswegs! Ein wichtiger Faktor schien der Messung zugänglich: ich meine die Zeit, die für einfache psychische Prozesse gebraucht wird (Donders 1868: 659).

Die experimentelle Psychologie und die technische Präzision des Uhrwerks erschaffen ein neues Wissen vom Gedächtnis. Wieder einmal erweist sich eine technische Innovation als Indikator der Veränderung von Wissensordnungen. Das Gedächtnis artikuliert sich nun in Form von Sekunden, Minuten, Stunden. Der Sekundenzeiger diktiert, während der Experimentator-Schreiber, der gleichzeitig Subjekt und Ob-

jekt der Untersuchungen ist, protokolliert und auswertet (Draaisma 1999: 104). Die Mechanisierung der Zeit durch den Chronographen entspricht einer Mechanisierung des Gedächtnisses. Der Chronograph folgt einem sich selbst gleichbleibenden Rhythmus und gehorcht damit einer bestimmten Periodik. Damit diese homogenen Einheiten das messen, wofür sie ausgelegt worden sind, muss die Heterogenität des Gedächtnisses in isolierte homogene Teilmengen zerlegt werden: *Mnemosyne* wird zu *Mnemolyse*. Die naturwissenschaftliche Methode kann Veränderungen nur durch Messung und Zählung unter Verwendung des Chronographen in quantifizierbare Daten überführen. Daher scheidet Literatur als Lernmaterial aus den Versuchen aus, weil »ein- und herspielende Assoziationen, verschiedene Grade der Anteilnahme, Rückerinnerungen an besonders schöne und treffende Verse« (Ebbinghaus 1971: 20) zu Abbrüchen und neuen Komplikationen führe. Sinnlosigkeit dagegen steigert die Lerneffizienz und macht das Wissen über das Gedächtnis standardisierbar, indem es auf Zahlenverhältnisse übertragen wird. Somit erfüllen barocke Merkökonomien und kryptographische Aufzeichnungssysteme ihre Vorbildfunktion für psychometrische Verfahren der Psychologie, wie Stefan Riegers Studie ausdrücklich gezeigt hat: »Die Unsinnsilbenreihen kanonischer Gedächtnisforschungsexperimente unterliegen dem Gesetz purer Wahrscheinlichkeit oder eben dem Gesetz barocker Inventionsquellen« (Rieger 1999: 368). Ebbinghaus kommentiert seine Herangehensweise folgendermaßen:

Man sucht nach dem Komplex von Bedingungen, die sich für das Zustandekommen eines gewissen Effekts als maßgebend erwiesen haben, konstant zu erhalten, variiert einer dieser Bedingungen isoliert von den übrigen und in numerisch fixierbarer Weise und konstatiert dann auf der Seite des Effekts wiederum in einer Messung oder Zählung die begleitende Veränderung (Ebbinghaus ebd.: 6).

Mit dieser Methode werden Vergessen und Erinnern in Zeitintervalle übersetzt, die die Erhaltung der Konstanz simulieren sollen:

An der Differenz dieser Zeiten oder Wiederholungen gewinnen wir offenbar ein gewisses Maß für die innere Energie, welche dem das Gesicht ausmachenden geordneten Vorstellungskomplex ein halbes Jahr nach seiner ersten Einprägung noch beiwohnt. [...] In diesen Diffe-

2.2 Mnemolysen: Topographie vs. Chronographie

renzen [haben wir] jedenfalls *numerische Ausdrücke* für die *inneren Verschiedenheiten* nachlebender Vorstellungsreihen. (Ebd.: 7)

Was jedoch diese ›numerischen Ausdrücke‹ verdecken, ist, dass die Messung der Schnelligkeit des Gedankens nur durch eine künstliche Streckung der physiologischen Zeit erkaufte werden kann (Donders ebd.: 663ff.). Pircher bringt die Schwierigkeit von psychologischer Forschung und der Verwendung von technischen Hilfsmitteln auf den Punkt, wenn er zu bedenken gibt, dass »die Wahrnehmung mit einem technischen Hilfsmittel, dem Meßgerät, [intellektualisiert], wobei die zu messende Naturerscheinung in den technischen Parametern abgebildet wird, weil das Meßgerät nur messen kann, wofür es ausgelegt wurde« (Pircher 2000: 197). Natürliche Gedächtnisprozesse werden von einer technisch-konstruierten Zeitmessung erfasst, die ihre eigene historische Bedingtheit nicht reflektiert. Damit werden natürliche Prozesse mittels artifizieller Grundbausteine erklärt: Die Scientifizierung des Gedächtnisses mündet somit wiederum in einer *art of memory*. Kymographen (Wellenschreiber zur Blutdruckmessung), Myographen (Muskelschreiber) oder die Chronophotographie eines Étienne-Jules Marey kaschieren unter dem Etikett der automatischen Registrierung von Daten doch nur ihre eigentliche Unzulänglichkeit, diese Daten in Wissen zu überführen. Wer glaubt, dass die experimentelle Physiologie des 19. Jahrhunderts den »Traum von der Selbstaufzeichnung der Naturphänomene erfüllt«, und eine Schrift erschafft, »die von allen möglichen Spuren der Rhetorik gereinigt ist und die darum nur noch abgelesen werden muß« (Müller-Sievers 2005: 317), vergisst, dass Messgeräte eben keine Übersetzungsgeräte sind, wie Pircher fälschlicherweise annimmt (Pircher ebd.: 204). Denn die Übersetzungsleistung appelliert immer noch an das Interpretationsvermögen des Forschers. Gerade für den Psychologen Ebbinghaus ergeben sich aufgrund der interdisziplinären Ausrichtung seines Faches Übersetzungsschwierigkeiten. Die interpretativen *Transformationsregeln* von der einen in die andere Hilfswissenschaft bleiben folglich aus. Aus diesem Grund bleibt Ebbinghaus nach Jahren der Forschung nichts anderes übrig als von der *Zahl* zum *Bild* zurückzukehren: »Bedient man sich der Sprache der Psychologie, so kann man sich, wie bei allem unbewussten Geschehen, nur uneigentlich und bildlich ausdrücken« (Ebbinghaus ebd.: 108).

Die Frage, die im Zentrum der Forschungen steht, lautet demnach nicht, wie kann ich das Gedächtnis *untersuchen*, sondern, wie soll ich über das Gedächtnis *sprechen*, ohne auf rhetorische und poetische Hilfsmittel zurückzugreifen. Das wissenschaftliche Bestreben, die Gedächtnistätigkeit bis in ihre Einzelbestandteile kennenzulernen, soll mit derselben Sicherheit und Genauigkeit erfolgen, »mit welchen der unterrichtete Physiker die Vorgänge kennt, die sich bei der Tätigkeit der verschiedenen Arten von Dynamomaschinen abspielen« (Müller 1911: 3). Georg Elias Müller Analogie zwischen Gedächtnis und Dynamomaschine wird in die Semantik des pädagogischen Diskurses aufgenommen und mit der »Pflege des Gedächtnisses« verknüpft. Das Sprechen über Wahrnehmung, Aufmerksamkeit und Gedächtnis mündet in einen quantenmechanischen Diskurs, der das Wesen des Menschen formalisierbar machen soll. Ein »Quantum psychischer Kraft« sammelt sich in Form von »Intensitäts- und Massenenergie« an. Das Eindrucksvolle und Folgenschwere gewinnt an »Bedeutungsenergie« und hinterlässt »dauernde Spuren«. Das Unerwartete, das Neue und Wunderbare, das Ungewohnte und Sich-Widersprechende kumuliert »Kontrastenergie«, während sich die »dispositionelle Energie« als »Bekanntheitsqualität unter Unbekanntem« äußert (Offner 1913: 82ff.). Max Offner erkennt die Lage seiner Zeit: »Die meisten müssen es warm werden; die Maschine muß, wie man zu sagen pflegt, erst recht in den Gang kommen« (ebd.: 102).⁸ Die semantische Verflechtung des pädagogischen und physikalischen Diskurses erlaubt es einen allseits verständlichen pädagogischen Imperativ zu formulieren, der von der kulturspezifischen Disposition des Gedächtnisses absieht: »Wir erziehen noch nicht den Säugling und erziehen nicht mehr den Unverbesslichen, den Greis, den Geisteskranken, und dressieren nur diejenigen Tiere, die Gedächtnis haben« (ebd.: 102). Diese zweigleisige Metaphorologie der Psychologie und ihre Verwertbarkeit in anderen Diskursen determiniert die Position des *Homo sapiens*: der *Mensch als das Tier*, das Gedächtnis besitzt, muss dressiert werden, damit *der Mensch als quantenmechanisches Energiekraftwerk* erst so richtig in Gang kommt.

8 Zur metaphorologischen Verflechtung von Maschine und Leben siehe hierzu Gwozdz/Heller/Sparenberg (2018).

Neben den thermodynamischen Analogien spielen die Elektrizitäts- und Kommunikationsnetze eine eben so wichtige Rolle in den Modellentwürfen organischer Prozesse (vgl. Otis 2005).⁹ Sie finden sich jedoch nicht im Kontext der Gedächtnisforschung wieder, sondern in der Gehirnforschung. Das Sprechen über *Gehirnprozesse* wird anhand von Metaphern aus der Telegraphentechnik codiert und gehört damit in die »Neurosemantik« des 19. Jahrhunderts (vgl. Breidbach 1997: 160ff.).¹⁰ Andererseits gibt es innerhalb der Hirnforschung eine Wissenschaft, die dem Telegraphenmodell den Platz streitig macht: Dem dynamischen Telegraphenhirn wird die medizinische Neuroanatomie gegenübergestellt und damit erhält das Topographische Vorrang vor dem Dynamischen. Mit Korbinian Brodmanns (1868–1918) Einteilung der Hirnrinde in unterschiedliche Hirnareale – immer noch Grundbaustein der gegenwärtigen medizinischen Neuroanatomie – werden die pathologischen Fälle aus der Aphasieforschung und die Ergebnisse der Physiologen zusammengeführt, um die Neuroanatomie zu einer »kartographischen Wissenschaft« zu erheben (Breidbach ebd.: 237). Die »Miniaturisierung des Blickes« erschafft zwar »Neuroarchitekturen« (ebd.: 213 und 217), doch die *Mnemoarchitekturen* gehen in diesen Strukturen nicht auf. Die *Gedächtnispaläste* bleiben untopographierbar: »Wenn nach Maßgabe von Strom- und Nervenschaltkreisen gedacht und gemerkt wird, hat das selbstbewusste und wohl orientierte Abschreiten geometrisch aufgebauter Merkarchitekturen und damit die Topographie von Gedächtnispalästen ein Ende« (Rieger ebd.: 345). Kein Geringerer als William James, einer der Urväter der modernen Psychologie, versucht im letzten Kapitel der *Principles of Psychology*

9 Otis zeigt auf, wie unterschiedliche Disziplinen in Form einer wissenschaftlichen Symbiose an der Erstellung des Telegraphennetzes und den neurophysiologischen Untersuchungen zusammenarbeiteten: »Schon im Anfangsstadium teilten die Erforscher der Elektrizität und des Magnetismus, die Planer der technischen Kommunikationssysteme und die Physiologen, die das Nervensystem untersuchten, ihre Ideen und Vorstellungen miteinander. Sehr häufig waren jene Wissenschaftler sogar in all diesen verschiedenen Bereichen, die seinerzeit noch als verwandt angesehen wurden, zugleich tätig« (ebd.: 37).

10 William B. Carpenter hatte erstmals 1846 in seiner Schrift *Principles of Human Physiology* das Nervensystem mit dem elektrischen Telegraphennetzwerk verglichen.

(1890), das Gedächtnis im Kontext der Hirnforschung zu denken. Aus diesen Überlegungen geht unter anderem das Bild des Bewusstseins als *stream of consciousness* (»the stream of thought flows on«, vgl. James 1950: 643) hervor. Gehirn- und Gedächtnisprozesse bilden ein zusammenhängendes System:

What memory goes with is, on the contrary, a very complex representation, that of the fact to be recalled plus its associates, the whole forming one object, known in one integral pulse of consciousness and demanding probably a vastly more intricate brainprocess than that on which any simple sensorial image depends (James ebd.: 651).

Um das Gedächtnis von dem Bild eines Behälters zu befreien, in dem Ideen und Bilder aufbewahrt werden, wird es an die Gehirnprozesse gekoppelt: »The machinery of recall« und »the machinery of association« unterliegen dem »elementary law of habit in the nerve-centres« (ebd.: 654). Ereignisse aus der Vergangenheit entsprechen nicht einer mentalen Ordnung, sondern einem rein physikalischen Phänomen: Die Vergangenheit ist eine morphologische Eigenschaft der »brain-paths« oder »brain-tracks«. Erinnerungs- und Vorstellungsprozesse sind daher an eine »permanence in the paths« gebunden: »Memory being thus altogether conditioned on brain-paths, its excellence in a given individual will depend partly on the number and partly on the persistence of these paths« (ebd.: 659). Trotz dieses strikt hirnphysiologischen Verständnisses sind seine Ausführungen nicht vollständig von Metaphern befreit: Neben der Theater-, Photographie- und Filmanalogie gehört auch die Wachs-Siegel-Metaphorik aus Platons *Theaitos* zum Standardrepertoire von James' persönlicher Genealogie des Gedächtnisses (ebd.: 643, 681 und 660). Selbst Neologismen wie *Hirnpfade* (brain-paths) oder *Hirnspuren* (brain-tracks) sind metaphorische Hilfskonstruktionen, um eine Sprache zu erfinden, die es möglich machen soll, über etwas zu sprechen, was man nicht sehen kann. William James hält trotzdem an der Vormachtstellung der Psychologie fest: »Psychology puts us on the track of an at least possible brain-explanation« (ebd.: 657). Allerdings tut sie das mittels eines Zeichensystems, das genauso stark mit Metaphern operiert, wie das der Literatur. Das *Sprechen über das Gehirn* ist im Gegensatz zum *Sprechen über das Gedächtnis*

in den *hard sciences* dominanter, weil die Hirnanatomen die unsichtbaren Strukturen sichtbar werden lassen, indem »sie dem Körper ein Netz von anatomisch-pathologischen Markierungspunkten« (Foucault 2005: 176ff.) überwerfen. Die *Lektüre* der Hirnfelder avanciert zu einem ›Ensemble von Techniken‹, die den ärztlichen Blick mit anderen Sinnesfeldern verknüpfen, um eine Struktur zu formieren. Damit ist »der ›erspähende‹ Blick eine komplexe Organisation zur räumlichen Bestimmung des Unsichtbaren geworden« (ebd.). Nach Sigrid Weigel bezeichnet die *Topographie als Kulturtechnik* »im Allgemeinen die Verteilung oder Anordnung einzelner Objekte oder Einheiten in einem Feld, im Besonderen aber die Darstellung räumlicher oder geographischer Bedingungen auf einer Karte oder Fläche« (Weigel 2004a: 256ff.). Sie ist eine von vielen möglichen »enzyklopädischen Figuren zur Ordnung des Wissens«, welcher die besondere Eigenschaft beiwohnt, die Heterogenität zwischen Objekt/Zeichen, virtuellem Raum/Denkraum sowie Vorstellung/Darstellung zu planen.

Um 1900 ist die Topographie nur bedingt als enzyklopädische Figur für die Einordnung des Gedächtnisses in bestimmte Hirnfelder einsetzbar. Schon Carl Wernicke machte trotz der stark lokalistisch orientierten Aphasieforschung darauf aufmerksam, dass das Gedächtnis nach Maßgabe eines interneuronal-assoziativen Speichers funktioniert (Breidbach 1997: 129). Münsterberg beschreibt das Gedächtnis als »manifoldness of parallel currents with their endless interconnections« (Münsterberg 1916: 103f.); James spricht von einem »network of attachments« (James ebd.: 662) und Theodor Meynert, der gezielt das Mikroskop als Instrument zur Untersuchung der Hirnrinde verwendet, bestätigt als erster Hirnforscher, dass die flächenhafte Ausdehnung der Hirnrinde eine parallel assoziierte Konnektivität zulässt (Breidbach ebd.: 208). Die Begriffe *Assoziation* und *Konnexion* implizieren jedoch Bewegung und Dynamik. Seit der Antike wurde das Gedächtnis gerade aufgrund seiner Plastizität und Verformbarkeit mit dem Material des Wachses verglichen (vgl. Georges Didi-Huberman 1999a).¹¹ In diesem Moment kommt ein zeitlich-dynamisches Moment ins Spiel, das in der

11 Didi-Huberman weist darauf hin, dass Plastizität und funktionale Vielfalt gleichbedeutend sind. Aufgrund seiner ›außergewöhnlichen Schichtung von Materialeigenschaften‹ verfüge das Wachs über keine funktionale Kohärenz.

wissenschaftlichen Topographie des Gehirns nicht aufgehen kann, weil es einen ›Raum des Forschens‹ eröffnet, in dem wissenschaftliche und ästhetische Überlegungen konvergieren. Kein anderer als Henri Bergson, Zeitgenosse und Bewunderer James, wird zum großen Kritiker der Umfunktionierung von Wahrnehmungs- und Wissensstrukturen.

Bergson war schon zu Beginn der naturwissenschaftlichen Ausrichtung der Psychologie der Meinung, dass mit dieser wissenschaftlichen Umorientierung nur das Problem der Sprache einmal mehr umgangen werden sollte. Für ihn war die wissenschaftliche Sprache auch nichts anderes als eine Übersetzung auf andere Ebenen (Bergson 1949: 58). Der Literatur-Nobelpreisträger scheut den Gebrauch der Metaphern nicht: Ob es nun der Kinematograph (ebd.: 27) ist, mit dessen Hilfe er den Primat der Veränderung veranschaulichen will, die Photographie (Bergson 1991: 23 und 94f.), um das direkte Bild des Gegenstandes von dem der Erinnerung zu trennen, der elektrische Stromkreis (ebd.: 96), um Prozesse der Wahrnehmung und der Aufmerksamkeit zu beschreiben, oder die Telephonzentrale (ebd.: 14), um die unsichtbaren Prozesse des Gehirnsystems zu verstehen, immer schon scheinen das Gehirn und das Gedächtnis in einer Art imaginärem Dialog zu stehen, der eine Frage aufwirft: Ist das Gedächtnis ein Produkt der Gehirnprozesse oder ist nicht vielmehr das Gehirn selbst auch nur ein Bild und damit ein Erzeugnis des Gedächtnisses? Bergsons Position ist klar definiert: »Die zentripetalen Nerven sind Bilder, das Gehirn ist ein Bild, die Reizungen, welche durch die sensorischen Nerven ins Gehirn fortgepflanzt werden, sind wiederum Bilder« (ebd.: 2f.). In seiner Abhandlung emanzipiert sich das Gedächtnis von der Vorherrschaft der Gehirnzustände, indem Bergson deutlich zu erkennen gibt, dass die Anatomie nichts anderes ist als eine neue Art von Symbolismus. Damit widersetzt er sich bewusst einer Psychologie, die die Gedächtnistätigkeit in der Hirnsubstanz verankert. In den ersten Kapiteln referiert Bergson, bewusst ausführlich und kommentierend, die Ergebnisse aus der Aphasieforschung, um ihre Vorgehensweise zu analysieren. Doch Bergson erkennt sehr schnell die Problematik der anatomischen Vorgehensweisen: Worterinnerungen auf »physiko-chemische Modifikationen der Zellen« (ebd.: 110) zurückführen zu wollen, mündet nur in einer Reduktion von immer komplexer werdenden Strukturen auf

Schemata. Doch eben diese »Geschichte der Schemata« ist es, so Bergson, die die eigentliche Kompliziertheit der Theorie über die Aphasie offenlege, denn mit jeder neuen Gehirnverletzung, die diagnostiziert wird, muss ein neues Zentrum in dieses Schema integriert werden:

Nicht ungestraft auch hat man die Kontinuität eines ungeteilten Vorganges in getrennte und unabhängige Glieder erstarren lassen. Dieser Symbolismus mag vielleicht genügen, solange man ihn streng auf die Tatsachen beschränkt, aus denen er erwachsen ist: aber jede neue Tatsache zwingt uns dazu, das Bild zu komplizieren, neue Stationen in die Linie der Bewegung einzuschalten, ohne dass jemals dieses Nebeneinander von Stationen es fertigbrächte, die Bewegung selbst wiederherzustellen. (Ebd.: 116f.)

Die Wiederherstellung dieser Bewegung würde einen künstlichen Mechanismus produzieren, der wiederum nur mittels Metaphern beschrieben werden könnte. Die Hirnforschung tue ja nichts anderes als die »beständige Tendenz des diskursiven Verstandes [zu analysieren], jeden Vorgang in Phasen zu zerlegen und alsdann diese Phasen zu Dingen zu verfestigen« (ebd.: 119). Was sie also gänzlich untersucht und unter ihrem Mikroskop hin und her schiebt, ist nichts anderes als ihre eigenen Methoden. Anatomen sezieren, interpretieren und modifizieren nicht die Hirnstrukturen, sondern verschieben lediglich das epistemologische Fundament ihrer Wahrnehmung (Foucault 2005: 168). Henri Bergson versucht gegen die diskursiven Zwänge seiner Zeit, die Vorstellung von einem Gedächtnis zu etablieren, die jenseits anatomischer Lokalisationshypothesen ein anderes Zeitverständnis zulässt:

Die Zeiterfahrung erschließt sich nach Bergson weniger der exakten Beobachtung äußerer Vorgänge bei der empirischen Wahrnehmung als vielmehr dem nach innen gewendeten Blick. Erst die aufmerksame Selbstreflexion des menschlichen Bewusstseins sei in der Lage, eben jene Erkenntnisse zutage zu fördern, die dem zeitlichen Rhythmus der *durée* entsprechen. (Simonis 2000: 98)

Bergsons Konzept der *durée* ist ein Gegenentwurf zu jener homogenen und leeren Dauer, die die Physiker messen. Die *durée* bezeichnet »verschiedene Rhythmen der Dauer, langsamere und schnellere, welche jeweils dem Grad der Spannung oder Entspannung der Bewusstseins-

entsprechen« (Bergson 1991: 206). Das Phänomen *Zeit*, das durch den Pendelschlag skandiert wird und Messeinheit der Gedächtnisforschung seit Ebbinghaus ist, zerfällt in eine Pluralität von »Dauern ungleicher Elastizität«, die »die Materie in zahllose Erschütterungen [auflösen], die alle zu einer ununterbrochenen Kontinuität verbunden und unter sich solidarisch sind und wie Wellenringe nach allen Richtungen verlaufen« (ebd.: 207). In diesen Worten hallt nicht die Stimme eines Psychologen wider, sondern die eines Bewusstseinsphilosophen mit ästhetisch-literarischen Ambitionen. Um diesen Sprung von der topographischen Lehre der Hirnphysiologen zu einem *chronographisch*-ästhetischen Gedächtnisverständnis zu wagen, muss Bergson sich allerdings von der Externalisierung des Gedächtnisses mittels visueller Apparaturen wie Kinematograph oder Photograph entfernen und seine Metaphern aus einem ganz anderen semantischen Feld entnehmen:

Es ist gleichsam ein ungeheures Klavier, auf welchem der äußere Gegenstand mit einem Schläge seinen tausendstimmigen Akkord greift und damit in einem einzigen Augenblick und in einer bestimmten Ordnung eine ungeheure Menge elementarer Empfindungen weckt, die allen beteiligten Punkten des sensorischen Zentrums korrespondieren. Nun denke man sich den äußeren Gegenstand fort oder das Sinnesorgan oder beide: dieselben elementaren Empfindungen können erregt werden, denn dieselben Saiten sind da, bereit in der gleichen Weise zu ertönen; aber wo ist das Klavier, welches ermöglicht, Tausende und Abertausende jener Saiten auf einmal anzuschlagen und so viele einfache Töne in einem großen Akkord zu vereinigen? Unseres Erachtens kann die »Region der Bilder«, wenn sie existiert, nichts anderes als ein solches Klavier sein. (Ebd.: 123f.)

Bergson versucht nun über die Musik einen Zugang zum Verständnis der Gehirntätigkeit zu bekommen. Nach seiner Theorie korrespondieren sinnesphysiologische Prozesse aktuell dargebotener Objekte mit den Erinnerungsbildern virtueller/vorgestellter Gegenstände, weil zwischen dem rein körperlich verortbaren Sinnesorgan eine Symmetrie zu einem geistigen Komplement besteht. Bergson spricht in diesem spezi-

ellen Fall von einem »geistigen Ohr«.¹² Die »Wellenringe der aufgelösten Materie« verwandeln sich so durch die Metaphorik der Musik in die *Schallwellen einer Symphonie*.

Die semantische Verflechtung von Gedächtnis und Musik ist in der Genealogie des Gedächtnisses mit dem Namen des Psychologen und Philosophen Jean-Marie Guyau verknüpft. In seiner bereits 1880 veröffentlichten Schrift über Gehirn- und Gedächtnisprozesse bezeichnet er das menschliche Gehirn als »un phonograph conscient«. Damit reiht sich der Phonograph als technische Errungenschaft in das Begriffsrepertoire psychologischer Theoriebildung ein. Draaisma vermerkt dazu Folgendes:

Mit seiner Betrachtung des Gedächtnisses als Phonograph hoffte Guyau nicht nur die Prozesse der Erinnerung zu analysieren, sondern auch ihre Beziehung zu diesem Gedächtnisvermögen zu spezifizieren. Die Schwingungen der Nadel stimmten mit den Vibrationen der Hirnzellen überein, die Rillen mit Assoziationswegen, die kleinen Löcher in der Zinnfolie mit latenten neuronalen Spuren. (Draaisma 1999: 100)

Draaisma weist in ihrer Geschichte des Gedächtnisses leider nicht darauf hin, dass Guyau bereits Bergsons Zeitkonzept und zum Teil Freuds Traumdeutung vorwegnimmt (vgl. Siegel 2000). Guyaus Überlegungen zirkulieren also um die Komponenten Zeit und Gedächtnis und diese Verbindung zwingt ihn förmlich auf den Phonographen zurückzugreifen, denn die Zeit ist ein »Element der Unsichtbarkeit« (Siegel ebd.: 125). Visuelle Metaphern würden diese Prämisse aufheben.

Diese von Guyau musikalisch interpretierte Linie des Gedächtnisses wird von dem Biologen und Hirnforscher Richard Semon 1904 in der Schrift *Die Mneme. Als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* weitergeführt. Diese Schrift bestätigt geradezu Draaismas These, dass Ebbinghaus' Mathematisierung des Gedächtnisses nicht den Anfang einer neuen Epoche einläutet, sondern vor allem das Ende

12 Mittels dieser Überlegungen versucht Bergson, die sogenannte *Worttaubheit*, heute besser bekannt als Wernicke Aphasie, zu beschreiben. Das »wirkliche Gehör« bleibt erhalten, während das geistige nicht überlebt: »Die Saiten sind noch da und unter dem Einflusse äußerer Töne vibrieren sie noch; das innere Klavier fehlt.«

einer langen Entwicklungsreihe romantischer, literarischer und neurologischer Überlegungen markiert (Draaisma ebd.: 106). Alle Entwicklungslinien, die einmal vorgezeichnet sind, können wieder aufgegriffen und modifiziert werden. Das Werk des »Mneme-Semon« (Warburg 2001: 83)¹³ war einerseits aufgrund seiner These der Identität von Vererbung und Gedächtnisprozessen stark diskutiert und auch kritisiert worden, andererseits erfand er eine eigenständige Terminologie zwischen Psychologie und Biologie, die der gängigen psychologischen Assoziationstheorie widersprach und damit vom psychologischen Diskurs um 1900 ausgeschlossen wurde (vgl. Schacter 2001).¹⁴ Als ein interdisziplinär ausgerichteter Forscher versucht er, eine Sprache zu entwickeln, die sich von den anthropomorphen Begriffen wie Gedächtnis und Erinnerungsbild entfernt und die Nähe zu physikalischen Termini sucht (Semon 1904: 20).¹⁵ Damit der Dialog zwischen Mneme und Gehirn sich nicht in den Widersprüchen der Lokalisationstheorie verfängt, greift Semon auf Guyas Bild des *phonographischen* Gedächtnisses zurück.

Anstatt von einer Topographie der Erinnerung zu sprechen, präferiert Semon den Begriff der »primären Eigenbezirke« (ebd.: 150) individuell erworbener Engramme. Während er für optische Erregungen die gewohnte Metapher der Photo- oder der Kinematographie verwendet, um die Erzeugung von sukzedent assoziierten optischen En-

13 Aby Warburg ist um 1900 einer der wenigen Wissenschaftler, die Semons Gedächtnistheorie weiterdenken und in ihre eigenen Theorien einarbeiten. Das Konzept des *Mnemosyne*-Atlas beruht zum größten Teil auf dem Mneme-Konzept Semons. Bei Warburg wird diese Theorie noch einmal potenziert, indem sie als Erklärungsmodell für kulturelle Prozesse fungiert: Evolutionsbiologie, Psychologie und Kulturwissenschaft bilden eine mögliche Wissensordnung um 1900 ab.

14 Schacters Studie ist die einzige umfassende Abhandlung über den vergessenen Wissenschaftler, dessen Gedanken und Ideen erst ab den 1970er Jahren neu entdeckt und zum Teil bestätigt werden konnten. Dass das Werk so umstritten war, hängt nach Schacter unter anderem damit zusammen, dass sich die Biologie zu dieser Zeit von einer spekulativen Wissenschaft zu einer experimentellen entwickelte (Schacter 2001: 134).

15 Da im Laufe dieser Arbeit Semons Begriffe in anderen Kontexten wiederkehren, soll seine Mneme-Theorie an dieser Stelle kurz skizziert werden.

grammen zu veranschaulichen, bereiten ihm die Gehör-, Tast- und Geruchsempfindungen Probleme, weil sie eben keine sukzedent assoziierten Engramme erzeugen, sondern auf multiplen simultanen Reizen beruhen, die zu »Mischerregungen verschmelzen« (ebd.: 127). Um das Verschalten von unterschiedlich intensiven Reizen in einer energetischen Situation in ihrem Zusammenklang zu analysieren, versucht er, »die topographischen Eigentümlichkeiten der Wirkung komplexer Einflüsse« anhand der »topographischen Eigentümlichkeiten der Wirkung komplexer akustischer Einflüsse auf Phonographen« darzustellen. Man stelle sich ein großes Opernhaus vor. Überall im Raum, auf den Logen, dem Parkett und den Rängen sind Phonographen verteilt, die das Orchesterspiel aufnehmen. Lässt man nun nach der Aufführung die Phonogramme reproduzieren, bemerkt man, dass jedes einzelne Phonogramm nicht nur die Stimmen seines regionalen Eigenbezirks reproduziert. In jedem individuell topographierbaren Phonogramm klingen schwache Nachbarklänge anderer Bezirke mit (ebd.: 156f.). Was das phonographische Gedächtnis also reproduziert, sind Intensitätsdifferenzen von ekphorischen Einflüssen aus unterschiedlichen Regionen. Da es »zwischen dem Gefühl beim ersten Auftritt einer Originalerregung«, der »unbestimmten Empfindung einer schwachen mnemischen Miterregung«, in der wir glauben, etwas wiederzuhören oder wiederzusehen, und dem bewussten Gefühl des Wiedererkennens »unzählige Übergänge« gibt, erfindet Semon den Begriff der »mnemischen Homophonie« (ebd.: 190).

Mit diesem Begriff projiziert er die Erregungen aus der akustischen Sphäre auf alle anderen Sinnesfelder. Die Legitimierung einer solchen Übertragung ergibt sich aus dem sprachlichen Defizit wissenschaftlicher Terminologie, der Vorstellungskraft nicht zu genügen. *Mnemische Homophonie* ist definiert als »ungemischtes Nebeneinanderklingen einer mnemischen und einer neuen Originalerregung« (ebd.: 192). Doch es seien eben »keine unentwirrbar verschmolzenen mnemischen Erregungen« – Semon spricht hier von »Verwachsung« – »sondern es erfolgt ein entwirrbares Miteinanderklingen der einzelnen in ihrer zeitlichen Entstehung getrennten Komponenten dieses scheinbar einheitlichen Engramms« (ebd.: 207). Die vollständige Synthese wird unterbunden durch ihre eigene zeitliche Komponente, die den organischen Prozes-

sen zugrunde liegt. Der Begriff der *mnemischen Homophonie* fungiert somit als Quasi-Schnittstelle unterschiedlicher Hirnregionen, denn jede Erregung und Empfindung behält ihre »topogene Eigennote« bei. Daher bezeichnet er die bewusste Manifestation einer Empfindung nicht als *Synästhesie*, sondern als »Topästhesie« (Semon 1920: 22).

Semons mnemisches Begriffsbauwerk lässt sich nun folgendermaßen skizzieren: Die Lebensbedingungen eines Organismus entsprechen »energetischen Situationen«, in denen sich Veränderungen entweder durch das Auftreten, eine »Intensitätsschwankung« oder das Verschwinden einer »energetischen Einwirkung« manifestiert (ebd.: 4f.). Semons Begriff der energetischen Situation korrespondiert mit Bergsons Verständnis von der Wahrnehmung als »Verdichtung von Millionen von Ereignissen in einem Augenblick unserer Dauer« (Bergson 1948: 75). Als »engraphische Wirkung« bezeichnet Semon Reize, die sich in die organische Substanz »einschreiben oder eingraben«. Die »engraphische Wirkung« verändert die organische Substanz und diese *Veränderung* benennt er mit dem Terminus »Engramm«. Die »Mneme« ist somit die »Summe der Engramme, die ein Organismus ererbt oder während seines individuellen Lebens erworben hat« (Semon ebd.: 20). Unter der »Ekphorie eines Engramms« versteht Semon die Wiederkehr oder die Wiederholung bestimmter Lebensprozesse (im pflanzlichen und tierischen Bereich), die einen Organismus in einen »mnemischen Erregungszustand« versetzen. Beim Menschen würde die Ekphorie dem Prozess des Sich-Erinnerns entsprechen, demnach der letzten Phase in der Entstehung eines Engramms: der Manifestationsphase (ebd.: 42). Semon beschreibt dies folgendermaßen:

Das sicherste Kriterium für ein Engramm ist die Beobachtung der Phasen seiner Entstehung: 1. Beobachtung des Organismus vor dem Vorhandensein des Engramms (primärer Indifferenzzustand), 2. Eintreten des engraphischen Reizes, 3. Sekundärer Indifferenzzustand (Latenzphase), 4. Manifestationsphase (Ekphorie). (ebd.: 88)

Der Grundgedanke, der diesem Entstehungsprozess zugrunde liegt, wird wieder einmal über einen bestimmten Zeitbegriff entwickelt. Semon geht von der Annahme aus, dass alle Lebensprozesse zeitlich determiniert sind: »Das Chronometer des Organismus ist also das Tempo

seiner Lebensvorgänge« (ebd.: 64). Jeder Organismus besitzt demnach einen *Chronobiometer*, der nach einer bestimmten Anzahl von Lebensprozessen »total oder partiell dem Zustand, der zur Zeit der Entstehung eines bestimmten Engramms herrschte, entspricht, und durch dessen Wiederkehr jenes Engramm jetzt ekphoriert wird« (ebd.: 65). Erst in den letzten Entstehungsphase des Engramms wird uns überhaupt bewusst, dass wir eine Erfahrung gemacht haben und diese nun als Erinnerung einen Teil der Mneme bildet.

Die ›Ekphorie eines Engramms‹ versetzt uns partiell in den *gleichen* (nicht identischen) mnemischen Erregungszustand, wie er zum Zeitpunkt der ›engraphischen Wirkung‹ vorgelegen hat. Dabei ist zu beachten, dass der Begriff *gleich* keine *Identität*, sondern eine *Differenz* bezeichnet: »In der Welt des Organischen sind die Abweichungen bei jeder Wiederholung eines Geschehnisses meist größer« (ebd.: 87). Streng genommen, so Semon, ist selbst die Idee der Wiederholbarkeit eine *Fiktion*, da sich primärer und sekundärer Indifferenzzustand niemals gleichen (ebd.: 40). Nach Semon bewirkt die »Zauberkraft der Wiederholung« nicht die Wiederholung eines Reizes, der ein bestehendes Engramm verstärkt, sondern sie bewirkt, dass »ein neues Engramm geschaffen wird, welches bei der Ekphorie als zweite homophone Erregung neben der Ersten mitklingt. So schafft jede neue Wiederholung ein neues Engramm oder eine neue Engrammsukzession« (Semon 1904: 211f.). Schacter kommentiert diese Passage folgendermaßen:

For Semon, then, there is a Janus-like duality in the way that the process of ecphory alters the state of memory. Retrieved information is not only recycled into the system, but new memory traces are embellished by information supplied from the permanent memory store. Semon's memory-system is in a constant state of flux; the processes of engraving and ecphory play multiple roles in shaping an ongoing transfiguration whose metamorphosis is never complete. (Schacter ebd.: 174)

Im Vorgang des Wiederholens wiederholt sich nichts, es sei denn die Wiederholung selbst. Gilles Deleuze bezeichnet daher die Wiederholung als das differenzierende der Differenz (Deleuze 1997: 107). Die Wiederholung ist in diesem Sinne eine Art von Durchgangsstation zu andern Differenzordnungen. Engramme sind somit energetische Schnittstellen aus Wiederholungsmustern von aktuell engraphisch

wirkenden Einflüssen und potentiell mitwirkenden Ekphorien, die mittels unterschiedlicher Frequenzen in der *mnemischen Homophonie* mitklingen.

Paul Virilio macht in seiner *esthétique de la disparition* darauf aufmerksam, dass sich »um 1880 die Auseinandersetzung um die vom gewöhnlichen Auge nicht erfaßbaren Merkmale der bewegten Körper [dreht]« (Virilio 1986: 17). Die Medialisierung der wissenschaftlichen Wahrnehmungsweisen »[macht] das ›nie Gesehene‹ sichtbar, das heißt eine gedächtnislose Welt mit unbeständigen Dimensionen« (ebd.). Das Paradoxon dieses Gedankens scheint offensichtlich zu sein: Die Analogie von Gedächtnis und technischer Innovation, die *gedächtnislose* Dimensionen produziert, überträgt sich auch auf die Struktur des Gedächtnisses. Im Sprechen über das Gedächtnis *verändert* sich das Gedächtnis bereits. Synchron zum Prozess des *Verschwindens des Subjekts* durch die Humanwissenschaften (Foucault 1974: 412), *verschwindet* das Gedächtnis im Prozess der zunehmenden Technologisierung neurowissenschaftlicher Methoden in der Gedächtnisforschung. Die Zeitexperimente in den Laboratorien des 19. Jahrhunderts bringen durch die Zwischenschaltung einer Vielzahl von technischen Apparaturen imaginäre »Leerstellen des Denkens« (vgl. Schmidgen 2008) hervor, in denen Gehirn- und Gedächtnisprozesse simultan beschrieben werden sollen. Bereits 1916 prädestiniert Hugo Münsterberg in seiner Schrift *Photoplay* den Kinematographen als entscheidende technische Errungenschaft, die ein adäquates Tableau von Begriffen liefert, um die Gehirn- und Gedächtnistätigkeit beschreibbar zu machen. Tatsächlich wird innerhalb dieser Analogiestrukturen oft vergessen, dass nicht die Gedächtnistätigkeit *an sich* beschrieben wird, sondern eine durch experimentelle Verfahren erschlossene. Was der Kinematograph demnach beschreibt, ist nicht der Vorgang des Gedächtnisses, sondern den Vorgang in den Labor-Experimenten selbst (Schmidgen ebd.: 124). Hirnphysiologen können die Zeit auf ein Maximum ausdehnen, um sie ihren Messgeräten anzupassen, doch wie bereits William James betonte, »the problem is that of the smallest difference between two times which we can perceive« (James 1950: 618f.). Daher kann das Urteil über den »sense of time« niemals unabhängig vom Beobachter erfolgen:

2.2 Mnemolysen: Topographie vs. Chronographie

There is a certain emotional *feeling* accompanying the intervals of time, as is well known in music. *The sense of haste goes with one measure of rapidity, that of delay with another*; and these two feelings harmonize with different mental moods. [...] Each category of feeling included the intervals following each other within a certain range of speed, and no others. This is a qualitative, not a quantitative judgment – an aesthetic judgment, in fact. (Ebd.)

Die physiologischen Untersuchungen zur Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts, die James mit diesem Zitat zusammenfasst, ergeben, dass unsere emotionalen Zustände unser Gefühl für Zeit mitbestimmen. Das Gefühl für Beschleunigung als auch für Verzögerungen gehorcht anderen Messeinheiten und harmonisiert dementsprechend nur im Rahmen der mentalen Stimmungen unseres Körpers. Demnach verweisen die sogenannten »mental moods« auf ein *qualitatives* Zeitempfinden und damit auf ein ästhetisches Urteil.

Welche Konsequenzen können also im Hinblick auf die noch kommenden Kapitel gezogen werden? Die wesentlichste Konsequenz besteht darin, dass die wissenschaftlichen Zeitexperimente durch ihre Unzulänglichkeit, die kleinste Zeiteinheit messen zu können, an die *Grenzen des enzyklopädischen Wissens* gelangen. Von dieser Grenze aus wird ein *Raum des Forschens* eröffnet, in dem sich das empirisch-wissenschaftliche Denken des Psychologen zunehmend einer ästhetischen Grundfiktion der Wissenschaft annähert. Hier setzt das Wissen der Literatur ein. In ihrer Schnittfläche entsteht jedoch keine »Abfallverwertung von psychophysisch gespeichertem Unsinn« (Kittler 1995: 389), wie Kittler polemisiert. Die Literatur als eine riesige Müllabfuhrgesellschaft zu bezeichnen, die kulturellen Abfall recycelt, würde bedeuten, dass Literatur als *Gegendiskurs* zum Mülleimer des Positivismus degradiert wird. Wer behauptet, Literatur um 1900 täte nichts anderes, als die nicht verwertbaren Daten der Forschungsergebnisse zusammenzutragen und sie unter dem Etikett der Dichtung zur Schau zu stellen, verkennt, »daß Literatur ihre Rhetorizität, ihre Konstruktivität, ihre Diskursivität sowie ihre Historizität nicht nur ausstellt und reflektiert, sondern gerade als Element ihrer Formbildung nutzt und damit ihre eigenen Produktionsbedingungen in einem Maße, wie kaum ein anderer Diskurs, sichtbar werden läßt« (Krause/Pethes 2005: 13). Ein solcher

Literatur-Begriff, wie ihn Pethes und Krause etablieren wollen, würde schließlich die Bewegung eines wissenschaftlich-ästhetischen Denkens offenlegen, das eine *intradisziplinäre* Veränderung von Literatur und Psychologie mittels *transdisziplinäre* Verfahren (Experiment und Metapher) ermöglicht.

2.3 Topographien des Verschwindens

Die Umstrukturierungsmechanismen der Einzelwissenschaften im Laufe des 19. Jahrhunderts erzeugen eine nur scheinbar hierarchie-lose Wissensordnung, in der sich die Psychologie zur Königsdisziplin erhebt und zahlreiche Hilfswissenschaften und Übergangsdisziplinen unter sich vereint. Damit besiegelt sie ihr Schicksal: Da ihr Untersuchungsobjekt unter den verschiedenen experimentellen Konstellationen verschoben, analysiert und dadurch dezentralisiert wird, wird sie selbst zu einer dezentralisierten Wissenschaft. Das verhindert zwar die Entwicklung eines homogenen semantischen Feldes, das den Wissenschaftlern als Begriffsgebäude dienen könnte, doch gleichzeitig erlaubt es die potentielle Anschlussfähigkeit an diverse Diskurse, sodass das eigene Feld stets erweitert wird und zu neuen Forschungsinteressen überleiten kann. Dabei kann mit Emil Du-Bois Reymond festgehalten werden, dass die Schwierigkeit niemals darin bestand, im eigenen Diskursfeld zu sprechen, sondern eine Öffnung des Diskurses auf ein Außen bzw. eine Öffentlichkeit zu schaffen. Die Datenfülle bedarf daher einer »Ver-Dichtung« (Hörisch 2007: 43ff.), um sie gliedern, auswerten und ihre Bedeutung abschätzen zu können. Die Metaphorologie von Medium und psychophysiologischem Korrelat *schlägt* oder *sprengt* daher eine Brücke zwischen Wahrnehmung und Kommunikation, denn die Schwierigkeit, so Hörisch, bestehe darin, dass es kein *tertium comperationis* zwischen beiden gebe (ebd.: 48). Innerhalb eines strikt rhetorischen Metaphernbegriffs bleibt diese Schwierigkeit bestehen. Wird jedoch ein weitgefasster Metaphernbegriff vorausgesetzt, wie ihn George Lakoff und Mark Johnson erarbeiten, dann kann in Bezug auf die Gedächtnismetaphern von *konzeptuellen* »Strukturmetaphern« gesprochen werden (Lakoff/Johnson 1997: 75). Sie ermöglichen dem Benutzer ein »komplex strukturiertes und klar umrissenes Konzept«

auf ein anderes Konzept anzuwenden, um dieses zu strukturieren. In der Gedächtnismetaphorik wird diese Konzeptualisierung besonders deutlich: Sie amplifiziert eine Struktur aus der individuellen oder kollektiven Wahrnehmungswelt, der Welt der Medien, um etwas zu strukturieren, was keine Struktur hat. Eine konzeptuelle Metaphorik basiert auf einer partiellen Übereinstimmung von individuellen und kulturellen Erfahrungsmustern, die Ähnlichkeiten herstellen und auf solche Weise erweiterbar sind, dass sie Erfahrungen Kohärenz verleihen können (ebd.: 170ff.). Diese Ähnlichkeiten sind nur in Relation zu einem Konzeptsystem erfahrbare, auf dem Wahrnehmungsmuster und Handlungen gründen (ebd.: 177). Auf diese Weise werden »empirische Ähnlichkeiten« (ebd.: 178) produziert, die eine Brücke zwischen Wahrnehmung und Kommunikation schlagen. *Gedächtnismetaphern* im Sinne von *Konzeptmetaphern* stellen damit nicht nur eine Kommunikation mit dem Außen her, sondern unterstützen den Wissenschaftler bei seiner Theoriegenese. Boyd bezeichnet solche Metaphern als »theory-constitutive metaphors«:

Metaphorical expressions constitute [...] an irreplaceable part of the linguistic machinery of a scientific theory: cases in which there are metaphors which scientists use in expressing theoretical claims for which no adequate literal paraphrase is known. Such metaphors are *constitutive* of the theories they express, rather than merely exegetical. (Boyd 1993: 486)

Richard Semons Begriff der »mnemischen Homophonie« könnte in dieser Hinsicht als eine »theoriekonstitutive Metapher« verstanden werden, ohne die seine Gedächtnisarchitektur zusammenbrechen würde. Semino gibt allerdings zurecht zu bedenken, »that scientific theories develop over time and the role of metaphors within theories also tends to change« (Semino 2008: 133). Während sich das Wissen also weiterentwickelt, kann es vorkommen, dass metaphorisch eingeführte Metaphern selbst von Experten in ein nicht-metaphorisches Cluster von Begriffen überführt werden. Doch auch Semino betont den empirisch-kognitiven Charakter der Metaphern, die in der Erfahrung selbst begründet ist: »If metaphor enables us to think and talk about complex, abstract, inaccessible, poorly delineated areas of experience in terms of simpler, more concrete, more accessible and better delineated

areas of experience, it is a crucial toll für scientists in particular« (ebd.: 132). Kann man also davon ausgehen, dass es sich bei wissenschaftlichen Vorworten oder sogar in wissenschaftlichen Abhandlungen um Poesie handelt? Wohl nicht, denn das, was der Wissenschaftler in seiner Botschaft öffentlich machen will, ist, dass die referentielle Funktion der Sprache ohne ihre zusätzlich konstitutive poetische Funktion nicht auskommt. Wissenschaftliche Texte sind nicht *poetisch*, aber sie weisen einen hohen Grad an *Poetizität* auf, und zwar im jakobsonischen Sinne des Wortes:

Doch wodurch manifestiert sich die Poetizität? – Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbstständigen Wert erlangen. (Jakobson 1979: 79)

Was also fühlbar gemacht werden soll, ist die »Eigengesetzlichkeit der Worte«, »die Spürbarkeit der Zeichen«, ihre Materialität in der Dichotomie zwischen Zeichen und Objekt, die als Fundament die Beweglichkeit von Begriffen und Zeichen ermöglicht (ebd.: 92f.). Die Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen Texte entweder als wissenschaftliche oder literarische gelesen werden, so kann Pethes' These ergänzt werden, muss sich an der Leitfrage orientieren, inwiefern sich die *Einstellung auf die Botschaft um ihrer selbst willen* richtet. Das eben stellt die Frage nach der *Poetizität* wissenschaftlicher Texte. Der referentielle Gegenstandsbezug wird dadurch nicht ausgelöscht, wohl aber mehrdeutig (ebd.: 111). Auf den Punkt gebracht: Was den Wissenschaftlern zunehmend bewusst wird, ist, dass ihre Arbeit eine ›kulturpoetische Funktion‹ erfüllt, denn wie Baßler anmerkt, »wir lernen überhaupt erst aus poetischer Sprachverwendung, welche Dinge in einer Kultur als einander äquivalent gelten!« (Baßler 2005: 226)

Wenn es sich also, wie die viel zitierte Passage von Nietzsche besagt, bei der Wahrheit um »ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen« (Nietzsche 1999: KSA I, 880) handelt, dann ist das Sprechen über das Gehirn und das Gedächtnis um 1900 ein regelrechter *Kriegsschauplatz* zwischen Forschern unterschiedli-

cher Fachrichtungen. Das Gehirn ist um 1900 der *sichtbare Signifikant*, der sich über die epistemische Figur der Topographie in der Fläche artikuliert, das Gedächtnis dagegen stellt das *unsichtbare Signifikat* dar, das sich unaufhörlich als *sprachlicher Nomade* verschiebt. Das Sprechen vom Gedächtnis erzeugt eine Art von *Signifikantenverkettung*, die sich schließlich im Laufe der Geschichte als eine *Genealogie des Gedächtnisses* liest. Daher verweisen die *Poetics of Memory* auf »the entire history or system of writings on memory« (Wägenbaur 1998: 22). Es ist unmöglich über das Gedächtnis zu sprechen, ohne auf eine bereits vorhandene Interpretationskette zu verweisen. Dabei spielt das historische Verfallsdatum solcher Interpretationen keine Rolle; das Gedächtnis ist quasi a-historisch. Im Sprechen produziert es immer schon ein *Gegen-Gedächtnis*, das in sich die *Potentialität* birgt, die Weichen für die nächste Signifikantenkette zu stellen. Das Gedächtnis ist somit »the system observing itself in its observations under always changing conditions. It remains a category of the observer, not an object to be observed« (Wägenbaur ebd.: 7). Dieses Wissen etabliert sich als *common sense* des psychologischen Diskurses erst im Aufschreibesystem 2000 und wird dem »metapsychologischen« Diskurs der »kognitiven Neurowissenschaft« zugeordnet (vgl. Solms/Thurnball 2004). Die Leitthese dieser »Metapsychologie« ist grundlegend für Wägenbaur's Konzept eines »interdisciplinary literary model«: »Man kann ein »Gedächtnissystem« nicht unmittelbar wahrnehmen. Man kann ein anatomisches Gewebe betrachten, *zwischen* denen das System verteilt ist, und man kann eine *individuelle Erinnerung* haben, das Gedächtnissystem an sich ist aber eine Abstraktion« (Solms/Thurnball 2004: 301). Die Topographie des Gehirns kann die *Kategorie des Beobachters* nicht verzeichnen, da sie sich im toten Winkel von Selbstwahrnehmungsprozessen befindet, denen keine Technik trotzen kann. Das ist der *Topos des Gedächtnisses*: eine zweidimensionale, in Vergangenheit und Zukunft differenzierte Mannigfaltigkeit, nicht orientierbar. Für die Wissenschaften lediglich eine *imaginär* topographierbare Entität, für Walter Benjamin und Jorge Luis Borges eine ästhetisierbare *Topographie des Verschwindens*.

Exkurs: Auf der Suche nach der verlorenen Lese-Zeit. Nietzsches Ethik des Lesers

›Was ist die Aufgabe des höheren Schulwesens?‹ –
Aus dem Menschen eine Maschine machen.
(Nietzsche 1999: KSA VI, 129)¹⁶

1872 hielt Friedrich Nietzsche, zu jener Zeit Professor für Klassische Philologie in Basel, Vorträge mit dem Titel *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. Angefüllt mit Pathos und literarischen Verzierungen sollten diese Vorträge das Bild eines jungen Studenten vermitteln, der sich den Horizonten der Kultur zuwendet, sie erproben und ihre Bildungsziele erforschen und konkretisieren wollte. Die Kommentatoren charakterisieren diese in den Vorträgen verarbeiteten Jugendjahre als eine Zeit »voller Erregung und Naivität« (KSA I, 915). Die autobiographischen Züge dieser Vorträge lassen jedoch jenen Blick unverstellt, der eine Bestandsaufnahme des pädagogischen Diskurses seiner Zeit macht. Den »wandelnden Encyclopädien« (KSA I, 274), jenen *Lesemaschinen*, »aus fremdem Stoff zusammengesetzte Automaten« (Schopenhauer 2004a: 580), die historisches Wissen mit Wissen im Allgemeinen gleichsetzen, stellt der junge Professor eine »Erinnerungsfeier« entgegen: »Es sollte eine Feierlichkeit sein, ganz Erinnerung, ganz Zukunft – die Gegenwart nichts als ein Gedankenstrich dazwischen« (KSA I, 660). In der ›mediatio generis futuri‹ (KSA I, 649) führt der Lernbegierige einen »Weiheakt« der Selbstbetrachtung, eine Art selbst initiierten Ritus, durch. Die »weihevollen Selbstbetrachtungen« gestalten auf der »Schwelle der Gegenwart« paradoxerweise durch ihre anti-teleologische Perspektive Pläne und Vorsätze für die Zukunft (KSA I, 664).

Dieser persönliche Initiationsritus, der die Studienzeit einläutet, wird jedoch durch die »nationalökonomischen Dogmen« immer mehr in den Hintergrund gedrängt: »Möglichst viel Erkenntniß und Bildung – daher möglichst viel Produktion und Bedürfniß – daher möglichst

16 Im Folgenden wird nach der Kritischen Studienausgabe herausgegeben von Mazzino Montinari und Giorgio Colli mit Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

viel Glück: – so lautet etwa die Formel« (KSA I, 667). Die Rituale, die Erfahrungen im Gedächtnis festigen und das Subjekt der Aussage mit dem Subjekt der Handlung in Einklang bringen sollen, widersprechen dieser Formel im höchsten Maße: Sie vergeuden Zeit und verschwenden Kraft, zwei Grundpfeiler, die für die *Ökonomie und Technik des Gedächtnisses* im pädagogischen Diskurs um 1900 unerlässlich sind. Erich Meumann formulierte in seiner Schrift *Ökonomie und Technik des Gedächtnisses. Experimentelle Untersuchungen über das Merken und Behalten* (1912) den pädagogischen Imperativ seiner Zeit. Meumann definiert das Verhältnis von Zeit- und Kraftökonomie als asymmetrisch, weil ein Gewinn an Zeit auch einen Mehraufwand an Kraft bedeutet. Die Wiederholung beim Lernen stellt jenen Zeitfaktor dar, der eine intensive, psychische Arbeit fordert und den Kraftaufwand damit vervielfacht. Deshalb kommt er zu dem Schluss:

Von zwei oder mehreren Lernverfahren ist dasjenige das ökonomischere, das in kürzerer Zeit, mit weniger Wiederholungen und mit weniger Ermüdung einen bestimmten Gedächtniseffekt oder ein bestimmtes Ziel erreicht und es ist dann nur mit Rücksicht auf dieses Ziel (diesen Effekt) als das ökonomischere zu bezeichnen (Meumann 1918: 276ff.).

Schon Nietzsche bemerkte in seinen *Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtungen*, dass es einen Grad an historischem Wiederkäuen gibt, Ursache der Schlaflosigkeit, das dafür sorgt, dass »das Gedächtnis immer von neuem gereizt wird, wenn nur immer neue wissenschaftliche Dinge hinzuströmen, die säuberlich in den Kästen jenes Gedächtnisses aufgestellt werden« (KSA I, 274). Andererseits gibt es einen *gesunden* Grad des Wiederkäuens als Prinzip einer Lektüre, die in der Vorrede zur *Genealogie der Moral* spezifiziert wird:

Freilich tut, um dergestalt das Lesen als *Kunst* zu üben, eins vor allem not, was heutzutage gerade am besten verlernt worden ist – und darum hat es noch Zeit bis zur »Lesbarkeit« meiner Schriften –, zu dem man beinahe Kuh und jedenfalls *nicht* »moderner Mensch« sein muß: *das Wiederkäuen ...* (KSA V, 255f.)

Nietzsche entwirft eine *Neue Ethik des Lesers*, der »sich nicht daran gewöhnt den Werth jedes Dinges nach der Zeitersparniß oder Zeitvergeudung abzuschätzen« (KSA I, 649). Er wendet sich an jene Leser,

die noch Zeit haben.¹⁷ Eine solche Lesepraxis wendet sich erst recht gegen ein Lesen, das »ohne Rücksicht auf bestimmte Worte« funktioniert (Meumann ebd.: 178). Nietzsche sieht Lesen und Denken als komplementäre Vorgänge des Gedächtnisses an, die die Kästen des Gedächtnisses nicht einfach nur mit Wissen auffüllen, sondern sich dem Geheimnis zwischen den Zeilen widmen: »Ja er ist so verschwenderisch geartet, daß er gar noch über das Gelesene nachdenkt, vielleicht lange nachdem er das Buch aus den Händen gelegt hat.« (KSA I, 649) Dieser »strafwürdige Verschwender« der Zeit, der dem ökonomischen Prozess verlangsamt, wenn nicht sogar hemmt, etabliert nicht etwa ein Kasten- oder Enzyklopädiegedächtnis, in dem das Wissen tabellarisch geordnet ist und zum beliebigen Abruf bereitsteht, sondern ein *unzeitgemäßes* »Gegengedächtnis« (Foucault 2003: 117), das den Autor und sein Buch *vernichten* und *vergessen* macht:

Seid wenigstens Leser dieses Buches, um es nachher, durch eure That, zu vernichten und vergessen zu machen! Denkt euch, es sei bestimmt euer Herold zu sein: wenn ihr erst selbst, in eurer eigenen Rüstung, auf dem Kampfplatz erscheint, wen möchte es da noch gelüsten, nach dem Herold, der euch rief, zurückzuschauen? (KSA I, 650)

Vernichten und *Vergessen* sind hier keineswegs negativ konnotiert. Was hier entworfen wird, ist das hellenistische Modell einer Lesepraxis, die durch eine meditativ-assimilierende Lektüre eine Arbeit am »Lesegedächtnis« (Humphrey 2005: 84)¹⁸ leistet. Die Vernichtung und das Vergessen sind symbolische Akte einer erfolgreichen Assimilation des Stoffes in der Tiefe des Gedächtnisses. Nietzsches allegorische Verflechtung von Leser-Autor-Buch mit dem semantischen Feld Herold-Kampfplatz-Rüstung spielt auf den griechischen Begriff der »*paraskeue*« an. Michel Foucault hat in seiner letzten Vorlesung über den

17 »Der Leser, von dem ich etwas erwarte, muß drei Eigenschaften haben: er muß ruhig sein und ohne Hast lesen, er muß nicht immer sich selbst und seine »Bildung« dazwischen bringen, er darf endlich nicht, am Schlusse, etwa als Resultat, Tabellen erwarten« (KSA I, 648).

18 Das »Lesegedächtnis« ist die »Gesamtmenge an Aufmerksamkeit, die der Leser aufbringt, um Erinnerungsradius, -netz, -akteuren gerecht zu werden. Es fluktuiert von Sekunden beim Aphorismus bis hin zu Minuten beim *roman fleuve*« (ebd.).

Hellenismus diesen Begriff im Kontext einer *Hermeneutik des Subjekts* folgendermaßen übersetzt und gedeutet:

Die *paraskeue*, **jenes Rüstzeug**, ist jene Vorbereitung des Subjekts und der Seele, die bewirkt, daß diese angemessen gewappnet sind, daß sie mit allem Notwendigen und hinreichend für alle Gelegenheiten, die das Leben bereithält, gerüstet sind. Die *paraskeue* ist das, was allen Bewegungen und Anforderungen, die von der äußeren Welt an einen herangetragen werden, zu widerstehen erlauben. (Foucault 2004: 300f.)

Die *Rüstung* bzw. das *Rüstzeug* besteht aus ›logoi‹ [discours], die dem Subjekt als »Handlungsmatrizen« eingeschrieben sind. Diese »materielle logos-Ausstattung« ist das Produkt von asketischen Gedächtnisübungen: Es handelt sich also um »tatsächlich ausgesprochene Sätze, tatsächlich gehörte oder gelesene Sätze, Sätze, die er sich eingepägt hat, indem er sie wiederholt, indem er sie in täglichen Übungen seinem Gedächtnis einschreibt, indem er sie niederschreibt, indem er sie für sich aufzeichnet« (ebd.: 396). Diese mnemische *askesis* unterläuft die Trennung von selbstständig entwickelten Sätzen und Zitaten: Die fremde Rede wird der eigenen assimiliert, sodass in der *Zitatenmatrix* der *wahre* Urheber verschwindet, denn ›wen möchte es gelüsten, nach dem Herold, der euch rief, zurückzuschauen?‹ Die prototypischen Leser im Zeitalter des Historismus sind dagegen Müßiggänger im Reich des Wissens: Flauberts »ergötzende Dilettanten« (Flaubert 1979: 431)¹⁹, *Bouvard und Pécuchet*, repräsentieren eine Leserschaft am Ende des 19. Jahrhunderts, die Wissen akkumuliert, ohne es zu filtern. Alberto Manguel formuliert prägnant: »What Flaubert's two clowns discovered is what we have always known but seldom believed: that the accumulation of knowledge isn't knowledge« (Manguel 2008: 88). Die von ihnen angewandte Mnemotechnik und damit die Ermöglichung einer bestimmten Ordnung bleibt auf der Strecke, weil ihr Lesen nicht selektierend und assimilierend erfolgt, sondern weil ihr Lesen ein – im nietzscheanischen Sinne – Wiederkäuendes ist, das das *aufgelesene* Wissen nicht verdauen kann. Damit bleibt das Wissen dem Subjekt

19 Uwe Japp verwendet in seinem Nachwort ebenfalls den Begriff des *Ausgerüstetseins*: »Aus dem Tatbestand der mangelhaften Ausrüstung (des Mangels an Methode) ergibt sich der Umstand des gelegentlichen Scheiterns« (ebd.: 431).

äußerlich, es kann nicht, wie Foucault sagen würde, »ethopoietisches Wissen« (Foucault ebd.: 297ff.) werden, d. h. ein Wissen, das *vor* jeder Unterscheidung in *nützlich*es und *nutzlos*es Wissen das Subjekt erst dazu befähigt, eine derartige Unterscheidung zu treffen.

Die organisch-leibliche Allegorisierung des Gedächtnisses, das sich durch Nietzsches gesamtes Werk zieht und seine Sprachauffassung (vgl. Kalb 2000) maßgeblich bestimmt, hat jedoch ihre historischen Wurzeln in der mittelalterlichen Lesepraxis der Theologen in den Klöstern. Im lateinischen Begriff der *ruminatio* (Wiederkäuen)²⁰ werden die Begriffe Gedächtnis und Magen kongruent: »The memory is a stomach, the stored texts are the sweet-smelling cud originally drawn from the garden of books (or lecture), they are chewed on the palate« (Carruthers 2008: 205). Wie Mary Carruthers in ihrer *Memory*-Studie über das Mittelalter beeindruckend dargestellt hat, handelt es sich bei der Magenmetaphorik, um ein in den Klöstern etabliertes Ritual, das das Rezitieren von Texten und die Einnahme der Mahlzeiten miteinander vereinigt:

Reading is to be digested, to be ruminated, like a cow chewing her cud, or like a bee making honey from the nectar of flowers. Reading is memorized with the aid of *murmur*, mouthing the words subvocally as one turns the next over in one's memory; [...] It is this movement of the mouth that established rumination as a basic metaphor for memorial activities. [...] *It is both physiological and psychological, and it changes both the food and its consumer.* (Ebd.)

Nietzsches *Neue Ethik des Lesens* referiert demnach auf nichts anderes als auf ihre eigene Historizität: auf die Geschichte des Gedächtnisses und des Lesens, indem er auf eine *Genealogie des Gedächtnisses* mittels der Magenmetaphorik hinweist. Das Ritual verschwindet aus der sozialen Praxis und kehrt in der Sprache wieder, die es poetisiert. Die Erinnerung an ein vergangenes Leseritual im Mittelalter vollzieht das Gedenken des zukünftigen Lesers im Zeitalter des Historismus.

20 Vgl. hierzu auch Schopenhauer 2004a: 652: »Denn je mehr man liest, desto weniger Spuren läßt das Gelesene im Geiste zurück: er wird wie eine Tafel, auf der vieles übereinander geschrieben ist. Daher kommt es nicht zur Rumination: aber durch diese allein eignet man sich das Gelesene an, wie die Speisen nicht durch das Essen, sondern durch die Verdauung uns ernähren«.

3 Lektüre-Passagen Walter Benjamins²¹

3.1 ›Gedanken unter Chloroform‹

Es ist halb vier Uhr morgens. Wir schreiben den 18. Dezember 1927. Die narkotisierte Hand greift zum Stift, der Körper beugt sich nach vorn, die Augen tasten den Raum ab. Die Versuchsperson beginnt, ihre Körperreaktionen und die wahrgenommenen Erscheinungen zu protokollieren: Körper und Gedächtnis werden zum Schauplatz einer Impression. Der Erzähler ist die Droge selbst: Haschisch, Meskalin, Opium. Das Subjekt *will* zum Medium einer höheren Gewalt werden: »Ich bin nicht ich, ich bin der Haschisch in gewissen Augenblicken« (GS VI/1: 602). Vier Versuchspersonen, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Ernst Joël und Fritz Fränkel, unterziehen sich mehreren *Drogenexperimenten*, in denen die ärztliche Aufsicht und zum Teil die *Protokollführung* von Proband zu Proband wechselt. Die ›Selbstaufzeichnung der Phänomene‹ führt zu einer automatisierten Introspektion. Die Daten strömen wie ›von selbst‹: »Es ist, als ob einem phonetisch die Worte eingegeben würden. Es gibt hier Selbstanschluss. Es kommen Dinge zu Wort, ohne um Erlaubnis zu fragen. Das geht bis in sehr hohe Sphären hinauf. Es gibt ein lautloses Paßwort, mit dem jetzt gewissen Dinge durchs Tor

21 Die Theorieansätze über das Lesen und den Leser lassen sich nur aus unterschiedlichen Textkonstellationen herausfiltern und eine *Urgeschichte des Lesers* lässt sich nur auf Grundlage der Kombination von Zitaten und der Gegenüberstellung von einzelnen Textstellen gewinnen. Daher ist ein Oszillieren zwischen einer kontexttreuen Lektüre einerseits und einem dekontextualisierten Zitieren andererseits unausweichlich. Der *Polymorphismus der Lesertypen* verlangt, dass der forschende Leser selbst zum *Flaneur* in den Texten wird, »wenn er zwischen den Teilen einen Zusammenhang herstellen will« (Schöttker 1999: 7).

treten«, so schilderte Ernst Bloch seine Haschisch-Impression.²² (GS VI/1: 568) Ein *autopoietisches* Verfahren wird hier erstmals am eigenen Körper erprobt. Produkt dieser experimentellen Nachforschungen sind Drogenprotokolle. Sie sind nicht mehr und nicht weniger als eine kohärenzlose Datenansammlung von Ellipsen, Phrasen, Wörtern und Echolalien. Wieder einmal eine Art Unsinnssproduktion *allá* Ebbinghaus? Wohl nicht, denn die unter ärztlicher Aufsicht wiederholten Experimente sind von vorne bis hinten in mehreren Durchgängen organisiert, variiert und kontrolliert. Sie entsprechen also dem Vorbild wundtscher *Psychologieführung*. Was aber sind Protokolle? Sind es wissenschaftliche oder, im besonderen Falle Benjamins, literarische Texte? Kann man sie überhaupt als Texte klassifizieren? Fakt ist, dass die Drogenprotokolle in der Benjamin-Forschung ausgeklammert wurden. Trotz wichtiger, ausgearbeiteter Passagen zur *Raumwahrnehmung* und zum *Aura*-Begriff, die unmittelbar an eine Theorie des *Ornaments* in den sogenannten *Crocknotizen* (GS VI: 603–607) anschließbar wären, werden sie aufgrund ihres zweifelhaften Status als Textgattung vom gängigen Forschungsdiskurs ausgeschlossen.²³ Allein Manfred Schneider stellt die Frage, ob Rauschdelirien auch Werke seien (vgl. Schneider 2006: 676). Aufgrund defizitärer Forschungslage bleibt ihre Stellung als Textgattung innerhalb Benjamins Schriften unklar.

Das mag zunächst verwundern, denn die Erfahrungen unter Drogeneinfluss und ihre Verschriftlichung hatte bereits ihren *ersten* Höhepunkt in Thomas De Quinceys Autobiographie *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Das Genießen des Flaneurs beim Erkunden der »charts of London« als »terrae incognitae«, das Gefühl des

22 Das Protokoll von Bloch ist auf den 14. Januar datiert. Benjamin gebraucht fast denselben Wortlaut einen Tag nach Ernst Blochs Impression: »Das Bild vom Selbstanschluss: gewisse geistige Dinge kommen ›von selbst zu Wort‹, wie sonst etwa heftige Zahnschmerzen etc. Alle Empfindungen, vor allem auch geistige, haben ein stärkeres Gefälle und reißen die Worte in ihrem Bette mit sich.« (GS VI, 563)

23 Editionsgeschichtlich ist die Autorschaft Benjamins bei einigen Manuskripten der Drogen-Impressionen zu bezweifeln. Für die Herausgeber stellen die Protokolle lediglich eine Ergänzung und Materialansammlung zu den ausgearbeiteten, novellistischen Berichten *Myslowitz-Braunschweig-Marseille*, *Haschisch in Marseille* und der geplanten, aber nie verfassten *Haschisch-Studie* dar.

»falling into a deep melancholy« und die Metamorphosen des Raum-Zeit-Kontinuums (»for an opium-eater is to happy to observe the motion of time«) kehren in den Aufzeichnungen Benjamins wieder und werden anschließend über mehrere narrative Transformationen zu Reiseberichten umgeschrieben (De Quincey 1996: 47f.). Während sich jedoch De Quincey der Tiefe des Rausches vollkommen überlässt, was anscheinend darauf zurückzuführen ist, dass für ihn die Erfahrbarkeit von Zeit die primäre ist, (ebd.: 106) präferiert Benjamin das Ausharren auf der *Schwelle* zwischen zwei Bewusstseinszuständen: »Man hat das Gefühl der Distingiertheit u. a. weil man sich so vorkommt, als lasse man im Grunde in nichts sich zu tief ein: bewege, wie tief man auch dringe, sich immer auf einer Schwelle. Art Spitzentanz der Vernunft« (GS VI/1: 559). Natürlich spielen auch Charles Baudelaires Schriften zum Haschisch und Opium, die auf De Quincey Bezug nehmen, eine große Rolle für Benjamins eigene Impressionen. Zumal sich das Interesse für den Rausch sowohl bei De Quincey als auch bei Baudelaire von seinem poetologischen Nutzen herleitet (vgl. Kupfer 1996). Der explizite Verweis auf Harry Hallers Rauschzustände in Hermann Hesses *Steppenwolf* (GS VI: 580) und Benjamins »Gefühl, Poe jetzt viel besser zu verstehen« (GS VI: 559) beweist, dass sich Benjamin ganz bewusst in einer kulturgeschichtlichen Traditionslinie verankert sah, die sich mit der Frage auseinandersetzt, wie man aus Rauschzuständen poetologische Konzepte destillieren kann (vgl. Pethes 1999). Doch Protokolle bleiben Protokolle, sie sind weder Erzählungen noch Novellen, schon gar keine *Confessionen*. Sie können zwar als »Urtext« (ebd.: 233) zu den ausgearbeiteten Novellen *Haschisch in Marseille* und *Myslowitz-Braunschweig-Marseille* gelesen werden, aber sie werden durch die Novellen nicht einfach ersetzt oder gar verdrängt. Durch das Um- und Umschreiben des Urtextes, aus dem sich selbstständige Texte generieren, verändert sich auch die Lektüre des Urtextes.

Schon eine oberflächliche Analyse lässt erkennen, dass die Techniken der Literarisierung zwischen dem ersten Protokoll vom 18. Dezember 1927, der zweiten Haschisch-Impression vom 15. Januar 1928 und dem Protokoll, das auf den 29. September 1928 datiert ist und mit den Stichworten *Sonnabend. Marseille* übertitelt ist, zunehmen. Während das erste Protokoll noch nummerierte, stichwortartig formulierte

Thesen enthält, besticht das zweite Protokoll mit seiner detailreichen Ausformulierung von Gedankengängen und kurzen poetologischen Skizzen: Dort ist bereits das »Kolportagephänomen des Raumes« bzw. die »Kolportage-Intention« der Theologie (GS VI: 564f.) dergestalt poetologisch durchdacht worden, dass es von Benjamin eins zu eins *abgeschrieben* und in der gleichen Fassung in die »Passagenarbeit« (Wohlfarth 2008: 27) aufgenommen worden ist. (GS V/2: 677f.) Obwohl Ellipsen, Klimaxe und Aufzählungen die syntaktische Kohärenz des Textflusses aufbrechen, dienen sie dort eher der Dynamisierung des Lese- und Erzählflusses. Bedingt durch die selbstreflexive Formel »Ich erinnere mich« (GS VI: 560) gehorcht die Hand des Protokollanten größerer Systematik, sodass auch die *Rhetorizität* des Textes unweigerlich gesteigert wird. Das ›Sesam-Öffne-Dich‹ der Erinnerung unterliegt aufgrund seines *transzendentalen* Charakters größerer Systematik, da der Sich-Erinnernde den *Rausch als Erlebnis* bereits überschritten hat und in die Phase der *Erfahrung des Rausches* eingetreten ist. Benjamin verweist selbst auf jene Verschiebungstendenzen der Rausch-Impressionen hin:

Wenn auch der erste Rausch moralisch hoch über dem zweiten Stand, so ist doch die Klimax der Stärke ansteigend. Ungefähr so zu verstehen: der erste Rausch lockerte und lockte die Dinge aus ihrer gewohnten Welt, der Zweite stellte sie sehr bald in eine – diesem Zwischenreich weit unterlegene – neue. (GS VI: 564)

Der *Wille zur Ordnung* entpuppt sich bei Benjamin als ein *Wille zur Präzision*. Dies beobachtet auch Schneider in den frühen Sonetten, Novellen und kleineren Skizzen: »Zitierbare Sätze zu schreiben, bildet von allem Anfang an sein Ziel« (Schneider 2006: 663). Formulierungen wie »den Hunger als schiefe Achse durch das System des Rausches gelegt« oder »Anwesenheit der anderen als leise sich verschiebende Relieffiguren am Sockel des eigenen Thrones« prägen sich dem Lesenden im Gedächtnis als *Miniaturbilder* ein. (GS VI: 564) In dem dritten detailliert ausgearbeiteten Protokoll 29. *September [1928] Sonnabend. Marseille*, den Benjamin fast unverändert 1932 in der *Frankfurter Zeitung* unter dem Titel *Haschisch in Marseille* mit einer vorangestellten Vorbemerkung veröffentlichen sollte, schildert er jenen poetologischen Destil-

lierungsprozess, in dem »Rauschlust« sich zu »Schaffenslust« wandelt. Um den »Rätseln des Rauschglücks« in ihrer »prosaformigen Produktivität« auf die Spur zu kommen, verwendet Benjamin zwei Bilder, die an dieser Stelle ausführlicher zitiert werden sollen:

Aber andererseits wirkt die Einsamkeit dann wieder als Filter, was man am nächsten Tag niederschreibt, ist mehr als eine *Aufzählung von Sekunden-Erlebnissen*; der Rausch setzt sich in der Nacht mit schönen prismatischen Rändern gegen die Alltagserfahrung ab, er bildet *eine Art Figur*, und ist *andenklicher* als gewöhnlich. Ich möchte sagen: *er schrumpft und bildet dabei eine Blumenform*. Man muß noch einmal, um den Rätseln des Rauschglücks sich näher zu bringen, über den *Ariadne-Faden* nachdenken. Welche Lust in dem bloßen Akt: einen Knäuel abzurollen. Und diese Lust ganz tief verwandt mit der Rauschlust wie mit der Schaffenslust. *Wir gehen vorwärts: wir entdecken dabei aber nicht nur die Windungen der Höhle, in die wir uns vorwagen, sondern genießen das Entdeckerglück nur auf dem Grunde jener anderen rhythmischen Seligkeit, die da im Abspulen eines Knäuels besteht*. Eine solche Gewißheit, die da im Abspulen eines Knäuels besteht. Eine solche Gewißheit vom kunstreich gewundenen Knäuel, das wir abspulen – ist das nicht das Glück jeder, zumindest prosaformigen, Produktivität? Und im Haschisch sind wir genießende Prosawesen höchster Potenz. (GS VI: 584) [Hervorgehoben von P.G.]

In dieser dichten Passage werden zwei Grundzüge produktionsästhetischer Schaffenslust beschrieben, die sich zu einer *Theorie des Ornaments* vereinigen. Die quasi-automatisch registrierten »Sekunden-Ereignisse« formieren sich zu einer »andenklichen Blumenform«, die jener Forscherlust entspricht, die beim »Abspulen eines Knäuels« entsteht, wenn sich der Schaffende beim Vorwagen in die Tiefe des Labyrinths den zufälligen »Windungen der Höhle« überlässt. Die ornamentale Gewebe-Metaphorik hat einerseits ihre romantischen Wurzeln in den Schriften Novalis' (Novalis 1983: 135ff.), andererseits ist bekannt, dass Benjamin sich mit Alois Riegls Schrift über die *Spätromische Kunstindustrie* und *Stilfragen* auseinandergesetzt hat (GS VI: 219). Dort heißt es:

Das Ornament entwickelt sich von nun an zwar von einem bestimmten Punkte aus, der aber keineswegs den Mittelpunkt zu bilden braucht, zu dem alles Uebrige in konzentrischer Beziehung steht. Die Ranken entfalten sich vielmehr symmetrisch rechts und links von den erwähn-

ten Punkten in freier Weise, auf- oder absteigend, wie es eben der zur Verfügung stehende, mit Ornamenten auszufüllende Raum erheischte. [...] *die strenge Symmetrie erscheint gleich in diesem Falle unten kapriziöser Weise durchbrochen durch eine abzweigende Blüthe.* (Riegl 1975: 209) [hervorgehoben von P.G.]

Die konzentrische Bewegung der Ranken, deren Symmetrie durch die kapriziös abzweigenden Blüten unterbrochen wird, dupliziert ihre Bewegungsrichtungen aus einer Vielzahl von Mittelpunkten. Oder anders formuliert: Die Kontinuität des Konzentrischen wird erst durch jene diskontinuierlichen Abzweigungen ermöglicht, denn in der Diskontinuität liegt die Motivation zum neuen *An-Setzen* des *stylos* (Griffel) an einem anderen Punkt auf der Fläche. Benjamins Verständnis von Ornamentik liegt dem Riegls sehr nahe. In den sogenannten *Crocknotizen* (GS VI: 603ff.) wird das Ornament als eines verstanden, »das sich mindestens von zwei verschiedenen Seiten ansehen [lässt]: nämlich als Flächengebilde oder aber als lineare Konfiguration« (GS VI: 604). Die Linearität entspricht dabei dem Ariadne-Faden, dessen Richtung durch die Abzweigungen der Höhle zwar geändert wird, ohne jedoch abzureißen. Die Höhle entspricht hierbei dem Flächengebilde, das durch den Ariadne-Faden konfiguriert wird, sodass die Entdeckerlust überhaupt erst empfunden werden kann. In der Vermischung beider Einzelformen entsteht eine durch Linearität konfigurierte Fläche, die multiperspektivisch gebrochen ist und daher eine »Mehrzahl von Konfigurationen« generiert: Es entsteht ein *andenkliches Ornament* oder eben ein *ornamentales Denkbild*.²⁴

24 Zum Begriff des *Denkbildes* bei Benjamin bemerkt Schöttker: »Da das Wort ›Denkbild‹ die von Benjamin angestrebte Verbindung von Philosophie und Poesie repräsentiert, hat der Begriff als Gattungsbezeichnung für viele seiner Interpreten natürlich eine große Anziehungskraft, zumal einige kurze Texte 1933 in der *Frankfurter Zeitung* unter dem Titel *Denkbilder* erschienen sind. Doch ist unklar, ob diese Überschrift von Benjamin stammt, da der Begriff in seinem Werk ansonsten nie auftaucht oder gar erläutert wird« (Schöttker ebd.: 189f.). Außerdem verweist er darauf, dass der Begriff sowohl von Kracauer als auch von Adorno stammen könnte, zumal Adorno in einer Neuauflage 1955 die *Einbahnstraße* als eine ›Sammlung von Denkbildern‹ bezeichnete. Schöttker hält auch die von Heinz Schlaffer vorgeschlagene Definition des Denkbildes als ›kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheo-

Die »Mehrsinnigkeit« dieser »unzugänglichsten Oberflächenwelt« leitet sich aus dem Begriff des *Crocks* selbst ab. In der englischen Umgangssprache bedeutet ›that's crock‹, so viel, wie ›das ist doch Unsinn‹ oder ›du redest Schwachsinn‹. Demnach wären Benjamins *Crocknotizen* nichts anderes als ein Protokoll von unsinnigen Sätzen: *Nonsense-Literatur*. Aber Benjamin behauptet gerade, dass der *crock*, der sich im Rausch einstellt und die Wahrnehmung der Oberflächenwelt intensiviert (GS VI: 603), die Gabe besitzt, auch die »banalste Merkwelt« mit Sinn und Bedeutung anzufüllen: Unsinn ist Grundbedingung für »vielfältige Interpretierbarkeit«. Demnach meint *Crock* nach Benjamin weder *Abwesenheit von Sinn* noch *Gegen-Sinn*, sondern ein *Mehr-an-Sinn*. Obwohl dieser Überschuss an Sinn Movens für die Umwandlung von *Rauschlust* in *Schaffenslust* ist, gehorcht es dem Prinzip des Schrumpfens vom »Kleinen ins Kleinste« (GS VI: 467). Dieses Prinzip begründet bei Benjamin eine *Materialität des Schreibens*: Schreiben ist bei Benjamin gleichbedeutend mit *Kind-Werden* (vgl. Giuriato 2006). In einem seiner vielen verzettelten Notizbüchern findet sich folgende Aufzeichnung:

Schreibendes Kind

Die schreibende Hand hängt im Gerüst der Linie wie ein Athlet im schwindelnden Gestänge der Arena (des Schnürbodens). Maus, Hut, Haus, Zweig, Bär, Eis und Ei füllen die Arena, ein blasses eisiges Publikum, sehen sie ihren gefährlichen Nummern zu. *Saltomortale des s / Beachte die Hand, wie sie auf dem Blatt die Stelle sucht wo sie ansetzen will. Schwelle vo[r]m Reich der Schrift.* Die Hand des Kindes geht beim Schreiben auf die Reise. *Eine lange Reise mit Stationen, wo sie übernachten. Der Buchstabe zerfällt in Stationen.* Angst und Lähmung der Hand, Abschiedsweh von der gewohnten Landschaft des Raumes: denn von nun an darf sie sich nur in der Fläche bewegen. (GS VI: 200) [Hervorgehoben von P.G.]

rie: für nicht kongruent mit derjenigen Benjamins, da seine Denkbilder mehr »erkenntniskritisch, kunstphilosophisch und wahrnehmungspsychologisch ausgerichtet sind, also eher auf die Fragmente der Frühromantiker und die Texte der Surrealisten verweisen, mit denen Benjamin sich ab 1926 zu beschäftigen begann« (ebd.).

Die *Erinnerung* an die ersten Schreibversuche der Kinderhand wird in der eigenen körperlichen Schreibhaltung im Rauschzustand vergegenwärtigt. In dem Meskalinversuch vom 22. Mai 1934, den Dr. Fritz Fränkel protokolliert hat, sind Schriftbilder der narkotisierten Hand (ebd.: 149) erhalten geblieben, die Benjamin mit einem lautmalerischen Reim folgendermaßen kommentiert: »Diese Hand ist allerhand/meine Hand sei sie genannt« (GS VI: 612). Die von Fränkel wissenschaftlich gedeutete Körperwahrnehmung als Katatonie wird von der Versuchsperson Walter Benjamin mit der Haltung eines Zeichners verglichen. Fränkel protokolliert Folgendes:

Die V.P. vergleicht die fixierte Stellung ihrer Hand mit dem Umriß einer Zeichnung, den ein Zeichner ein für allemal festgelegt hat. Wie es mit diesem Zeichner möglich sei durch unzählige Änderungen in der Schraffierung sein Bild immer wieder neu zu verändern oder neu zu nuancieren, so sei es auch dem Katatoniker möglich, durch winzige Änderungen in der Innervation, die mit der katatonischen Haltung verbundenen Vorstellungskreise zu verändern. Die außerordentliche Ökonomieersparnis dieses Verfahrens stellt einen Lustgewinn dar. Auf diesen Lustgewinn kommt es dem Katatoniker an. (GS VI: 613)

Unter der »handschriftlichen Verräumlichung« der vom Rausch coordinierten Körperlichkeit, die sich in der »Geste der Schrift« widerspiegelt, »[wird] das Blatt zum Schreibraum der ornamentalen *graphé*« (Pethes 1999: 229).²⁵ Ihre embryonale »ornamentale Umzirkung« führt uns

25 Pethes entwirft mit dem Begriff der *graphé* einen Schriftbegriff Benjamins in Abgrenzung zu Derridas Begriff der *écriture*. Sie wird als eine Geste verstanden, die nicht so sehr auf eine memorialie Rekonstruktion des erinnerten Gegenstandes zielt, sondern das mimetische Vermögen im Modus des Sich-Erinnerns vergegenwärtigt. *Graphé* meint eben diese spezifizierte Spur die, indem sie den Rhythmus der Hände folgt, das Denken der *différance* in das der Handschrift integriert, ohne letzterer das ihre zu nehmen (ebd.: 154). Nach Pethes bestehe der Unterschied zu Derrida eben darin, dass die *graphé* ihren Bezug zu einem ›früheren Stand der Ähnlichkeit‹, der sich im Schreibprozess realisiert, nicht einbüßt, »weil der konkrete Akt des Schreibens Ähnlichkeiten mimetisch reproduziert« (ebd. 155). Damit legt er einen der ersten Grundsteine für die Entwicklung einer *Poetologie des Schreibens*, die Davide Giuriato durch philologische Archivarbeit zu einer *Poetologie der Materialität* ausarbeitet.

direkt ins Zentrum einer *auratisierenden* Prozessualität.²⁶ Benjamin hat im Drogenprotokoll vom März 1930 eine konkrete Definition des *Aura*-Begriffs vorgenommen, um ihn vom »spiritualistischen Strahlenzauber« der Theosophen abzugrenzen: Die *Aura* ist erstens etwas, was an den Dingen erscheint, zweitens ändert sie sich mit jeder Bewegung des Dinges und drittens ist sie eine »ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder das Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt« (GS VI: 588). Was also ist *Aura*?

Ist sie, nach der neuesten Interpretation von Ulrich Welbers, die Sprache selbst, die den Dingen ihre Bewegung verleiht?²⁷ Mit Pethes würde ich eher argumentieren, dass es sich einerseits um die *manuell*, reproduzierbare Seite der Sprache, d.h. die Schrift, handelt, die fähig ist, die Dinge der Wahrnehmungswelt in ein Futteral einzusenken. Andererseits bewirkt die »audition coloreé« eine *lautmalerisch* imaginierte Ornamentik, die »sich unmittelbar in die Wahrnehmung farbiger, metallischer Flitter umsetzt, die zu Mustern zusammentrifft« (GS VI: 588). Die *Materialisierung der Stimme* webt den Sprechenden in das ornamentale Muster mit ein, sodass der Sprecher Benjamin *seine* *Aura*

26 An anderer Stelle habe ich auf die strukturellen Analogien zu Leonardo da Vincis *Disegno* als unvollendeten Entwurf hingewiesen, um die Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, die Benjamins auratische Wirbel mit Leonardos Forschungskizzen zu den Wasserbewegungen evozieren. Vgl. hierzu Gwozdz 2018.

27 Vgl. Welbers (2009: 374). Dagegen muss in einem ganz affirmativen Sinne Nomuras These widersprochen werden, der die *Aura* als eine »autorativ zwanghafte Atmosphäre [definiert], die sich um ein Ding ausbreitet, das religiös verehrt oder ästhetisch bewundert wird. Sie ist eine Art der Hülle, von der wir den Gegenstand befreien müssen, wenn wir ihn mit frischem Blick wahrnehmen wollen« (Nomura 1999: 396). Dagegen argumentiert Lindner, dass die *Aura* eben jene »atmosphärische Hülle« ist, die den Objektcharakter der Dinge gerade verhindern soll (Lindner 1992: 232). Die zahlreichen Divergenzen bezüglich der *Aura*-Interpretation haben bis heute den Anschein, dass es sich bei diesem Phänomen, um das Unerklärliche und Unaussprechliche selbst handelt. Fürnkäs führt dies in seinem Lexikonartikel zur *Aura* darauf zurück, dass der Ausdruck einerseits als *Zitat* in Benjamins Schriften fungiere, andererseits aus dem »philologisch gebrochenen, indirekten Stil« resultiere: »Bei Benjamin selbst ist *der* Begriff der *Aura* nicht zu finden. Nachweisbar sind nur mehrere, mitunter schwer vereinbare Hinsichten auf ein kaum objektivierbares Wahrnehmungsphänomen« (Fürnkäs 2000: 103).

durch die Berührung Blochs bedroht sieht (GS VI: 563). Das Subjekt wird selbst zu einem Ding, das von einer ornamentalen Umzirkung eingefasst ist. Der Arzt Egon Wissing hat in einem Protokoll vom 7. März 1931 folgende Erklärung Benjamins zur Materialisierung der Stimme dokumentiert:

»Man hört nicht nur mit den Ohren, man hört auch mit der Stimme.«
Die V.P. erläutert den Satz: die Stimme ist, im Rausch, nicht nur spontanes, sondern auch rezeptives Organ, sprechend erforscht sie gleichsam das, wovon sie spricht, empfängt z.B., wenn sie von den Steinstufen einer Treppe spricht, in ihrer eigenen Sonorität nachbildend die Hohlräume des porösen Gesteins. (GS VI: 595)

Die ›Sonorität der Stimme‹ adaptiert im Sprechen die Eigenschaften der Dingwelt bzw. die Sonorität assimiliert die Geräuschwelt der Dinge, um mit ihnen *identisch* zu werden.²⁸ So heißt es auch in den *Crocknotizen*: Die wesentliche Erfahrung im *Crock* sei die »Identitätserfahrung« (GS VI: 604). In *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* findet sich eine Kindheitserinnerung, die dieselbe Lust am Identisch-Werden beschreibt. In dem Erinnerungsbild *Verstecke* wird das Versteckspiel des Kindes geschildert, das sich hinter einer Gardine verbirgt: »Hier war ich in die Stoffwelt eingeschlossen. Sie ward mir ungeheuer deutlich, kam mir sprachlos nah. [...] Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißen, zum Gespenst« (GS IV/1: 253). Es wird also deutlich, dass die Drogenprotokolle einmal mehr *Simulationen* kindlicher Erfahrungen sind. Henri Bergsons Begriff der *Intuition* kommt Benjamins Schilderung seiner Kindheitserfahrungen erstaunlich nahe: Die Intuition sei eine »Sympathie, durch die man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um mit dem, was er Einzigartiges und infolgedessen Unaussprechliches an sich hat, zu koinzidieren« (Bergson 1949: 183).

Doch es ist genau jenes *intuitive Eingehen* in den Gegenstand selbst, das der handschriftlichen Verräumlichung der Schrift als *graphé* ver-

28 Diese Gedankengänge referieren auf eine Textstelle im Trauerspielbuch, in der Benjamin die Sprachtheorie Johann Wilhelm Ritters zitiert: »Die so innige Verbindung von Wort und Schrift, – daß wir schreiben, wenn wir sprechen« (zitiert nach Benjamin GS I/1: 387).

wehrt bleibt. Die »Referenzeffekte«, die sie produziert, beziehen sich eben nicht, wie Pethes anmerkt, auf die »Repräsentation einer Vergangenheit, sondern [auf] die Mimesis der Struktur dieser Repräsentation: Die Konstellation aus Zeichen in der *graphé* verweist auf deren Kompetenz, zu bezeichnen, in der die Erinnerung nicht realisiert, sondern allein ihre Möglichkeit aufbewahrt wird« (Pethes ebd.: 156). In der *graphé* versammeln sich die »Referenzeffekte« zu einem »Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten«, wie Benjamin im Aufsatz *Über das mimetische Vermögen* deklariert (GS II/1: 213). Daher vergegenwärtigt sich in ihr weder das mimetische Vermögen der kindlichen Identitätserfahrung, noch realisiert sich in ihr die Erinnerung an vergangene Erfahrungen. Sie gehorcht vielmehr einer *Mimesis* höherer Potenz, die umgekehrt proportional verläuft: Je mehr protokolliert wird, desto weniger realisiert sich.²⁹ Daher gehorcht Benjamins Füllfederhalter einer katatonisch-ökonomischen Sparsamkeit: Weniger protokollieren, mehr nuancieren. So erlauben es Protokolle in ihrer *ausgestellten* »materiellen Authentizität« (Pethes ebd.: 138), einen Blick auf sich selbst als Überlieferungsträger von *Erinnerung* zu gewähren, der – wie Benjamin in seinem Vorwort zur *Berliner Kindheit* (Fassung letzter Hand) anmerkt – spätere Erfahrungen präformieren kann.³⁰ Um noch einmal den fragwürdigen Status der Aura zu beleuchten, muss ein Gedanken- gang Bergsons herangezogen werden. In einem seiner Aufsätze heißt es, dass der Raum kein leerer Behälter ist, in dem die Dinge stecken,

29 Auf die Uneinholbarkeit kindlicher Erfahrung verweist auch Giuriato: »Dieses kindliche Schreiben und sein paradoxer Status interessieren [...] als das Kindliche im Schreiben des Erwachsenen, das sich um das Schreibenlernen des Kindes nur in Form des figurativen Selbstbezuges bemühen kann, ohne es als eigentliche Kindheitserfahrung fassen zu können, weil der Eintritt in die Schrift im Schreibenlernen schlichtweg nicht mimetisch wiederholbar ist« (Giuriato 2006a: 26). Anders als Pethes, der gerade in der *graphé* eine Möglichkeit der mimetischen Reproduktion von Ähnlichkeiten sieht, verzichtet Giuriato in seiner Interpretation auf irgendeine Möglichkeit der Wiederholbarkeit früherer Erfahrungen.

30 »Dagegen sind die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren« (GS VII/1: 385). Es geht also nicht nur darum, Altes zurückzuholen, sondern Neues *anders* zu gestalten.

sondern dass »der konkrete Raum den Dingen wesenhaft [ist]. Sie stecken nicht in ihm, sondern er ist im Gegenteil in ihnen« (Bergson 1949: 115). Ich denke, dass genau dieser Satz verdeutlicht, was Benjamins Vergleich mit dem ›Futural‹ impliziert: Sowohl in der *handschriftlichen* als auch in der *lautmalerischen graphé* wird die unermessliche Bewegung der Dinge, die durch die toxisch induzierten ›Verführungen des Orientierungssinnes‹ verursacht wird, »stillgeschrieben« (GS VI: 598), um die »Kraft des Blickes« auf das ornamentale Denkbild zu konzentrieren und »hundert Orte aus einer Stelle zu saugen« (GS VI: 607). Nicht die Dinge werden *im* Raum wahrgenommen, sondern Räume werden *aus* den Dingen herausgelesen. Aura ist demnach weder *Sprache* noch *ist sie Schrift*, Aura *ereignet* sich in der *Konstellation* von Feder, Hand und Blatt.³¹ Drogenprotokolle sind Archive solcher Ereignisse. Darum hegt auch Benjamin so großes Misstrauen gegen die Versuchsanordnungen der Experimente. Er fürchtet um ihre *wissenschaftliche* Authentizität.

Bereits im ersten Protokoll wird der arrangierte Versuch zum Anlass für Gelächter. (GS VI: 558) Im darauffolgenden Versuch finden sich sogar zwei Textstellen, in denen Misstrauen gegenüber dem Arrangement bekundet wird: »Noch beim Nachhausekommen, als die Kette vor der Badezimmertür schwer schließen will, der Argwohn: Versuchsanordnung« und »Andere Nachwirkung: beim Nachhausekommen lege ich die Kette vor und als sich dabei eine Schwierigkeit ergibt, ist mein erster (sofort korrigierter) Gedanke: Versuchsanordnung?« (GS VI: 562). Benjamin weiß demnach um die *Inszeniertheit* der Experimente. Aus diesem Grund ist auch verständlich, warum er als Vorbemerkung zum Bericht *Haschisch in Marseille* einen Beitrag von Franz Joël und Fritz Fränkel, der in der *Klinischen Wochenschrift* erschienen ist,

31 »Benjamins Typoskripte – soweit sie nicht frei diktiert wurden – dürften im allgemeinen von Sekretärinnen nach dem Diktat des Autors hergestellt worden sein, der sich dabei auf handschriftliche Vorlagen stützte; beim Diktat pflegte Benjamin den Text der Handschriften zu verändern« (GS I/2, 774). Für Giuriato bildet die »Instrumentalität des Schreibakts« ein schon fast leitmotivisches Potential aus, dass zu einer mikrographischen Schreibweise überleitet: »Tatsächlich ist Benjamins Schreibpraxis zeitlebens vom Gebrauch des Füllfederhalters geprägt, die Berichte über den Verlust dieses Schreibgeräts bilden schon fast ein Leitmotiv durch seine Briefe und Texte« (Giuriato ebd.: 50).

voranstellt. Der Beitrag endet mit dem Satz: »Es ist merkwürdig, daß die Haschischvergiftung bisher noch nicht experimentell bearbeitet wurde« (GS IV/1: 410). Dann folgt Benjamins novellistische Bearbeitung der Haschischimpression, dem das Protokoll vom 29. *September 1928. Sonabend. Marseille* zugrunde liegt. Pethes spricht hier lediglich von einem »Realprotokoll«, das eine »poetische Inszenierung« erfährt. Diese wiederum kontrastiere die Klinische (Pethes ebd.: 230). Eine simultane Lektüre des poetisch inszenierten Berichts und dem Protokoll lässt jedoch erkennen, dass es unsinnig wäre, von einem *Real*protokoll zusprechen, da beide Texte nahezu identisch sind. Bis auf einige Ausführungen, die den Schreibvorgang zu Beginn der Aufzeichnungen kommentieren und die Einführung eines fiktiven Zeitpunktes, sind Protokoll und Bericht zum Ende hin nahezu identisch. Joëls und Fränkels Forderung nach einer klinisch-experimentellen Deutung wird von Benjamin polemisiert: Die *Techniken der Literarisierung*, die bereits in den Protokollen vollfunktionsfähig sind, *stellen* die klinische Deutung *zur Schau*. Benjamins pseudo-psychologische Selbstanalysen, die an verschiedenen Stellen auftauchen, sind nicht mehr und nicht weniger als ein *In-Szene-Setzen* ärztlicher (freudianischer) Behandlungsmethoden.³² Die optische Wahrnehmungsebene, die wie in psychophysischen Untersuchungen experimentell protokolliert wird, wird durch ästhetische Manifestationen konterkariert. Jede Raumwahrnehmung wird aus der Perspektive eines Malers beschrieben: »Der Raum wurde samtner, flammender, dunkler. Ich nannte den Namen Delacroix« (GS VI: 560). An anderer Stelle wird der physiognomische Blick mit dem Blick Rembrandts verglichen (GS VI: 582). Der gesamte perzeptive Vorgang des Sehens »war wie eine Palette, auf der [die] Phantasie die

32 Benjamin stand der experimentellen Psychologie und ihrem »Spezialistentum« um 1900 eher skeptisch gegenüber: »Ein Grundproblem der heutigen Wissenschaft ist, daß die Wahrheit über jedes beliebige eingeschränkte Gebiet zu ermitteln sei (Spezialistentum). Daß endlich durch maximale Einschränkung des Gebietes Wahrheit sich gleichsam von selbst mechanisch ergäbe, gleichsam als ob in lebendigen Zentren durch Kontraktion von außen Bewegung ausgelöst werde. Gewisse Einschränkungen sind jedoch der Wahrheit feindlich und eine solche unwahre Einschränkung und Gebietsdefinition liegt z. B. der Psychologie zugrunde« (GS VI: 64f.).

Ortsgegebenheiten durcheinander mixte, so und auch anders probierte: verantwortungslos, wenn man will, aber doch wie ein großer Maler auf seine Palette als auf ein Instrument schaut« (GS VI, 583).

Das rein psychophysisch analysierbare Sehen gleitet immer schon in ein ästhetisches *Betrachten* hinüber. Medienästhetisch vorgeprägte Wahrnehmungsmuster umhüllen das bloß visuelle Abtasten des Raumes mit einer ›ornamentalen Umzirkung‹: Ästhetik *auratisiert die Wahrnehmung*. Somit wird bei Benjamin das *Experiment* erstmals als ästhetische Kategorie erprobt. Vorrangig geht es ihm, um eine *Inszenierung von Wissenschaftlichkeit*³³. Doch nur unter der Bedingung, dass sich aus dieser ein *Wissen vom Ästhetischen* ableiten lässt. Die Drogenprotokolle Benjamins führen uns somit von der Peripherie des Archivs ins Zentrum poetologischer Fragestellungen.³⁴ Die Analyse der Protokolle führt uns gleichsam an die »Substanz der Schriften« (Schneider 2006: 663), an denen ein produktionsästhetischer Prozess *par excellence* beobachtet werden kann. Man kann die Rauschprotokolle daher als Lieferanten von textuellen Elementen verstehen, »die jeweils neu zu narrativen Sequenzen komponiert werden« (Pethes ebd.: 232). Sie bilden jedoch nicht einfach einen Korpus *irgendwelcher* Materialien, die noch zu Texten ausgearbeitet werden, sie sind *das* Material schlechthin, auf das es hauptsächlich ankommt: Sie sind gleichsam *Quasi-Texte* in *status nascendi*. Protokolle generieren narrative Nuklei für unterschiedliche Textgattungen. Sie selbst sind jedoch streng genommen *keine* ›Urtexte‹: Benjamins *Protokolle* sind *Kataloge zitierbarer Sätze*.

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

34 Die Herausgeber des Bandes zur Eröffnung des Benjamin Archivs in Berlin weisen im Klappentext bereits darauf hin, dass das Peripherie/Zentrum-Paradigma des Archivs, das maßgeblich dafür verantwortlich war, bestimmte Texte immer mehr zu kanonisieren, während andere strikt ausgeblendet wurden, im Hinblick auf eine hierarchielose Text- und Zettelwirtschaft aufgelöst wurde. Vgl. hierzu Wizisla 2006.

3.2 Skizzierte Schriftbilder

Poliklinik

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

Benjamins »Schreibszenen«³⁵ gleichen einer »Poliklinik« mit interdisziplinärer Ausrichtung, die für einen »Integrationsprozess der Wissenschaft [steht], der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disziplinen, wie sie den Wissenschaftsbegriff des vorigen Jahrhunderts kennzeichnen, niederlegt« (GS VI: 219). Bezeichnend ist, dass erst die Ablehnung seiner Habilitationsschrift und die Verwehrung einer akademischen Karriere Benjamin eine Möglichkeit schuf, sich über *Techniken der Literarisierung* einer *Poetologie des Wissens* anzunähern, die nur auf der Basis eines selbstreferentiellen und materiellen Schreibgestus erprobt werden konnte. Benjamins *poliklinisches* Instrumentarium, bestehend aus Zeit, Füllfederhalter, Bleistift, Pfeife, Gäste und Kaffee, *inszeniert* vor dem Hintergrund ihrer *medialen* Funktion eine *Materialität* des Schreibens. Das benjamin'sche Schreibverfahren wirkt dermaßen *ausgestellt*, dass es schon fast *museal* ist. Tatsächlich ist die bewusste Wahl und Ausstellbarkeit von Papierformat, Papierqua-

35 Vgl. Campe 1991: 760: »Auch und gerade wenn die Schreib-Szene keine selbstevidente Rahmung der Szene, sondern ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste bezeichnet, kann sie dennoch das Unternehmen der Literatur als dieses problematische Ensemble, diese schwierige Rahmung genau kennzeichnen.«

lität, Tinte und Feder eine rettende Geste des Hand-Geschriebenen³⁶ im Zeitalter seiner technischen Mechanisierung. In jener medientechnischen Umbruchsphase des Aufschreibesystems 1900, in der die Schreibmaschine die Feder ersetzt und die Hand des Schreibers sich vom Hand-Geschriebenen entfernt, nähert sich Benjamin über die Lektüre von Robert Walsers *Mikrogrammen* einer gesteigerten Medienreflexion und Medienpraxis an.³⁷ Ihre adäquate Manifestation artikuliert sich in der

kindlichen Verkleinerungstechnik, die sich dadurch auszeichnet, daß sie erstens die graphische Bildlichkeit des Geschriebenen vor jedem textuell-semanticen Zugang sichtbar werden läßt und dass sie damit auf die Materialität und die technische Bedingung der eigenen Produktion reflektiert. Zweitens konfrontiert sie die entziffernde und lesende

36 »Während die Hand-Schrift ein historisch und kulturell zwar variables, aber synchron stabiles System von Zeichen darstellt, dessen Geschichte man beispielsweise aus dem Blickwinkel seiner Materialitäten, der Mediengeschichte, der Semiotik oder der Technikgeschichte nachzeichnen kann, umfaßt das Hand-Schreiben vor diesem historisch-kulturellen Hintergrund den individuellen Bezug zu diesem System. In beiden Fällen hängt die Möglichkeit des Zugriffs auf sie, also auf die Hand-Schrift bzw. das Hand-Schreiben, von einem entsprechenden Umgang mit dem *Geschriebenen* ab, das als hinterlassene Manifestation stets nachträglich ist und deswegen begrifflich zu differenzieren ist. Materialiter ist man immer mit Geschriebenem, nie mit dem Schreiben selbst konfrontiert: Ob man das Geschriebene aber als Repräsentation einer Hand-Schrift oder als materielle Spur eines Schreibakts liest, kann das graduell und qualitativ unterschiedliche Reflexionsvermögen auf die eigene Entstehung bestimmen, das man dem Geschriebenen zuschreibt« (Giuriato ebd.: 47).

37 »Dabei fällt auf, daß Benjamins Thematisierung seines eigenen Schreibens gerade in dem Augenblick einsetzt, als durch den Einbruch des Mechanismus in den Vorgang des Schreibens dessen medientechnische Bedingungen verschärft zur Diskussion stehen und sich am Gegenstand der Schreibmaschine die Frage nach ihrer mediendeterministischen Perspektivierung auf das Schreiben neu stellt« (Giuriato ebd.: 31.). Giuriato verweist hier ausdrücklich auf den Briefwechsel zwischen Siegfried Kracauer und Walter Benjamin, der immer wieder die medientechnischen Bedingungen von Kommunikation hinterfragt und reflektiert. Startpunkt dieser Konversation bildete der Text *Das Schreibmaschinchen*, der von Kracauer 1927 in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht worden ist und einen argumentativen Gegenpol zu Alfred Polgers *Die Schreibmaschine* (1922) darstellt.

Rezeption mit den Grenzen und visuellen Bedingungen ihrer Möglichkeiten. (Giuriato ebd.: 41)³⁸

Diese Engführung von Instrumentalität, Körperlichkeit und Sprachlichkeit drängt die Handschrift bis zum Nicht-Publizierbaren und führt so zu einer »autodifferentielle Selbstthematisierung« (ebd.: 55f.).³⁹ Erst im Typoskript wird Handschrift als solche lesbar (ebd.: 59). Deshalb, so Giuriato, sei Benjamins Schreibakt nur als *hand-geschriebener* Gestus lesbar, niemals jedoch als *Hand-Schrift*. Nur so sei eine »Apologie der Handschrift als eine Form des Mikrographischen denkbar«, die »in Konkurrenz zur Maschinenschrift einen eigenen Status behaupten kann« (ebd.: 29, 39). Damit stellt Benjamins experimentell erforschte und mikro-philologisch inszenierte Schreibhaltung eine jener störenden Reaktionsformen dar, die die Adaption des *memory skills* ›Schreiben‹ an die Schreibmaschine konterkariert. Gleichzeitig erzählt Benjamins Hand-Geschriebenes vom Verschwinden des individuellen Schriftzuges an der Schwelle zur standardisierten Serienproduktion

38 Sowohl Giuriato als auch Pethes verweisen darauf, dass Benjamins Schreibbewegung nicht mit der Charakterologie eines Ludwig Klages vermengt werden darf. Benjamins a-teleologischer Gestus folgt dem Akt der Realisierung selbst und mündet nicht in einer charakterlogisch-kausalen Hermeneutik, der eine subjektive Ausdrucksbewegung zugrunde liegt (Pethes ebd.: 141).

39 Giuriato versucht sich mit dem Begriff der ›autodifferentiellen Selbstthematisierung‹ von dem *selbstreferentiellen* Begriff der *graphé*, den Pethes favorisiert, abzuheben. Nach Giuriato führt Benjamins Schreibgestus eben nicht zu einer »metatextuellen Mitteilung«, die einen theoretisch-fixierbaren Schriftbegriff begründet, »vielmehr bezeichnet die Selbstreflexion des Schreibakts die Figur ihres Mitgeteiltwerdens, die sich auf lautliche Strukturen ebenso wie auf ihre textuelle und tropologische Verfaßtheit bis hin zur Gestaltung des Schriftbildes beziehen kann. Auf dieser Ebene kann man auch von der Materialität des Geschriebenen sprechen und damit ein Feld durchaus heterogener sprachlicher Selbstreflexionen abstecken« (ebd.: 56). Pethes fehle gerade jene *mikro-philologische* Textgenese, die die Praxis des Philologen in Benjamins Schreibhaltung sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch reflektiert, in dem sie die philologische Praxis selbst an die Grenzen des Lesbaren drängt. (Ebd.: 112)

der Typoskripte.⁴⁰ Diese Erzählung schließt die Erinnerung an das Schreiben als eine Gedächtnistätigkeit mit ein (Pethes ebd.: 136). Dabei geht es Benjamin jedoch nicht um ein Festhalten an traditionellen Kulturtechniken,⁴¹ vielmehr versucht Benjamin durch die Erinnerung an die Schrift im Hand-Geschriebenen darauf aufmerksam zu machen, dass der Lustgewinn am Materiellen und seiner auratischen, *manuellen* und einmaligen Prozessualität nur auf Kosten seines Verschwindens zu haben ist. Erst wenn kulturelle Phänomene an der Schwelle zur Entwicklung anderer technischer Innovationen verschwinden bzw. in diese inkorporiert werden, werden sie als historische Konstellationen bestimmter Umwälzungsprozesse lesbar und können auf die Bedingungen der Möglichkeit ihrer Entstehung befragt werden. So paradox das auch klingen mag: Grundbedingung jeglicher Erfahrbarkeit von Aura ist der »Verfall der Aura« (GS I/2: 440) durch *maschinelle* Reproduktionstechniken.

3.3 Medienästhetische Grundparadigmen des Lesers

In einem Schreiben, das eine Reisebeschreibung aus Paris enthält, erzählt Heinrich von Kleist von einer »Grammatik in Form eines Panoramas«, mithilfe derer man innerhalb von drei Tagen die französische Sprache erlernt:

40 »Doch bleibt die poetologische Reflexion der Literatur bei solcher Krisenerfahrung nicht stehen. Sie setzt zum einen die Problemkonstellation der Schreibszene fort als Provokation subjektiver Vergewisserungstechniken und ästhetischer Objektkonstitution zugleich, hält aber, im Unterschied zu den entweder auf den Subjektcharakter oder das mediale Dispositiv fixierten Diskursen, an der ihr zugrundeliegenden Differenzwahrnehmung ohne Versöhnungsabsicht und Synthetisierungsbegehren fest« (Kammer 2005: 151). Vgl. auch hierzu Kammer 2006.

41 »Die Schreibmaschine wird dem Federhalter die Hand des Literaten erst dann entfremden, wenn die Genauigkeit typographischer Formungen unmittelbar in die Konzeption seiner Bücher eingeht. Vermutlich wird man dann neue Systeme mit variabler Schriftgestaltung benötigen. Sie werden die Innervation der befehlenden Finger an die Stelle der geläufigen Hand setzen« (GS IV: 105).

Die inneren Wände nämlich dieser Grammatik (die Konkavität) waren überall, von oben bis unten, mit Regeln beschrieben; und da man demnach außer einem kleinen Luftloch, nichts sah, als Syntax und Prosodie, so rühmte er von ihr, daß wer drei Tage und drei Nächte, bei mäßiger Kost, darin zubrächte, am vierten Tage die Sprache, soviel als es zur Notdurft braucht, innehätte. (Kleist 1964: 116)

Die Verräumlichung der »dürren Grammatik« in einen »geisterbeschwörenden Zauberspuk« (Baudelaire 1981: 70) – wie es bei Baudelaire heißt – mittels einer panoramatischen Aussicht kontrolliert die Optik des Lesenlernens und simuliert damit die inkorporierte Wahrnehmungsweise des Flaneurs: die Stadt *als* Text zu lesen. Walter Benjamins Arbeiten zur Figur des Flaneurs verstehen sich dabei als Kommentare zu anderen Texten von Autoren wie Charles Baudelaire, Edgar A. Poe und Victor Hugo. Benjamin *rekonstruiert* nicht eine *historische* Figur des Flaneurs, sondern *zitiert* eine literarisch-ästhetisch aufgearbeitete Version des Flaneurs.⁴² Nebst dem Flaneur, der »die ›Höhlentiefen‹ der Passagen [bewohnt], wo die Fluchtlinien des ganzen Werkes zusammenlaufen« (Bolle 1994: 356), stellt der Sammler einen komplementären Lesertypus dar, dessen Bearbeitung Benjamin sowohl in der Passagenarbeit unter dem *Konvolut H – [Der Sammler]* als auch als Denkbild unter dem Titel *Ich packe meine Bibliothek aus* vorgenommen hat. Dabei sind derartig rekurrente Arbeitsstrategien keineswegs redundant. Stattdessen zeigen sie, dass jede wiederholte Bearbeitung einer neuen Selbstlektüre unterliegt und daher jedem Lesertypus eine *Alterität* eingeschrieben ist.

Obwohl sich Benjamins Begriffe generell einer kohärenten Darstellung entziehen, liegt den Leserfiguren ein gemeinsamer Nenner zugrunde: die *allegorische Schriftexegese*. Die *Allegorie* enthält ein »figurales Zentrum«, um das sich die Lesertypen wie »Embleme« an-

42 »Das Geschehen, das den Historiker umgibt und an dem er teilnimmt, wird als ein mit sympathetisches Tinte geschriebener Text seiner Darstellung zu Grund liegen. Die Geschichte, die er dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen. Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhang gerissen wird« (GS V/1: 595).

ordnen, sodass jede Veränderung dieser Anordnung den Begriff der Allegorie selbst neu konfiguriert.⁴³ Dementsprechend weist der Begriff der *Allegorie* bereits in der Analyse des barocken Trauerspiels eine polysemantische Struktur auf: »allegorisches Schriftbild«, »allegorischer Tiefblick«, »allegorische Intuition«, »*das Allegorische*«. (GS I/1: 336ff.) Besonders die zunehmend adjektivische Verwendung des Begriffs suggeriert, dass es sich nicht um einen Schriftbegriff handelt, sondern um eine ästhetische Kategorie. Zunächst einmal markiert die allegorische Schriftexegese – als »Ausdruck der Konvention« – sowohl einen medienhistorischen Umbruch (Buchdruck) als auch die Reaktion auf diesen Umbruch seitens der Stilistik (»überladene Metapher«) (GS I/1: 351). Darüber hinaus ist das allegorische Schriftbild gleichzeitig Ausdruck einer bestimmten Form der Wissensordnung (»Wissensideal des Barock, die Magazinierung, deren Denkmal die riesigen Büchersäle waren«) (GS I/1: 360). Dabei geht Benjamin nicht von einer einfachen Ursache-Wirkung-Relation aus, vielmehr wird eine mediengeschichtliche *Zäsur* erst vor dem Hintergrund einer entweder erfolgreichen oder misslungenen Adaption der *memory skills* an neuere technische Gegebenheiten sichtbar. Aus dieser Perspektive kann Benjamins Allegorie-Begriff als ein störender Effekt der Adaption des *memory skills* ›Schreiben‹ an das Medium Buch gedeutet werden. Die »Drastik des Satzspiegels« drängt die Buchstaben an die Ränder des Buches, an dem der »Buchraum in Bewegung gerät«⁴⁴: Die räumliche Anordnung des Satzspiegels, die der Leser im (Text-)Drama erblickt, gleicht jener blitzartig wechselnden Inszenierung auf der Bühne, die der Zuschauer wahrnimmt (GS I/1: 361). Damit werden zwei unterschiedliche Wahrnehmungsweisen kurzgeschlossen: die durch das Medium Buch

43 »Ums figurale Zentrum, das den eigentlichen Allegorien im Gegensatz zu Begriffsumschreibungen nicht fehlt, gruppiert die Fülle der Embleme sich« (GS I/1: 364).

44 Vgl. hierzu Rieger (1999: 100): »Die immer wiederkehrende Rede vom Schnitt eröffnet dem barocken Aufschreibesystem seinen kombinatorischen Raum. Wenn Zäsuren, von denen die Buchtitel immer wieder reden, technisch implementiert werden, ist es mit der Statik dahin. Im Medium und das heißt innerhalb der Gutenberggalaxis gerät der Buchraum in Bewegung, oder genauer: Er simuliert eine Bewegung, die nicht aufhören wird, in immer neuen Einstellungen immer neu gelesen werden zu können.«

kanalisierte Optik verschränkt sich mit der Visualisierung einer Inszenierung. Das Medium Buch eröffnet somit eine selbstreflexive Schleife der Schrift, die ihre eigene technische und mediale Bedingtheit in Abgrenzung zu anderen medialen Übertragungen reflektieren kann. *Störung* meint also in diesem Fall *nicht* Abbruch der Adaption des Schreibens an neue technische Anforderungen, sondern selbstreflexive Bezugnahme auf die Bedingungen ihrer Entstehung unter einem technischen Wandel.

Aus diesen Rückbezügen gerinnt *die Allegorie* zum *Allegorischen*, das einfach *da* ist, sich *überraschend* entfaltet und in dem melancholischen Blick des Lesers wieder *verschwindet* (GS I/1: 359). Das *Allegorische* als substantiviertes Adjektiv ist ein bedeutungsproduzierender Vorgang, der sowohl die Dingwelt als auch das Medium Buch, in »erregende Schrift« verwandelt (GS I/1: 352). Allegorisieren bedeutet also nicht nur Mortifikation von Werken, sondern vor allem Dynamisieren der Wahrnehmungswelt. Der melancholische Blick allegorisiert die Dinge, indem er »das Leben von [ihnen] abfließen« lässt. Tot und dem Allegoriker *ausgeliefert*, wird er gleichzeitig der *Überlieferung fähig und damit »in Ewigkeit gesichert«*. Erst jetzt wird der bloße *Gegenstand* im Blick zum bedeutungsempfangenden *Ding*, »Emblem verborgenen Wissens«: »Das macht den Schriftcharakter der Allegorie«, heißt wiederum, dass die Allegorie nicht von vornherein Schrift *ist*, sondern im *Prozess der Allegorese* zu einer solchen *gemacht* wird, einer totbringenden, aber überlieferungsfähigen Fixierung qua Lektüre: »fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem« (GS I/1: 359). Als »geschrumpfte Blumenform« hebt sich das *fixierte Schriftbild* bzw. die »fixierte Stellung der Hand«, die eine Zeichnung skizziert, vom Rausch ab. In dieser produktionsästhetischen Perspektive manifestiert sich das *fixierende* Zeichen sowohl in Form eines gewobenen Knäuels als auch eines Ariadne-Fadens. »Genießende Prosawesen höchster Potenz« sind wir nur als Lesende, denn Schrift »fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke. Ins Gelesene geht sie ein als dessen »Figur«« (GS I/1: 388). Das *fixierende* Leser-Auge *fixiert* die schreibende Hand während des Schreibens und transformiert so die *lineare Konfiguration der Fläche* in eine a-lineare,

simultane Konstellation des Raumes: Im Lesen verstricken wir uns ins Lesenlernen.⁴⁵

Benjamins an Hofmannsthal angelehnte Notiz »Wahrnehmung ist Lesen« (GS VI: 32), die in einem Fragment mit dem Titel *Über Wahrnehmung an sich* [fr17] zu finden ist (ebd.: 150) und von den Herausgebern auf das Jahr 1917 datiert worden ist, wurde bis jetzt nicht wahrgenommen, weil die beiden Aufsätze *Die Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen* den wissenschaftlichen Kanon dominierten. Die produktionsästhetische Machart der Notiz wurde strikt ausgeblendet. Davide Giuriato dagegen geht zur Notiz zurück und macht erstaunliche Entdeckungen. Die Notiz wird in den *Gesammelten Schriften* folgendermaßen abgedruckt:

ÜBER DIE WAHRNEHMUNG IN SICH

Wahrnehmung ist Lesen

Lesbar ist nur in der Fläche {E}rscheinendes

{...}⁴⁶

Fläche die Konfiguration ist – absoluter Zusammenhang

Giuriato verweist darauf, dass diese Notiz bewusst die »einseitig sinnorientierte Lektüre kritisch unterminiert und ein sinnliches, die Produktionsbedingungen von Sinn bedenkendes Lesen ausübt« (Giuriato 20006b: 186). Auf diese Weise sei der Editionsphilologie »die Besonderheit des Materials abhanden gekommen«:

So sehr aus dem editorisch hergestellten Kontext einer Theorie des Lesens gewonnen werden könnte, die sich der besonderen Materialität der Schrift und der Schriftgestalt zuzuwenden postuliert, so sehr geschah dies auf der Grundlage eines Textes, dem selbst schon die Besonderheit des Materials abhandengekommen war und der aus der Logik

45 Wie Susan Banofsky in einem Aufsatz anschaulich dargestellt hat, folgt Benjamins »Stil« einer »Dechronologisierung des Satzes«, der zum rückwärts lesen zwingt. In der »Spannung zwischen Zeitlich-Dynamischen und Räumlich-Statistischem« wird ein Stillstand im Lesefluss erzwungen, der zum addieren, korrigieren und hinzudenken motiviert: »Der Schreibende hält angesichts einer erst im Schreiben ihm bewußt werdenden Notwendigkeit inne und ändert behutsam die Richtung« (Banofsky 2001: 271).

46 Die Auslassung in der Klammer verweist auf Benjamins Skizzen zu dem Geschriebenen.

des Geschriebenen heraus überhaupt nicht mehr wahrgenommen oder gelesen werden konnte, weil er in der Edition nur noch aus linearisierten und typisierten Buchstaben besteht. (Ebd.: 187f.)

Gerade die »Dreiteilung der Handschriftenseite« zeige, dass sich eine semiologische Triade ergebe: »Linear Geschriebenes – alinear Gezeichnetes – (a)linear Geschriebenes« (ebd.: 188).⁴⁷ Die Aussage »Wahrnehmung ist Lesen« stellt somit in der unsinnlichen Korrespondenz von Bild und Letter einen »selbstreferentiellen Verweis auf die eigene Ikonozität« dar. Die Frage nach ihrer eigenen Lesbarkeit steht somit im Zentrum dieser Notiz und weist darüber hinaus auf die Begrenzung der Entstehung von Textualität hin (ebd.: 191). Die »Phänomenalität der Wörter« kritisiert im »Akt des Schreibenden« die »Idealität des Textes«, was durch das Begriffspaar Schwinden/Erscheinen verdeutlicht wird. Die Formulierung »schwinde«, die aus der editierten Ausgabe gestrichen worden ist, bildet für Giuriato den Kern dieser Notiz:

Im Schriftbild »verschwinde«t der Text als ideales, dargestelltes Gebilde und bleibt die Oberfläche als darstellende Textur. Gleichsam verweist die Handschrift durch diesen Bezug auf die prekäre Phänomenalität der Wörter, die auf sie zu stehen kommen: »schwinde«, ein Wort – kaum ein Wort – erscheint im Verschwinden, ein »erscheinendes«. (Ebd.: 198)

Das in der Fläche Erscheinende wird in der flüchtigen Konstellation »unsinnlicher Korrespondenzen« von Ikon und Graphem erhascht: Das ist die »Auswanderung der Bilder aus den Graphemen« (Weigel 2004b: 44). Notizen/Protokolle werden so zum Schauplatz *interaktiver* Prozesse von Geschriebenem und Gelesenem: Die lineare Konfiguration des Hand-Geschriebenen erscheint nur in der Fläche, wenn das alinear Gezeichnete vom lesenden Auge im Verschwinden erhascht

47 »Die Unlesbarkeit gewisser Stellen ist hier paradoxerweise mit der Unlesbarkeit der Notiz als Text verbunden. Das Lesen von Handschriften, die physische Anstrengung paläographischer Arbeit, das Lesen von je singulären Schriftbildern stößt auf Probleme, die bisweilen – wie im vorliegenden Fall – gerade in der Bildlichkeit ihren Anstoß nehmen. Der Hermeneutik des Textes und ihren letztlich willkürlichen Grenzen setzenden Verfahren ist daher eine Semiologie der Produktion entgegenzustellen, die die Schriftbildlichkeit wahrzunehmen versucht« (ebd.: 192).

wird. Die Überschneidung beider Prozesse ergibt eine *Konstellation*. Benjamins Verweis auf die Gestirnkonstellatation in seinem *Mimesis*-Aufsatz, als kulturanthropologische Urform des Lesens, wurde dabei oft als alchimistisch-magischer Akt der Wahrnehmung gedeutet. Doch der Begriff der ›Konstellatation‹ wurde bereits 1911 von dem Gedächtnispsychologen Georg Elias Müller verwendet. Im §129. *Undeutliche Vorstellungsbilder als Bewusstseinslagen oder Bewusstseinsseine. Das Wesen des Wissens* des dritten Bandes zur *Analyse der Gedächtnistätigkeit* beschreibt Müller den Wahrnehmungsprozess und versucht den Augenblick zu bestimmen, indem das menschliche Bewusstsein eine Entscheidung fällt. Dieser Augenblick kann von der Selbstwahrnehmung nur ›erhascht‹ oder ›zufällig ertappt‹ werden. Er unterliegt »größerer Undeutlichkeit und Flüchtigkeit«:

Es ist eine Konstellation gegeben, die eine undeutliche Vorstellung einschließt; diese Konstellation läßt das Individuum aufgrund gemachter Erfahrungen davon reden, daß eine Tendenz (zur Reproduktion eines Namens, zur Ausführung irgendeiner Handlung) bestehe oder bestanden habe. (Müller 1911: 531)

Der Partikel ›oder‹ verweist dabei auf die Oszillation zwischen dem Gegenwärtigen (bestehe) und dem Gewesenen (bestanden habe): Die *Konstellatation* ist eine begriffliche Prothese des Psychologen, die einen *Zeitkern* umschließt, die sich dem experimentellen Zugang entzieht. In Benjamins Begriffsrepertoire verkehrt sich der Begriff der *Konstellatation* ins »Jetzt der Erkennbarkeit« eines kritischen Lektüreprozesses:

Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: Jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. [...] Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. [...] Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt. (GS V/1: 578)

Müller und Benjamin verwenden dabei dieselbe Attributierung: flüchtig, zufällig, blitzhaft. Kritisch und gleichzeitig gefährlich ist dieser

Moment deswegen, weil es »ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit [ist], das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, welche sich nicht als in ihm gemeint erkannte«⁴⁸ (GS II/2: 695). Diese Gefahr kann eben nur dann abgewehrt werden, wenn die *Konstellation der Bilder* durch das Medium der Schrift *diskursiviert* wird. Daher muss Dieter Merschs These einer Vermengung von Lacans ›Blickbegehren‹ und Benjamins ›Reziprozität des Blickes‹, die – so Mersch – die Bildlichkeit von ihrer »Grammatizität«, »Narrativität« und anderen »Rhetorisierungsstrategien« befreie, vehement widersprochen werden (Mersch 2004: 114f.). Es ist die intermediale, dialektische *Spannung* zwischen Bild und Schrift, Zeigen und Sagen, die die »mediale Inkommensurabilität« (ebd.: 101) des Bildes im Versuch, es zu diskursivieren, erst offenlegt. »Das Bildliche primär *vom Blick her* zu dechiffrieren« liegt Benjamins Anliegen deswegen nicht zugrunde, weil »Bildordnungen affektiver [sind], sie bewirken, wie Benjamin dargelegt hat, auch Schocks, weil sie etwas aus dem historischen Vermittlungsprozess nehmen, weil sie entkontextualisieren« (Wiegerling 2005: 139).

Wiegerling muss an dieser Stelle recht gegeben werden, wenn er bemerkt, dass »die Schrift versucht, diesen verschwundenen, aber erst Verständnis erzeugenden Horizont wiederherzustellen« (ebd.). Die Diskursivierung ist zwar ein Akt der Mortifikation, weil sie dem Bild seine eigene ästhetische Autonomie nimmt, aber sie *produziert* auch gleichzeitig einen »ästhetischen Überschussmoment« (ebd.: 113), der eben nicht nur, wie Mersch andeutet, die Wahrnehmung konditioniert, sondern vor allem Erfahrung präformiert. Schrift mortifiziert (kritisiert), produziert und potenziert, weil die spezifisch autonome Geste des Zeigens *im* Bildlichen in die Schrift – als *Geste zur Umkehr* – eingeht; denn »*Umkehr*« – so heißt es im Kafka-Essay – »ist das Studi-

48 »Das zu leisten, bleibt einer Geschichtswissenschaft vorbehalten, deren Gegenstand nicht von einem Knäuel purer Tatsächlichkeiten, sondern von der gezählten Gruppe von Fäden gebildet wird, die den *Einschuß der Vergangenheit in die Textur der Gegenwart* darstellen. (Man würde fehlgehen, diesen Einschuß mit dem bloßen Kausalnexus gleichzusetzen. Er ist vielmehr ein durchaus dialektischer, und *jahrhundertlang können Fäden verloren gewesen sein, die der aktuelle Geschichtsverlauf sprunghaft und unscheinbar wieder aufgreift.*« (GS II/2: 479) [Hervorgehoben von P.G.]

um, die das Dasein in Schrift verwandelt« (GS II/2: 437). Eine solche Umkehr signiert das *verschriftlichte* Dasein mit einem *Verfallsdatum* und verzeichnet es als *historischen Index* im »Buch des Geschehens« (GS V/1: 580).⁴⁹ Als Unterschrift, Abschrift und Nachschrift fungiert die Signatur als Rune (Fragment, Bruchstück) einer gelebten Zeit, die ein Denk-mal setzt: »Mit dem Verfall, und einzig und allein mit ihm, schrumpft das historische Geschehen und geht ein in den Schauplatz« (GS I/1: 355). Kein Wunder also, dass Benjamin von der Passagenarbeit rückblickend auf das *Trauerspielbuch* die »Krisis der Aura« vorverlegt und diese schon ab Einsetzen der Allegorie diagnostiziert (GS V/2: 462). War Benjamins Habilitationsschrift gezwungener Maßen *noch* homogener Schauplatz *der* Geschichte, so konnten die intermedialen Referenzen der Passagenarbeit zwischen Medien-, Kultur-, Technik- und Kunstgeschichte keine Form von Homogenität des Schauplatzes gewährleisten: Die Passagenarbeit praktiziert *in actu* textuell-materielle Feldforschung in Anlehnung an die »alchemistischen Laboratorien« der Barockzeit (GS I/1: 363). Das eben ist der eigentliche Grundgedanke der ›Verfallserscheinungen‹: Sie sind nichts anderes als »Luftspiegelungen großer Synthesen, die nachkommen« (GS V/2: 825). In der Bewegung des Schrumpfens, die – wie wir bereits feststellen konnten – Benjamins mikro-philologischer Lektüre eigen ist, werden derartige Luftspiegelungen nicht nur lesbar, in ihr *dauert* »das seltsame Detail der allegorischen Verweisungen« selbst. (GS I/1: 357) Und da »Struktur und Detail letzten Endes stets historisch geladen sind« (GS I/1: 358) bedarf es einer »Entbindung der traumatischen Energie in den Dingen« (GS VI: 200). Das kann nur die »Wilde Semiose« (vgl. Assmann 1988) des Allegorikers und seine *Inszenierungen* in unterschiedlichen *Schauplätzen* bewerkstelligen.

»Flaneur optisch, Sammler taktisch« (GS V/1: 274) so lautet die erste Formel, die Benjamin in der Passagenarbeit aufstellt, um seine komplementären Leserfiguren nebeneinander anzuordnen. Hierarchisierung und Ent-hierarchisierung der Sinnesmodalitäten spielen eine

49 Dazu Wiegerling: »Während die bildliche Symbolisierung – auch die photographische – immer noch eher in den Kontext der mythologischen Weltsicht gehört, die setzt und nicht diskursiv auflöst und begründet, eröffnet sich mit der Schrift die Möglichkeit der Historisierung und der Diskursivität« (ebd.: 139).

wesentliche Rolle in der Lektürepraxis der einzelnen Figuren. Aleida Assmann hat in dem Begriff des *Starrens* (gazing) und der ›wilden Semiose‹ eine Lesepraxis zu erfassen versucht, die von dem normalen Lese- und Deutungsverhalten abweicht bzw. dieses sogar gefährdet:

Wilde Semiose bringt die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz, indem sie auf die Materialität des Zeichens adaptiert und die Präsenz der Welt wiederherstellt. In jedem Fall erzeugt sie Unordnung im bestehenden Beziehungssystem der Konventionen und Assoziationen, sie stellt neue, unmittelbare Bedeutung her, sie verzerrt, vervielfältigt, sprengt bestehenden Sinn. (Assmann ebd.: 239)

Dieses *Starren* unterscheidet sich von referentiellen, transitorischen und transitiven Leseprozessen, da es die reflexartige Geschwindigkeit des Verstandes, die die Bewegung vom materiellen Signifikanten zum immateriellen Signifikat ohne Störungen vollzieht, durch eine »anhaltende Aufmerksamkeit« unterbricht (ebd.: 241). Das Starren bleibe dem Objekt verhaftet, sodass in einer tiefen Kontemplation, das Subjekt selbst affiziert wird. Kaffenberger hat auf eine ähnliche Art und Weise zu zeigen versucht, dass Benjamins ›Orte des Lesens‹ an eine alchimistische Praxis gebunden sind, in denen sich die Metamorphosen der Schrift *im* Denkbild durch die Metamorphosen des Lesers ergeben (vgl. Kaffenberger 2001).⁵⁰ In beiden Fällen haben wir es mit einer Lesepraxis zu tun, die dem Subjekt nicht einfach äußerlich ist, sondern es in seinem Subjekt-*Sein*, in seiner strukturellen Beschaffenheit transformiert: Es handelt sich um ein ›ethopoeitisches‹ Lesen.

50 »Darüberhinausgehend soll die symbolisch-konstellative Form dieser Texte die Notwendigkeit zur Folge haben, im Leser eine Metamorphose auszulösen. Und zwar derart, daß dieser, um die Schwelle zu dem kryptischen Textsinn zu überschreiten, nicht nur instrumentell an den Text herangehen kann – da sich sonst die Rätsel nicht lösen –, sondern sich selbst zu verändern gehalten ist. Durch diese Initiation mit ihrer magisch zu nennenden Wirkung erzieht oder schafft sich der Text selbst einen idealen Leser. Und insofern wäre es durchaus zutreffend, seine Wirkung als in der Tat magische zu beschreiben, nur wird nicht auf dunklen Wegen die Wirklichkeit, sondern auf formalen Umweg der Leser beeinflusst« (Kaffenberger 2001: 104). Umberto Eco hat für diese Form der Initiation zu einem idealen Leser den Begriff des »Modell-Lesers zweiten Grades« geprägt. Vgl. Eco (1994: 42ff).

Wendet man sich zunächst dem flanierenden Lesen zu, so lässt sich feststellen, dass die »Kategorie des illustrativen Sehens« (GS V/1: 528) erst hinter dem Schleier der Masse (GS I/2: 562) seine volle Kraft entwickelt und vom Modus des Gehens beeinflusst wird (GS I/2: 556). Denn während der Passant sich in die Menge einkeilt und sich dem treibenden Tempo überlässt, lässt sich der Flaneur sein Tempo von der Schildkröte vorschreiben, um sich noch einen »Spielraum« zum »Privatisieren« zu erhalten. Schleier und Schildkröte sind zwei Modalitäten des Flanierens: Der Schleier ist das Medium, das das Sehen filtert und somit von einer bloßen Perzeption der Bilder zu einer Apperzeption der Bilder *durch* Schrift überleiten kann. Andererseits ist die Masse als Medium ein »Rauschmittel des Vereinsamten« und »Asyl des Geäch-teten«, da sie alle Spuren verwischt. Als das »neueste und unerforschlichste Labyrinth« prägt sie dem Stadtbild »unbekannte chthonische Züge« ein (GS V/1: 559). Während für den Passanten und Reisenden das Medium Masse bereits unsichtbar geworden ist und dem Spuren-erhaschenden Detektiv sogar feindlich gesinnt ist, weil sie alle Spuren verwischt, bewegt sich der Flaneur immer noch im Medium selbst, ohne mit ihm zu verschmelzen. Als Schleier liegt sie ihm vor Augen und be-rauscht ihn, ist ihm aber deswegen als »gesellschaftliche Wirklichkeit« noch bewusst (GS I/2: 562). In dieser metaphorisch gekennzeichneten Darstellung der medialen Funktion der Masse definiert Benjamin *das* Medium »als historisches Apriori der Organisation von Sinneswahr-nehmung« (Bolz 1990: 84). »Die Figur des Chocks und die Berührung mit [der] großstädtischen Masse« (GS I/2: 618) wird für Benjamin zum alles entscheidenden Charakteristikum bei Baudelaire, das in der Fi-gur des Passanten zugleich das Verschwinden des Flaneurs ankündigt, denn »der Mann der Menge ist kein Flaneur«⁵¹ (GS I/2: 627). Weder das »photographische Detail« noch das »verzeitlichte Detail im Chock« der filmischen Rezeption sind dem Flaneur angemessene Wahrnehmungs-

51 Benjamin weist explizit darauf hin, dass »der frühesten Schilderung des Fla-neurs die Figur seines Endes« eingeschrieben ist (GS I/2: 557). Die »amorphe Menge der Passanten«, das »Straßenpublikum«, sind Gegentypen zum Fla-neur: »Dieser Menge eine Seele zu leihen, ist das eigenste Anliegen des Fla-neurs. Die Begegnungen mit ihr sind ihm das Erlebnis, das er unermüdlich zum Besten gibt« (GS I/2: 618).

weisen (Weigel 2004b: 45). Sie sind solche des Passanten: »Passanten benehmen sich so, als wenn sie, angepaßt an die Automaten, nur noch automatisch sich äußern könnten. Ihr Verhalten ist eine Reaktion auf Chocks« (GS I/2: 632). »Technische Rekonzeptualisierungen des allegorischen Bruchstücks« – wie Weigel sie interpretiert – sind sie deswegen nicht, *weil* sie eben ein »Optisch-Unbewusstes« produzieren, das über keine zeitlichen Kategorien verfügt. Das Unbewusste nach Freud ist »zeitlos«, es hat kein Gedächtnis und es kennt keine Geschichte (Freud 2000, Bd. 3: 145f.). Was der Passant demnach durch die Großstadtswahrnehmung im Medium der Masse bereits einübt, ist das, was der Film zu Anfang des 20. Jahrhunderts habitualisiert: »Er bildet Formen des Reagierens aus, wie sie dem Tempo der Großstadt anstehen« (GS I/2: 543). Dass jedoch mit dieser Formel nicht der Habitus des Flaneurs, sondern derjenige des Detektiv-Passanten beschrieben wird, übersieht Norbert Bolz in seiner Argumentation (Bolz ebd.: 69).

Das detektivische Spurenlesen ist dem Flaneur nur eine Form der Legitimation seines Müßigganges, der er sich nur »wider Willen« anpassen muss. Der Müßiggang ist »Demonstration gegen die Arbeitsteilung« und ihren beschleunigenden Produktionsvorgang (GS V/1: 538). Die *Flaneur*- Schildkröte ist eine Reaktionsform *gegen* einen neuen *Zeitgeist*. So lässt Borscheid in seiner kulturgeschichtlichen Analyse zur Geschwindigkeit verlauten: »Als Flaneure schlagen sie die Zeit demonstrativ tot, plädieren für ein Leben mit angezogener Handbremse und präsentieren mit ruhigem Schritt die Vorteile der Langsamkeit« (Borscheid 2004: 9). In diesem Kontext scheint die Verwendung des Begriffs *Flaneur* unangebracht, weil die *Funktion* des Flaneurs in Bezug auf die Zeit *überlesen* wird. Im *Konvolut D* – [*die Langeweile, ewige Wiederkehr*] gibt es eine prägnante Darstellung koexistierender Zeitvorstellungen innerhalb der Großstadtswahrnehmung, die von Benjamin anschaulich typisiert werden:

Man muß sich nicht die Zeit vertreiben – muß die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. – Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt: der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung – wieder ab: der Wartende. (GS V/1: 164)

In einer *Notiz* zu den *Pariser Passagen* findet man denselben Wortlaut nur mit der etwas merkwürdigen semantischen Wendung: »(Sich die Zeit austreiben, abschlagen): sich drainieren« (GS V/2: 1034). Das Verb *to drain* kommt aus dem Englischen und bedeutet unter anderem auch *abfließen lassen*. Diese Terminologie verweist auf den melancholischen Blick des Allegorikers, der das ›Leben von den Dingen abfließen lässt‹. Leben und Zeit sind Synonyme. Dieser Prozess kann wie folgt veranschaulicht werden:

Im »anamnestischen Rausch« des Schildkrötengangs *lädt* [»saugt«] der Flaneur Zeit als Energie in Form von »toten Daten«, »Erfahrenem«, »Gelebten«. Die gelebte Zeit überfällt ihn als »historischer Schauer«. Unter seinem langsamen Müßiggang erhält die Straße die »Resonanz« eines »doppelten Bodens« (GS V/1: 524f.): »Blickwispeln füllt die Passagen. Da ist kein Ding, das nicht ein kurzes Auge wo man es am wenigsten vermutet, aufschlägt, blinzelnd schließt, siehst du aber näher hin, ist es verschwunden. Dem Wispeln dieser Blicke leiht der Raum sein Echo« (GS V/2: 672). Der »architektonischen, anthropozentrischen und mythologischen Topographie« (GS V/1: 138f.) der Stadt lauscht er die stumme »Gegensprache« (Assmann ebd.: 248)⁵² ab und *verlebt* so *Zeit* in ihr. In einer »architexture« (Wägenbaur 1998: 11)⁵³ der Erinnerung *lädt* er die Geschichte in Form eines Text-(T)Raums zu den sinnlich wahrgenommenen Bildern zu sich *ein*: »›Was mag in mir sich wohl ereignet haben?‹ – Wir stutzen. ›Ja, was mag in dir sich wohl ereignet haben?‹ So fragen wir ihn leise zurück. ■Flanieren■«. Im *Stutzen* liegt eine »eigentümliche Unschlüssigkeit des Flanierenden. Wie

52 Assmann definiert diese wie folgt: »Sie [die Dinge] gewannen in ihrer schieren Materialität eine neue Bedeutungshaftigkeit, die fortan einer strikt individuellen Lektüre vorbehalten war. So avancierte die Sprache der Dinge zu einer *Gegensprache*, die die herrschenden Diskursregeln in allen Punkten unterläuft« (ebd.).

53 Das vollständige Zitat lautet: »All through history there was literature informed by memory on the one hand – Mnemosyne was said to be the mother of muses – offering literary reflections on memory temporalizing the spatial order of memory, and on the other hand there was a philosophical discourse on memory and rhetorical mnemotechniques spatializing temporal information in all kinds of mnemonic architectures. [...] The stability of mnemonic architectures has been turned into instable ›architextures‹« (ebd.).

das Warten der eigentliche Zustand des unbeweglich Kontemplativen, so scheint das Zweifeln der des Flanierenden zu sein« (GS V/1: 535). Im Zweifel ist der *Blick* zur *Umkehr* vorprogrammiert: Der Flaneur geht *nicht* in die *Textur* der Stadt ein, die *zeichenhaftige Materialität* der Stadt überfällt ihn (Stutzen/Starren) und geht als *Text* in ihn ein. Sie wird ihm zum Erinnerungsraum, indem sich *verlebte* Zeit als *gelebte* Erfahrung vergegenwärtigt: Der Raum blinzelt; die Zeit-Energie wird wieder abgegeben. Für den Flaneur werden die »Tiefen des Raumes« zu einer »Allegorie auf die Tiefe der Zeit« (Baudelaire 1981: 70). Er saugt hundert Orte der Erinnerung aus einer Stelle.

Eine Vertextung urbaner Wahrnehmungsmechanismen des Flaneurs realisiert Benjamin in der *Einbahnstraße*. Hier wird Theorie in Praxis umgesetzt. Der »Magnetismus der nächsten Straßenecke« (GS V/1: 525) formt sich zum »Denkbild als urbanes Fragment, das die Großstadtwahrnehmung festhält«, wobei »die Schrift der Stadt die Antagonistin ist, die die Bildung und die Projekte des Schriftstellers in Frage stellt, seine Organisation von Gedächtnis und Erfahrung verhindert« (Bolle ebd.: 284). Bildung meint hier eine *Ritualisierung* von Schreiben und Handeln, um die »kognitive Energie der Generationen« weitergegeben zu können (ebd.: 293). Der Habitus des Flaneurs, der bereits von anderen Formen überlagert wird, wird lesestrategisch in den Denkbildern der *Einbahnstraße* ritualisiert, um sein *Andenken* als *Eingedenken* im Sinne einer »Erinnerungsarbeit, [die] ritualistische und kultische Elemente beinhaltet«, zu retten (ebd.: 312). Die *Einbahnstraße* enthält so »Data des Eingedenkens« (GS I/2: 639), die dem Flaneur ein Denk-mal setzt.

Doch der Begriff des *Rituals* enthält a-teleologische Züge. Das *Ritual* leistet diese Erinnerungsarbeit eben nicht, weil es auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet ist. Es ist der *Handlungsvorgang*, der zu den »Jagdgründen« des Flaneurs führt. Im *Konvolut m – [Müssiggang]* beschreibt Benjamin in einer längeren Passage das Spurenlesen des Jägers:

Wer Spuren verfolgt, muß nicht nur aufmerken, er muß sich vor allem schon viel gemerkt haben. [...] Damit kommt die eigentümliche Spielart zur Geltung, in Gestalt deren die Erfahrung in die Sprache des Erlebnisses übersetzt erscheint. Erfahrungen können in der Tat für den unschätzbar sein, der eine Spur verfolgt. Aber es sind Erfahrungen von

3.3 Medienästhetische Grundparadigmen des Lesers

besonderer Art. Die Jagd ist der einzige Arbeitsvorgang, in dem sie von zu Hause aus aufzuweisen sind. Und die Jagd ist als Arbeit sehr primitiv. Die Erfahrungen dessen, der einer Spur nachgeht, resultieren aus einem Arbeitsvorgang nur ganz entfernt oder sind überhaupt ganz von ihm gelöst. [...] *Sie haben keine Folge und kein System. Sie sind ein Produkt des Zufalls und tragen ganz die wesenhafte Unabschließbarkeit an sich, die die bevorzugten Obliegenheiten des Müßiggängers auszeichnet. Die grundsätzlich unabschließbare Sammlung von Wissenswürdigem, dessen Verwertbarkeit vom Zufall abhängt, hat ihr Prototyp im Studium.*« (GS V/2: 963) [Hervorgehoben von P.G.]

Der Detektiv bildet hingegen bereits Formen des *Spurenlesens* aus, die auf die Kriminalistik verweisen. Ihm geht es nicht mehr um das *Verfolgen* von Spuren, sondern um das *Sichtbarmachen* im Medium der Photographie, um das Inkognito des Menschen zu erobern (GS I/1: 550). Aus *Spur* wird *Indiz*, so heißt es schließlich im Kunstwerk-Aufsatz, und das verlangt nach einer »Rezeption im bestimmten Sinne« und ist daher der »freischwebenden Kontemplation«, die durch den Zufall gelenkt wird, nicht mehr angemessen (GS I/2: 445). Stattdessen prüft die Kontingenz des Spurenverfolgens *im* Aufmerken, was man sich schon gemerkt hat. Damit ist der Flaneur eine »Figur verkörperter Gedächtniskunst« (Bolle ebd.: 356) und »das Sammeln ein Urphänomen des Studiums: Der Student sammelt Wissen« (GS V/1: 278). Im *Konvolut H – [Der Sammler]* der Passagenarbeit werden jeweils unterschiedliche Lesertypen anvisiert, deren Sammelleidenschaft jeweils anders motiviert ist.⁵⁴ Der Sammler erscheint einerseits als Besitzer von Gegenständen, die er in seiner Wohnung hortet. Die Verkleidung des Raums durch Mobiliar und Tapezierkunst, an denen die Stilspuren vergange-

54 Vgl. hierzu Richard Lane: »Collectors and readers have different relationships with texts, readers more often than not unconsciously effacing the materiality of the text in favour of the content – the fictional, critical, philosophical, narratives, that the reader is 'drawn into'. In contrast, the collector is confronted with the materiality or physically of the text, and the conditions of its collection (its provenance): a collectible book may have uncut, unreadable pages, and it becomes more valuable, not less so; a collectible book may be tracked down across many cities, many borders, many nation states – when it is finally acquired, it has gained layer upon layer of significance via experience and memory« (Lane 2005: 153).

ner Jahrhunderte haften, wird »die Physiognomie der Wohnung großer Sammler zum Schlüssel zum Interieur des 19. Jahrhunderts« (GS V/1, 288). Die Dinge nehmen den Raum in Besitz, sodass die Wohnung zum Mausoleum des Sammlers wird. Der »erstarrte Flaneur« wird durch den »Wunsch nach Akkumulation« zum »Futteral-Menschen« (Bolle ebd.: 365f.). Das »Wohnen als Transitivum« hinterlässt Spuren eines »gewohnten Lebens«, das eine »Vorstellung von der hastigen Aktualität [gibt], die in diesem Verhalten verborgen ist« (GS V/1: 292). Das Sammeln und Ausgestalten des Interieurs ist eine mögliche Form der Chockabwehr: »Es besteht darin, ein Gehäuse uns zu prägen.«

Der Typus des Lumpensammlers dagegen ist das Janus-Gesicht des *Waren-Besitzers*: Er ist ihr *Warenverwerter*. »Aus dem Schutt und Schrott eines Systems, das die Menschen unaufhörlich entwertet«, stellt er den Wert dieser Dinge wieder her, der durch die »Umfunktionierung der Allegorie in der Warenwirtschaft« (GS I/2, 681) verloren gegangen ist. So heißt es in den Fragmenten zum *Zentralpark*: »Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.« (GS I/2, 660) Als »tot Habe« und »Andenken« an die Vergangenheit werden sie vom Sammler inventarisiert. Die »säkularisierte Reliquie« wird so zur »abgestorbenen Erfahrung«, die sich Erlebnis nennt. (GS I/2, 681) Die Reklame verklärt diesen Warencharakter der Dinge, während sie durch die Literatur ins Allegorische *entstellt* wird. (GS I/2, 671) Die allegorische Lektüre kann also nicht mehr *entwerten*. Stattdessen *entstellt* sie die Ware in der »Menschwerdung« der Hure. Literatur wird zum Schauplatz der Verschränkung von Leib- und Bildräumen, die sich als »entstellte Ähnlichkeit« in der Wiederkehr des Gewesenen einstellt und damit eine »materialistische Umkehr in Benjamins Bilddenken« einführt (Weigel 1997: 146).

Diese Umkehr zur materiellen Konnexion von Mensch und Ding erhascht in den gesammelten Objekten des Sammlers das Andenken an die »correspondences: die unendlich vielfachen Anklänge jeden Andenkens an die andern« (GS I/2: 689). Benjamin zitiert im Anschluss den ersten Vers des *Spleen*-Gedichts von Baudelaire: »J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans« (ebd.). »Ich habe mehr Erinnerungen, als wär ich tausend Jahre alt«, ist die Quintessenz der Sammelleidenschaft: »Sammeln ist eine Form des praktischen Erinnerns« (GS V/1: 271). Im

»Kampf gegen die Zerstreuung« arbeitet er an der Vollständigkeit seiner Sammlung:

Sie [die Vollständigkeit] ist ein großer Versuch, das völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues geschaffenes historisches System, die Sammlung, zu überwinden. Und für den wahren Sammler wird in diesem System jedwedes einzelne Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft von dem Zeitalter, der Landschaft, der Industrie, dem Besitzer, von dem es herkommt. Es ist die tiefste Bezauberung des Sammlers, das Einzelne in einem Bannkreis einzuschließen, indem es, während ein letzter Schauer (der Schauer des Erworbenenseins) darüber läuft, erstarrt. (GS V/1: 271)

Wie der Sammler sich ein eigenes historisches System erschafft, in dem sich das Wissen als Enzyklopädie ordnet, so erstarrt es in seinen Händen, denn nur *im* Erwerbungs*vorgang* der Dinge erlebt er ein Lustgefühl, doch als Erworbenes wird es ihm zur ›toten Habe‹. Der »Kommunikationsbruch« ist der starrenden Allegorese des Grüblers als »Rhetorik der unmittelbaren Evidenz« eingeschrieben:

Was im Augenblick jäh, einmalig, flüchtig beleuchtet wird, ist nicht übersetzbar oder verallgemeinerungsfähig. Dadurch bleibt es aus der Zirkulation menschlicher Kommunikation ausgeschlossen, die niemals ohne kulturelle Normen ausbleibt. Die Nicht-Mittelbarkeit wird zum Stempel der Unmittelbarkeit. (Assmann ebd.: 248)

So wird dem Sammler ›die Enzyklopädie aller Wissenschaft‹ zu einer »magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung, deren Abriß das *Schicksal* seines Gegenstandes ist« (ebd.). Bereits das zweite ausgearbeitete Fragment innerhalb des Konvoluts enthält demnach eine Modifikation der Semantik, die aus dem Sammler einen »Magier« werden lässt, der durch die Dinge hindurch in ihre Ferne schaut (GS V/1: 274f.). Im dritten Fragment schließlich werden Allegoriker und Sammler zu komplementären Lesefiguren kurzgeschlossen:

Nichtsdestoweniger aber steckt – und das ist wichtiger als alles, was etwa Unterscheidendes zwischen ihnen bestehen mag – in jedem Sammler ein Allegoriker und in jedem Allegoriker ein Sammler. Was dem Sammler abgeht, so ist ja seine Sammlung niemals vollständig; und fehlte ihn nur ein Stück, so bleibt doch alles, was er versammelt hat, eben Stückwerk, wie es die Dinge für die Allegorie ja von vorn-

herein sind. Auf der andern Seite wird gerade der Allegoriker, für den die Dinge ja nur Stichworte eines geheimen Wörterbuches darstellen, das ihre Bedeutung dem Kundigen verraten wird, niemals genug an Dingen haben, von denen eines das andere um so weniger vertreten kann, als keinerlei Reflexion die Bedeutung vorhersehen läßt, die der Tiefsinn jedwedem von ihnen zu vindizieren vermag. (GS V/1: 279f.)

Die ›vollständige Ordnung des Irrationalen‹ wird zu einer ›Enzyklopädie aller Wissenschaften‹ und schließlich zu einem ›schicksalhaften Abriß einer magischen Enzyklopädie‹, die wiederum in einem ›geheimen Wörterbuch mit Stichworten‹ mündet. Die intentionale Reflexion auf Bedeutungshaftigkeit weicht dem intentionslosen Tiefsinn. Der Sammler wird so zum Wartenden selbst, der Zeit in Form von Erwartung abgibt. Im unmittelbar darauf folgenden vierten Fragment sieht sich der Sammler von einer »produktiven Unordnung« umringt. Er ist umkreist von einem »Kanon der *mémoire involontaire*«, damit »stillt er sein Schicksal, er verschwindet in der Welt der Erinnerung« (GS V/2: 1036). Im Modus des Abschreibens zitierfähiger Sätze, das gleichzeitig vom kontrollierenden Leserauge zensiert wird, kann man gleichsam die Denkrichtung von Benjamins schreibender Feder beobachten: Vor unseren Augen *konfiguriert* sich das *Denkbild* des Sammlers.

Ich packe meine Bibliothek aus (GS IV/1: 388–396) ist eine *Rede über das Sammeln*, in der ein Erzähler von den Erwerbungs geschichten seiner Bücher berichtet. »Schauplatz« und »Theater« in einem ist die Bibliothek (GS IV/1: 389). In ihr erscheint der Sammler in einer *Selbstinszenierung*⁵⁵ (vgl. Seel 2001), denn als Lesertypus ist er bereits ausgestorben: »Das Phänomen der Sammlung verliert, indem es sein Subjekt verliert, seinen Sinn. [...] Erst im Aussterben wird der Sammler begriffen« (GS IV/1: 395).

55 Ich beziehe mich hier auf den Begriff der »künstlerischen Inszenierung«: »Künstlerische Inszenierungen lassen es nicht allein zu einer *vorübergehenden auffälligen* Gegenwart kommen; sie bieten nicht allein eine vergängliche Gegenwart in auffälliger Weise dar; sie leisten dies beides, und beides zugleich, indem sie sich ihrerseits als eine *auffällig vorübergehende* Gegenwart präsentieren. Ihr Verlauf *ist* das, was sie in und mit ihrem Verlauf zu Darbietung bringen – nämlich vergehende Gegenwart. Näher kann die Kunst, bei aller notwendigen Unterbrechung und Erschütterung des Lebens, dem Leben nicht kommen« (Seel 2001: 60).

Allegoriker, Flaneure, Sammler – sie alle sind in gewisser Hinsicht Figuren des Verschwindens, denn wie Baudrillard formulierte, »der Begriff tritt in Erscheinung, wenn etwas zu verschwinden beginnt« (Baudrillard 2007: 8). Als ein im Verschwinden begriffenes Subjekt steht der Sammler als *Figur* auf der *Bühne* der *privaten* Bibliothek wieder auf. Die Passion ist nicht die eines *bibliophilen* Sammlers, der auf der Jagd nach Neudrucken ist, sondern diejenige des *passionierten* Sammlers, der Neues erwirbt um Altes zu erneuern: »Das ist der tiefste Trieb im Wunsch des Sammlers« (GS IV/1: 390). Der Vorgang des Auspackens selbst gehorcht zwei verschiedenen Zeitrhythmen: Einerseits ist es der gegenwärtige, physische Akt des Auspackens jedes einzelnen Buches, das »als Besitz und Haben dem Taktischen zugeordnet [ist]« (GS IV/1: 391). Doch der taktische Instinkt des Sammlers muss andererseits eine »feine Witterung« aufnehmen, um Jahreszahlen, Ortsnamen, Formaten, Vorbesitzern und Einbänden ihre spezifische Physiognomik zu verleihen: »All dieses muß ihm etwas sagen und nicht nur so im dünnen Anundfürsich, sondern diese Dinge müssen zusammenklingen und nach der Harmonie und Schärfe des Zusammenklangs muß er erkennen können, ob so ein Buch zum ihm gehört oder nicht« (GS IV/1: 392). Jedes Faktum, das wie ein *engraphischer Reiz* auf das Gedächtnis des Sammlers wirkt, wird von der Ekphorie eines *Engramms* tangiert, sodass in der *mnemischen Homophonie* eine unzählige Reihung von *Reiz-Erinnerungs-Bildern* erklingt.

Jedes Buch wird ihm so zu einem Gegenstand verborgenen Wissens, das Ding-Buch wird selbst zum Geschichtenerzähler: »Zufall, Schicksal, die das Vergangene vor meinem Blick durchfärben, sie sind zugleich in dem gewohnten Durcheinander diese Bücher sinnenfällig da.« *Weil* die Erinnerung destruktiv verfährt (GS I/2: 612) – Benjamin zitiert den Freudianer Theodor Reik –, *erscheint* Ordnung nur als eine Gewöhnung an die Unordnung, die den Sammler in einem »Schwebestand« zwischen der »Regellosigkeit einer Bibliothek« und der »Regelrechtlichkeit eines Verzeichnisses« hält. (GS IV/1: 389) »Gewöhnung der

Aura fällt hier als Stichwort der Passagenarbeit.⁵⁶ In der taktilen Nähe, in der wir den Spuren gelebten Lebens habhaft werden, schwinden die Dinge und erscheinen in der optischen Ferne einer Erinnerung: Die Aura *bemächtigt* sich unser, der letzte Schauer des Erworbenwerdens lässt die Bücher erstarren.⁵⁷ Diese »Rhetorik der Ekstase« (Assmann ebd.: 248), die durch einen »Kontinuitätsbruch« gekennzeichnet ist und durch den sich der Sammler in eine »unverlängerte Gegenwart« zurückzieht, »schlägt sich direkt in der psychophysischen Konstitution des Anschauenden nieder«: der Sammler wird zum greisenhaften Kind, die »Kinder nämlich verfügen über die Erneuerung des Daseins als über eine hundertfältige, nie verlegene Praxis« (GS IV/1: 389f.). Wilhem Salber hat diesen Umgang mit Büchern als »Familiär-Werden« beschrieben, das dem eigenen Selbst eine Art von Stabilität und Kontinuität verleiht, indem die »Zwischenstücke einwachsen und seelischer Besitz werden können, wenn man so etwas wie eine Familienbindung schafft«:

Das Familiär-Werden ermöglicht Formen symbolischen Handelns, die um die Sichtbarkeiten und Greifbarkeiten des Bücher-Habens zentriert sind; im Umgang mit dem eigenen Buchbesitz wird ›Leben‹ veranschaulicht, auseinandergesetzt und festgehalten. (Salber 1972: 24)
[Hervorgehoben von P.G.]

-
- 56 »Daß zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen. Zunächst wirkt das technisch Neue freilich allein als solches. Aber schon in der nächsten kindlichen Erinnerung ändert es seine Züge. Jede Kindheit leistet etwas Großes, Unersetzliches für die Menschheit. Jede Kindheit bindet in ihrem Interesse für die technischen Phänomene, ihre Neugier für alle Art von Erfindungen und Maschinerien die technischen Errungenschaften an die alten Symbolwelten. Es gibt nichts im Bereiche der Natur, das solcher Bindung von Hause aus entzogen wäre. Nur bildet sie sich nicht in der Aura der Neuheit sondern in der der Gewöhnung. In Erinnerung, Kindheit und Traum. ■Erwachen■« (GS V/1: 576).
- 57 »Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser« (GS V/1: 560).

Daher ist »für den wahren Sammler die Erwerbung eines alten Buches dessen Wiedergeburt« (GS IV/1: 389). So wie die familiär-materielle Bindung von Buch und Besitzer im Ritual des Bücherauspackens »Formen symbolischen Handelns« ausbildet, so werden wir anhand Benjamins eigener Lese- und Zitierpraxis, die eine Form des »text-binding« herstellt, zum Leser höheren Grades erzogen: »Binding is a way of creating a repeatable experience, a memorialization of the text: it is also a childhood act that conjoins modern technological processes and ‚accomplishments‘ to ‚the old worlds of symbol‘« (Lane ebd.: 152). Indem er das Lesen *als* Lesen transparent werden lässt, leitet er zum Lesen als einer symbolischen Handlung über, die eine Arbeit am Lesegedächtnis leistet.

»So habe ich eines seiner Gehäuse, dessen Bausteine Bücher sind, vor Ihnen aufgeführt und nun verschwindet er drinnen, wie recht und billig« (GS IV/1: 396). Im Zeitalter der Digitalisierung von Bibliotheken wird die Bibliothek zum Schauplatz ihres Verschwindens, indem sie im *Denkbild* des Sammlers gerettet wird. Als solches ist ihm die Vor- und Nachgeschichte einer *materiellen* und *sinnenfälligen* Lektüre eingeschrieben. Die *Vorgeschichte* wurde hier exemplarisch skizziert, die *Nachgeschichte* wird von den Medientheoretikern weitergeschrieben. Die Entfremdung aller Sinne in der Taktilität des Sammlers führt zum *interplay of senses* der MTV-Generation: »*Aisthesis* ist nicht mehr die Wahrnehmung eines Blicks, sondern das taktil-digitale Abtasten eines Bildschirms« (Bolz ebd.: 95).

Doch diese anachronistische *Medienklausel* erkennt, dass Benjamin und die Medientheoretiker des 20. Jahrhunderts eine gänzlich andere Akzentuierung auf den Begriff der *Medienästhetik* legen: Während Bolz & Co. den Akzent auf *Medienästhetik* legen und darunter eine »Theorie medientechnologischer aisthesis« (ebd.: 89) verstehen, legt Benjamin den Akzent auf *Medienästhetik*, die sich weder auf ein medientechnologisches Dispositiv beschränkt noch sich diesem unterwirft. Weil Benjamin in seinen Aufsätzen zu den Reproduktionstechniken der Künste die »polytechnische Anpassungsfähigkeit« des menschlichen Wahrnehmungsapparates an ihre erkenntniskritische Funktion bindet, geht seine medienästhetische Perspektive nicht einfach in der Phrase, alle Wahrnehmung werde durch Medien präformiert, auf: »Die Art

und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt« (GS I/2: 439). Und weil das »Medium des Erlebten« (GS IV/1: 400), das Medium *vor* allen Medien, das Gedächtnis, ist, ist es gerade die Entstehungsgeschichte der Passagenarbeit, die beweist, dass »Benjamins Theoriebildung weniger eine Theorie *über Medien*, sondern eine *mit Medien* [ist]« (Pethes 2005: 186). Geschichte fungiert bei Benjamin somit als erkenntniskritisches und kulturspezifisches Regulativ medientechnologischer Dispositive.⁵⁸ Um das synästhetische Paradigma des Lesers zu vervollständigen, bedarf es neben der optischen Qualität des Flaneurs und dem taktilen Instinkt des Sammlers noch der ›Sonorität der Stimme‹ eines Erzählers: *Es wird erzählt...*

3.4 Mnemopoetik des Eingedenkens

»Noch hatte ich die Stimme im Ohr, mit welcher der Erzähler diese letzten Worten gesprochen hatte,« (GS IV/2: 745) die letzten Worte vom Verschwinden des Erzählers im Gehörten des anwesend-abwesenden Hörers. Die Geschichte *Das Taschentuch* erzählt, »warum es mit der Kunst, Geschichten zu erzählen, zu Ende geht« (GS IV/2: 741). Benjamin praktiziert als Erzähler, was er als Literaturtheoretiker nur ansatzweise realisieren konnte: die große Geschichte von der Meta-Erzählung (Pethes 1999: 192f.). Benjamins *Erzähler*-Aufsatz von 1936 versteht sich in erster Linie als eine Anschlusskommunikation zum Diskurs der 20er Jahre, zur *Krise des Erzählens* um die Hauptakteure Alfred Döblin

58 Dazu auch Weigel, die gegen Bolz' und Flussers Medien-Kampagne Stellung bezieht: »Wenn heute, d.h. im Zeitalter der elektronischen Medien, die Medientheorie Walter Benjamins von Interesse ist, dann nicht um deren Aktualität oder gar deren Anwendbarkeit zu behaupten. Vielmehr geht es um seine spezifische Arbeit an einer Medientheorie, d.h. um die Art und Weise, wie Benjamin mit technischen Phänomenen und Zäsuren der Mediengeschichte umgangen ist und sie ihm Hinblick auf eine Kulturgeschichte der Wahrnehmungen, Aufschreibesysteme und Künste reflektiert hat, oder anders gewendet um die Frage, welche erkenntnistheoretische Bedeutung mediale und technische Phänomene in seiner Kunst- und Kulturtheorie erhalten. Denn Medientheorie bedeutet im Sinne Benjamins immer auch Mediengeschichte« (Weigel 2004b: 41). Zur Kritik an Bolz und Flusser vgl. S. 44.

und Georg Lukács.⁵⁹ Auch hier lässt sich die Methode des Abschreibens und der Selbstzitation feststellen: Gedankengänge aus dem Text *Zum Bilde Prousts*, *Über einige Motive bei Baudelaire* sowie das Denkbild *Ausgraben und Erinnern* und zahlreiche Notizen aus der Passagenarbeit gruppieren sich um das figurale Zentrum des Erzählers. Obwohl es sich bei dem Essay um einen kurzen Artikel handelt, der stark komprimiert wurde, lässt sich eine strukturelle Gliederung herausarbeiten:

Kap. I, II, IV: kulturalanthropologische Perspektive bezieht sich auf das Paradigma Erzählung – Erfahrung („anthropologische Zurückverlängerung“, Honold 2000a: 376)

Kap. V, VI: medienhistorische Perspektive bezieht sich auf das Paradigma Erzählung – Information (mediengeschichtliche Zäsur des Buches als 1. historische Schwelle, mediengeschichtliche Zäsur der Presse als 2. historische Schwelle)

Kap. V, VIII, IX, XIII: Erzählung – Gedächtnis (psychologische, aber vor allem ästhetische Perspektive)

Kap. XII: Erzählung – Geschichtsschreibung

Kap. X, XI, XV: Tod/Ewigkeit (mentalitätsgeschichtliche Dimension)

59 Vgl. Wollfarth 1981. Konzipiert als eine Miniatur-Studie zum Werk Nikolai Lesskows entwickelten sich in diesem Essay grundlegende Theorieansätze über die Funktion des Erzählers und des Erzählens hinsichtlich seiner kultur- und medienhistorischen Bedeutung. Demnach wird der Aufsatz innerhalb von Benjamins *Cvire* als Vorarbeit zur geplanten, jedoch nicht mehr ausgeführten Arbeit *Theorie der epischen Formen* verstanden. Insgesamt sei der Begriff des Erzählens/Erzählers in der Begriffshierarchie Benjamins weiter unten anzusiedeln, da er »rekurrent«, »vielfältig« und »unscharf« sei. Vgl. Honold 2000a. Dieser Einschätzung ist nicht zu zustimmen, da sie nicht berücksichtigt, dass Benjamin selbst viele Novellen und Geschichten verfasst hat, die das praktizieren, was Benjamin in dem Lesskow-Essay theoretisch fassbar zu machen versucht hat. Benjamin war sich vollkommen bewusst, dass die Krise des Erzählens keine »moderne Verfallserscheinung« ist, sondern höchstens eine »Begleiterscheinung«, die erst im Zuge ihres Entschwindens ihren vollen ästhetischen Wert entwickelt (GS II/2: 442). Eine ähnliche Anmerkung findet man auch in den Aufzeichnungen zum Erzähleraufsatz: »Man kann all diese Dinge als ewig ansehen (Erzählen z. B.) man kann sie aber auch als durchaus zeitbedingt und problematisch, bedenklich ansehen. Ewiges im Erzählen. Aber wahrscheinlich ganz neue Formen. Fernsehen, Grammophon etc. machen all diese Dinge bedenklich.«

Die Begriffe der *Erfahrung* und des *Erzählens* bilden dabei ein rekurrentes Moment in der Argumentation, das um das dreizehnte Kapitel zirkuliert. Eine erste Definition der *Erfahrung* findet sich bereits im *Proust-Essay*: »Ist nicht die Quintessenz der Erfahrung: erfahren, wie höchst schwierig Vieles zu erfahren ist, dass doch anscheinend sich in wenig Worten sagen ließe« (GS II/1: 317). Das ist der epische Kern einer jeden Erzählung. Um zu erfahren, was nicht erfahrbar ist, muss *Erzähltes* erzählt werden, damit die Erzählung selbst zur Erfahrung wird (Pethes ebd.: 358). Nicht das Mündliche *an sich* ist dabei das entscheidende Merkmal in solchen Erzählungen, sondern die Formation eines epischen Kerns, den Benjamin als »das mündlich Tradierbare« (GS II/2: 442) bezeichnet. Es ist etwas, das aus der Vermischung von fremder und eigener Erfahrung kommt, in den Text bzw. die Erzählung eingeht und wiederum beim Leser/Hörer zu Erfahrung wird. Der epische Kern ermöglicht damit eine *Transgression zwischen Text und Leser*. Dieser Vorgang gleicht einem »Assimilationsprozess in der Tiefe«, dem es um eine »Anwartschaft auf einen Platz im Gedächtnis« geht (GS II/2: 446). Gemeint ist dabei eine Art von Gedächtnistätigkeit als ein Weitererzählen im Sinne eines novalischen Webens und Spinnens während des Zuhörens bzw. Lesens. *Das mündlich Tradierbare muss demnach als Spur im Gedächtnis haften bleiben*. Das Geschichtenerzählen ist in diesem Fall als eine *Arbeit am Gedächtnis* zu verstehen. Dabei stehen die Praktiken der Selbstvergessenheit diesem Handwerk näher als die der Erinnerung: »Je selbstvergessener der Lauschende, desto tiefer prägt sich ihm das Gehörte ein« (GS II/2: 447). Dieser memorative Modus der Selbstvergessenheit entspringt jedoch nicht dem *Gegensatz* zwischen *Geistesabwesenheit* und *Geistesgegenwart*, sondern entspricht einer Aufmerksamkeit des Lauschers, die in ihrer »geistesabwesenden Versunkenheit« das *rettende Aufmerken* von der »unbewußten, schlafwandlerischen Sicherheit des Leibes« bezieht (Liska 2001: 144). Die Aufmerksamkeit verlagert sich in die Peripherie der Wahrnehmung. In einem Briefwechsel mit Gershom Scholem wird diese Aufmerksamkeit in Bezug auf die »Tradierbarkeit« in Kafkas Texten als »anstrengendes Lauschen« noch einmal thematisiert:

Angestrengt ist dieses Lauschen vor allem darum, weil nur Undeutliches zum Lauscher dringt. Da ist keine Lehre, die man lernen, kein Wissen, das man bewahren könnte. *Was im Fluge erhascht sein will, das sind Dinge, die für kein Ohr bestimmt sind.* [...] Kafkas Werk stellt eine Erkrankung der Tradition dar, weil der die Wahrheit preisgab, um an der *Tradierbarkeit* festzuhalten (Benjamin/Scholem 1980: 272).⁶⁰

›Tradition‹ und ›Tradierbarkeit‹ stehen dem aristotelischen Begriffspaar von *energeia/dynamis* sehr nahe: Während die Tradition *aktualisierte* Erinnerung ist (›Die *Erinnerung* stiftet die Kette der Tradition‹ GS II/2: 453), steht die *Tradierbarkeit* im *Potentialität* des Erinnerbaren. Sie unterliegt einer *Vergegenwärtigung*, keiner *Reflexion* (GS II/1: 320). Daher verweist das ›mündlich Tradierbare‹ auf eine potentielle Unabschließbarkeit des Erinnerns. Die Mündlichkeit, die Benjamin hier ins Spiel bringt, verweist dabei weder auf den russischen *skaz* noch auf die Stimme eines Subjekts im Sinne eines phonozentristischen Sprachverständnisses. Es geht hier vielmehr um die *Stimme als Objekt* einer mediengeschichtlichen Manifestation, die das Grammophon als maschinelle Reproduktionstechnik vom Subjekt ablöst: »Das Grammophon, das dem leiblichen Sprecher die Autorität genommen hat. [...] Das ist das neue Rauschen« (GS II/3: 1283). Aufgrund dieser Zur-Schau-Stellung der Stimme in ihrem medialen Substrat kehrt das Ohr als »akroamatischer« Sprachsinn wieder (Trabant 1988: 69). Gerade weil die »Heuschreckenschwärme von Schrift« (GS IV/1: 103) die optisch-taktile Fern-Nah-Beziehung von Auge und Hand einem Überschuss an sensueller Energie im Aufschreibesystem 1900 aussetzen, bildet das Ohr als mittlerer Sinn eine Rezeptivität aus, die das »Hören auf die Welt« wieder neu beleben kann. Hier wäre also eher eine Nähe zu Herders »objektivem Otozentrismus« (Trabant ebd.: 75) zu suchen, um Benjamins »Reflexionen über [die] Kultur der Stimme«⁶¹ vor phonozentristischen Übergriffen zu schützen:

60 Darauf entgegnet Scholem: »Solche Erkrankung, würde ich sagen, liegt in der Natur der mystischen Tradition selbst angelegt: daß Tradierbarkeit der Tradition noch als ihr lebendiges Erhalten bleibt, ist im Verfall der Tradition, in ihren Wellentälern, nur natürlich« (ebd.: 292). [Hervorgehoben von P.G.]

61 Aus einer Notiz geht hervor, dass das Phänomen der Stimme anscheinend kulturgeschichtlich ausgedehnt werden sollte (GS VI: 207).

Hinsichtlich der »Sphäre der Empfindsamkeit von außen« eröffnet das Tasten nur eine beschränkte Äußerlichkeit, die Sphäre der Nähe, das Sehen als Sinn der Ferne dagegen ein unendliches Außen. Die Sphäre des Hörens ist weder die Nähe noch die Ferne, sondern eine mittlere Entfernung, die es dem Subjekt gerade ermöglicht, sich von sich zu distanzieren, ohne sich in der »Zerstreuung« des Sehens zu verlieren. (Ebd.: 70)

Es ist diese Bewegung des In-Distanz-setzen-zu-etwas das die *vertikale* Hierarchisierung der Sinne in eine *horizontale* Ordnung versetzt, in der das Ohr als *intermundus* der »Wahrnehmungswelt, also in eine der höchsten Sprachschichten[,] hineingestellt [ist]« (GS VI: 67). In seinen frühen Schriften zur *Metaphysik der Jugend* versucht Benjamin eine *Mnemopoetik des Hörens* aufzustellen, in der das »Schweigen die innere Grenze des Gesprächs« markiert (GS II/1: 92). Der Sprechende senkt seine Kraft mittels der Erinnerung in die Worte ein, die zu einer organischen Belebung der leeren Vergangenheit führt (GS II/1: 91). Doch »im Sprechen fallen die Worte von ihm nieder wie Mäntel. Die Worte des Genius machen nackt und sind Hüllen, in die der Lauschende sich gekleidet fühlt« (GS II/1: 93). Wie bereits in den Haschischprotokollen aufgezeichnet worden ist, verbrauchen sich die Gedanken in der Sprache, bis sie in der Stille zur Sprache zurückkehren.⁶² Diese Rückkehr der Sprache zu sich selbst vollzieht sich im Schweigen: »Wer spricht geht in den Lauschenden ein« (GS II/1: 92), doch »wer lauscht ist die Vergangenheit des großen Sprechers, sein Gegenstand und seine tote Kraft« (GS II/1: 93). Hier ist nicht die pragmatische Dimension der Sprache als Kommunikationsmittel gemeint, als vielmehr das nach innen gewendete Ohr des Sprechers, der sich bewusst ist, dass sein Sprechen immer schon von der »Gegenwart besessen« ist und daher verflucht

62 »Was aber unser eigens Abgleiten, Abspringen vom Gesprächsgegenstand angeht, so sieht das Gefühl, das der physischen Kontaktunterbrechung entspricht, etwa so aus: wovon wir gerade zu sprechen vorhaben, das lockt uns unendlich; was uns intentional vorschwebt, danach breiten wir liebend die Arme aus. Kaum haben wir es aber berührt, so enttäuscht es uns gänzlich: der Gegenstand unserer Aufmerksamkeit welkt unter der Berührung der Sprache plötzlich hin. Er altert um Jahre, unsere Liebe hat ihn in einem einzigen Augenblick gänzlich erschöpft. So ruht er aus: bis er uns lockend genug erscheint, uns wieder auf uns zurückzuführen« (GS VI: 564).

ist »nie das Vergangene zu sagen, das er doch meint« (GS II/1: 93). Das Sprechen in der linearen Abfolge der Zeit, das immer schon eine »ewig gewesene Gegenwart wieder werden wird«, *internalisiert* den Modus des Lauschenden, um seine eigene Vergangenheit *anzuhören*, zu *verstehen*. In dieser *Inversion* des Blickes auf sich selbst als Hörend-Sprechenden entsteht eine *Konversion* auf die Sprache selbst, »und ihr Blick fragt ihn, wann er endet«. ⁶³ In Benjamins Worten erklingt Lacans Stimme: »To say that this mortal meaning reveals in speech a center that is outside of language is more than a metaphor – it manifests a structure« (Lacan 2006: 263). In dieser *dezentrierten Struktur* eines Sprechens, in dem sich das *Subjekt* als ein *Objekt* in einer *Sprache des Begehrens* ent-äußert, manifestiert sich Benjamins »ewig gewesene Gegenwart« als *futur entérieur*:

I identify myself in language, but only by losing myself in it as an object. What is realized in my history is neither the past as what was, since it is no more, nor even the perfect as what has been in what I am, but the future anterior as what I will have been, given what I am in the process of becoming. (Ebd.: 247)

Weil das Subjekt also nur *ist*, was es *im Vollzug des Werdens gewesen sein wird*, bleibt jeder Ursprung dieses Erzählens *unerzählt* und »verliert sich in der offenen Erinnerung der Nacherzählungen« (Pethes 1999: 358). In diesem Sinne betont Benjamin in seinen Proust-Aufzeichnungen, dass »Erinnerung prinzipiell unabschließbar [ist]. Ein erlebtes Ereignis ist endlich, begrenzt; ein erinnertes schrankenlos« (GS II/3: 1056). Doch weil sich die Erinnerung in der sprachlichen Gestaltung verausgabt, wird das Genie »gedächtnislos und ratlos« (GS II/1: 93). Sein Gedächtnis verliert sich in der »ewig gewesenen Gegenwart«, kann aber auch nicht beendet werden, weil es keine Erinnerung an seinen Anfang hat. *Das Gesprochene verliert sich im gedächtnislosen Ursprung*. Das Schweigen wird zum »Nachsinnen« über das Vergessene; der Sprechende wird zum »Grübler«:

63 Die Sprache als *Erotikum* wird hier in der weiblichen Allegorese codiert und verweist auf jene »platonische Sprachliebe«, die Benjamin im Kraus-Essay entwickelt (GS II/1: 362). Für eine ausführliche Kommentierung der Transformationen der Weiblichkeitsbilder bei Benjamin vgl. Weigel 1997: 130–186.

Was den Grübler vom Denker grundsätzlich unterscheidet, ist, daß er nicht einer Sache allein sondern seinem Sinnen über sie nachsinnt. Der Fall des Grüblers ist der des Mannes, der die Lösung des großen Problems schon gehabt, sie sodann aber vergessen hat. Und nun grübelt er, nicht sowohl über die Sache als über sein vergangenes Nachsinnen über sie. Das Denken des Grüblers steht also im Zeichen der Erinnerung. Grübler und Allegoriker sind aus *einem* Holz. (GS V/1: 465)

Die *Erinnerung* steht im Zeichen der *Gedächtnislosigkeit* und *Gedächtnislosigkeit* wiederum *potenziert* die Erinnerungsstruktur: Immer ist es ›Nachsinnen‹ über ›vergangenes Nachsinnen‹, eine Erinnerung höheren Grades. Damit fungiert die grüblerische Gedächtnislosigkeit gleichzeitig als *Anzeichen* für eine *Erinnerungstätigkeit*. *Mnemosyne*, die Muse des Epischen, die Erinnernde, erlebt ihren *produktivsten* Moment in ihren *demotiviertesten* Augenblicken: im Vergessen. In ihm kristallisiert sich eine *Mnemopoetik* heraus, die durch den *Zerfall* in *Roman* und *Erzählung* eine andere Kraft des Erinnerns erschafft: die des *Eingedenkens*, in dem *Erinnern* und *Vergessen* miteinander korrespondieren.

Die Frage nach der Entwicklung der Gattungen ist bei Benjamin eine Frage nach der Gedächtnis- und Erinnerungsfunktion des Menschen. Schon in seinem 1929 verfassten Essay *Zum Bilde Prousts* spricht Benjamin von dem »Penelopewerk des Vergessens« bzw. der »Penelopearbeit des Eingedenkens« (GS II/1, 310f.). Mit fast ähnlichem Wortlaut erklärt er im *Erzähler*-Aufsatz sieben Jahre später:

Es ist, mit anderen Worten, das *Eingedenken*, das als das *Musische des Romans* dem *Gedächtnis*, dem *Musischen der Erzählung*, zur Seite tritt, nachdem sich mit dem *Zerfall des Epos* die *Einheit ihres Ursprungs in der Erinnerung* geschieden hat. (GS II/2, 454) [Hervorgehoben von P.G.]

Benjamin verfolgt eine kompensierende Gattungstypologie, die durch zwei Gedächtniskonzepte repräsentiert wird:⁶⁴ zunächst durch das

64 An dieser Stelle möchte ich mich grundsätzlich der Meinung Richard Humphreys anschließen, dass ‚genre memory‘ keine neuartige Erfindung ist: »Denn Erinnerung und Erinnern liegen jedweder Dichtung – und damit jeder dichterischen Gattung – zu Grunde. Was aber *jeder* Gattung inhärent, ja zentral, ist, kann schwerlich als charakterisierendes Merkmal *einiger* Gattungen dienen. Es

kurzweilige, epische Gedächtnis, das die »Kette der Tradition« (GS II/2: 453) stiftet, indem jeder einzelnen Geschichte etwas mündlich Tradierbares zugrunde gelegt wird, das zur nächsten Geschichte überleitet und damit alle Geschichten miteinander verknüpft. In diesem Fall wäre der *Geschichten-Erzähler* ein *Chronist*, der die Vergangenheit *auslegt*, indem er sie in einen *historischen Plan* einbettet (GS II/2: 451). Das verewigende Gedächtnis des Romanciers dagegen, der das *epische Eingedenken* praktiziert, folgt gerade den »vielen zerstreuten Begebenheiten« (GS II/2: 454), dem Rhapsodischen, wie es im *Denkbild* vom Archäologen gefordert wird (GS IV/1: 400).

Die archäologische Tätigkeit dient nicht in erster Linie dem Heraufbeschwören vergangener Orte, sondern dem *heutigen Ort des Eingedenkens*, der das *Bild des Erinnernden* selbst liefert. Während der traditionelle Erzähler die Geschichte als ein »Einander-Überdecken dünner und transparenter Schichten«, d. h. die vollkommene Erzählung als eine »Schichtung vielfacher Nacherzählungen« (GS IV/2: 448) konstruiert, durchbricht der rhapsodische Romancier diese Schichten, um auf den Ort, wo der »behutsam tastende Spatenstich ins dunkle Erdreich« (GS IV/1: 100) dringt, hinzuweisen.

Durch diese Analogie von Gedächtnistätigkeit und Narration kristallisiert sich bei Benjamin ein dialektisches Verhältnis zwischen dem episch-kurzweiligen und dem episch-verewigendem Erzählen heraus: Während der *Geschichten-Erzähler* das mündlich Tradierbare, d. h. die Nuance, die Variationen ermöglicht, einem historischen Plan unterordnet, weist jener rhapsodische Romancier mit dem Spatenstich ins Heute auf jene Nuance hin, die den ganzen historischen Plan erst ermöglicht hat. *Der Geschichten-Erzähler schichtet, der Romancier durchbricht diese Schichten*. Letzteres Erzählen soll gerade nicht auf die Schicht aufmerksam machen, wo die Erinnerung zu Hause ist, sondern auf diejenigen Schichten, »welche vorher zu durchstoßen waren« (GS IV/1: 400). Damit sind jene Schichten gemeint, die sich gerade der Erinnerung entziehen. Jene nämlich sind den Methoden des Vergessens, dem ökonomischen Prinzip des Gedächtnisses, ausgeliefert und die-

gibt also, so könnte man zugespitzt formulieren, keine Gedächtnisgattungen, weil es nur Gedächtnisgattungen gibt« (Humphrey 2005: 74).

se Methoden gilt es zu analysieren, um das zu offenbaren, was nicht *erinnerbar* und damit auch nicht *erzählbar* und *erfahrbar* ist. Hölder betont, dass Benjamins Lektüre von Prousts *Recherche* genau auf diese Denkbewegung abziele, »denn totale Erinnerung ist unmöglich. Was aber erinnert wird, verweist drastisch auf die viel umfangreicheren Lücken (*intermittences*) dazwischen« (Hölder 1998: 364). Oder anders formuliert: Die *Mnemopoetik des Eingedenkens* praktiziert eine *negative* Arbeit am Lesegedächtnis, indem sie ihre eigenen Methoden *destruiert* und »sogar die Spuren der Zerstörung« (GS IV/1: 400) verwischt. Daher können wir niemals das Vergangene wiederholen, es sei denn, wir wiederholen die Wiederholung und produzieren ein neues Engramm. Somit können wir der »Spur des Erzählenden« (GS II/2: 447) niemals *habhaft* werden, es sei denn, sie *bemächtigt* sich unser in der *auratischen* »Stimme eines namenlosen Erzählers« (GS II/2: 462) im Medium des *Radios*.

»Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen« (GS II/2: 450). Das ist die Formel, die im Aufschreibesystem 1900 Folgendes besagt: Während das Grammophon als *technische* Errungenschaft der Stimme ihre sterbliche Autorität nimmt, ist das Radio jenes *Medium*, das unter anderen technischen Bedingungen die Autorität wieder spürbar werden lässt. In der Geschichte *Auf die Minute* (GS IV/2: 761–763) verarbeitet Benjamin auf literarischer Ebene seine eigenen Erfahrungen beim Rundfunk. Ein Radiosprecher bereitet sich auf einen Vortrag vor und bekommt folgende Instruktionen der Sendeleitung vorgegeben:

Der Radiohörer ist fast immer ein Einzelner, und angenommen selbst, sie erreichen einige Tausende, so erreichen Sie immer nur tausend Einzelner. Sie müssen sich also verhalten, als wenn sie zu einem Einzelnen sprächen – oder auch zu vielen Einzelnen, wenn sie wollen; keinesfalls aber zu vielen Versammelten. [...] Halten Sie sich genau an die Zeit. Wenn sie es nicht tun, so müssen wir es an ihrer Stelle, und zwar indem wir sie rücksichtslos ausschalten. [...] Also vergessen Sie nicht: zwanglose Vortragsart! Und auf die Minute schließen.

Wieder einmal sieht sich der Erzähler, noch bevor er zu erzählen begonnen hat, mit seinem Ende konfrontiert. Nun beginnt sich sein Manuskript selbst unter der »sechzigfachen Geschwindigkeit« des Se-

kundenzeigers, »die dem Minutenzeiger vorgezeichnet ist« zu destruieren: unter dem disziplinierenden Blick auf die Sanduhr »wurden ganze Abschnitte geopfert« und »leitende Betrachtungen wurden improvisiert«. »Hatte ich mich jetzt im Tempo vergriffen?«, schießt es noch durch den arbeitenden Kopf. Hand, Auge und Stimme unterliegen dem Kommando der Zeit. Schließlich überschlägt er mehrere Manuskriptseiten und geht »wie ein Flieger im Flugfeld, im Gedankenkreis des Schlußabschnittes nieder.« Der letzte Blick gilt der Sanduhr, doch »nun begriff ich das Ausbleiben des Ansagers«:

Im gleichen Augenblick aber umging mich die Stille, die noch eben wohlthuend gewesen war, wie ein Netz. In dieser, der Technik und dem durch sie herrschenden Menschen bestimmten Kammer, überkam mich ein neuer Schauer, der doch dem ältesten, den wir kennen, verwandt war. Ich lieb mir selbst mein Ohr, dem nun auf einmal nichts als das eigene Schweigen entgegentönte. Das aber erkannte ich als das des Todes, der mich eben jetzt in tausend Ohren und in tausend Stuben zugleich hinraffte.

Die Sanktionierbarkeit durch den Tod erfährt eine mediale Reinkarnation, in der sich eine blitzhafte Konstellation von Gewesenem und Gegenwärtigem als *correspondances* einstellt:

Durch den Phonographen und alle auf ihn folgenden Tonaufzeichnungsgeräte ist die Stimme von ihrer Endlichkeit erlöst worden. [...] Aber die akustischen Aufnahme-, Übertragungs- und Verstärkungsgeräte haben auch – in einem historisch nie dagewesenen Maße – die Materialität der Stimme offenlegt, ihre Unzulänglichkeiten, ihr Atmen, ihr Flüstern – mit anderen Worten: ihre Sterblichkeit. (Peters 2003: 312)

In dieser *Todesnähe*, in der sich »unbeschreibliche Angst« vor dem *Off* mit »wilder Entschlossenheit« paart, stellt sich *Rettung* ein: »Retten, was noch zu retten ist«. Die Stimme beginnt den Text im Sprechen zu modifizieren, lässt sich von zufälligen Blättern inspirieren, dehnt die Silben, lässt Vokale ausschwingen und schiebt »gedankenvolle Satzpausen« ein. Doch im *erinnernden Eindruck* des Radiohörers verbleibt nichts anderes als ein: »Es war sehr nett«. Die Spur des Erzählenden

haftet eben *nicht* wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.⁶⁵ Diese Todesemphase, begleitet von Angst, Entschlossenheit und Rettung, verklingt als störendes Signal im Empfängermedium, dem Hörer: Die alte, inspirierende *Nähe* des Todes verschwindet in der *Ferne* als ›neues Rauschen‹.

3.5 Der lesende Proteus

»Der Leser, der Denkende, der Wartende, der Flaneur sind ebensowohl Typen des Erleuchteten wie der Opiumesser, der Träumer, der Berauschte. Und sind Profanere. Ganz zu schweigen von jener fürchterlichsten Droge – uns selber –, die wir in der Einsamkeit zu uns nehmen« (GS II/1: 308). Die optische Qualität des Flaneurs, die taktile Evidenz des Sammlers und die otozentristische Sensibilität des Erzählers schaffen Räume der Distanz, in dem sie durch die Einkehr in sich selbst eine Umkehr des Außen initiieren: Im Umschlagspunkt von Inversion in Konversion *ereignet* sich ein ›dialektisches Bild im Stillstand‹ als Effekt einer synaesthetischen Lesehaltung: eine memorial-historische Lektüre des kritischen Moments, in dem das Jetzt der Erkennbarkeit mit Bildern des Gegenwärtigem und Gewesenem in Konstellation tritt.

Benjamins Polymorphismus des Lesers ist daher immer ein sich erinnerndes Lesen, das seiner Vor- und Nachgeschichte in Zeiten einer Umstrukturierung der »Merkwelt« durch »das Tempo der Technik« (GS V/1: 576) *gedenkt*. Denn der kritische Moment der synchronistischen Konstellation der Sinnesdaten in den *correspondances* ereignet sich nur im »Medium der Erinnerung«: »Die korrespondierenden Sinnesdaten

65 Zu einer anderen Deutung gelangt Honold: »Die Stimme ist von der sprechenden Person ablösbar geworden; nicht erst mit den akustischen Tonträgern, sondern schon mit den Notationssystemen der Literatur. Und ebenso wie der gespeicherte Klang an der Rille, haftet auch die Spur des Erzählenden an der Linearität des Textes. Lesen heißt, diese Spur nachzuziehen – mit der Bewegung der Augen, die von einem inneren Sprechen begleitet ist. Die als Text gespeicherte Stimme des Erzählers changiert zwischen Wort und Schrift, indem sie zwischen erstem und zweitem Sprechen gleichsam überwintert; sie ist noch potentielle lebendige Rede, aber schon zeitlos fixierte Schrift« (Honold 2000b: 186).

korrespondieren in ihr; sie sind geschwängert mit Erinnerungen«. In ihr eröffnet sich die *Mnemopoetik des Lesens* als »synästhetischer Resonanzraum« (Pethes 1999: 142). Dieser ist jedoch von den »bekannten Reaktionen« aus Experimenten, die in den psychologischen Laboratorien zur Synaesthesie angestellt werden, strikt zu unterscheiden (GS V/1: 464). Denn während die Psychologie ein Wissen vom Gedächtnis produziert, wendet Benjamin die *memory skills* als Kulturtechniken an, die ein bestimmtes Gedächtnis generieren und formen. Das *Zitat* als solches ist der *Fundus* der »korrespondierenden Sinnesdaten«: »Student und Jäger. Der Text ist ein Wald, in dem der Leser der Jäger ist. Knistern im Unterholz – der Gedanke, das scheue Wild, das Zitat – ein Stück aus dem tableau. (Nicht jeder Leser stößt auf den Gedanken.)« (GS V/2: 963f.). Denn »GEDACHT ist alles. Es kommt darauf an, bei diesen vielen kleinen Gedanken Stationen zu machen. In einem Gedanken übernachten. Habe ich in ihm genächtigt, so weiß ich etwas von ihm, von dem der Erbauer nichts wußte« (GS VI: 200). Das heißt aber auch das Lesen verlangsamen, um sich nicht der »Tyrannei der Minute« (GS IV/2: 670) zu unterwerfen: Jenes »notwendige Tempo«, »jene Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben, [...] wäre dann gleichsam das Bemühen, die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen« (GS II/1: 211).

Zitieren unterstützt diesen Prozess, indem es das Wort beim Namen ruft, in dessen Ausdruckslosigkeit sich *Ursprung* und *Zerstörung* der Sprache vereinen (GS II/1: 363). Die »reinigende« Kraft der Zerstörung, die das Zitat aus dem Zusammenhang herausschlägt, ist »die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert« (GS II/1: 365). Dem *Zitat* und *Sprichwort* liegt somit ein »magischer Charakter« zugrunde, der die *Erfahrung* vom *Erlebnis* reinigt. Sie sind »nicht anwendbar auf Situationen, sie verwandeln Situationen«: »Es macht die erlebte Erfahrung zu einer Welle in der atmenden Kette ungezählter Erfahrungen, die von Ewigkeit herkommen« (GS VI: 207). Dies ist die *conditio sine qua non* des Assimilierungsprozesses in der Tiefe des Gedächtnisses, denn wenn »*Lesen* mit einem fremden Kopf statt des eigenen [zu] denken [heißt]«, dann erzieht Benjamin den

Leser des Aufschreibesystems 1900 zum »Selbstdenker, [der] seinem selbsteigenen Triebe folgt, wie diesen für den Augenblick entweder die äußere Umgebung oder irgendeine Erinnerung näher bestimmt hat« (Schopenhauer 2004a: 578). Benjamins eigenes mikrophilologisches Abschreibeverfahren⁶⁶ praktiziert eine *Mnemopoetik des lesenden Eingedenkens*, eigene und fremde Zitate zu einem Mnemokorpus zu »assimilieren, dem Systeme seiner Gedanken einzuverleiben und es so dem organisch zusammenhängenden Ganzen seiner immer wachsenden, großartigen Einsicht unterzuordnen; wobei sein eigenes Denken wie der Grundbaß der Orgel stets alles beherrscht und nie von fremden Tönen übertönt wird« (Schopenhauer ebd.: 580f.). Das *skill* ‚Schreiben‘ wird erst in der *Selbstzitation* zu einem *memory skill*, weil sich erst im Abschreiben und Umschreiben *eigener* und *fremder* Textzitate das volle Potential einer assimilierend-*memorialen* Lektürepraxis herausbildet. Daher ist die *Passagenarbeit* kein Entwurf eines »polyhistorischen« Kopfes, »in welchem gleichsam Musikketzen aus allen Tonarten durcheinander laufen und der Grundton gar nicht mehr zu finden ist«, sondern eine Arbeit *am* und *im* Archiv, die sich auf die Lektüre noch kommender Leser auswirkt: Jede *Arbeit am Archiv* impliziert immer schon eine *Arbeit am Lesegedächtnis* selbst. Philologie ist dementsprechend eine magische Umwandlung des Archivs in Mnemopoetik.⁶⁷ Das

66 Dazu merkt Schöttker an, »dass Benjamin in Fragmenten geschrieben und größere Texte aus selbstständigen, meist aphoristisch geprägten Bruchstücken zusammengesetzt hat, die wiederum interpretierbar, ergänzungsfähig und kombinierbar, also in mehrfacher Hinsicht erweiterbar sind« (Schöttker 1999: 12). Auch Bolle betont: »Das Abschreiben vorbildlicher Texte ist Bestandteil des Kommentierens. Benjamin verstand seine Aufgabe als Kritiker im wesentlichen als Kommentator bereits vorliegender Texte. Kopie und Kommentar treffen sich in der Kunst des Zitierens; sie ist die Grundlage für die Entstehung von Literatur aus Literatur, für die Produktion neuer zitierbarer Texte« (Bolle ebd.: 292). Giuriato ergänzt wie folgt: »Das produktive Moment stellt sich demnach in der mechanisch reproduzierenden Geste des Abschreibens oft erst her, die [...] allenfalls einsetzt, wo das schöpferische Denken und seine Beteiligung am Schreiben aussetzen« (Giuriato 2006a: 54).

67 Vgl. hierzu Gagnebin 2008: 205: »Das, was die Philologie laut Benjamin wirklich anstrebt, ist vielmehr die Wahrnehmung einer anderen möglichen Zeitlichkeit, die, wie die Glut unter der Asche, erstickt unter einem Dokumentenhaufen liegt.«

3.5 Der lesende Proteus

ist die *Rettung* des Philologen im Zeitalter des Verschwindens der Bibliothek als *Ort* des Lesens im *World Wide Web*. Benjamins Passagenarbeit ist in diesem Sinne eine Topo-Graphie dieses Verschwindens.

4 Jorge Luis Borges und die Mnemopoetik des Lesens

Zur Zeit des griechischen Arztes Hippokrates galt die Epilepsie als heilige Krankheit, weil ihre Ursache nicht bekannt war und daher keine Möglichkeit auf Heilung in Aussicht stand. Doch schon Hippokrates kannte den Ort der Krankheit: »Schuld an diesem Leiden ist das Gehirn, wie auch an den wichtigsten Krankheiten sonst« (Hippokrates 1994: 170). In den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts galten teilnarkotisierte Operationen am offenen Hirn von Epileptikern zum Standardrepertoire neurophysiologischer Untersuchungen. 1952 gewannen Penfield und Rasmussen durch derartige Operationen an Gehirnen von Epileptikern, Neurotikern und Psychotikern ein überschaubares Bild des somato-sensorischen Cortex, auf dessen Grundlage der »sensorische Homunculus« konstruiert werden konnte. Jedem Bereich des Körpers konnte ein Funktionsbereich des Cortex zugeordnet werden (Breibach 1997: 311). Beide Wissenschaftler führten auch den Begriff der »neuronal patterns« ein, um die lokalisierbare Funktionsweise der Hirnareale zu relativieren (ebd.: 310). Traum- und Gedächtnisfunktion konnten so zum ersten Mal in die Topographie des Gehirns aufgenommen werden. Dem temporalen Hirnbereich zugeordnet, wurde das Gedächtnis als »re-representation« bezeichnet, das in »neuronalen Pattern« kodiert ist:

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

Wägenbaur etabliert mit dem Konzept der *Poetics of Memory* einen analogen Begriff zu den »neuronal patterns«: Er spricht von den sogenannten »narrative patterns«, die eben nicht in einem statischen Speicher (»static storage«) aufbewahrt werden, sondern ein »dynamic story-telling« generieren (Wägenbaur 1998: 3). Wägenbaur adaptiert Penfields Gedächtniskonzept für sein literarisches Modell: Erinnerungen sind demnach nicht an irgendeinem Ort im Gehirn gespeichert,

sondern bestehen *aktuell* nur in den jeweiligen ›zeitlichen Aktivierungsmustern‹: »Memories exist nowhere else but in the presence of the active nervous system, they constitute but do not reconstitute a passed event« (ebd.: 6). In den 70er Jahren schließlich kam die Gedächtnisforschung in eine neue Phase. 1978 stellten O'Keefe und Nadel die Vermutung auf, dass der Hippocampus als »zentrale Integrationsinstanz« in die Gedächtnisprozesse eingreift (Breidbach ebd.: 317f.). Es ist wieder einmal einer technischen Innovation zu verdanken, dass sie Licht in die dunkle Kammer des *Black-Box*-Systems bringt. War in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch das EEG das einzige Registrierungsverfahren zur Ermittlung hirnpfysiologischer Prozesse, wurde mit den physikalischen Errungenschaften in der Radiologie, ein neues Wissen vom Gedächtnis erschlossen.⁶⁸ 1979 erhielten Hounsfield und Cormack für ihre Erfindung der Computertomographie den Nobelpreis für Medizin. Heute sind die 3D-Rotationsaufnahmen des CT Grundbestandteil jeder neurowissenschaftlichen Untersuchung, sodass man schon *fast* von der Identitätsgleichung, *Hippocampus* = *Gedächtnis*, ausgehen kann.⁶⁹

Der Félix Guattari und Gilles Deleuze veröffentlichten ebenfalls in den 70er Jahren *Mille Plateaux*. Sich auf die aktuellsten neurophysiologischen Untersuchungen dieser Zeit verlassend galt ihnen das Gehirn als Theoriefundament ihres *Rhizom*-Modells: »Many people have a tree growing in their heads, but the brain itself is much more a grass than a tree« (Deleuze/Guattari 2004: 17). Die bereits Anfang der 60er Jahre bevorzugte Unterscheidung von *short-term-memory* und *long-term-memory* kam sehr gelegen, denn mit dem Kurzzeitgedächtnis (*short-term-memory*) bzw. dem Arbeitsgedächtnis (*working memory*) hatten sie ein neurobiologisches Korrelat gefunden, mit dem sie ihr rhizomatisches Gewebetheorem an den menschlichen Körper binden

68 Informationen zur Geschichte der Radiologie sind unter folgender Adresse abrufbar: http://www.radiologie.de/relaunch/cms/front_content.php?idcatart=162&lang=1&client=1 (abgerufen am 18.12.2017).

69 Die erste CT-Aufnahme wurde bereits 1971 gemacht. Da die Bildqualität noch nicht hochauflösend war, konnten CT-Aufnahmen des Gehirns nur bedingt Aufschlüsse über die Gedächtnisprozesse geben. Der Weg wurde jedoch bereits dort zu einer vom Bild dominierten Wissenschaft geebnet, die ohne ein visuell-sichtbares Substrat nicht mehr auskommt.

konnten. Außerdem lässt sich diese neue Metaphernmaschine nicht nur reibungslos in den interdisziplinären Kontext der Debatten um die sogenannten Kognitionswissenschaften einbauen, sie sind vielmehr aus denselben ableitbar. Der Neurobiologe Steven Rose ist deren Garant für die Identifikation von Rhizom und *short-term-memory*. Doch die eigentlichen führenden Forscher auf dem Gebiete des *working memory* sind Baddeley und Hitch. Sie hatten bereits 1974 ein Modell eines »multicomponent working memory« vorgestellt, das zum damaligen Modell eines »unitary short-term store« von Atkinson/Shiffrin (1968) in Opposition stand (vgl. Baddeley 2002). Deleuze und Guattaris Gleichsetzung von Rhizom und *working memory* ist auf den ersten Blick prägnant und schlüssig:

Short-term memory is in no way subject to a law of contiguity or immediacy to its object; it can act at a distance, come or return a long time after, but always under conditions of discontinuity, rupture, and multiplicity. [...] Short-term memory includes forgetting as a process; it merges not with the instant but instead with the nervous, temporal, and collective rhizome. (Deleuze/Guattari ebd.)

Was die beiden französischen Autoren hier beschreiben, ist die Bewegung des Bewusstseins selbst. Es ist derjenige Vorgang, der selektiert, ordnet und daher auch mit den Methoden des Vergessens operiert: Baddeley und Hitch nennen dies die »central executive«. Neben dem »phonological loop«, eine Art artikulatorisch-phonologisches *rehearsal*, das für kurze Zeit auditive Information speichern kann, und dem »visuospacial sketchpad«, das für die visuell-räumliche Orientierung zuständig ist, stellt die »zentrale Exekutive« ein System dar, das nicht nur die Informationen aus den beiden anderen Subsystemen des *working memory* kombiniert, sondern darüber hinaus in die Austauschprozesse mit dem *long-term-memory* eingreift und zwischen ihnen vermittelt. Die »zentrale Exekutive« ist somit ein »limited capacity pool of general processing resources«. Es funktioniert »as a homunculus, a little man who took the important decisions as to how the two slave systems should be used« (Baddeley ebd.: 89).

Daher neigen beide Autoren zu der Ansicht, dass es sich bei der zentralen Exekutiven um ein »purely attentional system without its own storage capacity« handelt (ebd.: 91). Neuere Forschungsansätze gehen von

der Annahme aus, dass es einen »episodic buffer« gebe, »providing a limited capacity interface between systems using different codes« (ebd.). Er sei eine Art von Relaisstation innerhalb des »fluid system« des *working memory*, der die Verbindung mit dem *long-term-memory* herstelle, weil es bereits eine größere Speicherkapazität besitze: »This allows multiple sources of information to be considered simultaneously, creating a model of the environment that may be manipulated to solve problems and plan future behaviour« (ebd.: 92). Damit schließt das selektierende und aufmerksamkeitssteuernde Verfahren der zentralen Exekutiven das Vergessen und das Erinnern als zwei komplementäre Prozesse ein.

William James hat auf diese Symbiose von Vergessen und Erinnern in der Selektion hingewiesen: »This peculiar mixture of forgetting with our remembering is but one instance of our mind's selective activity. Selection is the very keel on which our mental ship is built« (James 1950: 680). Diskontinuität, Brüche und Mannigfaltigkeiten sind zwar Begriffe, mit denen das rhizomatische *working memory* beschrieben werden kann, aber es ist vor allem ein *Instrument der Macht*. Aufmerksamkeit dezentralisiert nicht, sie zentralisiert, sie fokussiert, sie produziert Baumstrukturen. Daher ist das Verhältnis von Rhizom/Baum und *short-term-memory/long-term-memory* meiner Ansicht nach genau umgekehrt: Das Langzeitgedächtnis kann gar nicht »arborescent and centralized« sein, weil es streng genommen gar nicht existiert außer in den »zeitlichen Aktivierungsmustern der neuronalen Patterns«. Das Sich-Erinnern ist die Tätigkeit, die destruiert und damit das Aufmerksamkeitssystem der zentralen Exekutive dezentralisiert. Es zerstreut sich in Diskontinuitäten und Brüche, es produziert Mannigfaltigkeiten.

4.1 Gefangen in energetischen Zwischenräumen

Noch bevor die neue Phase des *memory-boom* in der Psychologie eingeleitet wurde, veröffentlichte Jorge Luis Borges die Geschichte *Funes el memorioso*.⁷⁰ An diesem *Artificio* lässt sich das von Wägen-

70 Im Folgenden wird aus der zweibändigen Ausgabe der *Obras Completas* (Barcelona 2005) abgekürzt mit OC und Seitenangabe zitiert. Die vollständige bibliographische Angabe findet sich im Literaturverzeichnis.

baur favorisierte ›non-reductive interdisciplinary modell‹ aus den hier vorgeführten kognitionswissenschaftlichen und philosophischen Wissenskonzepten gleichermaßen erproben. Ireneo Funes ist der Protagonist dieser Erzählung, der sich in die Reihe der Gedächtniskünstler Mithridates, Simonides und Metrodorus einreihet. Auf die intertextuellen Verweise in der Erzählung (Platon, Aristoteles, Plinius, Horaz, Nietzsche) wies bereits Renate Lachmann hin, die die Erzählung weder als einen Fall der »Hypermnésie« noch als eine »psychographische Fixierung« interpretiert, sondern als eine »»Psycho-Science-Fiction«, die es erlaubt, abstruse, verworfene Konzepte der Weltmodellierung in den Erinnerungsakten seines Mnemonisten herauszustellen« (Lachmann 2002: 402). Die Erzählung ist in einer kulturgeschichtlich mnemonischen Tradition verortbar. Doch stelle er, so Lachmann, gleichzeitig eine »inoffizielle Geschichte phantastischer Weltmodelle zusammen« (ebd.: 403). Betrachtet man die Geschichte Funes' im Kontext der abendländischen Gedächtnistradition mit all den erzählerischen Verzierungen und rhetorischen Elementen, die den Entwurf eines alternativen Gedächtnismodells gleichzeitig wahrscheinlich-unwahrscheinlich erscheinen lassen, dann mögen die Attributierungen ›abstrus‹ und ›phantastisch‹ sicherlich zutreffend sein. Liest man sie dagegen im Kontext der wahrnehmungspsychologischen Interessen der Neurobiologen, die zur selben Zeit neue Impulse bekommen, dann erscheint sie als *die* Theorie der Wahrnehmung schlechthin.

Daher ist der eigentliche Held der Geschichte nicht Ireneo Funes, das lebendig gewordene Gedächtnis, dessen Wahrnehmung unfehlbar ist, sondern der Ich-Erzähler, der *sich erinnert*. Der feine, semantische Unterschied liegt in den beiden spanischen Begriffen »recuerdo« und »memoria«. Während das Verb »recuerdo« die Tätigkeit des (bewussten) Sich-Erinnerns meint, referiert »memoria« bzw. die maskuline Nominalisierung »memorioso« auf das Gedächtnis als Speicher (storage). Während der Ich-Erzähler sich nun erinnert (recuerdo) und selbstreflexiv Bezug auf dieses sich-erinnernde Erzählen nimmt, speichert Funes detaillierte Informationen aus seiner wahrgenommenen Umwelt. Darüber hinaus gibt es noch einen dritten unsichtbaren Zuhörer, der die lückenhaft Erinnernde Tätigkeit des Ich-Erzählers kompensieren soll:

4.1 Gefangen in energetischen Zwischenräumen

No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrificio la edificial de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecordados periodos que me abrumaron esa noche. (OC I: 487)

Durch den Hinweis auf die memoriale Lektürehaltung des Lesers, der als erweiternde Erzählinstanz fungiert, verschiebt sich der eigentliche, fixierte Bericht als Gedächtnisort in eine potentiell durch den Zuhörenden erweiterbare Topographie des Erinnerns. Eine derartige Perspektivierung durch die selbstreflexive Schleife auf den eigenen Erzählvorgang eröffnet einen Blick auf die Struktur des ›recuerdo‹ selbst: Die aktive Tätigkeit des Sich-Erinnerns verfährt selektiv, arbeitet mit den Methoden des Vergessens und kann daher niemals vollständig sein. Das rhetorische Mittel der *enumeratio*, das Erzählen des Vergangenen als Aufzählung in der Zeit, erfüllt in dieser Form eher eine deiktische als eine referierende Funktion: Es verweist nicht auf das, was erzählt wird, sondern auf die *intermittences*, die *Lücken* und *Leerstellen*, die unbesetzten Text-Räume, die dem »gnädigen Vergessen« (Borges/Ferrari 1990: 19) überlassen werden. Das Vergessen allerdings, wie Achim Hölder formuliert hat, entzieht sich einer generellen literaturtheoretischen Annäherung, da es von der Literatur »noch um ein Unendliches schwieriger nachzuahmen ist« (Hölder 1999: 9). Während nun die intertextuellen Verweise auf ein Spiel mit dem ›Lesergedächtnis‹ eingehen, spielt der Ich-Erzähler mit der Aufmerksamkeit des ›Lesegedächtnis‹. Es ist ein Spiel mit Daten: »Las fechas son para el olvido, pero fijan en el tiempo a los hombres y traen multiplicadas connotaciones« (OC II: 565). Die Verfassung des Berichts ist auf das Jahr 1942 datiert. Bereits zu Anfang der Geschichte wird die Wendung des ›ich erinnere mich‹ (recuerdo) sechs Mal gebraucht, wobei der Erzähler bescheiden bemerkt, dass ihm der Gebrauch des »verbo sagrado« nicht zustehe. Er fügt nach dieser *enumeratio* des ›recuerdo‹ folgenden Satz ein: »Más de tres veces no lo ví; la última, en 1887...« (OC I: 485). Fügt man die Daten zusammen dann erkennt man schnell, dass der Erzähler Funes viermal gesehen haben muss: Das erste Mal 1884 beim Ausritt, 1887 sah er ihn zweimal hinter dem Fenstergitter (»dos veces lo ví atrás de la rela«, ebd.: 486) und am 14. Februar 1888, als er seine ausgeliehe-

nen, lateinischen Bücher abholen wollte. In dieser Nacht des 14. Februar 1888 kommt es nun zum »discurso«, der schon fast beschwörende und sakrale Züge des Erinnerns annimmt: »Esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación« (ebd.: 487). Im Gedächtnis des Erzählers bleiben nur Bruchstücke der Atmosphäre haften: »la alta y burlona voz de Ireneo«, »el ascua momentánea del cigarillo«, »la pieza olía vagamente a humedad«. Dem Zuhörer, der die Erinnerungen abrufen möchte (»creo recordar«), scheint der Inhalt des Dialogs unzugänglich zu sein. »Betäubt« von den »abgebrochenen Satzperioden« der Stimme wird jede wahrheitsgetreue Zusammenfassung dieses Dialogs *ad absurdum* geführt. Doch worin besteht nun die »mnemische Anomalie« (Lachmann ebd.: 402) von Ireneo Funes? Funes berichtet seinem Zuhörer von jenem regnerischen Tag des Jahres 1884, an dem das blaugraue Pferd ihn zu Boden schleuderte:

Esa tarde lluviosa, en que lo volteó el azulejo. [...] Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infallibles. (Ebd.: 488)

Der Verweis auf sein haargenaues Zeitgefühl und sein Namensgedächtnis *vor* dem Unfall waren für Funes keine Gedächtnisleistungen. Denn was ist schon ein chronometrisches Maß, wenn man im absoluten Nullpunkt des Jetzt lebt? Wozu den Verweis auf eine Uhrzeit erbringen, wenn Funes selbst die Zeit ist? Wozu sich an einen Namen erinnern, der niemals eine Person in ihrem absoluten Jetztpunkt bezeichnet? Das ist das größte Problem: Die Unfehlbarkeit und die Unmittelbarkeit des Wahrnehmens, des Vorstellens und des Erinnerns fordern die *Mittelbarkeit* als ihren Tribut. Tatsächlich ist die Anlehnung an Lockes hypothetische Sprache, jedem einzelnen Ding seinen eigenen Namen zu geben, für Funes nicht möglich, weil sie gleichzeitig jedes Ding in seiner jeweils absolut differentiellen Zeitstruktur bezeichnen müsste: Jede Bewegung des Blattes im Wind ergibt ein jeweils anderes Blatt. Das *Hunde*-Beispiel bringt dies auf den Punkt:

4.1 Gefangen in energetischen Zwischenräumen

Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No solo le costaba comprender que el símbolo generico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprenderían cada vez. (Ebd.: 489)

Davide E. Johnson kommentiert diese Passage als das ›unmögliche Projekt des radikalen Empirismus‹ schlechthin:

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

Daher ist Funes an ein solipsistisches, »autokommunikatives« (Lachmann ebd.: 417) Gedächtnis gebunden: »Eine solche Sprache, die nur Unterschiede notiert, ist aus Lockescher Sicht weder kognitiv noch kommunikativ brauchbar« (ebd.: 418). Funes hält einen Monolog, der gleichzeitig auf ein abwesendes Subjekt in der Dunkelheit hinweist. Damit ist er jedoch nicht nur »el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso« (Borges ebd.: 490), sondern auch ein *Beobachter der Beobachtung*: ein Beobachter *zweiter* Ordnung. Er befindet sich gleichsam im blinden Fleck der psychologischen und neurobiologischen Apparaturen: der *Introspektion*. Doch es handelt sich dabei nicht, wie Clancy Martin zu bedenken gibt, um eine »intentional, first-person quality of consciousness«, sondern um die »desinterested third-person perspective«, denn so Clancy, »he has no sense of self because he is pure observation itself« (Clancy 2006: 273). Die Beobachtung der Außenwelt und die Beobachtung des Beobachtens vollziehen sich simultan, ohne jedoch in eine *Selbstbeobachtung* zu münden: »Selfhood for the fictional Funes has in

fact become a fiction« (ebd.). Dementsprechend handle es sich bei der Selbstkonstitution nicht um eine Funktion des Gedächtnisses (Locke), sondern um eine Funktion des Vergessens (Nietzsche): »It is not memory that creates the self, but forgetting« (ebd.: 274).

Das ist die *Doppelstruktur* der Wahrnehmung: Er sieht und er nimmt wahr, dass er sieht. Die zweite Wahrnehmungsschleife schließt bereits ein *recuerdo* mit ein: Ich kann nur wahrnehmen, dass ich wahrnehme, wenn ich mich schon an etwas Wahrgenommenes erinnert habe. Jede *in actu* sich vollziehende Wahrnehmung eines Gegenstandes führt daher immer schon einen Teil des Objektes als eines schon-gewesenen mit sich. Jedes identifizierte Objekt enthält ein Stück Vergangenheit und ein Stück Zukunft. Es oszilliert zwischen einem Schon-nicht-mehr und einem Noch-nicht. Lachmann interpretiert derartige Gedankenkonstrukte als »logophantastische« Entwürfe alternativer Wissensrepräsentationen, als »Phantasmadoxien«, die mit logisch-paralogischen Parametern eine unmögliche Welt aufbauen (Lachmann ebd.: 421f.).⁷¹ Doch dies bezieht sich nur auf die von Funes erprobte »Notierungsphantastik«, Zahlenwerte und Buchstaben »in ein *signifiant/signifié*-Verhältnis zu setzen« (ebd.: 420). Allem ›Logophantasma‹ zum Trotz handelt es sich um ein Wahrnehmungsproblem, das in Ansätzen schon bei Aristoteles ausgearbeitet ist und das Problem der Zeit behandelt. In dem Text *De Sensu*, der editionsphilologisch unter der Bezeichnung *Parva naturalia* (Aristoteles 1997) mit anderen Schriften zum Traum und zum Gedächtnis vereinigt worden ist, geht Aristoteles von der Annahme aus, dass Zeit immer wahrgenommen wird. Die Frage, die Aristoteles beschäftigt, lautet also: Gibt es eine »nicht wahrnehmbare Zeitdauer« (448a), ein sogenanntes *minimum perceptibile*:

71 Lachmann verwendet hier den Begriff der ›Phantasmadoxie‹ in Anlehnung an Michel Foucaults Begriff der Heterotopien, um diese für die phantastische Literatur fruchtbar zu machen: »In der Steigerung der Heterodoxien in die Phantasmadoxie werden Denkfiguren der Transgression entworfen, die die Systemtheorie in Frage stellen, oder anders: werden Simulakren von Systemtheorien entworfen, die die Mechanismen akzeptierter Systembildung verzerren. Das ludistische Moment der Phantasmadoxie hat einen doppelten Index: es ist rationalistisch und antirationalistisch« (ebd.: 422).

4.1 Gefangen in energetischen Zwischenräumen

Das stimmt wohl nicht, und es ist wohl unmöglich, daß es eine Zeit gibt, die nicht wahrgenommen werden kann und die wir nicht merken. Vielmehr kann man wohl jeden Moment wahrnehmen. Denn einerseits ist es unmöglich, daß man in einer kontinuierlichen ablaufenden Zeit sich selbst oder etwas anderes wahrnimmt, ohne sich zugleich darüber im Klaren zu sein, daß man existiert; wenn es andererseits in diesem Kontinuum einen Augenblick gibt, der so winzig ist, daß man ihn überhaupt nicht wahrnehmen kann, dann würde man sich in diesem Augenblick offensichtlich nicht darüber im Klaren sein, ob man existiert, sieht und wahrnimmt. (448a)

Um seine eigene Annahme zu beweisen, muss er trotzdem ein *minimum perceptibile* (CB), einen nicht wahrnehmbaren Moment, voraussetzen, der von dem wahrgenommenen Teil der Gesamtzeit (AB) subtrahiert wird. Demnach »nehmen wir immer nur in einem Teil der Zeit und einen Teil des Objekts wahr und können nicht das Ganze wahrnehmen« (448b). Das Ganze ist eher ein Ergebnis einer Differenz, da man immer schon den wahrgenommenen Teil des Objektes vom nicht wahrgenommenen Teil subtrahieren muss. Etwas konsequenter formuliert: Bei jeder aktuellen Wahrnehmung zu einem bestimmten Punkt in der Zeit (»in ein und demselben individuellen Augenblick«, ebd.: 83)⁷² schließen wir das wahrgenommene Objekt als ein *Noch-Nicht-Gewordenes* und zugleich immer *Schon-Gewesenes* mit ein.

Zwischen dem aktuellen Wahrnehmungsvorgang und dem sich anschließenden Erkenntnisakt befindet sich der Vorgang, indem das Objekt *erscheint*: Das ist der *minimum perceptibile*. Jeder momentane Wahrnehmungsakt erfolgt mittels des ‚sensu communis‘, der nach Aristoteles für das Zeitempfinden zuständig ist (*De memoria et reminiscencia*, 451a). Er leistet einen spontanen Erkenntnisakt, weil bereits die Funktion der Mneme, die nach Aristoteles immer mit einem vorher-nachher Differential operiert, in ihm tätig ist. Differenzen zu erkennen, bedeutet, Zeitinterferenzen bei der Wahrnehmung mitzuberücksichtigen. Einen Gegenstand als einen *bestimmten* zu erkennen, bedeutet Zeitinterferenzen auszulöschen, um es als ein mit sich selbst identisches Objekt identifizieren zu können. Das eben bleibt Funes verwehrt:

72 »Unter ›zugleich‹ verstehe ich, daß die Dinge im Verhältnis zueinander in ein und demselben individuellen Augenblick wahrgenommen werden.« (448b)

»Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer« (Borges ebd.: 490). »Esse est percipi« (ebd.: 759). Borges Berkley-Zitat aus *Nueva refutación del tiempo* ist die Quintessenz des hypersensibilisierten Funes.

Demnach wäre Funes eben nicht *el memorioso*, die *Mneme*, mit der wir die Zeit nur *indirekt* über ein vorher-nachher Zeitdifferential wahrnehmen können, weil das Gedächtnis bereits zusätzlich eine »indirekte Fähigkeit des Denkens« ist. Funes ist der ›sensu communis‹, mit dem wir *direkt* den kontinuierlichen Zeitverlauf und die ständigen Veränderung in der Zeit wahrnehmen können. Er ist ein »percibidor abstracto del mundo« (ebd.: 765). Für Funes existiert kein *minimum perceptibile*, in dem sich der Sprung vom Wahrnehmungsakt zum spontanen Erkenntnisakt abspielt, weil Wahrnehmen und Denken zusammenfallen. Die Gleichung Wahrnehmen *ist* Denken *ist* Sein, bedeutet eben einen *radikalen* Empirismus zu postulieren. Während die *Mneme* als indirekte Funktion des Denkens immer in den Wahrnehmungsakt eingreift und den nicht wahrnehmbaren Zeitabstand subtrahiert, addiert Funes diesen immer hinzu: Es ist ein *regressus ad infinitum*. Dies bewirkt eine »Kernspaltung der Dinge« (Lachmann ebd.: 407), weil die Außenwelt und die Innenwelt immer zwischen zwei Zeitpunkten oszillieren. Funes, der *unbewegte Beweger*, sitzt in einem kontemplativen Zustand in der Dunkelheit:

Dos veces lo vi atrás la reja, que burdamente recalcaba su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con las ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina. (Ebd.: 486)

Dem melancholischen Grübler ist die ›Alterität des Todes‹ eingeschrieben. Vittoria Borsò weist auf die Polysemie des spanischen Begriffs ›caída‹ hin:

Funes' Erstarrung stammt zwar auch aus einer durch den Sturz verursachten Querschnittslähmung, doch ist das spanische Lexem für Sturz polysemisch: ›Caida‹ heißt sowohl Sturz als auch Fall, etwas in Anspielung auf den Fall aus dem glücklichen Paradies eines natürlichen ›symbolischen Gedächtnisses‹ in die Hölle des absoluten Gedächtnisses. Die Alterität des Todes, die melancholische Subjekte bewohnt, hinterläßt die Spuren im gesamten Text. (Borsò 2001: 31)

Die Bewegungslosigkeit des Subjekts, die Anspielung auf den Fall aus dem glücklichen Paradies und die melancholische Alterität des Todes tragen einen kafkaesken Stempel: »Funes, de espaldas en el catre...« (Borges ebd.: 490). Dieser Satz ist eine Anspielung auf Gregor Samsas Situation in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*: »Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartigen harten Rücken...« (Kafka 2004: 1102). Jede Bewegung, um dieser Rückenlage zu entkommen, führt zur unbeweglichen Rückenlage zurück. Auch der Verweis auf die Melancholie ist gegeben: »Gregors Blick richtete sich dann zum Fenster, und das trübe Wetter – man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen – machte ihn ganz melancholisch« (ebd.). Funes, in der unbeweglichen Rückenlage an sein Bett gefesselt, wäre nach Richard Semon ein Gefangener in energetischen Zwischenräumen, in denen nicht nur jede Veränderung registriert wird, sodass jede Intensitätsschwankung einen *engraphischen* Reiz produziert. Da Funes eine absolute Speicherkapazität besitzt, »benötigt [er] keine Medien im Sinne von Hilfsmitteln der Mnemotechnik. [...] Er ist reines kinematographisches Medium« (Borsò ebd.: 33). Damit verweist Borsò indirekt auf die Metaphorik Bergsons:

Wenn der Kinematograph uns auf der Leinwand die unbeweglichen Momentaufnahmen, die im Film nebeneinandergereiht sind, in Bewegung zeigt, so überträgt er gleichsam mit diesen Momentaufnahmen selber die Bewegung, die sich im Apparat vollzieht. Es gibt hier nur eine ununterbrochene Dynamik der Veränderung, die nie ihren Zusammenhang mit sich selbst verliert, die sich endlos aus sich selbst gebiert. (Bergson 1949: 27)

Doch gerade *weil* das Medium, »das die Dinge in der Wahrnehmung des Menschen umgibt« (Borsò ebd.: 35), die *Zeit* ist, produziert es eine gedächtnislose Welt mit unbeständigen Dimensionen: nach Benjamin eine optisch-unbewusste Sphäre, in der Funes von den Reizen wie von *Chocks* überfallen wird. Es ist eine Hypertrophie der Sinne, in der sich die Dinge seiner bemächtigen. Wie der Passant mit dem Medium der Menge verschmilzt und in ihr unsichtbar wird, wird auch Funes zum unsichtbaren Medium im *irgendwo* des Raums und im *nirgendwo* der Zeit. Was zum Zuhörer dringt, ist nur die Stimme aus der dunklen Fer-

ne. In der Schrift wird der Erzähler ihr als Spur habhaft. Hier liegt der eigentliche Unterschied zwischen der sich bewusst-erinnernden Tätigkeit des Erzählers und dem spontan sich vollziehenden Erinnern von Funes.

Aristoteles nahm in seiner Schrift *De memoria et reminiscencia* an, dass die *anamnesis* »weder das Wiedererlangen noch der Erwerb von Gedächtnis« sei (451a). Beim Erinnern handelt es sich um eine spontane Aktivität aus eigener Kraft heraus: »Denn Sicherinnern bedeutet, daß eine Fähigkeit vorhanden ist, die eine Bewegung in Gang setzt, und zwar, wie gesagt, eine Bewegung aus eigener Kraft heraus« (452a). Warum bedarf es jedoch dieser Autostimulation des eigenen Erinnerungsvermögens? Die Anamnese bedarf einer spontanen Kraft aus sich selbst heraus, weil es keinen Referenzpunkt in einer Ordnung gibt, sondern viele Referenzpunkt gleichzeitig, die erst noch in eine Ordnung gebracht werden müssen. Im individuellen Augenblick des *Sich-Wieder-erinnerns* ordnen wir nach einer ganz anderen Logik als zum Zeitpunkt der eigentlichen Erfahrung. Jeder Zeitpunkt ist aus einer zufälligen Konstellation von Ereignissen zusammensetzt, die ihn von jedem anderen genau in dieser spezifischen Zusammensetzung unterscheiden. Daher ist der Prozess der Anamnese kein *wiederholen* eines *ursprünglichen* Ereignisses: Während der Anamnese kann überhaupt nicht auf ein Gedächtnis zugegriffen werden, weil kein Gedächtnis vorhanden ist. Das bedeutet, dass wir in der Anamnese nicht *rekonstruieren*, sondern *konstruieren*. Wir wiederholen nicht eine ursprüngliche Erfahrung, sondern jenen während der Wahrnehmung *vergessenen* Zeitabschnitt, in dem wir uns bewusst sind, dass wir wahrnehmen. Doch auch diese Wiederholung erfolgt auf der Grundlage des Vergessens der ursprünglichen Erfahrung. Der englische Aristoteles-Kommentator, David Ross, weist auf diesen Umstand hin: »Recollection implies a lapse of time during which the original experience is forgotten« (Aristoteles 1955: 244). Aufgrund dieser Aktivität des Vergessens zum Zeitpunkt des Erinnerns fallen die *erinnerte* und *tatsächliche* Zeitdauer niemals zusammen.

Das Vergessen produziert immer ein Differential, das zugleich Moven einer konstruktiven Erinnerungsarbeit ist. Es ist der ludische Moment des Ordnen, indem wir selbst die Konstrukteure sind, die die

Regeln entwerfen. Diese zweite *recuerdo*-Schleife unterliegt der Praxis des Vergessens, um den Preis des *Selbst*. Auf diese vergessene konstruktive Aktivität während des Wahrnehmens weist Aristoteles in *De Somnia* hin: »Selbst kleine Unterschiede rufen also eine Veränderung hervor; die Wahrnehmung geht rasch vor sich; das für Farben empfindliche Wahrnehmungsorgan verhält sich nicht nur passiv, sondern ist auch entgegenwirkend tätig.« (460a) Jeder Theorie der *Aisthesis* liegt eine ästhetisierende, kognitiv-emotionale Mitarbeit zugrunde, die im Akt der Anamnese ihren Ausdruck findet. Daher entsteht immer eine »asymmetry between present recollection and recollected past« (Wägenbaur 1998: 22). Bei Ireneo Funes ist dies nicht der Fall. Weil jede Ekphorie eines Engramms identisch mit dem zeitlichen Aktivierungsmuster der neuronalen Pattern zum einem vergangenen Zeitpunkt *t* ist, fallen erinnerte und tatsächliche Zeitdauer zusammen. Borges weist auf diesen Umstand ausdrücklich hin:

Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. (Borges ebd.: 488)

Funes leistet keine *aktive* Erinnerungsarbeit, sondern *rekonstruiert* Wahrnehmungsspuren. Streng genommen rekonstruiert er auch keine Spuren, sondern *empfindet* mit jeder Erinnerung den *gleichen* physiologischen Zustand wie bei der Wahrnehmung zum Zeitpunkt *t*. In jeder *recuerdo*-Schleife von Funes ereignen sich unzählige »*mémoire involontaire*«, die nach Wägenbaur's Auffassung nichts anderes sind als »auto-stimulation of mnemonic networks in the brain« (Wägenbaur ebd.: 7). Daher sind seine Erinnerungen lebendiger als unsere Wahrnehmung, weil es eben reproduzierte Wahrnehmungen sind, mit dem Unterschied jedoch, dass diese bewusst als solche durch den simultanen Vollzug der *recuerdo*-Schleife, die eigentlich erst nachträglich eintritt, wahrgenommen werden. Funes ist ein *passiver* Erinnerungsspeicher mit einer *potentiellen* Verfügbarkeit aller Erinnerungen, ein »static storage« aus kognitionswissenschaftlicher Sicht und eine »fatale Akkumulation« aus kulturgeschichtlicher Perspektive, die die »Memoria als Abraum«

zum kulturell nicht verwertbaren Müll degradiert (Lachmann ebd.: 430). Auch Vittoria Borsòs mediale Analogisierung des Gedächtnisses als unfehlbarer Kinematograph bestätigt letztendlich nichts anderes als die These Günther Stockers, dass Funes' Gedächtnis nichts anderes als ein »Speichergedächtnis« ist, ein »unstrukturierter Vorrat an kulturell zur Zeit nicht verwertbarer Information« (Stocker 1997: 63). Stockers Verweis auf die Kongruenz der Geschichten *La biblioteca de Babel* und dem Gedächtnis Ireneo Funes' lässt darüber hinaus Spekulationen über mögliche negative Effekte einer totalen Speicherkapazität durch Digitalisierung zu:

Sie [die digitale Bibliothek] ist in ihrem Fluchtpunkt kein Gedächtnis mehr, da sie alles unterschiedslos speichert. Doch wenn alles gespeichert ist, bedeutet es nichts mehr. Das totale Gedächtnis ist das Ende des Gedächtnisses, da es die elementare kulturelle Funktion des Vergessens übersehen hat. (Ebd.: 96)

In diesem Zusammenhang stellt auch Achim Hölter fest, dass Begriffshierarchien und ihre Alternativen aktueller werden »je selbstverständlicher digitale Medien es erlauben, dokumentarisch beliebig viele Ebenen übereinanderzuschichten und per Hypertext Links zu erzeugen, die die unendlich vielen Bausteine der Welt – genauer natürlich: ihres sprachlichen Gesamtbildes – zu vernetzen« (Hölter 1999: 9). Doch er gibt darüber hinaus Folgendes zu bedenken:

Solange wir uns aber im Medium des linearen Textes bewegen, solange wir als Menschen nicht eine große Anzahl von geistigen Prozessen gleichzeitig vollziehen [wie es Funes vergönnt ist], eignet dem Versuch, die Welt zu ordnen, noch eine zweite, viel elementare Komponente, die die Medientheorie der Gegenwart kaum berücksichtigt: Der Erkenntnis- oder Ordnungsprozeß ist eine Geschichte, und dies schon deshalb, weil er eine Sequenz von Elementen herstellt, die von dem, der sie vordenkt, erst recht aber vom Rezipienten, in eine Art Erzählung überführt wird, die darin besteht, den Sinn der Reihenfolge zu erschließen, die also von Element zu Element Erwartungen formuliert, prüft und bestätigt oder verwirft. (Ebd.) [Ergänzung von P.G.]

Das Spiel der *narratio* und der Erwartungen kann nur der Ich-Erzähler initiieren. Die *Aktualisierung* von Funes' Erinnerungen hat nämlich einen Haken: Wenn Funes zur Rekonstruktion eines Tages genau ei-

nen Tag benötigt, dann ist genau jener Tag, an dem er rekonstruiert, aus der Rekonstruktion selbst ausgeschlossen. Er wird genau um einen Tag nach hinten verschoben. Demnach fehlt ihm immer ein Tag, um seine Rekonstruktion zu vervollständigen. Dieser aufgeschobene Tag der aktuellen Verfügbarkeit aller Erinnerungen fällt mit dem Todestag zusammen: »Kein Leben verfügt über die Zeit seiner eigenen Rekapi-tulation. Oder: wer alles erinnert, was er gelebt hat hört auf zu leben« (Lachmann ebd.: 422f.). Die anfänglich sehr stark glorifizierende und faszinierte Erzählhaltung des Ich-Erzählers wird von der kühl-nüch-ternen Haltung im letzten Satz konterkariert: »Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar« (Borges ebd.: 490).

Wem die Gabe zufällt, dass Diktum nach Richard Semon und Gilles Deleuze einzulösen und sich im Auge des Werdens, im Auge der bergsonischen *durée*, zu bewegen, wo nichts mit sich selbst identisch ist und alles in Differenzen aufgeht, der ist selbst zum Heterotopos in einer rhizomatischen Karte geworden. Hier verkehrt sich die Gabe zum Fluch: Er selbst kann die Verkettung mit einem Außen nicht bewerk-stelligen, weil er erstens kein *Selbst* besitzt, auf das er seinen Willen pro-jizieren könnte, um Selektions- und Verknüpfungsvorgänge in Gang zu bringen, und zweitens weil er aufgrund seiner »Paradigmen-Blindheit« keine Differenzen produzieren kann: »Verwandtes nicht erkennen kön-nen, heißt nicht nur Paradigmen-Blindheit, sondern auch melancholi-schen Verzicht auf die Einsicht in Zusammenhänge« (Lachmann ebd.: 426). Und da die ›synästhetischen Korrespondenzen‹ nach Benjamin nur im Medium der Erinnerung ihren vollen ästhetischen Wert entfalten können, sind Funes' Erinnerungen nicht nur kulturell unverwert-bar, sie sind darüber hinaus ästhetisch nicht wertvoll. Funes kann keine Karten anlegen. Seine Erinnerungen bleiben untopographierbar. Jede Topographie mündet in eine Kopie. Jede Erinnerung, so oft sie auch wiederholt wurde, bleibt mit sich selbst identisch. Um mit Benjamin zu sprechen: Funes ist reich an Erlebnissen, aber arm an erinnerungs-würdigen und vor allem erzählwürdigen Erfahrungen. Diese bleiben allein dem Zuhörer von Funes' Stimme zugänglich. Der Erzähler ist der eigentliche *dynamic-storyteller*, der den *static storage* von Funes in einen *selbst-reflexiven* Modus überführt, indem er die Zeit als gelebte Erfahrung im zweiten Mal vergegenwärtigt. Hier wechselt die Beob-

achterperspektive vom *desinterested third-person spectator* zum *interested first-person narrator*:

Recollection is closer to perception than conception, *recollection is a story performance to be completed and not to a representative storage in memory, memory is a self-referential discrimination between recollection and forgetting which in turn makes memory possible*; recollection is intimately connected with the *différance* of speech and writing, which means there is no self-presence and no repetition; temporal dynamics determine the flux of recollection and there is no space where we would find what we could call memory. (Wägenbaur 1998: 20)

An dieser Stelle muss Wägenbaur's Modell etwas präzisiert werden, denn die interdisziplinäre Verschmelzung von kognitions- und literaturwissenschaftlichen Termini verfängt sich in ihrer Tendenz zur Verallgemeinerung. Zunächst einmal sind *perception* und *conception* keine opponierenden Prozesse, die sukzessiv aufeinanderfolgen. Vielmehr sind unsere Wahrnehmungsmuster durch Konzepte vorgeprägt (Lakoff/Johnson 1997: 11). Ferner ist der Ort des Gedächtnisses neuroanatomisch mit den Strukturen des Hippocampus identifiziert worden. Die Psychologie ist daher aus neurokognitionswissenschaftlicher Sicht in zwei Lager aufgeteilt: Einige distanzieren sich von derartigen Lokalisierungsdogmen und bevorzugen den konstruktivistisch-zeitlichen Aspekt der Erinnerungsstruktur, die aus diesem Grund sehr wohl in die Nähe literaturwissenschaftlicher und ästhetischer Gedächtniskonzepte gehören. Psychologen, die sich jedoch stark auf neurobiologische Verfahrensweisen stützen, haben oft den Hang dazu, ihre Argumentationsstruktur an biochemischen Prozessen und anatomischen Merkmalen zu orientieren. Eine Anschlusskommunikation an das ›Kulturprogramm‹ der Literatur bleibt in diesem Fall aus. Ästhetisch-literarische Konzepte arbeiten generell mit zeitlich-dynamischen Erinnerungskonzepten, ohne jedoch gänzlich auf die Raunmetaphorik zu verzichten. Anstatt sich von der Zeit domestizieren zu lassen und ihr zum Opfer zu fallen, tritt der Erzähler durch das Vergessen in eine produktive Symbiose mit ihr ein.

Zwischen dem 14. Februar 1888 und dem Jahr 1942, dem Tag der Niederschrift, haben sich Zeitinterferenzen als transparente Schichten übereinander gelagert. Die *aktualisierte* Erinnerung des Erzählenden

wird durch die Schrift *spatialisiert*, sodass verschiedene Zeitkoordinaten in eine *Konstellation* zueinander gebracht werden. Der *Spatenstich des Heute* lässt die Zeit in dem anamnetischen Prozess des Erzählens mit sich selbst spielen, indem sie gleichsam im Sinne Foucaults in der ›Sprache des Raums‹, der *Schrift* [écriture], gekrümmt wird (vgl. Foucault 2003). Die zyklische Richtung, die der Zeitstrahl einnimmt, ist jedoch trügerisch. Sie wird nämlich durch die unbesetzten, unerzählten Räume, den *intermittences*, im Erzählvorgang immer wieder aufgebrochen, sodass potentiell auch andere Konstellationen möglich sind. Kognitionswissenschaftlich betrachtet gibt es keinen *Ort des Gedächtnisses*. Kulturgeschichtlich und literaturwissenschaftlich betrachtet gibt es jedoch ein *Gedächtnis des Ortes*: den Text bzw. die Erzählung, der in ihm etwas *mündlich Tradierbares* hinterlegt hat, das vielleicht zum Wiedererschaffen motiviert. Der Erzähler konstruiert im Erzählen einen *virtuellen* Fluchtpunkt, der an die Ränder des Gelesenen drängt: Der Leser wird zum potentiellen Gedächtnisort einer wiedererschaffenen Erinnerung. Damit wird nicht nur der Tod des Erzählers aufgeschoben. Die Leiblichkeit der lauten und spöttischen Stimme Funes' hallt zugleich in den Leerstellen des Erzählten wider: durch die *Wiederholbarkeit der Lektüre*. Hier wird die spatialisierte Zeit-Dynamik der Erinnerungsstruktur performativ:

Es ist die Möglichkeit, durch die Lektüre der Zeitlichkeit performativ werden zu lassen. Indem die Lektüre beliebig wiederholt wird, kann die im medialen Lautkörper aufgehobene Zeitlichkeit sichtbar werden. Der Lautkörper kann spatialisiert werden, in der Wiederholung kommt zum Sinn die Spur der Differenz hinzu. In dieser hat das Subjekt die Möglichkeit, seine Leiblichkeit indirekt einzuschreiben. (Borsò ebd.: 41)

Die *ferne* und *indirekte* Schreibweise vermag, die abgebrochenen Satzperioden von Funes und den Spott in seiner Stimme nicht zu rekonstruieren, aber als eine Form des Materiellen, »die die Einschreibung als Spur einer Erinnerung buchstabiert«, kann sie – so argumentiert Borsò gemeinsam mit Benjamin und Roland Barthes – »zugleich das Memento an das Unwiederbringliche, an das Unsagbare der Geschichte, darstellen« (ebd.: 49). Funes' Stimme bricht als »irreduzible Eigenheit«, als »störende, fremde, kontingente und zufällige Alterität« (ebd.:

44) in die diskursive Kohärenz des Textes ein, indem es die Erinnerung des Erzählers tangiert. Doch die phatische Funktion der Sprache wird nicht in einer »Fiktion der Authentizität« (ebd.: 42) wiederhergestellt. Vielmehr geht sie ein in die potentielle Topographie der Erinnerung eines Lese(r)gedächtnisses, dass an den *Rändern des Buches* und den *intermittences* des Erinnerten eine aktive Erinnerungsarbeit am Text selbst leistet.

4.2 Auf der Jagd nach Parnassius mnemosyne

Space is a swarming in the eyes; and time,
A singing in the ears.
(Nabokov 1989: 40)

Jenseits kognitionswissenschaftlicher Termini und philosophischer Grundfragen praktiziert Borges eine Ästhetik der Zeit, die sowohl in seinen letzten Erzählungen als auch in seinen späteren Gedichten auf je unterschiedliche Weise thematisiert wird. War *Funes el memorioso* noch ein ›logophantastisches‹ *Gedankenexperiment*, werden die späteren Erzählungen zum Schauplatz ästhetischer *Gedächtnisexperimente*. Damit reiht sich Borges in die intertextuelle Verwandtschaft der Erinnerungspoetik von Thomas De Quincey über Walter Benjamin zu Valdimir Nabokov und Cesare Pavese ein. Thomas De Quinceys Metapher des *Gedächtnisses als Palimpsest*⁷³ wird nicht nur von Borges explizit in der Erzählung *La memoria de Shakespeare*⁷⁴ zitiert, sondern erfährt durch Sigmund Freuds *Wunderblock-Notiz*⁷⁵ eine psychoanalytische

73 »What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, O reader! is yours« (De Quincey 1996: 144).

74 »De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquiera impresión, por momentáneo que haya sido, si le dan el estímulo suficiente« (OC II, 394).

75 Freud hat die Analogie der Systeme Bewusst/Vorbewusst/Unbewusst mit dem ›Printator-Dauerschreibblock‹ gezogen, der mittels eines Schiebers Zellophan-Deckblatt und Wachsmatrize trennen konnte und so wiederbeschreibbar war. Freud kommentiert dies nun wie folgt: »Die Oberfläche ist nun schriftfrei und

Neuaufgabe. Die wiederbeschreibbare Schriftrolle, die auch frühere Schriftspuren wiedererscheinen lässt, steht jedoch in einem asymmetrischen Verhältnis zur Tätigkeit des Gehirns. Während die Spuren auf dem Palimpsest vom Zufall dirigierte, inkohärente und relationslose Verbindungen darstellen, vermag es die organisierende Kraft des Gehirns, die unterschiedlichen Sinnesdaten in einem harmonischen Gleichklang miteinander zu verbinden. Nach Semon würde das der »mnemischen Homophonie« entsprechen. Es ist die retrospektive Kraft des Gedächtnisses, die die vergangenen Ereignisse nicht als eine sukzessive Menge von zufälligen Daten vergegenwärtigt, sondern eine Koexistenz beider Zeitintervalle ermöglicht. In der Retrospektive wird der Sich-Erinnernde zum Regisseur in seinem Theatergedächtnis, indem er die einzelnen zufälligen Ereignisse in eine synästhetische Korrespondenz zueinander bringt. Die Retrospektive, die Rückbetrachtung, wird zur Intro-spektiven, zur Innenbetrachtung, denn »conscionssness became omnipresent at one moment to every feature in the infinite review« (De Quincey 1996: 145). Das sich erinnernde Bewusstsein wird zum *Panoptikum*.

In Walter Benjamins und Vladimir Nabokovs autobiographischen Schriften wird der Schmetterling zum begehrten Objekt im retrospektiven Gedächtnispanorama. In Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* gibt es ein Denkbild mit dem Titel *Schmetterlingsjagd* (GS IV/1, 244f.), das als Chiffre eine Kindheitserinnerung auf dem »Brauhausberg« verdeckt. »Aber der Name hat alle Schwere verloren« (ebd.: 245), was bleibt, ist die Jagd nach der vergangenen Erfahrung selbst, die in den erinnernden Jäger als tote Erinnerung eingeht:

von neuem aufnahmefähig. Es ist aber leicht festzustellen, daß die Dauerspuren des Geschriebenen auf der Wachtafel selbst erhalten bleibt und bei geeigneter Belichtung lesbar ist. Der Block liefert also nicht nur eine immer on neuem verwendbare Aufnahme­fläche wie der Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren wie der gewöhnliche Papierblock; er löst das Problem, die beiden Leistungen zu vereinigen, indem er sie *auf zwei gesonderte, miteinander verbundene Bestandteile – Systeme – verteilt*. Das ist aber ganz die gleiche Art, wie [...] unser seelischer Apparat die Wahrnehmungsfunktion erledigt. Die reizaufnehmende Schicht – das System *W-Bw* – bildet keine Dauerspuren, die Grundlagen der Erinnerung kommen in anderen, anstoßenden Systemen zustande« (Freud 2000, Bd. 3: 368).

Es begann die alte Jägersatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an, und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne. (Ebd.: 244)

Die Schmetterlingsjagd allegorisiert die Tätigkeit des Sich-Erinnerns: Der Sich-Erinnernde wird zum Jäger auf der Suche nach der *einen* Kindheitserfahrung, die in dem Wort »Brauhausberg« erklingt und die »langes Verschwiegenwordensein verklärt hat«. Die erinnernde Jägerslust hinterlässt im Gedächtnis, dem Feld der Vergangenheit, eine Verwüstung:

Und wie lag das Revier in meinem Rücken! Gräser waren geknickt, Blumen zertreten worden; der Jagende selber hatte als Dreingabe den eignen Körper seinem Kescher nachgeworfen; und über so viel Zerstörung, Plumpheit und Gewalt hielt zitternd und dennoch voller Anmut sich in einer Falte des Netzes der erschrockene Schmetterling. Auf diesem mühevollen Wege ging der Geist des Todgeweihten in den Jäger ein. (Ebd.: 245)

Die destruktive Tätigkeit des Sich-Erinnerns, die gleichzeitig eine aktive Erinnerungsarbeit ist, verwüstet das konservative Gedächtnis, um dem Kindheitserlebnis in der Spur der Erinnerung als Erfahrung habhaft zu werden: »Es hat das Unergründliche bewahrt, womit die Namen der Kindheit dem Erwachsenen entgegentreten« (ebd.: 245). Die auratische *Plötzlichkeit* einer *mémoire involontaire*, die sich des Bewusstseins *bemächtigt*, wird in die auratische *Spur* der *mémoire volontaire* verkehrt. Hier geht der »Geist des Todgeweihten« in den Erinnernden ein und kann als »unergründliche« Erfahrung vergegenwärtigt werden.⁷⁶

76 Wie Gotthart Wunberg bereits Anfang der 80er Jahre in seiner erinnerungspotetischen Studie darauf hingewiesen hat, gehe es Benjamin nicht um eine Trennung zwischen unwillkürlicher und willkürlicher Erinnerung, wie sie seit jeher mit den Namen Marcel Proust und Henri Bergson verbunden wurde. »Nicht ob sie willkürlich oder unwillkürlich geschehe, ist von Interesse, sondern: ob überhaupt«, denn »ästhetische Erinnerung, insofern sie die ästhetische Erfahrung par excellence ist«, verlange eben nicht nach Differenzierung, sondern begnüge sich mit sich selbst (Wunberg 1983: 183).

In Vladimir Nobokovs Kindheitsreminiszenzen wird der ›Englische Park‹ mit seinen labyrinthischen Verzweigungen zum Gedächtnispalast, in dem sich Zeit verräumlicht:

The ›English‹ park that separated our house from the hayfields was an extensive and elaborate affair with labyrinth paths, [...] I attempt to follow in memory the windig paths from one given point to another, I notice with alarm that there are many gaps, due to oblivion or ignorance, akin to the terra-incognita blanks map makers of old used to call ›sleeping beauties‹. (Nabokov 2000: 107)

Die Topographie der Erinnerung weist Leerstellen auf (›terra-incognita‹), in denen die »sleeping beauties« zu Hause sind. Doch diese stehen außerhalb der verräumlichten Zeit, die das Labyrinth repräsentiert. Jenseits des labyrinthischen Parks eröffnet sich erst jene weite Feldflur der ›terra incognita‹, wo die Schmetterlingsjagd beginnt:

Beyond the park, there were fields, with a continous shimmer of butterfly wings over a shimmer of flowers – daisies, bluebells, scabious, and others – which now rapidly pass by me in a kind of colored haze like those lovely, lush meadows, never to be explored, that one sees from the diner on a trans-continental journey. (Ebd.)

Jenseits des Labyrinths erstreckt sich das weite Feld einer unentdeckten Vergangenheit. Das sich erinnernde Ich fühlt sich »as if I were the discarnate carrier of my present reminiscenz« (ebd.: 109). Es ist ein Julitag im Jahre 1910. Die visuell-olfaktorischen Reize, die in der Reminiscenz wiederbelebt werden, führen das körperlose Ich auf eine ›transkontinentale Reise‹ durch die ›lush meadows‹ der Vergangenheit. Hier empfindet der Sich-Erinnernde »the highest enjoyment of timelessness«:

I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another. Let visitors trip. And the highest enjoyment of timelessness – in a landscape selected at random – is when I stand among rare butterflies and their food plants. This is ecstasy, and behind the ecstasy is something else, which is hard to explain. It is like a momentary vacuum into which rushes all that I love. A sense of oneness with sun and stone. A thrill of gratitude to whom it may concern – to the contrapuntal genius of human fate or to tender ghosts humoring a lucky mortal. (Ebd.: 109f.)

Der ›magische Teppich‹ ist als Gedächtnis ein Vehikel des Zeitreisenden. Nach Gebrauch wird das Gedächtnis gefaltet: In der Erzählung des Reisenden wird ein Muster über das andere gelegt, sodass ein Gewebe der Zeit entsteht, ein Labyrinth der Zeit, wie Benjamin es ja bereits als ein Übereinanderlegen vieler transparenter Schichten bezeichnet hat. Jede Falte wird zum Stolperstein für den Besucher, der in die Vergangenheit eintreten will: Er fällt in eine zufällig ausgewählte Erinnerungslandschaft, in eine Ekstase, die als höchster Genuss der Zeitlosigkeit empfunden wird. Doch diese ekstatische Empfindung der Zeitlosigkeit, die sicherlich eine Unsterblichkeitskonnotation in sich birgt, hat einen doppelten Boden: Hinter der Ekstase, die nicht nur eine Verzückung oder einen Rausch meint, sondern ein Hinaustreten aus sich selbst in die Zeit, lauert ein »momentary vacuum«, das schwarze Loch des Vergessens, dass die ›sleeping beauties‹ in seinen Schlund hinab zieht. *Der magische Teppich webt auf dem Rücken des Vergessens eine Topographie der Erinnerung als Ekstasen der Zeit.*

Der begehrte Schmetterling, der auf den Feldern von Oredezh gesammelt wurde, hieß *Parnassius mnemosyne* [sic!]: »Strange butterflies of ancient lineage, with rustling, glazed, semitransparent wings and catkin-like flossy abdomes« (ebd.: 164). Diese semitransparenten Schmetterlingsflügel sind – gleich der Seiten des halbdurchsichtigen Palimpsestes – eine *metapoietische Referenz* auf den Produktionsort des Schreibenden selbst, der in der »Auto'graphie« verschwindet:

Das Ich ist in der Auto'graphie zuallererst ein schreibendes Ich, das stets in einem differentiellen Abstand zu sich selbst steht, und damit – der autodifferentiellen Struktur der Erinnerung gemäß – nur Bruchstücke eines Selbstbildnisses produzieren kann. (Giuriato 2006a: 98)

Giuriato verweist außerdem darauf hin, dass Benjamin bewusst hauchdünnes, transparentes Papier als Manuskriptseiten der Berliner Kindheit verwendet hat. Damit wird der autodifferentielle Abstand zwischen erinnerten und erinnerndem Ich im Erinnerungsvorgang semitransparent. Die *Falterhaftigkeit* des Ichs ist hier wörtlich zu verstehen: eine *Faltung* des Subjekts durch die Schrift in ein Vergangenes und Zukünftiges. Das erinnernde Ich *erscheint* so als *Falte* einer Gegenwart zwischen einem gewesenem Ich und gewordenem Ich. Diese Erfahrung ist

»ecstasy«, in diesem Moment geht *Parnassius mnemosyne* in den Jäger ein und verschwindet in demselben Augenblick in das ›momentary vacuum‹ des Vergessens. Für Jorge Luis Borges wird *Parnassius mnemosyne* zur obsessiven Wiederkehr eines ›recuerdo imposible‹.

4.3 Je est un autre

»El tiempo está viviendome« (OC I: 62). Meiner Ansicht nach beschreibt dieser Vers den Kern der Geschichten *El Otro*, 25. Agosto 1983 und *Epilógó*. Dabei ist Borges' ›auto'graphisches‹ Schreiben nicht als ein Schreiben gegen diesen Vers, sondern als seine Potenzierung zu verstehen.

In dem 1974 veröffentlichten *Epilógó* liegt eine solche Potenzierung in Form einer *Selbsthistorisierung* vor. Dort wird auf das Jahr 2074 (genau 100 Jahre später) verwiesen, in dem ein Lexikonartikel in der *Enciclopedia Sudamericana* über einen Autor, der unter dem Namen José Francisco Isidoro Luis Borges verzeichnet ist, veröffentlicht wird. Tatsächlich jedoch handelt es sich um einen Artikel, der nicht existiert, wenn man bedenkt, dass nur das, was veröffentlicht wird, wirklich ist.⁷⁷ Behält man eine solche Perspektive bei, dann sind mindestens drei Verben, die sich auf diesen Text beziehen, referenzlos: zitiert, ausgelassen und antiquiert. Es wird ein Text zitiert, der weder wirklich noch vollständig ist und dessen Schreibweise absichtlich *veraltet* worden ist, um den Ansprüchen des modernen Lesers gerecht zu werden. Der Anachronismus wird besonders in den Begriffen *antiquiert* und *modern* spürbar, da etwas antiquiert wird, was nicht existiert, um sich dem, was in der Gegenwart als *modern* bezeichnet wird, anzupassen. Insofern wäre der Begriff des *Modernen* selbst anachronistisch, weil er sowohl das *Zeit-* als auch das *Unzeitgemäße* in sich schließt. Dieses Paradoxon löst sich jedoch auf, wenn man bedenkt, dass die Wirklichkeit immer anachronistisch ist, wie Borges selbst immer wieder betonte. Nicht anachronistisch ist aber der vermeintliche Lexikonartikel selbst,

77 In *Utopía de un hombre que está cansado* heißt es: »Las imágenes y la letra impresa eran más reales que las cosas. Sólo lo publicado era verdadero« (OC II: 54). So berichtet Eudoro Acevedo (Borges Name mütterlicherseits) seinem Gegenüber aus der Zukunft von seiner Vergangenheit.

weil er eben noch nicht existiert bzw. in Richtung auf ein Immer-schon-geschrieben-worden-sein *im Werden ist*. Ohne in eine philosophisch-phänomenologische Dimension abzugleiten, soll auf Foucault verwiesen werden, der zum Hellenismus und seiner »exercice de soi sur soi« und der »Einübung des Todes« Folgendes bemerkt: »Es wird nicht von der Gegenwart ausgegangen, um die Zukunft zu simulieren: Man stellt sich die ganze Zukunft vor, um sie als Gegenwart zu simulieren. Somit stellt es ein Zunichtemachen der Zukunft dar« (Foucault 2004: 575).

Der Text stellt genau dieses Zunichtemachen der Zukunft dar, die im *Jetztpunkt des Schreibens* unter dem kalendarischen Signifikanten 1974 determiniert wird, um eine Öffnung des Vergangenen zu bewirken, das bewertet werden kann, aber sich nicht rechtfertigen muss. Dabei spielt das unbekannte Todesdatum von Borges keine unwichtige Rolle: Es weist vielmehr auf jene Öffnung des Vergangenen hin, indem eine *unabschließbare Entzifferungsarbeit am Selbst* und seiner *Geschichte* geleistet werden kann, d.h. eine Arbeit am Gedächtnis selbst. In der *Selbsthistorisierung* potenziert sich Benjamins Ausspruch, dass der Erzähler seine Autorität vom Tode her bezieht: Indem Borges seinen Tod in der Schrift vorwegnimmt, begibt er sich als Autor und Erzähler in ein anderes Souveränitätsverhältnis zum Tode.⁷⁸ Durch die Vorwegnahme des empirischen Todes im *literarischen Selbstmord* wird das Subjekt von der Last des Sich-Erinnern-Müssens, um eine Identität zu generieren, befreit. Als ein Sich-der-Geschichte-verschreibendes Subjekt negiert es sich selbst, um besser überleben zu können. Jacques Derrida formulierte es in einem Essay über Edmond Jabès auf ähnliche Weise: »Das Leben negiert sich selbst in der Literatur, um besser überleben zu können. Um besser zu sein. Es negiert sich so wenig, wie es sich bejaht: Es verschiebt sich und schreibt sich als »différance« (Derrida 1976: 119f.). Dieser Raum der *différance* wird für Borges zum Pantheon der literarischen *Vorläufer* und *Helden*, indem er eine Art von *Glorifizierung* praktiziert:

78 »Libre de la memoria y de la esperanza, ilimitado, abstracto, casi futuro, el muerto no es un muerto: es la muerte« (OC I: 33).

Streben nach Ruhm heißt, sich selbst in der Kulturgeschichte der Menschheit (und sei es einer Nation) wahrzunehmen, sein Leben im potentiellen Bewusstsein dieser Menschheit zu begreifen und anzusiedeln, nicht in sich und für sich zu wachsen, sondern in und für die Anderen, einen Ort in der nächstliegenden Welt der Zeitgenossen und Nachfahren einzunehmen. (Bachtin 2008: 217)

Bachtin sieht in der »biographischen Selbstobjektivierung«, die wir in diesem Kontext als eine *Selbsthistorisierung* bezeichnet haben, eine die Gegenwart »organisch fortsetzende Zukunft« (ebd.: 216f.).

In diesem Kontext bilden die Geschichten *El Otro* und 25. *Agosto 1983* sowie *La Memoria de Shakespeare* Variationen der Themenkomplexe Gedächtnis, Erinnerung, Vergessen und Identität. Zentrum dieser Geschichten ist ein Spiel mit der Zeit. In der Erzählung *El Otro* überkreuzen sich verschiedene Zeitstränge: Datum des Eingedenkens ist das Jahr 1972, wo ein Ereignis aus dem Jahre 1969 erinnert wird bzw. in Form einer Erzählung aufs Papier gebracht wird. Der Erzähler ist Jorge Luis Borges, der sich an eine Begegnung mit seinem *alter ego*, dem jungen Borges aus dem Jahre 1918, erinnert:

Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito. [...] Sentí la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. (OC II: 11)

Die Verbindung zweier Zeitstränge und zweier Orte wird durch die zwei sich überkreuzenden Flüsse symbolisiert: Die Rhône in Genf (1918) kreuzt den Charles River in Cambridge (1969). Das sich erinnernde Subjekt elaboriert das zunächst latente Gedächtnismaterial mittels einer Erzählung.⁷⁹ Das erinnerte Material erhält während des Erzählvorgangs den Charakter eines Ereignisses, das im Laufe der Geschichte eine in sich verschachtelte Erinnerungsreihe freilegt. Das angebliche Ereignis von 1969 ist gar kein Ereignis, sondern eine Erinnerung an eine Erinnerung, deren Ursprung ein Traum ist: Borges aus dem Jahre 1918 träumt von Borges aus dem Jahre 1969, dessen Erinnerung

79 »Qué sucede al despertar? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo« (OC II: 222).

mit dem Traum des Anderen zusammenfällt. Es liegt demnach eine dreifach potenzierte Erinnerungsstruktur vor: Die Erzählung ist eine Erinnerung an eine Erinnerung aus dem Jahre 1969, die eine Erinnerung an das Jahr 1918 enthält, die wiederum in einen Traum mündet. Während der Latenzzeit (jener Zeit, in der das Traum- bzw. das Erinnerungsmaterial nicht elaboriert wird) ist das Vergessen die produktive Kraft, in der die Vermischung von Traum- und Erinnerungspartikel als Grundbedingung für die *Wiederholungsstruktur* erkennbar wird. Daraus ergeben sich Traumgedanken, die sich kaum von dem Wachzustand unterscheiden lassen (Freud 2000, Bd. 2: 310).

Diese Transparenz zweier sich zueinander komplementär verhaltender Gedächtnistätigkeiten wird während des Elaborationsvorganges, d. h. während des Schreibens, manifest, was unweigerlich zur Folge hat, dass im Erinnerungs- bzw. Erzählvorgang das gegenwärtige Subjekt *miterinnert* wird: Die Grenze zwischen dem erinnernden Ich und dem erinnerten Ich wird semitransparent. Die Distanz oder die Spaltung innerhalb des Subjekts bleibt gewahrt. Welches Borges-*Bild* sich also tatsächlich in der Erzählung *entfaltet*, ist nicht Borges aus dem Jahre 1918, auch nicht Borges aus dem Jahre 1969, wohl aber Borges aus dem Jahre 1972, der bereits ein potenziertes und dezentralisiertes Subjekt freilegt, dem man nicht vollständig eine Art von Melancholie oder Sehnsucht absprechen kann. Die Geschichte trägt den Stempel einer Wunscherfüllung, die dem »Prinzip Außerdem« (Borges/Raddatz 1984) folgt. Am Ort des Eingedenkens, an dem die Arbeit am Gedächtnis vollzogen wird, kann die Deutungsarbeit eine »Vorstufe des Vergessens« beinhalten, die ein ausgelassenes Fragment in die neue Erinnerung integriert:

Es kommt gar nicht selten vor, daß mitten in der Deutungsarbeit plötzlich ein ausgelassenes Stück des Traumes auftaucht, das als bisher vergessen bezeichnet wird. Dieser der Vergessenheit entrissene Traumteil ist nun jedes Mal der wichtigste; er liegt auf dem kürzesten Weg zur Traumlösung und war darum dem Widerstande am meisten ausgesetzt. (Freud ebd.: 497)

Ein solcher versteckter bzw. chiffrierter Schlüssel findet sich in der Erzählung wieder:

Antes, él había repetido con farvor, ahora lo recuerdo, aquella breve pieza en que Walt Whitman rememorar una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz. »Si Whitman la ha cantado – observé – es porque la deseaba y no sucedió. El poema gana si adviniamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho (OC II: 15).

Der letzte Satz dieser Passage ist eine Kommentierung der gesamten Geschichte. Spätestens an dieser Stelle wird dem Leser bewusst, dass die Begegnung nie stattgefunden hat, wohl aber herbei gesehnt worden ist. Die Wirklichkeitsintensität des Ereignisses wird von der räumlichen Achse gelöst und auf die zeitliche verlegt, sodass die Begegnung nur in der vierten Dimension stattfindet, d. h. im Gedächtnis. Die Wiederholungsstruktur eröffnet dabei eine zeitliche Differenz, die auf den Ort ihrer eigenen Wiederholung hinweist: Es ist das Gedicht *Límites* (OC I: 880), das Borges in seiner Genfer Zeit verfasste und mit folgender Strophe schließt:

Creo en el alba oír un atareado/Rumor de multitudes que se alejan;/
Son lo que me ha querido y olvidado;/Espacio y tiempo y Borges ya
me dejan.

Die sich entfernenden Stimmen eines Anderen, deren auratisierende Wirkung nur aus der Ferne als Spur im Gedächtnis haften bleibt und immer mit einer Art von Melancholie einhergeht, kreuzen sich bereits in dieser vor- und zurückweisenden Ferne, in der ein vorbestimmter Ort des Eingedenkens ihre Wiederholung ankündigt. Die wiedergefundene Zeit arrangiert sich bei Borges in der Geste des *Hinüberbeugens über den Anderen*⁸⁰, die der Geste beim Lesen eines Buches gleicht. Im Hinüberbeugen wird der Andere eine *Posesión del pasado* (OC II: 478): »Sólo que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimo«. In den Gedichten mit den englischen Titeln *Yesterdays* (OC II: 310) und *All our Yesterdays* (OC II: 106) wird dasselbe Motiv verwendet, um dem gegenwärtigen Ich in einer Summe von vergangenen, gestrigen Ichs habhaft zu werden. Besitz des Gestern meint Besitz des Ichs in der Form n-1, denn das sich erinnernde Ich muss von der Summe der erinnerten Ichs subtrahiert werden. Dann kristallisiert sich folgende

80 In dem Gedicht *Límites* heißt es: »¿Y el incesante Ródano y el lago, todo ese ayer sobre el cual hoy me inclino?« (OC I: 880).

Formel heraus: »Soy los que ya non son« (OC II: 106). Die deiktische Triade des *Ich-Hier-Jetzt* zergeht in einem Kontinuum, das multiperspektivisch gebrochen ist. Daher lautet Borges' Antwort auf die Frage, ob sein Leben eine Kontinuität habe: »Ich bin ein Konglomerat« (Borges/Raddatz ebd.: 5). Nämlich ein Konglomerat aus »tönenden Bezügen«, in denen das Subjekt als ein *Traum der Zukunft* erscheint: »Die Wurzel dieser Ausdrücke ist, wie man sehr rasch erkennt, der Nullpunkt des subjektiven Ursprungs, das *ich*, das *hier*, das *jetzt*« (Derrida 2003: 126). Doch dieser Nullpunkt darf nicht als ein Fixpunkt im Raum gedacht werden, sondern als ein nomadischer.⁸¹

Für Borges ist dieser Nullpunkt die Gegenwart verstanden als eine absolute Singularität: »El presente no se detiene. No podríamos imaginar un presente puro; sería nulo. El presente tiene siempre una partícula de pasado, una partícula de futuro« (OC II: 693). Ferretti verfolgt durch die intertextuellen Bezüge mit Kierkegaards Schrift *Die Wiederholung* einen ähnlichen Deutungsansatz, wenn er bemerkt, dass der »Raum in der Schweb« den (Fort-)Gegangenen und den Kommenden zu einem »Gegangenkommen« synthetisiert und zur Aufführung bringt. Es handle sich daher um eine »literarische Inszenierung der Wiederholung«, die einen »synthetischen Ort eine[r] Innerlichkeit« erschafft, »in der sich beide *Selbst* narzisstisch spiegeln, indes einander nicht berühren können« (Ferretti 2007: 194). Die Kollaboration der Zeit, die ähnlich wie die »Pressung der Traumarbeit« (Freud ebd.: 310) agiert, d. h. mit Brüchen, Zusammenschiebungen, Abschweifungen und Ähnlichem verfährt, ist eine Macht, die ein *Ereignis* in eine *Erzählung* umwandeln kann. Diese Verdichtungs- und Verschiebungsarbeit erfährt in der Geschichte 25. *Agosto 1983* (OC II: 375–378) eine erneute Zuspitzung. Dort wird am Schluss der Geschichte explizit darauf hingewiesen, dass zwischen dem Erlebnis und dem Niederschreiben desselben Zeit vergehen muss:

81 »Der Strukturalismus ist keineswegs ein Denken, welches das Subjekt beseitigt, sondern ein Denken, welches es zerbröckelt und systematisch verteilt, welches die Identität des Subjekts bestreitet, es auflöst und von Platz zu Platz gehen lässt, ein Subjekt, das immer Nomade bleibt, aus Individuationen besteht, aber aus unpersönlichen, oder aus Besonderheiten, aber aus vorindividuellen« (Deleuze 1992: 55).

4.3 Je est un autre

- Yo no olvidaré y voy a escribirlo mañana.
- Quedará en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo escribas, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años«. (OC II: 378)

Voraussetzung der Erzählbarkeit des Ereignisses ist also eine lange Latenzphase des Vergessens, die das Erlebnis in eine ästhetische Erfahrung verwandelt. Wunberg bestätigt diese Auffassung, denn die Kunst des Vergessens ist nicht nur Ingredienz der ästhetischen Wahrnehmung, sondern deren Konstitut. Erst auf der kollaborativen Ebene des Vergessens kristallisiert sich die Evidenz einer Erfahrung heraus (Wunberg 1983: 99).

In einem Hotelzimmer begegnen sich der jüngere Borges, der 61 Jahre alt ist, und der 84-jährigen Borges aus der Zukunft, der Selbstmord begehen will. Das Gespräch artet in eine literarische Diskussion über das eigene Werk aus. Der offensichtliche Traumcharakter der Situation wird bereits in den ersten Zeilen angedeutet: »Entré en el vestíbulo, cuyos espejos pálidos repetían las plantas del salón« (OC II: 375). Das Spiegelmotiv gehört zu jenen Bildern der »réécriture«, die auf die Begegnung mit dem Doppelgänger vorausdeuten.

In dem Gedicht *Los espejos* (OC I: 814f.) erregen sie Furcht und Entsetzen, weil sie elementare Vollstrecker eines alten Paktes seien, die die Welt vervielfachen und einen unbewohnbaren und unmöglichen Raum entstehen lassen. Doch Spiegel vervielfachen nicht nur den Raum, sondern fügen der Dreidimensionalität des Raumes die vierte Dimension hinzu: die Zeit. Von der Gewissheit ausgehend, dass es keine Rolle spielt, wer wen träumt, oszilliert das Personalpronomen *Ich* zwischen zwei Subjekten, die sich jeweils im Diskurs des Anderen verlieren. Sobald einer von beiden anfängt zu sprechen, verfangen sich beide in der Lüge: »Me incliné sobre él rostro y los dos hablamos a un tiempo. Sé que los dos mentimos« (OC II: 376). Das Spiel des *Wer-träumt-wen* produziert paradoxe Sätze: »La verdad es somos dos y somos unos«. Die Frage des *Wer-Spricht* wird nicht aufgelöst. Stattdessen oszilliert der fast schon mechanische, nuancenlose Klang der Stimme zwischen zwei Versionen von Borges, die durch die Monotonie der Stimme in zwei unkörperliche Sprecher zerfallen. Beide Subjekte existieren jeweils in der Imagination des Anderen.

Damit verweist das Datum auf eine anachronistische Wirklichkeit: Die Erinnerung an die Vergangenheit mündet in einen Traum von der Zukunft. Während der Niederschrift am 25. August 1983 fließen beide ineinander über. Auch hierzu bemerkt Ferretti, dass es sich nicht einmal streng genommen um eine ›Inszenierung der Wiederholung‹ handle, sondern um die »Ankündigung einer Wiederholung«, die eine Erfahrung erst vorbereitet: »Denn der Erzähler wird früher oder später einen anderen Borges treffen, der seine Leerstelle einnehmen wird, der also zu einem Akteur werden wird, der das Vergangene mit dem Kommenden synthetisiert« (Ferretti ebd.: 199). Der Ort der Synthese ist der Schreibakt selbst, in dem der Sich-Erinnernde zum ›discarnate carrier of a present reminiscence‹ wird. In ihm wird »el plastico ayer irrevocable« (OC I: 1084), wie es in dem Gedicht *El pasado* heißt, von dem Gipfel des Wird-Sein und des War (»este ápice del ya será y de fuel«), das Heute eines jeden Moments, zu einem illusorischen Gestern modelliert. Dabei fungiert das Double als Initiator für biographisches Erzählen, denn, so Bachtin, »mein *Ich-für-mich* könnte nichts *erzählen*« (Bachtin ebd.: 216). Diese ästhetische Tätigkeit des »dopperlgängeri-schen Usurpators« (ebd.: 214), die an der Erinnerung des Vergangenen beteiligt ist, hat Bachtin als eine nicht-fingierte *autoritative* Kraft bezeichnet:

Dass dieser Andere nicht zu eigennütziger Verwendung von mir *erfun-den* ist, sondern eine tatsächlich von mir bestätigte und mein Leben bestimmende wertkonstituierende Kraft darstellt [...], macht ihn zum *autoritativen* und innerlich fassbaren Autor meines Lebens. Das bin nicht ich mittels des Anderen, sondern das ist der wertmäßige Andere in mir selbst, ein Mensch in mir. (Ebd.: 215)

Diese *wertkonstituierende Kraft* wird messbar an der *enumeratio* von Dingen aus der Vergangenheit, die wie zirkulierende Metaphern Borges' Werk durchkreuzen. Es sind nicht nur Worte, sondern vor allem Mythen, die in Borges' *Lebenskatalog* den ›Stil der Ewigkeit‹ praktizieren und nur in der Wiederholung, d.h. im zweiten Mal, ihre volle Wertigkeit entfalten:

El estilo del deseo es la eternidad (Es verosímil que en la insinuación de lo eterno – de la inmediata et lucida fruitio rerum infitarum – esté

la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran.). (OC I: 364)

In dem Gedichtzyklus *La moneda de hierro* (OC II: 160) artikuliert sich der ›Stil der Sehnsucht‹ in einer *Elegía del recuerdo imposible* (OC II: 123). Der sich gleichbleibende Rhythmus der Elegie wird durch die Rekurrenz eines Verses in eine endlose Schleife getrieben: »Qué no daría yo por la memoria« (ebd.). Hier potenziert sich die Elegie zu einer »radikal verinnerlichten Melancholie«, die Karl-Heinz Bohrer als »poetische« bzw. »literarische Trauer« bezeichnet hat:

Während die Elegie in der Rückerinnerung einstigen Glücks dieses Glücks noch einmal noch einmal habhaft zu werden versucht, findet die Trauer, die hier statthat, ihren Grund darin, dass das jeweilige Präsenz der erzählten Vergangenheit selbst schon unter dem Zeichen des Vergangenheitsmodus steht. [...] Jede Erfahrung ist Abschiedserfahrung gegenüber der Gegenwart als spezifischer Modus einer radikal verinnerlichten Melancholie. [...] Gegenwart sofort wieder in Vergangenheit verwandeln, das ist die Formel der literarischen Trauer. Im Unterschied zur Elegie handelt es sich hier nicht mehr um das Bewusstsein von einem Langzeitverlauf, sondern Vergangenheit ist immer schon das Gegebene. Jede Gegenwart ist Abschied von der Gegenwart. (Bohrer 2003: 39)

Oder, wie Benjamin sagen würden: Das Sprechen verliert sich in der *ewig gewesenen Gegenwart*. Der ›Hang zur Ewigkeit‹ bleibt Merkmal des *recuerdo imposible*, sowohl der frühen als auch der späten Lyrik, wie Danielle Séville-Fürnkäs zu Borges' früher Lyrik bestätigen konnte: »Seine Poetik strebt danach, mit einer zeitlosen und ahistorischen Dichtung zusammenzufallen« (Seville-Fürnkäs 2003: 85). Diese Tendenz sei der frühen Lyrik seit *Fervor de Buenos Aires* eingeschrieben und durch die Methode der ›réécriture‹, des Wiederlesens und der Umarbeitung, immer wieder im Kontext der späteren Lyrik fortgeführt worden.⁸² Doch die emotionale Intonation in der Stimme habe sich geändert: »›Resignarse‹ und ›corregir‹, also Resignation als emo-

82 Durch die Adaption von Lafons Begriff der ›réécriture‹ konnte Séville-Fürnkäs anhand der Rekonstruktion der Veröffentlichungsgenealogie von Borges Schriften feststellen, dass die Methoden der Verknappung, Reduktion und Montage oft einer »Textoptimierung« dienten: »Aus einer veränderten An-

tionaler Zustand und Korrigieren als Haupttätigkeit des Schriftstellers, sind dem nun 70-jährigen Borges vorbehalten« (ebd.). Die »Elegie des unmöglichen Erinnerns« birgt das Moment des melancholischen Blicks auf die erinnerte Dingwelt, von der das Leben abfließt und als totes Inventar mittels der *enumeratio* im Gedächtnis begraben wird.⁸³ Wie Séville-Fürnkäs treffend formuliert hat, »erscheint der ursprüngliche »fervor« durch die Bilder der Wiederholung, Gewohnheit und Langeweile seine ursprüngliche Dynamik im allmählichen Stillstand der Bilder aufgehoben« (ebd.: 79). Jene *enumeratio*, die sich dem Prinzip der Wiederholung unterwirft, ist jedoch nicht bloß ein rhetorisches Mittel, sondern »la ética del sistema« (OC I: 763), das die Zeit widerlegt:

En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido una refutación del tiempo, de la que you mismo descrea, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma. (OC I: 759)

Der philosophisch-literarische Essay *Nueva refutación del tiempo* (OC I: 757–771) aus den *Otras inquisitiones* scheint zwar einheitlich zu sein, doch Borges weist in einer Vorbemerkung explizit daraufhin, dass der Text aus heterogenen Teilen, die zu je unterschiedlichen Zeiten veröf-

ordnung kann so eine neue Kontextualisierung der Gedichte sich aufdrängen. Themen- und Motivkomplexe, die ganz unterdrückt und entfernt wurden, können ihrerseits eine neue Interpretation von Gedichten und Gedichtsammlungen provozieren« (ebd.: 166).

- 83 Sowohl in dem Gedicht *Inventario* (OC II: 83) als auch *Al adquirir una encyclopedia* (OC II: 296) wird das Gedächtnis als »static storage«, als Speicher, thematisiert. Jeder Vers wird durch einen deiktischen Ausdruck eingeleitet: »aquí« und »hay«. Danach folgt die Aufzählung der »las cosas« oder der *imagenes*: damit fungiert jeder Vers gleichzeitig als *locus* des Speichergedächtnisses. Das Gedicht *Inventario* wird durch zwei identisch wiederkehrende Fragen jeweils am Anfang und am Ende in eine zyklische Struktur gebracht, die jedoch durch den Verweis des Gedichts auf sich selbst als Moment des Vergessens aufgebrochen wird. Auch das geschriebene Gedicht geht in die Unordnung des Vergessens ein. Die Polysemie des Begriffs *Inventario* ist hierbei natürlich bewusst gewählt. Zum einen verweist »invenire« (lat.) auf das finden, erwerben oder entdecken von etwas, als auch auf die Tätigkeit des Dichters selbst, der *inventio*, die Erfindungsgabe.

fentlicht worden sind, zusammengesetzt ist.⁸⁴ Der erste Teil, der 1944 als Artikel in der Zeitschrift *Sur* veröffentlicht wurde, und der dritte Teil, der eine Revision des Ersten darstellt und der erst 1946 während der Entstehung der *Otras inquisitiones* hinzugefügt worden ist, werden von einer transkribierten »anédocta emocional« (OC I: 765) mit dem Titel *Sentirse en muerte* zu einem strategischen Zeitexperiment verknüpft. Während die beiden Texte philosophische Gedankenexperimente sind, fungiert die Stimmungsanekdote als ästhetisches Gedächtnisexperiment. Das philosophische Grundgerüst besteht aus einer intertextuellen Montage von Passagen des Idealisten Georg Berkeley, des Skeptizisten David Hume und der Wissenschaftsgeschichte. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen steht das Zitat Berkeleys: »esse est percipi«, die Dinge existieren nur im aktuellen Vollzug der Wahrnehmung.

Dieser These folgend schwört Borges sowohl dem »Zerebralismus Schopenhauers«, dem »Monismus Spillers«, der »zwei voneinander unabhängige visuelle Systeme« postuliert, als auch einem psychophysischen Parallelismus ab, der geistige Prozesse auf eine Veränderung des Nervensystems zurückführt. In Annäherung an David Humes Skeptizismus negiert er die sukzessive und die simultane Zeitabfolge wie auch den Begriff »*specious present*« der Psychologen, die »ideale Architektur des Raumes« und auch ein mit sich selbst identisches Subjek. Labyrinth, Chaos, Traum sind die letzten Schlussfolgerungen einer absoluten Negation, die von Borges in eine absolute Bejahung des »autonomen Augenblicks« mündet: »Cada instante es autónomo« (OC I: 762).

Doch dieses Gedankenexperiment ist nicht die Synthese einer negativen Dialektik idealistischer oder skeptizistischer Argumentationen. Indem Borges auf den Traum von Tschuang-Tsu zurückgreift, entgeht er einer philosophischen Rechtfertigung: »Éste, hará unos veintecuat-

84 Aufgrund derartiger Neuordnungen gilt Borges als »Meister der Montage und des Kompilierens«, aus denen sich schließlich heterogene Textgattungen generieren: »Weil Zeitschriften und Zeitungen fast ausschließlich seine ersten Publikationsmedien waren, stellen sie auch die ersten Kontexte der jeweiligen Texte bereit. [...] Der journalistische Medienzwang bot ihm reichlich Gelegenheit, die Grenzen bestimmter literarischer Gattungen publikumsbezogen zu erproben und zu erweitern« (Séville-Fürnkäs ebd.: 167).

ros siglos, soñó que era una mariposa, yno sabía al despertar siera un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que había soñado ser un hombre» (OC I: 768). Das Erwachen Tschuang-Tsus kann potentiell in den Traum eines anderen münden, denn es gibt nur den Prozess des Träumens und des Wahrnehmens, jedoch keinen Träumer (Subjekt) und keinen Traum (Objekt): »Existían como término n de una infinita serie temporal, entre $n-i$ y $n+i$ « (ebd.). Angelehnt an ein Zitat Humes, der die Wahrnehmung mit einer Theaterbühne vergleicht, wird der Vorgang des Träumens zum Schauplatz einer Inszenierung. Träumen und Wahrnehmen sind komplementäre Vorgänge ein und desselben singulären Phänomens, das zwischen $n-1$ und $n+1$ erscheint: dem Ich. Das Träumen komplementiert das Erinnern, weil es die Vergangenheit modifizieren kann. Während wir träumen vergessen wir, dass wir wahrnehmen, wenn wir wahrnehmen, vergessen wir, dass wir träumen. Als Träumende sind wir bewusst wahrnehmend-modifizierende Wesen, als Wahrnehmende unbewusst-träumende. Dies ist die aristotelische Quintessenz: Während des Erinnerns vergessen wir die ursprüngliche Erfahrung, weil wir sie erst im Akt des Erinnerns modifizierend produzieren.

Die Stimmungsanekdote wird zur literarischen Inszenierung eines solchen Erinnerns. In *Sentirse en muerte* eröffnet sich die wohlbekannte Szenerie des Flaneurs, der von einem Spaziergang in Baracas berichtet: »No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas« (OC I: 764). Den dunkelsten Einladungen des Zufalls geöffnet (»oscuras invitaciones de la casualidad«) scheint eine Art von Teleologie den Flaneur in die Grenzbezirke der Stadt zu treiben. Benjamin bezeichnete diese Art von flanierender Teleologie als den »Magnetismus der nächsten Straßenecke« und tatsächlich: »La marcha me dejó en una esquina« (ebd.: 764).⁸⁵ Hier wird der Sich-Erinnernde zum unkörperlichen Träger einer »visión«, die

85 In Haschisch in Marseille wird der Hafen zum Beobachterposten des Flaneurs, der das Zentrum aus der Peripherie wahrnimmt: »Es schmeichelte mir der Gedanke, hier in einem Zentrum aller Ausschweifungen zu sitzen, und mit hier war nicht etwa die Stadt, sondern der kleine, nicht sehr ereignisreiche Fleck gemeint, auf dem ich mich befand. Aber die Ereignisse kamen eben so zustande,

ihn in seiner »Gedankenlosigkeit« (»en asueto serenísimo de pensar«) überfällt. Versunken in die »blaßrosa Lehmwand« tritt die Gedankenlosigkeit mit einem einzigen Gedanken in eine »blitzhafte Konstellation: »Esto es lo mismo de hace treinta años...« (OC I: 765). Die Vorschnelligkeit des Gedankens hat jedoch eine *emotionale* Konnotation, keine *kognitive*. Das Einzige, das zum emotiv Wahrnehmenden drängt, ist der zeitlose Laut der Grille (»el también intemporal de los grillos«). Dieser monotone, akustische Reiz vertieft sich zur Wirklichkeit (»se profundizó al realidad«):

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor calridad de la metafísica. Nor creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcénbible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. (Ebd.: 765)

Dieses visionäre *dejá-vu* Erlebnis kann im Kontext der *Epiphanie*-Thematik *allá* James Joyce, Virginia Woolf und Marcel Proust gedeutet werden und »als emphatischer Ausdruck für Wahrnehmung begriffsloser Vorgängigkeit« (Bohrer ebd.: 77) verstanden werden. Der metaphysische Glanz der Poetik der Moderne verwandelt sich so in eine »aporetische Doppelheit einer Transzendenz ohne Transzendenz«, für die vor allem Walter Benjamin und Robert Musil stehen (ebd.: 79f.). Doch wie bereits in Bezug auf Benjamin gezeigt werden konnte, handelt es sich beim Erinnerungsvorgang niemals um einen *transzendenten*, sondern um einen *transzendentalen* Vorgang. Das Postulat einer *Negativität der Transzendenz* ist überflüssig, zumal Benjamin nicht einmal einen Begriff der Transzendenz einführt. Weil die benjaminsche Erinnerungspoetik eben darin gründet, zu erfahren, was nicht erfahrbar ist, handelt es sich nicht, um eine die Grenzen der möglichen Erfahrung übersteigende Vision, sondern um einen Vorgang, der darauf hinweist, was sich *vor* jeder Erfahrung a priori im Subjekt bzw. im Bewusstsein als Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung (transzendental) ereignet.

daß die Erscheinung mich mit einem Zauberstab berührte und ich in einem Traum von ihr versank.« (GS IV/1, 415)

Sentirse en muerte beschreibt diesen transzendentalen Vorgang, indem es auf etwas hinweist, auf das nicht verwiesen werden kann, weil es nur in seiner *Abwesenheit*, das *bedeutet*, was niemals *gedeutet* werden kann: Es ist die Zeit, die in dem Wort ›Ewigkeit‹ gleichzeitig negiert und emphatisch bejaht wird. *Die ›Ewigkeit‹ ist der Signifikant für die anwesende Abwesenheit des Signifikats ›Zeit‹*. Während sie als unausgefüllte Leerstelle in den philosophischen Gedankenexperimenten torpediert wird, generiert das ›dynamic story-telling‹ der Stimmungsanekdote eine ästhetische Erfahrung:

La música, los estados felicidades, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (OC I: 635)

Das Wissen von der Zeit kann weder die Philosophie noch die Psychologie vermitteln. Die Form der Zeit ist eine Form der ästhetischen Erfahrung, die die individuelle Existenz tangiert. Ion T. Aghena betont zu Recht, dass Borges nicht jegliche Identitätserfahrung leugnet, sondern nur diejenige, die ein Wissen vom Subjekt in Form von Fakten und Argumenten produziert. Stattdessen handle es sich bei Borges um die Evidenz seiner Selbst im Vollzug eines existentiellen Aktes: »Personal identity is the only tangible evidence of existence. Identity is shaped by experience. [...] He is not looking for knowledge, but for self-knowledge« (Aghena 1988: 6). Auch Ricardo Waizbort betont, dass es zur literarischen Strategie von Borges gehöre, die individuell erfahrbare Identität als einen permanent dialektischen Prozess zwischen individueller Erfahrung und universeller Idee zu etablieren. Die literarische Doktrin, die Borges verteidigt, lautet demnach: »We are slaves of our own ideas« (Waizbort 2007: 89).

Beide Autoren vergessen jedoch in ihrer Argumentation, dass das Existential der Selbst-Evidenz in seiner Widerlegung liegt, denn jede Formulierung von Borges mündet in die eine und letzte Evidenz der Todesemphase. Das Ich wird immer nur der rätselhafte Tote sein (»seré mañana el misterioso, el muerto«), ein Ich, das sich in eine Summe von *Los Enigmas* (OC I: 916) auflöst, deren einzige ›self-knowledge‹

die seltsame Kenntnis des Todes gewährt (»la curiosa experiencia de la muerte«): »Quiero beber su cristalino Olvido, ser para siempre; pero no haber sido« (ebd.). Heraklits Fluss-Zeit-Metaphorik wird von Borges varriert und potenziert: »El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges« (OC I: 771). Und wiederholend wird in dem Gedicht *El ápice* betont: »Tu materia es el tiempo, el incesante Tiempo. Eres cada solitaria instante« (OC II: 316). Doch der Leser endet nicht bei dem metafictionalen Element »yo soy Borges«. Der Text folgt einer intertextuellen Abzweigung ins 17. Jahrhundert zu Angelus Silesius. Borges endet mit einem Zitat aus dem *Cherubinischen Wandersmann*: Der Leser, der hier als Freund angesprochen wird, soll, wenn er mehr erfahren möchte, selbst zur Schrift werden. *Schrift-Werden* ist gleichbedeutend mit *Zeit-Werden*: Die Erfahrung der Verschriftlichung des eigenen Selbst ermöglicht die Erfahrung von Zeitlichkeit.

In Benjamins frühen Schriften zur *Metaphysik der Jugend* gibt es ein Essay mit dem Titel *Tagebuch*, in dem die Verwandtschaft zu Borges noch deutlicher hervortritt. Dort heißt in einer prägnanten Passage:

Von Tag zu Tag, Sekunde zu Sekunde selbsterhält sich das Ich, klammert sich an das Instrument: die Zeit, die es spielen sollte. [...] **Nicht die trübe Innerlichkeit jenes Erlebenden, der mich Ich nennt und mit Vertrautheit martert, sondern Strahl des andern, das zu bedrängen mich schien und das ich doch selbst bin: Strahl der Zeit.** Zitternd steht ein Ich, das wir aus unseren Tagebüchern nur kennen, am Rande der Unsterblichkeit, in die es hinabstürzt. Es ist ja *Zeit*. (GS II/1: 97)
[Fett hervorgehoben von P.G.]

In der transzendentalen Ekstase eröffnet sich eine *tödliche* Nähe zwischen Zeit und Ich, die am »Rand der Unsterblichkeit« die »abwesende Bedeutung« des Wortes *Ewigkeit* wiederholt. Jede *Todes-Zeit* ist somit immer schon *Ich-Zeit*: »Im Tode widerfahren wir uns selbst, es löst sich unser Tot-sein aus den Dingen. Und die Zeit des Todes ist unsere eigene«, die »für einen einzigen Augenblick uns Unsterblichkeit gibt« (GS II/1: 103). Da diese Momente jedoch nicht unendlich sind, bedarf es einer Vervielfältigung durch Tautologien, wie Borges feststellt:

Esas tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay deferencias de énfasis, de temperature, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de varaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare? (OC I: 763)

Das ›ethische System‹ der *recuerdo*-Schleifen bewirkt trotz der augenscheinlichen Redundanz, Monotonie und Langeweile, einen Moment der Ekstase. Wenn nur die Wiederholung eines Gliedes ausreicht, um die Zeit zugunsten eines wahrhaft ekstatischen Augenblicks (›el momento verdadero de éxtasis‹) (OC I: 765) aufzulösen, dann löst sich mit der Identität der Zeit auch die eigene Identität auf: ›Somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso‹ (OC II: 693).

Wechsel und Dauer changieren in der *enumeratio* der Lyrik, in der eine vergangene Erfahrung vergegenwärtigt wird. Die Starre Ordnung der Zeichen wechselt von Vers zu Vers, in dem es die Dinge aus der Vergangenheit benennt. Zwischen Vers und Vers harren jedoch jene Dinge in einer Topographie des Verschwindens aus, die nicht benannt werden können. Dinge, die in den Zwischenräumen des Vergessens verharren. Jene Erinnerungslücken, die in der *enumeratio* nicht genannt werden, sind der Ort, an dem das erinnernde und das erinnerte Ich einen imaginären, unendlichen Dialog außerhalb der Sprache und außerhalb der Zeit führen. Der eigene Diskurs wird zu einem anderen Zeitpunkt von einem anderen Diskurs fortgesetzt. In der ›infinite review‹ der intermittences eröffnet sich ›the highest enjoyment of timelessness‹, ein Moment der Dauer außerhalb jeglicher sukzessiven, simultanen oder psychologischen Zeitvorstellung, die in Sekunden misst.

Prosa und Poesie verhalten sich aus diesem Grund bei Borges komplementär zueinander: Während die Erzählungen einen imaginären Verbund von zwei Momenten in ein ›dynamic story-telling‹ weben und somit das Gewebemuster des ›magic carpet‹ falten (Faltung der Zeit und Faltung des erinnernden Ichs), lösen die lyrischen Verse in der

enumeratio den gewobenen Verbund in eine vom Zufall ausgewählte Reihung von Namen auf, die beliebig kombinierbar sind. Kate Jenckes weist noch einmal ausdrücklich auf die Machart der Gedichte hin:

Paratactic lists of remembered objects [...] do not represent anything whole, and they do not function as a ground for ideological identification. The recollection is made up of echoes and broken memories, the movement of time leaving everything ›corrupt‹ in the sense of ›together but broken‹ (cor-ruptus). (Jenckes 2007: 19)

Das künstlerisch, gewobene Knäuel, das Labyrinth der Zeit, wird unter der Hand des Lyrikers zum Ariadne-Faden durch das Labyrinth. Für den Leser wird das borgesianische Textlabyrinth selbst zum Ort einer ›réécriture‹, in dem bestimmt Motive immer wiederkehren mögen, doch kehrt in ihnen nichts mit-sich-selbst-identisches wieder. Da bereits die Wiederholung eines Gliedes ausreicht, die Zeit zu sprengen und das Ich in einen entrückten (ek-statischen) Moment zu versetzen, kann nichts wiederkehren, denn die Zeit knüpft sich immer wieder neu. Jede Rückkehr aus der Ekstase impliziert einen anderen Ort des Erwachens, an dem ein anderes Ich weitererzählt. Für Benjamin ist genau diese Rückkehr, der entscheidende Moment einer ›magischen Vergegenwärtigung‹, wie es in dem Essay über Julien Green heißt: »Erst diese zweite Gegenwart verewigt, was war; und darum ist Vergegenwärtigung ein Akt der Magie« (GS II/1: 331). Diese Interpretationslinie zwischen Benjamin und Borges zieht sich weiter bis zum *Mythos*-Konzept des italienischen Romanciers Cesare Pavese:

Jeder von uns trägt einen Schatz von Bildern in sich, die sich normalerweise auf wenige große Motive beschränken. [...] Aber, und das ist wesentlich, sie haben keinen Ursprung. An ihrem Anfang steht nicht das erste Mal, sondern immer ein zweites Mal. Darin liegt ihre Doppeldeutigkeit. In ihrer Eigenschaft als Erinnerung setzt ihre Existenz erst mit dem zweiten Mal ein, und sie verbergen ihre Quellen wie der mythische Nil. (Pavese 1980: 445f.)

Die ›Ursprungslosigkeit des ersten Mal‹ gibt sich bei Borges eben dadurch zu erkennen, dass jeder Moment des Erinnerns mit dem Traum eines anderen zusammenfällt. Weil der Traum seinen primären Wirkungsbereich nur im Unbewussten ausleben kann und dieser Ort keine

Zeitkategorien kennt, verschwindet die Erinnerung sowie das sich erinnernde Subjekt im Vergessen, wie es aus ihm gekommen ist (ebd.: 446). Die Kollaboration der Zeit, die nach Borges sowohl Vergessen als auch Erinnern ist – »el tiempo es oloido y es memoria« (OC I: 969) –, ist nicht nur eine Macht, die ein *Ereignis* in eine *auratische Erfahrung* verwandeln kann. Borges kann daher nicht in die lange Reihe jener Repräsentanten eingeordnet werden, die nach Bohrer eine »poetische Negativität« prägen, weil Borges' »Modus der Plötzlichkeitsbestimmung« und die Todesemphase eben nicht negativ konnotiert sind (Bohrer ebd.: 199). Als Kollaborateur der Zeit sammelt Borges die mythisch-ekstatischen Bilder, deren »Auswahl außerhalb des Bewusstseins« (Pavese ebd.: 447) stattgefunden hat, um »das Material für die Ekstase« mittels der »Entdeckung-durch-Erinnerung« zutage zu befördern (ebd.: 445). Paveses »Jedes-Mal-ist-ein-zweites-Mal« korrespondiert mit Borges Vorstellung von Dichtung als einer »Erfahrung der Präexistenz«, die darin gründet, dass nicht etwas Neues entdeckt wird, sondern etwas Vergessenes wiedererinnert wird, sodass wir es als präexistent erfahren (OC II: 257). Diese platonische Figur der *Anagnorisis* – Wunbergs Studie hat dies ausführlichst behandelt – wird in der Literatur der Moderne in eine »ästhetische Erfahrung« umfunktioniert und somit als ein genuin literarisches Phänomen gekennzeichnet. Wunberg bringt diesen Prozess der Literarisierung der *Anagnorisis* prägnant auf den Punkt:

Was einmal vergessen ist, ist als realer Gegenstand nicht wiederherzustellen, wohl aber als ästhetischer. Positiv gewendet: Für die ästhetische Erfahrung ist der ästhetische Gegenstand der vorgängig vergessene, in der Erinnerung aber restituierte. Konstituiert wird er konkret in der künstlerischen Fixierung: indem die Erinnerung beschrieben, gemalt, gesungen (komponiert) wird. (Wunberg ebd.: 115)

Daher ist das Gedächtnis für Borges immer »memoria impura«, ein »unreines Gedächtnis«. Um ein »dynamic story-telling« zu generieren, benötigt er nur »las dos abstractas fechas y el olvido« (OC I: 1100). Damit verwandelt er »der Dinge Vergangenheit in die Zukunft der Ich-Zeit« (GS II/1: 102).

»Sind nicht alle, die sich inbrünstig einer Zeile von Shakespeare hingeben buchstäblich Shakespeare?« Mit dieser borgesianischen Zeile wird die »Ethik eines Lese-Systems« entworfen, die das Berkeley-Zitat

4.4 Being Shakespeare: Mapping the Reader's Mind

›esse est percipi‹ in Benjamins ›wahrnehmen heißt lesen‹ verkehrt. Im Lesen nehmen wir den anderen in uns wahr, ›wir denken mit fremdem Gehirn‹, wir werden der Andere. Die Alterität dieser Lektürehaltung ist ausschlaggebend für eine *Mnemopoetik des Lesens*, die sich als eine ›Ethik des Epigonalen‹ herausarbeiten lässt, und deren lektorale Erinnerungspoetik als eine ›Poetik des intertextuellen Gedächtnisses‹ verstanden werden kann.

4.4 Being Shakespeare: Mapping the Reader's Mind

Ist ein Buch ein Archiv? Natürlich nicht.
Ein Buch ist ein Buch. Doch je mehr sich ein Buch
von einer schützenden Hülle umgibt,
esto mehr wird die Hülle zum Archiv und das Buch zum Monument.
(Ebeling 2007: 181)

Alberto Manguels kulturgeschichtliche Studie über das Lesens wäre ohne seine Erfahrung als Vorleser für Jorge Luis Borges nicht denkbar gewesen. Es war der Zuhörende selbst, an dem der damals 16-jährige das Lesen als eine Form der symbolischen Praxis beobachten konnte: »I would discover a text by reading it out loud, while Borges used his ears as other readers use their eyes, to scan the page for a word, for a sentence, for a paragraph that would confirm a memory. When I read he'd interrupt, commenting on the text in order (I think) to take note of it in his mind« (Manguel 1996: 17). Besonders Borges' Angewohnheit, »speaking of a book behind his back« (ebd.: 18), also auf die letzte leere Seite eines Buches eine Referenz auf ein bestimmtes Kapitel oder einen Gedanken zu verzeichnen, wurde zur eigenen, habituellen Gedächtnisleistung Manguels. Er selbst jedoch schien als Vorleser »invisible« zu sein, »it was nevertheless Borges, the listener, who became the master of the text« (ebd.). Manguel fühlte sich selbst wie ein »*aide memoire*«, eine Art von Notizbuch, das Borges gebrauchte, um seine Ideen zu ordnen, aber »I was more than willing to be used« (ebd.). Denn Manguel begann zu begreifen, dass der Akt des Lesens mehr als nur eine Akkumulation von Daten, Fakten und Namen ist. Der Akt des Lesens und alle

Handlungsvariationen mit Büchern und Notizen leisten eine Arbeit am Lese(r)gedächtnis:

The progression of my reading never followed the conventional sequence of time. For instance, reading out loud to him texts that I had read before on my own modified those earlier solitary readings, widened and suffused my memory of them, made me perceive what I had not perceived at the time but seemed to recall now, triggered by his response. (Ebd.: 19)

Der persönliche Akt des Lesens führte Alberto Manguel zu einer Kulturgeschichte des Lesens, des Buches und der Bibliothek. Gelernt hat er diese Kulturtechnik noch bei Borges selbst, der wissenspoetologisch eine memoriale Lektorpoetik herausarbeitet hat, die im Folgenden dargestellt werden soll.

Durchforstet man die Pfade von Borges Werk, taucht ein kryptischer Text auf, der den Titel *La trama* – der Plot als auch die Intrige – trägt:

La Trama

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegio, acaso si hijo, y ya no se defiende y exclama: »¡Tú tambien, hijo mío!«. Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito. Al destino le agradan las repiticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): »¡Pero, che!«. Lo matan y no sabe que muere para que se repita una scena. (OC I: 793)

Symmetrie, Variante, Wiederholung sind drei sehr häufig verwendete Begriffe in Borges' *magischer Enzyklopädie*. Doch erklären sie den Mechanismus eines Plots? Sie beschreiben eher die hinreichende Bedingung für seine Entstehung. Doch was ist die notwendige Voraussetzung der Wiederholung? Muss man sich nicht erst an etwas erinnern, wenn man es wiederholen will? Und muss man nicht erst vergessen haben, um sich zu erinnern? Es wird vergessen: Caesar, Brutus und der historische Kontext. Erinnerung bleibt etwas *mündlich Tradierbares*: »Pero, che!« Es ist das flüchtigste Wort, das gesprochene Wort *in der Zeit*, das dem Vergessen am nächsten ist, aber dennoch erhalten bleibt. Der

Primat der mündlichen Überlieferung wird auch in dem kurzen Essay *Formas de una leyenda* zum Ausgangspunkt für den Variationsreichtum von Geschichten, jedoch nur aufgrund ihrer defizitären Funktion, die Wirklichkeit getreu wiedergeben zu können.⁸⁶ Das Generieren von vielen Geschichten durch Variationen einiger weniger Details kann man in folgender Gleichung veranschaulichen:

Parabel (1. Geschichte) + Erklärung der Parabel (2. Geschichte) + Zeit
= Legende

Die Komponente der Zeit spielt dabei die entscheidende Rolle. Sie fungiert als Platzhalter für einen künftigen Leser. Herman Rapaport sieht in diesem kurzen Aufsatz, die Verbindung zu einer dekonstruktivistischen Lektüre Paul de Mans gegeben:

Each variant functions as an allegory of reading, wherein interpretation is both facilitated and obstructed by the interactions between the narratives. Although the narrator appears to be looking for the true legend, it becomes evident, that the effect of all the variants is to erode the authenticity and authority that any such perception of origins might at first have held for the researcher. It is as if the absence of the story were the story. (Rapaport 1990: 147)

Einem weiteren Typus des oralen Erzählens begegnet man in *Arte de injuriar*. Das konventionelle Gespräch enthält Sprachidiome, die bereits das Potential zur *Literarizität* tragen, weil sie sich beispielsweise in Form der Satire oder polemischen Anspielungen präsentieren können (OC I: 418–423). Selbst Karren-Sprüche (»las inscripciones de los carros« OC I: 148–151) sind für Borges potentielle Träger von überlieferungsfähigen Erzählungen:

Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italiandos días ralean. (OC I: 148)

86 »La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca. En la parábola y en la declaración figuran un hombre viejo, un hombre enfermo y un hombre muerto; el tiempo hizo de los dos textos uno y forjó, confundiendo los, otra historia« (OC I: 740).

Der »*criollo*-Kutscher«⁸⁷ wird zum Wegführer des argentinischen Flaneurs, der seinem Jägerinstinkt folgt, um den Spuren urbaner Rhetorik habhaft zu werden. Der Karren, der ihn in die »Verschiedenartigkeiten des Verkehrs« lockt, wird zur *Zeitmaschine*:

El tardío carro es allí destanciado perpetuamente, pero esa misma postergación se la hace victoria, como si la ajena celeridad fuera despavorida urgencia de esclavo, y la propia demora, posesión entera de tiempo, casi de eternidad. (Esa posesión temporal es el infinitivo capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio.) (Ebd.)

Das Schildkröten-Tempo, das Benjamin schon als entscheidendes Kennzeichen des Flaneurs angesehen hat, verlangsamt die beschleunigte Bewegung nach vorn, sodass der *criollo* in der Zeit zurückreist: Benjamins *Flaneur* und Borges *orilleros*⁸⁸ (Stadtrandbewohner) werden

87 Der Begriff des *criollo* hat im Laufe der Geschichte Argentiniens viele Wandlungen erfahren. Zum einen diente er zur Unterscheidung zwischen den europäisch stämmigen Spaniern, den *españoles* oder *castellanos*, und den in Amerika geborenen Spaniern, den *criollos*. Wie Seville-Fürnkäs betont, besaß das Wort *criollo* zwei Konnotationen: »Einerseits hatte es, wenn nicht von *criollos* benutzt, eine herabsetzende, abwertende Bedeutung und bezeichnete die anderen. Andererseits verlieh aus der Sicht der *criollos* gerade dieses Anders-Sein dem Wort eine affirmative Bedeutung, da es ihnen eine positive Unterscheidung von den europäischen Spaniern ermöglichte und damit die Identifizierung mit dem Amerikanischen bedeutete. [...] Im 19. Jahrhundert erfährt der Begriff in Argentinien eine Verschiebung und wird fortan mit dem identifiziert, was als genuin national, d. h. argentinisch gilt« (Seville-Fürnkäs ebd.: 110f.)

88 Vgl. Wögerbauer 2004: 268ff: »Bereits mit den frühen Sammlungen *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) und besonders *Evaristo Carriego* (1930) beginnt der Argentinier, seine Texte an der Grenze zwischen den multikulturellen, westlich orientierten Metropole und diesen Ort als Ränder, als *las orillas*, zu bezeichnen. Hier werden Menschen zu *orilleros* (Stadtrandbewohnern) assimiliert, indem eine wechselseitige Durchdringung der Kulturen stattfindet.« In den späteren Texten, so Wögenbauer, nehme allerdings die Situation der *orillas* eine geokulturelle Position ein, die »zwischen Rand und Zentrum der westlichen (Kultur-)Welt« oszilliert (ebd.: 269). Auch Benjamins Flaneur ist eine soziokulturelle und vor allem geopolitische Schwellenfigur, die von Bolle ebenfalls mit dem Peripherie-Zentrum-Paradigma umschrieben

zu Zeitreisenden in der modernen Metropole Buenos Aires/Paris, denn sie laden Zeit wie Energie, ihr ›unendliches Kapital‹, das sie bis zur ›Unbeweglichkeit‹ ausdehnen. Sie sind besessen vom Raum, der sie besitzt, weil er Spuren der Zeit in sich birgt. Jede Aufschrift auf den Karren wird so zum Wegweiser im Labyrinth der Zeit:

Implican drama, están en la circulación de la realidad. Corresponden a la frecuencias de la emoción: son como el destino, siempre. Son ademanes perdurados por la escritura, son una afirmación incesante. Su alusividad es la del conversador orillero que no puede ser directo narrador o razonador y que se complace en discontinuidades, en generalidades, en fintas: sinuosas como el corte. (OC I: 150)

Die Aufschrift als Geste korrespondiert mit Benjamins narrativen Sprichwörtern, die als ›Rohstoffe fremder und eigener Erfahrung‹ in die Erzählung eingehen:

Es handelt sich um eine Verarbeitung, von der vielleicht am ehesten das Sprichwort einen Begriff gibt, wenn man es als Ideogramm einer Erzählung auffasst. Sprichwörter, so könnte man sagen, sind Trümmer, die am Platz von alten Geschichten stehen und in denen, wie Efeu um ein Gemäuer, eine Moral sich um einen Gestus rankt. (GS II/2: 464)

Diese narrativen »Kernplots« (Borges 2008: 41), die man auch als »verbale Museen für das im Wandel Untergegangene« (Humphrey 2005: 79) verstehen kann, erfüllen ganz im Sinne benjaminscher Allegorese eine deiktische Funktion. Als *Gesten* oder *Anspielungen* verweisen sie nicht auf *etwas*, sondern lediglich auf den Ort einer *potentiellen* Verweisbarkeit. Sie werden dadurch gleichsam zu Zeugen einer Selbst-erzählenden-Welt, die von Signifikanten überwuchert ist, einer Welt, in der die *orilleros* an einer ›nervösen Intelligenz‹ teilhaben, die

worden ist: »In letzter Instanz zeigt Benjamin die moderne Metropole aus der Sicht der Randfiguren und Deklassierten, der an der Peripherie Lebenden. [...] Benjamins Studie, die sich bis zur Schwelle der Ära des Imperialismus erstreckt, legt eine Erweiterung des Gesichtsfeldes nahe, ein Hinausgehen über den rein europäischen Horizont. In einer solchen Panorama-Einstellung wäre die Metropole die Gruppe der Industrieländer, die im imperialen Zeitalter ihr Streben nach Hegemonie definierten – und die von ihr kontrollierten abhängigen und unterentwickelten Länder wären die ›Peripherie‹« (Bolle 1994: 379).

sie immer wieder in Geschichten verstrickt (Schapp 1976: 1). Damit diese Geschichten nicht verloren gehen, müssen sie aufgezeichnet werden: »Ich glaube, daß die Menschen dauernd denkwürdige Sätze sagen und das nicht bemerken. Und vielleicht ist es die Aufgabe des Künstlers, diese Sätze zu sammeln und aufzuheben« (Borges/Ferrarri ebd.: 22). Als ›Chronist und Schreiber vieler Meister‹ ist der Autor das ›individuelle Gedächtnis des Kollektiven‹. Mit einer solchen Position soll dem literarischen Atheismus abgeholfen werden:

No hay ateísmo literario fundamental. Yo creía descreer de la literatura, y me dejado aconsejar por la tentación de reunir estas partículas de ella. Me absuelven dos razones. Una es la democrática superstición que postula méritos reservados en cualquier obra anónima, como si supiéramos entre todos lo que no sabe nadie, como si fuera nerviosa la inteligencia y cumpliera mejor en las ocasiones en que no la vigilan. Otra es la facilidad de juzgar lo breve. Nos duele admitir que nuestra opinión de una línea pueda no ser final. Confiamos nuestra fe a los renglones, ya que no los capítulos. Es inevitable en este lugar la mención de Erasmo: incrédulo y curioseador de proverbios. (OC I: 150f.).

Namen, Aufschriften, Reklamen sind Genres die Situationen verwandeln. Jede Handlung wird von den Schriftzügen auf Wänden und Karren kommentiert. Der Flaneur spürt sie auf, indem er die ›nervöse Intelligenz‹ bündelt und aus ihnen ›emotionale Frequenzen‹ in Form von Versen erarbeitet. Das Bündeln ist die Form des *Erzählens*, die sich aus etymologischer Perspektive gerade auf das *Aufzählen* in der Zeit konzentriert (contar, cuento). Die Oralität des Sprachlichen erinnert demnach an die sukzessive Abfolge des Erzählens in der Zeit, das gleichzeitig jedoch größere Spielmöglichkeiten birgt. Weil es gerade *in* der Zeit abläuft, kann es durch die Einschübe von Erinnerungen und Daten ein Spiel *mit* der Zeit treiben. Die Sukzession wird aufgebrochen und in einen asymmetrischen Rhythmus überführt. Wiederholungen und Varianten sind somit vorprogrammiert. Der Primat des mündlichen Erzählens, den Borges selbst in einer seiner ersten und bekanntesten Erzählungen *El hombre de la Esquina Rosada* eingesetzt hat, um mit dem Gedächtnis des Lesers zu spielen, gilt im Kontext der Hypertext-Debatte als eines jener Kriterien, die Borges zu einem Vorläufer solcher Hypertexte klassifizieren. Wie jüngst Perla Sassón-Henry in ihrer Bor-

ges Studie gezeigt hat, handelt es sich bei den Kompositionen der Hypertexte um die Reaktivierung von Strukturen, die der »Oral Literacy« zugrunde liegen, und die von den Marshall McLuhan Schülern, Walter Ong und Eric Havelock, neu interpretiert wurde (Sasson-Henry 2007: 12–22).⁸⁹ Es ist gerade die Performanz und Interaktivität des mündlichen Gesprächs, das die sogenannte hypermediale Welt inkorporiert und sich zunutze macht:

Having in mind that action is a key element in the process of communication, I suggest that by allowing the reader to exert her own choices over a text, hypertext supports interaction between addresser und addressee. In the same way that oral communication entails action from the addresser to voice her sensations and impressions, hypertext demands reflection and action from the reader to create a text. Whereas oral communication allows for a dialogical exchange, creative hypertexts also allow for the addition of comments to the text, thus creating visual interaction between the text and the reader. (Ebd.: 14)

Interaktivität und Performativität fördern die Kreativität, »which is intimately related to the dynamism and flexibility of the human mind« (ebd.: 15). Was folgt ist die Analogisierung von Hypertext und Gedächtnistätigkeit: »Hypertext is a metaphor for the process of memorization and as a visual representation of the way the human mind operates, because hypertext allows readers to recall information, to make links between lexias, to save those connections for future reference, and to write down personal comments« (ebd.). Es ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, dass Borges jenen postmodernen Gedanken vom ›Tod des Autors‹ oder Gedankengut zum Hypertext vorweggenommen hat, dennoch ist eine Vermengung der *Hypertextkultur*

89 Um die Interaktivität des Hypertextes zu veranschaulichen, knüpft die Autorin an das mündliche Erzählen von Borges an, nimmt jedoch auf die Geschichten, in denen diese Art zu Erzählen zur Geltung kommt, keine Rücksicht. Stattdessen werden die beiden kanonischen Texte *El jardín de serenitas que se bifurcan* und *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* oder *Pierre Menard, autor del Quijote* behandelt.

mit Borges »emphatischen«⁹⁰ Begriff des Lesens und der Literatur nicht problemlos zu bewerkstelligen. Mehrere Gründe sprechen gegen diese Vermischung:

(1) Borges vertritt einen Literaturbegriff, der mit der Vergangenheit arbeitet und nicht gegen sie. Damit vertritt er einen Traditionsbegriff, der die Literatur nicht als »eclectic source of information« ansieht, die der »limitless imagination« (Sasson-Henry ebd.: 18f.) Stoffe liefert: »Man sollte bedenken, daß Tradition etwas Lebendiges ist, daß sie sich unausgesetzt wandelt und mit dieser Wandlung natürlich reicher wird« (Borges/Ferrari ebd.: 15). (2) Demnach muss der Begriff der *Information* in der magischen Enzyklopädie Borges' durchgestrichen werden.⁹¹ Er gehört in die experimentellen Laboratorien der Psychologie und

90 Vgl. Wittmann 1999. Wie Wittmann durch die soziokulturellen Umstrukturierungsmechanismen zeigen konnte, bildete sich ab 1800 ein »virulentes Stadium der Lesergeschichte« heraus, die sich von der »autoritären, akademisch geprägten Rezeptionsvorgabe« distanzierte: »jenes der »empfindsamen« beziehungsweise »emphatischen« Lektüre. Dieses Lesen stand im Spannungsfeld zwischen der individuellen Leidenschaft, die von Gesellschaft und Umgebung isolierte, und dem Hunger nach Kommunikation über die und durch die Lektüre. Dieses »überwältigende Bedürfnis nach Kontakt mit dem Leben hinter der gedruckten Seite« führte zu einem völlig neuen, unerhört intensiven Vertrauen, ja einem imaginären Freundschaftsverhältnis zwischen Autor und Leser, zwischen Literaturproduzent und Rezipient. Der emotional aufgewühlte, jedoch isolierte Leser linderte seine Vereinzelung und Anonymisierung dadurch, daß er sich mittels der Lektüre einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten zugehörig wußte. Solches Lesen war zweifellos – im Sinne einer »umgekehrten« Leserevolution – weitaus »intensiver« als zuvor, keineswegs »extensiver« (ebd.: 434f.) Diese intensive Lektüreleistung wurde in Johann Adam Bergks Buch *Die Kunst, Bücher zu lesen* (1799) rezeptionsästhetisch ausformuliert: »Er [der Leser] muß dem Schriftsteller nachhelfen: er muß das Selbstdenken nicht aufgeben, sondern er muß ihm vor- und nachdenken« (ebd.: 66). Noch expliziter heißt es am Schluss: »Der Leser muß ein Buch wie ein geschickter Künstler behandeln, der an seinen Stoffen so lange arbeitet und bildet, bis er ein herrliches Werk daraus gemacht hat« (ebd.: 415).

91 »Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el rezonamiento, es lo que está esperándolo« (OC I: 976).

Physiologie, nicht jedoch in das Labor der Literatur, die *mit* der Zeit arbeitet und *nicht* gegen sie. Weil »Literatur mit Zeit als kulturell geprägtem Wahrnehmungsmuster verwoben ist« (Wodianka 2005: 184), präformiert sie Zeitbewusstsein und entwirft eine Gegen-Zeit. (3) Literatur vermittelt nach Borges nicht einfach nur *Wissen* in Form von einer bloßen Ansammlung an Fakten. Literatur ist eine Form der Praxis, die durch den materiellen Umgang mit dem Medium *Buch* – »tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético« (OC II: 659) – und dem Medium der *Sprache* in der Praxis als Übersetzer (Di Giovanni 2003: 167f.) – »el lenguaje es una creación estética« (OC I: 256) – auf eine memoriale Lektüretechnik angewiesen ist. Diese verwandelt *Wissen* von der Literatur in *Erinnerung* an Literatur. Heinz Schlaffer etabliert eine derartige Perspektivierung auf die Literatur als eigene Lektürehaltung gegenüber Borges' Werk:

Erst in die Erinnerung, also in Abwesenheit des Textes, formen sich die Konturen der Werke, die zum Bestand unserer individuellen literarischen Bildung, zur Privatbibliothek unseres Innern zählen. Während die philologische Abhandlung die Anwesenheit des traktierten Werks voraussetzt, evoziert der literarische Essay das abwesende Werk, zu dem die Erinnerung zurückkehrt. Er handelt, von dem, was der Erinnerung wert ist, weil es schon zur Erfahrung geworden ist. (Schlaffer 1993: 10)

Nicht der (Hyper-)Text, sondern vielmehr der Leser ändert sich. Ein solcher Literaturbegriff transportiert *ethopoietisches Wissen*, das das lesende Subjekt in seinem Subjekt-Sein betrifft. Es wird zugleich eine Arbeit am »Lesergedächtnis« geleistet: Es ist »die Gesamtmenge an Belesenheit, an Literaturvertrautheit, die ein Leser benötigt, um den intertextuellen Anspielungen eines Textes Gefolge zu leisten« (Humphrey ebd.: 84).

(4) Damit diese Leistung am Gedächtnis erbracht werden kann, muss das *memory skill* Lesen von einer extensiven Lektürepraxis zu einer intensiven überleiten: »Das ist natürlich eines der wichtigsten Dinge, die einem Menschen widerfahren können: diese oder jene Seite gelesen zu haben, die einen bewegt hat – eine sehr intensive Erfahrung, nicht weniger intensiv als andere« (Borges/Ferrarri ebd.: 50) Die Intensivierung der Erfahrung kann so stark sein, dass die Erinne-

rungsspur der Lektüre den eigentlichen Lektüreakt verdrängt. Borges »dichterische Inventionen« werden so zu einer »Tat der Erinnerung«⁹² (Borges/Ferrarri ebd.: 39). Jede Invention ist daher nicht Entdeckung des Neuen, sondern die Erinnerung des Vergessenen: »Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros« (OC II: 257). Diese *Erfahrung der Präexistenz* der Verse bedeutet Dichtung empfinden. Das sich erinnernde Lese(r)gedächtnis verliert jedoch an Intensität, weil die »Menschen ihr Gehör verlieren. Leider sind heute alle imstande, leise zu lesen, weil sie nicht mehr hören, was sie lesen« (Borges/Ferrarri ebd.: 94). Borges verlangt einen otozentristischen Leser, der ein »feines Ohr« (ebd.: 93) für Prosa-Perioden hat.

Die *Oralität* hat bei Borges also zwei Seiten: die produktive Seite des mündlichen Erzählens und die rezeptive Seite des akroamatischen Sinnes, der für »emotionale Frequenzen« sensibilisiert wird. Dieser Sinn hat weniger mit der *in actu* sich vollziehenden Kommunikation in Hypertexten zu tun als mit Musikalität. »Wortmusik« (Borges 2008: 45) ist jener Zauber des Mündlichen, der das »epische Empfinden« (ebd.: 43) aktiviert, denn das Epos ist keine Gattung, so Borges, sondern eine Emotion, die sich in einem Vers artikuliert, »der natürlich besser in der Erinnerung haftet« (Borges/Ferrarri ebd.: 192). Es handelt sich um *denkwürdige* und *erinnerungswürdige* Sätze, die jeder logischen Erläuterung vorangehen und die immer größer werdende »Erinnerungsnetze« (Humphrey ebd.: 83f.)⁹³ durch das Lesergedächtnis spannen. Während seines Studiums des Angelsächsischen beschrieb Borges – bereits er-

92 Die meisten von Borges' Gedichten sind fiktiven Figuren oder Autoren unterschiedlichster Epochen gewidmet. Sie sind Widmungen an die eigene erinnernde Lektürehaltung.

93 Unter dem Begriff des »Erinnerungsnetzes« versteht Humphrey, die wechselseitige Beeinflussung der »Erinnerungsbögen« – »Summe der im jeweiligen Werk festgehaltenen Zeit, inklusive der Rück und Vorgriffe, aber ohne die Simultaneitäten und Repetitionen« – und der »Erinnerungsradien« – »räumliche Extension der dargestellten Schauplätze«. Jedes Genre hat so ein »genrespezifisches Erinnerungsnetz, das aus der Stofffülle des potentiell zu Erzählenden das jeweils Erzählbare auswählt«. Erweiternd könnte man sagen, dass die Erinnerungsnetze vor allem das Erzähl*würdige*, das die Tradierbarkeit erhält, herausfiltern.

blindet und sich nur noch auf sein Gehör verlassend –, dass sich jedes Wort und jeder Vers wie ein »Talisman«⁹⁴ ins Gedächtnis einschreibt:

Nos encontramos con un idioma que nos pareció distinto del inglés, parecido al alemán. Ocurrió lo que siempre ocurre cuando se estudia un idioma. Cada una de las palabras resalta como si estuviera grabada, como si fuera un talismán. Por eso los versos en un idioma extranjero tienen un prestigio que no tienen en el idioma propio, porque se oye, porque se ve cada un de las palabras: pensamos en la balleza, en la fuerza, o simplemente en lo extraño de ellas. (OC II: 280)

Der Vergleich von ›Wort‹ und ›Talisman‹ referiert auf die Gedächtnis-metaphorik der Renaissance:

The talisman is an object imprinted with an image which has been supposed to have been rendered magical, or to have magical efficacy, through having been made in accordance with certain magical rules. [...] The handbook of talismanic magic called the Picatrix, which was well known in the Renaissance, describes the processes through which talismanic images were supposed to be made magical by becoming infused with the astral spiritus. [...] If the basic memory images used in such a memory system had, or were supposed to have, talismanic power, [...] such a memory would become that of the ›divine‹ man in intimate association with the divine powers of the cosmos. (Yates 1974: 154f.)

Borges als Leser und Übersetzer angelsächsischer Dichtung verkehrt das Lernen einer fremden Sprache in eine ›magische Handlung‹. Der Leser als Übersetzer permutiert so zum »Autor mit Tarnkappe«, wie Ottmar Ette es pointiert in Bezug auf Borges ›Theorie der literarischen Übersetzung‹ formuliert hat (Ette 2005: 114). Die Wissenschaft der Übersetzung führt so zu einem »inter- und intratextuellen Dialog« in der ›dynamischen Schreibwerkstatt der écriture wie der *littérature*‹, so dass der Andere im Eigenen lesend und schreibend-übersetzend er-

94 Auch hier gibt es wieder einen intratextuellen Vergleich zu dem Gedicht *Talismanes* (OC II: 111). Mittels der *enumeratio* werden Dinge und Bücher der Weltgeschichte aufgezählt. Das Gedicht endet mit folgendem Vers: »Ciertamente son talismanes, pero de nada sirven contra la sombra que no puedo nombrar, contra la sombra que no debo nombrar« (ebd.). Der nicht benennbare Schatten ist der ›transzendental Signifikat‹ des borgesianischen Werks: es ist die Zeit oder eben das Vergessen.

fahrbar wird, »ohne das die Grenzen zwischen Eigenem und Anderem deutlich gezogen werden können« (ebd.: 115). Die fremden Verse, die als Talismane verstanden werden und die sich dem Lese(r)gedächtnis einschreiben, sind ›souvenirs‹ (Bohrer ebd.: 32f.) im baudelaireschen Sinne des Wortes: das *Gedenken* eines Verses ist auch das *Andenken* an eine Dichterpersönlichkeit und damit grundsätzlich ein ›rettendes Eingedenken‹ durch die Erinnerung an frühere Lektüren. Dies ist wohl jener ›Einschuss der Vergangenheit in die Textur der Gegenwart‹, von der Benjamin gesprochen hat. Näher kann die Literatur dem Leben nicht kommen. Das Leben steht zwischen zwei Gänsefüßchen, es wird selbst zum Zitat, das Gedächtnis zum »Zitatenspeicher«. Das Leben löst sich in eine »Serie von Zitaten« auf. (Borges/Ferrari ebd.: 163)

(5) Borges präferiert ein *präliterares* Erzählen, das bereits eine *interne Verschriftlichung* voraussetzt, auf die man zugreifen kann: Ein Wort oder ein Satz sind bereits Kernplots oder können zu solchen werden, *wenn sie im Gedächtnis haften bleiben*. Um eine memoriale Transfiguration der *Sätze in Verse* zu bewirken müssen unbesetzte Räume, Lücken und Risse im Textgewebe offen bleiben. Jenes feine, nuancierte Erzählen entspricht dem Übereinanderlegen von transparenten Schichten, die ein Ganzes ergeben, doch gleichzeitig werden in der neuen Nacherzählung unbesetzte Räume durch das rhapsodische Durchbrechen dieser Schichten eröffnet, die das Fortsetzen der Nacherzählung gewährleisten.⁹⁵ Nur in dieser dialektischen Spannung können *erinne-*

95 »Man könnte sagen, daß viele Jahrhunderte lang diese drei Geschichten – die Geschichte von Troja, die Geschichte von Odysseus, die Geschichte von Jesus – der Menschheit genügten. Die Menschen haben sie immer wieder erzählt und abgewandelt; sie wurden in Musik gefaßt und gemalt. Menschen haben sie so oft erzählt, aber die Geschichten sind noch immer da, unerschöpflich. [...] Ich glaube, sie empfanden, daß die neuen Nuancen, die man hineinbrachte –, genug seien. Außerdem machte es alles einfacher für den Poeten. Seine Zuhörer oder Leser wußten, was er sagen würde. So konnten sie ganz auf die feinen Unterschiede achten« (Borges 2008: 39). Borges hat sich diese Methode des Erzählens in Anlehnung an Robert Brownings *The Ring and the Book* und Ryunosuke Akutagawas *Rashomon* zueigen gemacht. Zu der Geschichte *Hombre de la Esquina Rosada* gibt es die Gegen-Erzählung *Historia de Rosendo Juárez*, die Borges erst 1970 veröffentlichte. Jede Erzählung ist eine Interpretation eines Mordfalls, der sich in einem argentinischen Lokal ereignet hat. Dieses

rungswürdige Verse produziert werden, die durch eine stille Lektüre zu einer ›ideographischen Schrift‹ überleiten, in der die ›unmittelbare Mitteilung der Erlebnisse, nicht der Laute‹, erfahrbar wird (OC I: 204).

›Pero, che‹, sollte man, so Borges, *hörend lesen*. Nach Benjamin würde sich in einem solchen hörenden Lesen die Sprache selbst als »Unmittelbarkeit der Mitteilung«⁹⁶, an der die *Spur des Erlebten* haftet, mitteilen. Dasjenige, was in der Stimme des Autors hörbar wird sich episch vergegenwärtigt, ist *seine* Sprache. Doch *durch* die Sprache *hindurch*, so müsste man Benjamins sprachphilosophischen Hintergrund mit Borges ästhetischer Zeitvorstellung modifizieren, ertönen die ›intensiven Koexistenzen der kürzesten und der längsten Zeit‹. Das *Memorandum auditivum* des *otozentristischen* Lesers wird so zum archäologischen Schauplatz eines ›ichnologischen Anachronisten‹, der auf das *Echo* dieser Zeiten hört: »Si leemos un libro antiguo es como so leyéremos todo el tiempo que ha transcurrido dese el día en que fue escrito y nosotros« (OC II: 659).

Denn der *lesende* Ichnologe »empfindet in jedem Abdruck [das Buch als ein Abdruck der Zeit] die intensive Koexistenz der kürzesten Zeit – der eilende Schritt, die panische Geste, der Flügelschlag einer Libelle – und der längsten Zeit, der Zeit der Formwerdung, der Versteinerung der Fossilien. Er weiß daher, dass die Form die Zeit am Werk ist, oder vielmehr eine Vielzahl von widersprüchlichen Zeiten, die in ein und demselben Bild miteinander verbunden sind: die Zeit der Erde und die Zeit des Fußes, der sich in einem Moment für immer in ihr abgedrückt hat« (Didi-Huberman 1999b: 200) [Hinzufügungen von P.G.]. Die zeitliche Formwerdung des Kunstwerks korrespondiert mit Benjamins Verständnis der ›inneren Dauer‹ eines Werks: »Und wenn seine sogee-

multiperspektivische Spiel zwischen Beobachtern und Akteuren, zwischen Erzählung und Gegen-Erzählung, spiegelt jenes Ineinandergreifen von fremden und eigenen Erfahrungen wieder, das Benjamin als Grundmerkmal jedes Erzählens definierte.

- 96 »Jede Sprache teilt sich *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das ›Medium‹ der Mittelung. Das Mediale, das ist die *Unmittelbarkeit* aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie.« (GS II/2, 142f.)

nannte Ewigkeit bestenfalls ein starres Fortbestehen im Draußen wäre, ist seine Dauer ein lebendiger Prozess in seinem Innern.« (GS II/2: 642) *Tyche* (Zufall) und *Morphe* (Form) heißen die beiden Mitspieler, die den borgesianischen ›Zitatenspeicher‹ in eine *mnemische Homophonie* verwandeln. In einer von Borges letzten Geschichten löst sich das *Memorandum auditivum* in eine ›Serie von Zitaten‹ auf.

Die Geschichte *La memoria de Shakespeare* (OC II: 391–397) ist die fiktionale Ausformung des oben vorgestellten Konzeptes einer Mnemopoetik des Lesens. Daniel Thorpe und Hermann Soergel⁹⁷ sind jene Hauptcharaktere, die sich zeit ihres Lebens mit Leben und Werk von William Shakespeare auseinandersetzten. Das sichtbare Werk, welches sie der Nachwelt über Shakespeare hinterließen, könnte nicht unterschiedlicher sein: Während Hermann Soergel eine philologisch gesicherte *Shakespearechronologie* zum rechten Verständnis der Texte (»para la buena inteligencia del texto«) verfasste, hinterließ der Militärarzt Thorpe eine *Roman-Biographie*. Auf einem Shakespeare-Kongress in England lernen sich beide Forscher kennen und werden durch Major Barclay in ein Gespräch verwickelt. Dieser berichtete von einem Erlebnis im Punjab, demzufolge ein Bettler im Besitz eines Ringes des Königs Salomon sein sollte, welcher es ihm erlaubt, mit den Vögeln zu sprechen. Dieser sei jedoch verloren gegangen: »Se perdió, según la costumbre de los objetos mágicos« (OC II: 392). Für den geschulten Philologen Soergel erklären sich die magischen Elemente daher, dass es sich um eine Parabel handle. Für Daniel Thorpe jedoch wird diese Parabel zum Prüfstein einer Wahrheit, die er selbst im Orient erfahren hat:

97 Der Leser sollte darauf hingewiesen werden, dass der Name auf den deutschen Architekten Herman Sörgel (1885–1952) verweist, der sich mit raumtheoretischen und geopolitischen Fragestellungen beschäftigt hat. In die Geschichte ging er als *der* Mann ein, der durch ein gewaltiges Staudamm-Projekt, *Atlantropa* genannt, die beiden Kontinente Europa und Afrika miteinander verbinden wollte. Die Parallele zu Borges Geschichte ist gar nicht so abwegig, wenn man bedenkt, dass es dort um die topographische Verbindung von zwei Gedächtnissen aus unterschiedlichen Epochen geht. Der Begriff des *Topographischen*, der die räumliche Anordnungen im Gedächtnis als ein Anlegen von Karten versteht, würde diese Korrespondenz rechtfertigen.

4.4 Being Shakespeare: Mapping the Reader's Mind

La historia cabe en pocas palabras. Empieza en el Oriente, en un hospital de sangrem en el alba. La precisa fecha no importa. Con su última voz, un soldado raso, Adam Clay, a quien habían alcanzado dos descargas de rifle, me ofreció, poco antes del fin, la preciosa memoria. La agonía y la fiebre son inventivas; acepté la oferta sin darle fe. Además, después de una acción de guerra, anda es muy raro. Apenas tuvo tiempo de explicarme las sinbulares condiciones del don. El poseedor tiene que ofreserlo en voz alta y el otro que acepterlo. El que lo da pierde para siempre. (OC II, 392)

Der magische Ring wird zum magischen Gedächtnis Shakespeares. Das Philologen-Ohr bleibt unberührt: Im Namen des Soldaten, der auf Adam Lehm, den *Roten Adam*, verweist, und in der pathetischen Übergangs-Szene (»escena patética de la entrega«) sieht er bereits literarische Elemente am Werk (»en el mal sentido de la palabra«). Dieser höchst artifizielle Charakter des Erlebnisses scheint Soergel misstrauisch zu machen. Tatsächlich ist es gerade das Stichwort ›Orient‹ und die strikte Verweigerung eines Datums, die das Erlebnis in eine *imaginäre* Topographie verschiebt. Borges hat selbst auf die Artifizialität des *europäischen* Orients aufmerksam gemacht: »Wir ›komponieren‹ dieses Ding, dieses heterogene und wunderbare Ding, das wir Orient nennen« (Borges/Ferrari ebd.: 103). Borges unterstützt absichtlich diese Zurschaustellung des Artifiziellen, indem er die Atmosphäre des Gesprächs herausstellt: »Después de una larga sesión, la noche nos halló en una taberna cualquiera. Para sentirnos en Inglaterra (donde ya estábamos) apuramos en rituales jarros de peltre cerveza tibia melancolía« (OC II: 391). Das Stichwort ›rituell‹ ist hier tonangebend. Es verweist gleichsam auf jenen romantischen Topos des *Wirtshauses*, das zu Anfang des fünften Kapitels im *Heinrich von Ofterdingen* seine wohl markantesten Merkmale inszeniert:

Das Wirtshaus war reinlich, die Leute bereitwillig, und eine Menge Menschen, teils Reisende, teils bloße Trinkgäste, saßen in der Stube und unterhielten sich von allerhand Dingen. Unsere Reisenden gesellten sich zu ihnen und mischten sich in die Gespräche. [...] Er kam aus fremden Landen, hatte sich heute früh die Gegend umher betrachtet und erzählte nun von seinem Gewerbe und seinen heutigen Entdeckungen. Die Leute nannten ihn einen Schatzgräber. Er sprach aber sehr bescheiden von seinen Kenntnissen und seiner Macht, doch

trugen seine Erzählungen das Gepräge der Seltsamkeit und Neuheit.
(Novalis 1983: 81)

Hermann Soergels saloppe Formulierung ›literarisch im schlechten Sinne des Wortes‹ gibt bereits zu erkennen, dass seine Wahrnehmung nicht nur von der Literatur präformiert worden ist, sie überdeckt zugleich auch die eigentlich wirkliche Wahrnehmung, sodass das Leben als eine schlechte Kopie der Literatur erscheint. Die eigentümliche Wendung ›von der Nacht gefunden werden‹ verdeutlicht dabei die Oszillation zwischen Zufälligkeit und Schicksalhaftigkeit der Zusammenkunft hervorzuheben. Damit stellt die Situation Hermann Soergels (und des Lesers), jene Frage nach dem ästhetischen Glaubensbekenntnis: Real ist, so Borges, was für die Emotionen real ist.⁹⁸ Mit diesem Satz referiert er – bewusst oder unbewusst – auf William James pragmatisch-psychologische Weltsicht:

It is a synthesis of parts thought of as related together, perception, imagination, comparison and reasoning being analogous syntheses of parts into complex objects. The objects of any of these faculties may awaken belief or fail to awaken it; the object of memory is only an object imagined in the past to which the emotion of believe adheres. (James 1950: 652)

Für den Philologen stellt sich diese Weltsicht genau dann ein, als er sich folgende Frage stellt: »¿No había consagrado yo mi vida, no me nos incolora que extraña, a la busca de Shakespeare? ¿No era justo que al fin de la jornada diera con él?« (OC II: 393). Im nächsten Augenblick kommt es schon zum zeremoniellen Austausch zwischen Thorpe und Soergel, der mittels eines illokutionären Sprechaktes durchgeführt wird:

La Memoria ya ha entrado en su conciencia, pero hay que descubrirla. Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar una esquina. No se impaciente usted, no invente recuerdos. El azar

98 Das vollständige Zitat lautet: »Nun, ich weiß nicht, ob ich sie wirklich wahrgenommen habe oder ob ich es mir nur einbilde. Aber wenn sie für meine Emotionen real sind, dann sind sie real. Es gibt schließlich keine andere Möglichkeit, die Dinge zu messen, als mit Hilfe unserer Emotionen« (Borges/Ferrari ebd.: 42)

4.4 Being Shakespeare: Mapping the Reader's Mind

puede favorecerlo o demorarlo, según su misterioso modo. A mediadía que yo vaya olvidando, usted recordará. No le prometo un plazo. (Ebd.)

Der Militärarzt und der Philologe befinden sich in einem proportionalen Verhältnis zueinander: Je mehr der eine vergisst, desto mehr erinnert der andere. Adam Clay, Daniel Thorpe und Hermann Soergel befinden sich somit in einer Zeitschleife, die zwischen *Vergessen* und *Erinnern* ihr Netz aus kontingenten Knoten zusammenzieht, das sich über die Gedächtnisse von Zeitaltern erstreckt. Die Wirkmächte der Zeit und der Traumarbeit kündigen das Gedächtnis des Anderen an. Die Form der Ankündigung erfolgt dabei über auditive Reize:

Yo había postulado que las imágenes de la prodigiosa memoria serían, ante todo, visuales. Tal no fue el hecho. Días después, al afeitarme, pronuncié ante el espejo unas palabras que me extrañeron y que pertenecían, como un colega me indicó, a »An ABC«, de Chaucer. Una tarde, al salir del Museo Británico, silbé una melodía muy simple que no había oído nunca. (OC II: 394)

Das *Wiederlesen* gehört zu jenen Mnemotechniken, die durch die lautliche Wiederholung von einzelnen Versen (»los buenos versos imponen la lectura en voz alta«) die »grandes zonas de sombra« (OC II: 395) – die »Zonen des Schattens« – das verdrängte und vergessene Gedächtnismaterial, elaborieren sollen: Die Folge ist, dass sich das Werk erneuert, weil sich jede Zeile in ihrer materiellen Lautlichkeit und dem mündlich Tradierbaren, das in einem Vers enthalten ist, in das Gedächtnis des Anderen einschreibt: »Al cabo de unos treinta días, la memoria del muerto me animaba. Durante una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare. La obra se renovó para mí« (ebd.). Diese Einschreibung macht die Verse zeitlos:

Ich nehme zwar an, daß ich ziemlich unhistorisch bin, wenn ich das sage (denn natürlich ändern sich die Bedeutungen und Konnotationen von Wörtern), aber ich glaube doch, daß es Zeilen gibt, in denen wir irgendwie jenseits der Zeit sind. [...] Wir akzeptieren diesen Vers, aber wir akzeptieren ihn als eine Art Regel, als eine Art Formel. Manchmal habe ich genug Mut und Hoffnung, um anzunehmen, daß er stimmt – daß zwar alle Menschen in der Zeit schreiben, in die Umstände und Zufälle und Fehlschläge der Zeit verwickelt sind, daß aber doch Dinge von ewiger Schönheit erreichbar sind. (Borges 2008: 86)

Diese Zeitlosigkeit verweist nicht auf ein *Jenseits jeglicher Geschichtlichkeit*, vielmehr muss man das *Jenseits* so lesen, als ob Borges die historische Relativität der Verse noch einmal relativieren wolle. Dann nämlich kehren wir zu Benjamins Konzept von Zeit und Geschichtlichkeit zurück, in dem wir einen solchen Vers als einen von *Jetztzeit* erfüllten lesen müssen: Verse werden zu Ekstasen der Zeit. Erst dann werden diese zu ›Formeln und Regeln‹ der *eigenen* Zeit und des eigenen Schreibens. Ganz nach antikem Vorbild, wie Nietzsche und Foucault es bereits geltend gemacht haben, handelt es sich um eine memorative ›paraskeue‹, die als ›Matrix von logoi‹ dem eigenen *subjektiven* Zitatenpeicher assimiliert wird, sodass ein intersubjektive Zitatenetzwerk entsteht.⁹⁹ Man könnte jedoch den Begriff der ›Formel‹ auch im Sinne einer ›Zauberformel‹ interpretieren, um die Ritualisierung des Lesens hervorzuheben. Stanley J. Tambiah definiert – aus einer anthropologischen Sicht –, die »Formel« als einen »illukotionären Sprechakt«, der in der Rezitation eine Handlung vollzieht:

Ich möchte kurz auf die kreative Rolle der ›Formel‹ hinweisen. Lord (1958) und Parry bezeichneten damit eine ›wiederholte Gruppe von Wörtern‹, die eine wesentliche Idee ausdrücken und eine wichtige Rolle in der Erzeugung und Produktion einer Rezitation als Performance spielen. [...] Er zeigte auf, wie der mündliche Dichter, dessen Grundkapital eine Menge von auswendig gelernten Formeln ist, seine Lieder je nach den Forderungen und dem Charakter der Zuhörer und nach anderen kontextuellen Umständen variiert und ausschmückt, sie kürzt oder verlängert und wie der Dichter der Tradition in der Tat dadurch erhält, daß er sie ständig neu kreiert. (Tambiah 2007: 232)

Der Verweis auf Malinowskis Studie der Trobriander, die ihre »Zauberformeln« wie »›verbale Geschosse‹« verwenden, fügt Borges eigenem Vers sogar noch eine weitere Konnotation hinzu: »Die formelartigen Muster der trobraindischen Zauberrituale führen eine Vielfalt metaphorischer Ausdrücke oder metonymischer Elemente in einen stereotypen Fluß wiederholter Wörter ein, die mit Modulationen von Tempo, Lautstärke und Rhythmus intoniert werden« (ebd.: 234). Dies spiegelt

99 »Zitate verdienen deshalb Bewunderung, weil sie ausnahmsweise eine vergangene Lektüre im Gedächtnis bewahren, so als wäre sie gegenwärtig« (Schlaffer ebd.: 10).

genau jenes tautologische Verfahren der *recuerdo*-Schleifen in der *enumeratio* wieder, die jeweils mit einem unterschiedlichen physiologischen Befinden einhergeht.

In seinen Prologen zu den späteren Gedichtbänden geht Borges auf die magische Ritualisierung noch näher ein. So heißt es zum Beispiel, dass eine Widmung eines Buchs ein magischer Akt sei. Im *Epilog* zu *Historia de la noche* heißt es sogar explizit, dass ein Gedichtband »una sucesión de ejercicios mágicos« sei: »El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios« (OC II: 202). Hier verbirgt sich eine sehr interessante semantische Verknüpfung der beiden Begriffe ›hacedor‹ und ›hechicero‹. ›Hacedor‹ wird ins Deutsche oft mit ›Macher‹ (Borges 2008: 44), ›Erschaffer‹ oder in dem Prosastück *El hacedor*, das einen gleichnamigen Erzählband einleitet, mit ›Wortschöpfer‹ übersetzt. Der Begriff des ›modesta hechicero‹ wird dagegen mit ›bescheidener Zauberer‹ übersetzt. Der semantische Kern des ›hechicero‹ enthält jedoch das Verb ›hacer‹ (*tun, machen, herstellen*), das auf das Adjektiv ›hecho/a‹ (*fertig*) verweist und damit in einer semantischen Verbindung zur substantivierten Form des ›hechura‹ steht, was soviel wie *Herstellung, Anfertigung* oder auch *Machart* bedeuten kann. Diese semantischen Metamorphosen transformieren den Dichter als ›Macher‹ in einen ›bescheidenen Zauberer‹, der magische Exerzitien ausführt, und somit seine Zauberformeln als »Pfeiler der Kontemplation« (Tambiah ebd.: 239)¹⁰⁰ nutzt.

Diese performativ-memorative Lesehaltung zeigt sich gerade bei Soregel. Die auditiven Reize haben eine engraphische Wirkung auf sein Lese(r)gedächtnis: Das Lautgelesene wird zu einer akroamatischen *Er-*

100 Dieser Interpretationsgang erhellt vielleicht auch jene Prognose, die Borges in einem Vortrag über das Erzählen in den 60er Jahren an der Harvard Universität prophezeite. Der Verfallsform des experimentierfreudigen Romans misstrauend erhofft Borges die Wiederkehr eines Rhapsoden, der das Erzählen von Geschichten und das Singen von Versen wieder vereinigt und so eine Wiederkehr des »epischen Empfindens« initiiert: »Vielleicht bin ich ein altmodischer Mann aus dem 19. Jahrhundert, aber ich besitze Optimismus, ich habe Hoffnung; und da die Zukunft viele Dinge enthält – da die Zukunft vielleicht alle Dinge birgt –, glaube ich, daß das Epos wiederkehren wird. Ich glaube, daß der Poet wieder ein ›Macher‹ sein wird. Damit meine ich, daß er eine Geschichte erzählen und sie auch singen wird« (Borges 2008: 43f.).

regungsspur, die die fremde *Erinnerungsspur* des Verses in seine eigene Zitaten-Matrix webt. Verse und Wörter formieren ein Mosaik aus Engrammen. Hermann Soergels Leben löst sich selbst in eine Serie von Zitaten auf. Er rezitiert die Verse aus dem ›magischen Gedächtnis eines Toten‹ und wird selbst zu diesem Toten. Hermann Soergel *wird* Shakespeare:

Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón. (OC II: 396)

Diese Zeilen korrespondieren mit Schopenhauers Definition des Gedächtnisverlustes als Idiotie, als Verlust jeglicher Vernunft. Im 36. § *aus Die Welt als Wille und Vorstellung* beschreibt Schopenhauer die Gedächtnislosigkeit als eine Art von Wahnsinn, wenn in der Rückerinnerung Lücken im Gedächtnis mit Fiktionen ausgefüllt werden, um den gerissenen Faden des Gedächtnisses zu rekonstruieren. Die Vermischung von Wahrem und Falschem erschafft so ein identitätsloses Subjekt (Schopenhauer 2004b: 274–277). Die Unmittelbarkeit der Erfahrung des Anderen verdrängt das eigene Ich, indem es die Sprache der Väter verdrängt. Das heißt wiederum, dass die Sprache als Überlieferung, die Identität des Subjekts in seiner Geschichtlichkeit konstituiert. Borges lässt in seinem Essay *El libro* noch einmal Folgendes verlauten: »Yo diría que los más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros« (OC II: 658). Ist Borges aus dieser Perspektive betrachtet doch ein Vertreter des phonozentristischen Subjektivismus? Wohl nicht, denn für Borges stellt das ›Ego‹ nicht ein grammatikalisches Substrat dar. Die *Stimme* ist *Medium* des *kollektiven Gedächtnisses* selbst:

Qué importa si yo, al repetir poemas del siglo IX, estoy sintiendo algo que alguien sintió en ese siglo? Él está viviendo en mí en ese momento, yo no soy ese muerto. Cada uno de nosotros es, de algún modo, todos los hombres que han muerto antes. No sólo los de nuestra sangre. [...] Cada vez que repito versos ingleses, los repitos con la voz de mi madre. [...] Cuando yo repito versos de Schiller, mi padre está viviendo en mí. Las otras personas que me han oído a mí, vivirán en mi voz, que es un

reflejo de su voz que fue, quizás, un reflejo de la voz de sus mayores.
¿Qué podemos saber nosotros? Es decir, podemos creer en la inmortalidad. (OC II: 667)

Was sich also in der Stimme artikuliert, ist kein *Ego*, sondern ein *Ego* eines anderen *Egos*, das wiederum ein anderes *Ego* erklingen lässt und so *ad infinitum*. Lacan brachte diese *Verschiebung* auf den Punkt: »This shows that the Ego is only completed by being articulated not as the *I* of discourse, but as a metonymy of its signification« (Lacan 2006: 685). Die Erinnerungsfragmente des anderen Gedächtnisses kündigen sich zwar als Erlebnisse eines *Ego* an, das als grammatikalische Determinante den eigenen Diskurs kontrolliert und verdrängt – daher die Angst vor dem Verlust der eigenen Identität –, aber es sind die *erinnerten* Verse, die als Metonymien des *Eigennamens* ›Shakespeare‹ fungieren. Eine Biographie Shakespeares wäre daher nichts anderes als eine Interpretation dieser Metonymien.¹⁰¹ Was also passiert nun beim Rezitieren von Versen? Wer oder was begegnet sich im Zitat?

Um diese Frage beantworten zu können, muss ein kurzer Blick auf das Gedicht *La Luna* (OC I: 818–820) geworfen werden. Der Dichter, der wie im Paradies der rote Adam, jedwedem Ding seinen treffenden und wahren und nicht gekannten Namen gibt (OC I: 396), sucht den *reinen* Signifikanten für das Signifikat *luna*. Er kann sich jedoch nicht mehr der Nachtmonde (»luna celestial«) erinnern, sondern nur noch an die »lunas de mitología« eines Quevedo, Lugones, Pythagoras oder Hugos. Sein Dichten ist ein Nachsinnen über bereits kontextualisierte Formen des Mondes, sein Dichten reflektiert gleichsam das Nicht-Dichten-Können. Sein Gedicht ist ein diachroner Querschnitt durch die Literaturgeschichte. Das Rezitieren von Versen wird zwar zum Modus der Tradierbarkeit, indem sich Stimmen der Vergangenheit hineinmischen, doch durch die Last der Tradition bleibt er in schlichten Variationen (»modestas variaciones«) gefangen. Die adamtische

101 »No sé narrar. No sé narrar mi propia historia, que es harto más extraordinaria que la de Shakespeare. Además, ese libro sería inútil. El azar o el destino dieron de Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal« (OC II: 396).

Namensgebung bleibt aus. Dann jedoch ereignet sich ein ästhetischer Schöpfungsakt: »Y, mientras yo sondeaba aquella mina/ de las lunas de la mitología,/ahí estaba, a la vuelta de la esquina,/ la luna celestial de cada día« (OC I: 820). Diese Suche nach dem absoluten Wort ist jene Suche des Dichters nach seiner eigenen Sprache.¹⁰²

»Es la palabra *luna*« ist einerseits *ausdruckloser Name*, die mitteilungslose, Selbstbezüglichkeit der Sprache selbst, andererseits *auratisches Ähnlichkeitsmoment*, das »hinter der nächsten Straßenecke« lauert und in dem sich die eigene Erfahrung mit der eines fremden und toten Dichters kreuzt: »Und so erschafft der Kontext die Poesie für diese Wörter – Wörter, die heute niemand zu verwenden wagen würde, weil sie bloße Zitate wären« (Borges 2008: 14). Während Benjamin also die Macht des Zitierens darin sieht, dass sie die Situation verwandelt, ist es für Borges die Zeit selbst, die den Kontext für die Verse *schreibt*. Der Titel *La Luna* verdeckt das unaussprechliche »transzendental Signifikat«, *el tiempo*: »Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche« (Derrida 1976: 424). Doch wie Derrida weiter behauptet, sei das unendliche Spiel der Substitution nur deswegen gegeben, weil das Feld der Substitution eben ein begrenztes ist, das durch den Mangel oder die Abwesenheit eines Zentrums, jenes transzendentalen Signifikats, gekennzeichnet ist (ebd.: 436f.).

In dem Verschwiegenwordensein des Wortes *el tiempo* bleibt das Spiel der unendlichen Rezitation bewahrt. Jeder Vers fungiert dabei als »Supplement« dieser Abwesenheit. Michel Foucault hat diesen Moment der *Signifikation* als »le langage de l'espace« beschrieben. In einem von der Zeit gekrümmten Raum, in dem die Sprache sich selbst begegnet,

102 Paul Sosnowski hat die kabbalistischen Zügen in Borges Werk aufgespürt und detailliert untersucht. Er geht unter anderem auch auf das Gedicht *La Luna* ein: »Dichter sein, erfordert jedoch, das Wesen mit einem Wort zu fassen, den einen Ausdruck zu finden, der es definiert und bis in die Unendlichkeit besetzt. [...] Das Wort »Mond«, das in der Menschenwelt dem *Gegenstand* »Mond« entspricht, ist ein Zeichen in der Ordnung des Universums, ein Schlüssel, der den »Wahren Namen« des Menschen preisgeben kann: das Geheimnis seiner Zeitlichkeit oder des Seins, das Warum seiner Vergänglichkeit und seiner Gegenwärtigkeit« (Sosnowski 1992: 62).

ist jeder Ursprung *pro-visorisch* und jedes Ende nur *vor-läufig*. Begriffe wie *Distanz*, *Verstreuerung*, *Zwischen* und *Differenz* seien demnach »keine Themen der heutigen Literatur«, so Foucault, »sondern das, worin die Sprache uns jetzt gegeben ist und bis zu uns gelangt: das, was macht, dass es spricht« (Foucault 2003: 169). Es ist zugleich der »blinde Fleck« zwischen den Dingen und den Wörtern, die »in dem Moment zu uns kommen, da sie auf den Punkt ihrer Begegnung zusteuern« (ebd.). Wie Schlaffer bemerkt, ist gerade jener Moment des produktionsästhetischen Standortes der blinde Fleck der Borges-Rezeption: »Es ist auffällig, daß Borges zwar bereitwillig über seine Lesererfahrungen Auskunft gibt, über seine Tätigkeit des Schreibens aber schweigt, so daß der Leser vom Geheimnis der literarischen Produktion ausgeschlossen bleibt« (Schlaffer ebd.: 11). Der Leser ist von diesem Ort ausgeschlossen, weil der Dichter in seiner ekstatischen Inspiration selbst von diesem Ort ausgeschlossen ist. Daher greift Borges oft auf die formelhafte Wendung, Kunst ereigne sich, zurück (Borges/Ferrarri ebd.: 17). Pavese hat dies treffend formuliert:

Der Künstler wird nicht umhin können, diese Situation als einen Mythos zu bezeichnen, als einmaliges Ereignis, das jedesmal den Charakter einer unerhörten Offenbarung, eines Ritualfestes für den Gläubigen hat. [...] Es bedarf der Naivität des Glaubens, um den Dingen einen Namen zu geben, und jede dieser Taufen ist ein kultisches Wunder. (Pavese ebd.: 443)

Jeder Rückblick auf diesen *Moment der Signifikation*, der gleichzeitig auf den Akt des Schreibens und damit auf den Ort eines Subjekts verweist, muss zugleich als ein restaurierender und unabgeschlossener Blick gedacht werden. Das *Ausgeschlossensein* vom Ort der literarischen Produktion ist gleichzeitig ein *Eingeschlossensein* in das ›Spiel des Supplements‹. Nach Lacan ist dies der Moment der ›metonymy of the Egos signification‹. Erst der sich erinnernde Autor erfüllt diese metonymische Funktion im Medium der Erinnerung selbst. Der sich erinnernd Lesende *ist* die Metonymie des dichtenden Autors.

Das *Ego* des Lesers changiert in einer Art von *zeitlicher* Metonymie des *erinnerten* Verses, der für ein ganzes Leben und für eine ganze Epoche steht. Es ist eben jener *heutige Ort des Eingedenkens*, der ein Bild des sich-erinnernden Lesers selbst liefert: »Yo he tratado más releer que

leer, creo que releer es más importante que leer, salvo que para releer se necesita haber leído. Yo tengo ese culto de libro» (OC II: 658). Denn »jedwedes Lesen«, so Humphrey, »bedeutet folglich ein Gelesenhaben, ohne dieses Erinnern des Lesenden kommt keine Deutung zustande. Der Lesende ist folglich nicht nur im Hier des Lesens und im Dort des Schauplatzes, sondern auch und vielleicht vor allem im Einst des Zuvorlesens, im entrückten Anderswo des Gedächtnisses« (Humphrey ebd.: 91). Die Arbeit an einem solchen Lese(r)gedächtnis weist zugleich darauf hin, »dass der Leser auch und gerade im Reiche des Erinnerns zum erweiterten Autor avanciert«:

Dem langen Atem des Epikers entspricht das lange Erinnern des Lesers. Gerade im und beim Lesen partizipieren wir an der Gedächtnisleistung, die jeder genuinen Kultur zu Grund liegt. Durch das Lesen, dieses Verfolgen der Erinnerungsradien, weihen wir uns nicht nur in den Mysterien von *kairos* und *chronos*, Augenblick und *langue duré*e, sondern in das kulturelle Erinnern müssen ein. Der eigentliche Gedächtnisort der Literatur ist der Leser. (Ebd.)

Diese sich selbst potenzierende Lektüre enthüllt die *Präexistenz* von etwas Verlorenem und Vergessenem. Hier begegnen wir der Dichtung als eine ästhetische Erfahrung, nämlich als episches Empfinden der Zeit, die beides ist: »una mezcla de *olvido* y *memoria* de lo que hemos leído« (OC II: 658).

4.5 Lektüren der Erinnerung – Lektoren des Erinnerns

Walter Benjamin und Jorge Luis Borges sind moderne »scripteurs« (Barthes 2007: 107) im Sinne Roland Barthes, doch mit unterschiedlicher Gewichtung. Benjamins Praxis als »scripteur« bezieht sich auf die Inszenierung der Materialität des Mediums Schrift, der Feder und des Papiers, um gleichsam auf dem »Feld ohne Ursprung«, der Passagenarbeit, den »auteur« unter einem Zitaten-Gewebe verschwinden zu lassen. Was übrig bleibt, ist eine »reine Geste der Einschreibung«, der Spatenstich des Heute, der auf den Ort einer potentiellen Verweisbarkeit hinweist. Das Ego des »scripteur« changiert auf der transparenten Rückseite eines Blattes als durchgestrichene Phrase eines »hic et nunc«:

Geburt des ›modernen scripteurs‹ im Moment der Textgenese bedeutet gleichsam Suspension des Eigennamens im ›hier und jetzt‹.

Auch Jorge Luis Borges versteht seine Autortätigkeit als Sammler und Chronist, als Verzeichner, anderer Verse, Sätze, Schriften und Ideen. Als Übersetzer und Herausgeber von Anthologien ist er ein sich erinnernder Leser, der die Rolle des Autors spielt. Er ist ein Komplize der Zeit. Sein Lese(r)gedächtnis ist ein Zitatenspeicher, sein individuelles Gesicht ergibt sich aus einer *enumeratio* des Erinnerns, die das Verschwinden in den *intermittences* topographiert. Als *Topographien des Verschwindens* sind Borges Texte »ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur« (ebd.: 108). Sowohl bei Benjamin als auch bei Borges avanciert der Leser zum Autor. Doch der Leser ist nicht einfach nur »Raum aller Zitate, indem »kein einziges verloren geht« (ebd.: 109), sondern Gedächtnisort der Literatur, indem die doppelgeprägte Münze aus *olvido y memoria* in der *recuerdo*-Schleife eine Arbeit am Lese(r)gedächtnis leistet. Selektionsprozesse und Methoden der ›réécriture‹ sind Vorgänge des Gedächtnisses, das als Feld nicht nur »alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt« (ebd.: 110), sondern vor allem aktiv in das Textgeschehen eingreift und das erinnerungswürdige herausfiltert. *Erinnerungswürdige Verse transformieren den Text, weil sie den Leser transformieren.*

Bereits hier an der Schwelle zur postmodernen Diktion vom Verschwinden des Autor-Subjekts, beginnt die postmoderne Hülle, die Borges Werk umgibt, zu bröckeln. Denn die Praxis des ›scripteur‹ geht bei Borges nicht vollständig im Verschwinden des Autors auf. Sie wird von der ›Autor-Funktion‹ – als kultur- und mediengeschichtlichen Referenz einer sinnkonstituierenden Vergangenheit – tangiert, indem sie als Sujet der Gedichte und Erzählungen inszeniert wird. Besonders die mediengeschichtliche Bindung an das Buch und die Kindheitserfahrungen in der väterlichen Bibliothek brachten Borges den Titel ›Retter der Buchkultur‹ ein (vgl. Dünne 2006). Tatsächlich haben Borges letzte Aussagen zum Medium des Buches und seines memorialen Buchkultes schon fast beflügelnde Wirkung. In der Essaysammlung *Borges, oral*, das durch den Aufsatz *El libro* eingeleitet wird, wird das Buch explizit als ein Werkzeug des Gedächtnisses bezeichnet und das Wiederlesen als eine Form des Buchkults. Daher bekundet er:

Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible. Se dirá qué diferencia puede haber entre un libro y un periódico o un disco. La diferencia es que un periódico se lee para el olvido, un disco se oye asimismo para el olvido, es algo mecánico y por lo tanto frívolo. Un libro se lee para la memoria. (OC II, 658)

Wie Jörg Dünne hervorhebt, besteht Borges' »Lexikomanie« nicht darin, eine »entmaterialisierte Fiktion einer Welt aus Büchern zu propagieren«, sondern sich einer »entgegengesetzten Aufgabe [zu widmen], nämlich der, die Bücher vor ihrem Verschwinden in der Welt zu bewahren« (ebd.: 200)¹⁰³. Borges begehe angesichts eines medialen Wandels keinen Anachronismus, sondern praktiziere einen »Kurzschluss von Lesen und Schreiben«, »um umgekehrt die Möglichkeiten des heterotopischen Raums des Schreibens dabei nicht in Vergessenheit geraten zu lassen« (ebd.: 204). Statt von einem Verschwinden des Autors zu sprechen, kann im Sinne Foucaults von einem Spiel mit »Shiftern« gesprochen werden, deren grammatikalische Funktion nur auf eine metonymische Verschiebung des Ego hinweist: auf die »Pluralität des Ego« (Foucault 2003: 250). Die Leser-Funktion substituiert nicht einfach nur den Autor, vielmehr lässt sie ihn in Distanz zu sich selber treten (Spaltung) und ermöglicht dadurch, seine Bedingungen für die Funk-

103 Armando Petrucci hat in einem Aufsatz auf unterschiedliche Studien hingewiesen, die die Lesegewohnheiten Jugendlicher in Italien untersucht haben. Dabei konnte eine Korrelation der Modalitäten der Aufbewahrung von Büchern und ihrer Benutzung festgestellt werden: »So frei, zufällig und erfinderisch diese sind, so gut kommen jene ohne einen festgesetzten Ort und sicheren Standort aus. Das Buch wird, wenn überhaupt, *unter* und *zusammen mit* den anderen Gegenständen inmitten einer unendlich vielfältigen und abwechslungsreichen beweglichen Einrichtung aufbewahrt und teilt deren zu einem guten Teil unweigerlich kurzlebiges Schicksal. All dies spiegelt sich letztlich auch in den Lesegewohnheiten wider, insofern die kurze Aufbewahrungszeit wie auch das Fehlen eines genauen Standorts und folglich der sicheren Möglichkeit des Wiederfindens einen früher oft wiederholten Vorgang schwierig, ja unmöglich macht: das Wiederlesen eines schon gelesenen Werkes, das in direktem Zusammenhang mit einer Auffassung des Buches als eines Textes steht, den es zu bedenken, zu lernen, zu respektieren und in Erinnerung zu behalten gilt; ganz gewiß aber nicht mit der Auffassung, das Buch sei lediglich ein Gegenstand zum momentanen Gebrauch, den man konsumiere und verliere oder sogar, kaum ausgelesen, wegwerfe« (Petrucci 1999: 527).

tion innerhalb eines Diskurses zu hinterfragen. Weil eben *Autor* und *Buch* als medienkulturelle Referenzpunkte Sujets von Borges' Texten bleiben, resultiert aus der ›auto-differentiellen‹ Spaltung des Autors zu sich selbst die ›Autor-Funktion‹, die den ›Autor-Namen‹ suspendiert.

Dieser ›auto-differentielle‹ Reflexionsmodus ist durch und durch historisch konnotiert. In ihm schlummert eine »Poetik des Epigonalen«, die die »Konsequenz aus der Pluralisierung des Ichs [gezogen hat]«, indem »sie auf die komplexer gewordene Subjektkonstitution reagiert« (Fauser 1999: 42). Wie Markus Fauser prägnant dargelegt hat, »ist das Epigonale nicht mehr negativ, sondern die positiv verstandene, zur bewußten Schreibweise gewordene Reflexion über die Bedingtheit und Erzeugung von Effekten der Subjektivität« (ebd.). Diese Effekte resultieren gerade aus jener Erfahrung, die die »Selbstbildung durch Literatur« zu einer »Bildung des Selbst aus Literatur« verkehrt hat: »Man ist, was man gelesen hat« (ebd.: 37). Für Fauser stellt der ›Epigone‹ daher eine Form der ›poetischen Selbstreferenz‹ dar, die »sämtliche Formen des Umgangs mit ihrer eigenen Materialität [erkundet]. Sie entwirft deshalb den Bezug auf ihre eigene Geschichte in der Verfügung über ältere Repertoires und nutzt sie als Entfaltungsräume der Intertextualität«:

Als differenzierte Bezugnahme auf Prätexte ist die Poetik des Epigonalen die permanente metapoetische Reflexion einer Dichtung, die nicht mehr unhistorisch sein kann und deshalb ständig die Bedingungen der Möglichkeit des Schreibens angesichts der Übermacht erschöpfter Schreibweisen, des schon einmal Geschriebenen reflektieren muß. In diesem neuen Funktionsverständnis bekundet sich das Selbstverhältnis der historischen Imagination, und die Texte stellen bewußt nur temporäre Manifestationen des intertextuellen Prozesses, der Zirkulation des kulturellen Gedächtnisses dar. (Ebd.: 33)

Das aber entspricht jenem borgesianischen Konzept des individuellen Lese(r)gedächtnis des Autors, der verzeichnendes Medium des kollektiven Gedächtnisses ist, und damit nicht nur Movens dieser Zirkulation, sondern auch »Fluchtpunkt der simultanen Kontexte« ist, wie es die gelehrte Philologen-Figur Hermann Soergel widergespiegelt. Als »Funktion der Intertextualität [erscheint] das Subjekt zwischen den beiden Polen der problematisierten Identität und der stabilisierenden

textuellen Erfahrung als Resultat einer chiffrierten Selbsterfahrung« (ebd.: 44). Und da diese Selbsterfahrung nach Borges immer mit der Erfahrung des Anderen, der Erfahrung des *soy otro*, einhergeht, wird nur mittels des Zitierens und des lauten Rezitierens von Versen ein »Kommunikationsraum« (ebd.: 52) erschlossen, der individuelle und kollektiv-kulturelle Gedächtnisarbeit zu einer Dialogizität zusammenführt. Denn jedes Zitat fungiert in diesem kommunikativen Prozess als Reminiszenz, die den dialogischen Lektüreprozess einleitet und zu einer intertextuellen Lektüre motiviert. Damit wird der »Anschluss des Textes an die Memoria« (ebd.: 53) gewährleistet und kann von einer Arbeit am individuellen Lese(r)gedächtnis zur kulturellen Arbeit im kollektiven Gedächtnis führen: »Text und Lektüre reaktivieren das Gedächtnis durch das Reminiszenzenmaterial und können das leisten, weil das Gelesene schon zur individuellen Erfahrung gehört« (ebd.: 55).

Spätestens hier verliert die von Alfonso de Toro postulierte »Simulation der Intertextualität« ihren Geltungsbereich. Seine undifferenzierte Bemerkung, dass die Verbindung zwischen Borges und den von ihm zitierten Autoren auf eine »Mischung aus Dilettantismus, Gelehrsamkeit, kolloquialer und wissenschaftlicher Sprache, aus Clownerie und Metaphysik, aus Fiktion und Wissenschaft« (Toro 1998: 36) reduzierbar sei, kann vielleicht für einige Texte in Anspruch genommen werden, doch auf einen großen Teil der Erzählungen trifft dies nicht zu und schon gar nicht auf das lyrische Werk. Feretti gelingt es schließlich nachzuweisen, dass Borges' Auseinandersetzung mit der altisländischen bzw. angelsächsischen Epik eine textkritische Philologenarbeit *par excellence* darstelle, die die »Lektürearbeit als Orientierungsmarke« verwende, um sich der »Problematik der Nationalliteraturen« und ihrer »inhärenten historisch-kulturellen Zusammenhänge« als Dozent und Literat gleichermaßen zustellen: »Gäbe es so etwas wie eine Wissenschaft des Lesens, dann wäre Borges ohne Zweifel einer ihrer Vordenker.« Letztlich ginge es ihm darum, so Feretti, »die Lektüre als philologische ›Königsdziplin‹ zu etablieren« (Feretti ebd.: 72f.). Um die Mnemopoetik des Lesens als Movens des eigenen Schreibens vor den Begriffen einer genuin medienwissenschaftlichen Perspektivierung zu schützen, sollte der Borges-Leser nicht vergessen, dass die Simulation von Intertextualität nicht deren Toterklärung, sondern deren Potenzierung ist, damit

die ›lebendige Tradition‹ der Literatur – in der Druckkultur – fortgeführt werden kann. Die individuellen Momente des Lesers werden auf diese Weise zu ›Ekstasen der Zeit‹. Es sind Augenblicke eines ästhetischen Vorgangs, die den ›scripteur‹ zu einem System von Zeichen werden lassen:

Als Nachfolger des AUTORS birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. Das Leben ahmt immer nur das Buch nach, und das Buch ist selbst nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung. (Barthes ebd.: 108)

Borges' *hechicero* hingegen besitzt noch eine *passionierte* Haltung, denn er gesteht der Zeit jene Autonomie zu, die der Autor im 20. Jahrhundert verloren hat: nämlich ein *hacedor* zu sein. Mit seinen ›bescheidenen Mitteln‹ der Intertextualität vollführt er am Lese(r)gedächtnis ›magische Exerzitien‹. Somit ist die »Geburt des Lesers mit dem Tod des AUTORS [zu bezahlen]« (ebd.: 110).

Seien wir doch etwas *unzeitgemäßer* und Fragen wir im Hinblick auf das Aufschreibesystem 2000: Ist nicht die Geburt des Hypertextes der Tod des LESERS?

5 Von der Urgeschichte des Lesers

Unantastbare Seiten: das vollkommene Archiv.
So sehnt sich jedes Buch nach seiner Unzerstörbarkeit.
(Ebeling 2007: 183)

The omnipresence of human discourse
will perhaps one day be embraced
under the open sky of an omniconmunication of its text.
(Lacan 2006: 220)

Es war einmal *der* Leser, der sich in die »archaische Stille des Buches« zurückgezogen hatte, um den »Heuschreckenschwärmen von Schrift« zu entgehen (GS IV: 103). Walter Benjamin prophezeite in seinem Denkbild *Vereidigter Bücherrevisor* das Verschwinden des Buches. Verdrängt durch die »diktatorische Vertikale« neuerer Medien (Film, Zeitung, Reklame) stellen Kartothek (»Denn alles Wesentliche findet sich im Zettelkasten des Forschers, der's verfaßte«) und Katalog (»Wann wird man soweit sein, Bücher wie Kataloge zu schreiben?« GS IV: 105) neue Ansprüche an das lesende Auge. Der Flaneur als Lesertypus entspringt »einer internationalen Wandelschrift«, die an den Häuserwänden und Straßenecken der Großstadt erprobt worden ist, und von der nun behauptet wird, dass sie von Poeten mit »statistischen und technischen Diagrammen« konstruiert wird. Diese Symbiose aus Statistik, Technik und Poesie deutet somit auf die computergenerierte Zufallspoesie der OuLiPo-Gruppe in den 60er Jahren voraus, die als »elektronische Poesie« Schriftsteller, Mathematiker und Informatiker untereinander vereint (vgl. Reither 2006). Die ›Wandelschrift‹ kündigt demnach das »Ende der Buchschrift« und den »Anfang der Netzschrift« an: »Sie begründet als Erste das Dispositiv einer nicht-linearen, nicht hierarchischen, azentrischen *Textur*« (Kilcher 2006: 89). Was nach Kilcher um 1900 noch als »wissenschaftliche *Science Fiction* am Horizont« aufblitzte, sollte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer »neo-barocken Kybernetik des Wissens« entwickeln, die Kilcher explizit als eine »kybernetische Ästhetik« ausweist (ebd.: 90ff.). Alle Literatur *vor* dem Hypertext wird somit *prä*-hypertextuell, gerade weil »konzeptionelle Hypertextualität alle historischen Vorläufer medialer

Hypertextualität als ›Quasi-Hypertexte‹ in den Blick« nimmt (Wirth 2006: 149). Damit ist die anachronistische Metaphorik im Aufschreibesystem 2000 vorprogrammiert. Christoph Rodatz spricht bereits von einem »sich durch die Netze bewegendem Internetflaneur«, der durch n-dimensionale, vernetzte Räume, »die mathematisch einem Graphen gleichen«, surft und navigiert, »sei es als distanziert Lesender oder als atmosphärisch Befindlicher, als Suchender oder als ein sich Treibenlassender, als abgeklärt Wandernder oder im Rauschzustand Umherirrender« (Rodatz 2003). Diese emphatische *ad hoc*-Analogisierung von hypertextuellen Strukturen und flanierendem Lesen verschweigt jedoch, dass Benjamins eigene »Verzettelte Schreiberei« ein stark *materialistisches* Lese- und Schreibverhalten dokumentiert, das an seiner eigenen Geschichte des Archivs mitschreibt und damit die zukünftige Archivarbeit mitbestimmt. Sein ›copy and paste Baukastenprinzip‹, das sich erst in der elektronischen Textverarbeitung etablieren sollte, lässt zwar auf ein hypertextuelles, d.h. auf ein multiples, heterogenes und hierarchieloses Wissen schließen, aber Benjamins habituelle Lese- und Schreiberfahrungen entsprechen nicht der Lust an der bloßen Struktur und irgendwelchen Matrizen, sondern gründen primär auf der *Lust am Materiellen* selbst: »Die Arbeit am Manuskript war ihm ein körperlich erlebbares Denken. Der physische Akt des Schreibens bereitete ihm Lust [...]. Jeden Transfer in ein anderes Medium empfand er als gravierenden Eingriff« (Wizisla 2008: 153).

Durch die *Inszenierung der Materialien* dokumentiert der Schriftsteller seine eigene materialistische Historiographie eines Lesers, der dem Verschwinden von Buch, Feder, Papier und Bibliothek mit der Passagenarbeit ein Denkmal setzt.¹⁰⁴ Und die ›physische Lust‹ rührt da-

104 Wie Roland Reuß in der retrospektiven Betrachtung seiner Studienzeit bekundet, hat sich seine Handschrift überhaupt erst in jenen Jahren spezifisch ausgebildet, »als ich intensiv Bücher und Aufsätze exzerpierte – Abschriften, die sich zum Teil über ganze Seiten erstreckten und bei denen im mechanischen Akt des kopierenden Schreibens zugleich das Begreifen sich vertiefte«. Im Computerzeitalter sei gerade die »Differenz zwischen dem Ort der Eingabe und dem Ort des erscheinenden Zeichens« eine völlig andere Schreiberfahrung: »Ich drücke hier eine Taste, das Zeichen erscheint dort. Das ist keine Ausdrucksform möglicher Selbstvergewisserung, es ist eine von der Struktur programmierte (*vorprogrammierte*) Ungewißheit« (Reuß 2006: 212ff.).

her, dass jeder materiellen *Schrift*-Spur eine Spur der *Geschichte* anhaftet, die ihr Präsenz und Aktualität verleiht. Der Flaneur liest die Spuren der Geschichte, indem er sie mit dem Spatenstich des ›hic et nunc‹ verbindet: das *Hier und Jetzt* der Lektüre wird zum eigentlichen Gedächtnisort des Textes, aus dem sich Geschichte herauslesen lässt. Weil aber gerade das Unvorhersehbare und Ephemere, d. h. die »irreversible Augenblicklichkeit«, zu einem »Ausdruck einer Ästhetik der Unendlichkeit« in hypertextueller Poesie avanciert, wird der Mnemotopos des Lesers, das *Hier* seiner Lektüre und das *Einst* eines Zuvor-Lesens, vom *Jetzt* des Cyberspace restlos absorbiert: »Die Texte sind hier Phänomene der Zeit und nach Ablauf dieser verschwunden« (Reither ebd.: 144). Daher, so Reither, wird »die Unwiederholbarkeit zum Gegenstand der sprachlichen Konzeption generativer Computerpoesie« (ebd.: 143). Fast scheint es, als ob der Mensch tatsächlich der Erfinder einer »Kunst des Verschwindens« ist, wie Baudrillard etwas zugespitzt formulierte (Baudrillard ebd.: 6). Jene ›Unwiederholbarkeit der Lektüre‹ ist die negative Verwirklichung des ›recuerdo imposible‹ wie es Jorge Luis Borges in seiner ›poetischen Trauer‹ ankündigte. Befreit vom Autor, Buch und sogar vom Text, befreit von Sinn und Bedeutung wird die Autonomie des Lesers im Hypertext mit einer erinnerungslosen Lektüre erkaufte. Alles verschwindet, nichts kehrt wieder. Das differenzierende der Differenz, die Wiederholung, bleibt aus. Ireneo Funes wäre der ideale Hypertext-Leser, der alle Information unterschiedslos speichern könnte, um so frühere Textgenerierungen abzurufen. Tatsächlich befindet sich der Leser im Aufschreibesystem 2000 in einer erinnerungsfreien Zone des Cyberspace, weil die Cyber-Zeit nur ›homogene und leere Jetzt‹ generiert, ein Jetzt *ohne* den ›Einschuss der Vergangenheit in die Textur der Gegenwart‹.

Paul Virilio ruft zwar mit seiner Lehre von der Dromologie kein Ende der Geschichte aus, er gibt allerdings zu bedenken, dass die multi-medial vernetzten, ikonischen Informationen des Bildschirms den realen Ort verdrängen, sodass durch eine Beschleunigung der Zeit (»acceleration of time«) die »matter-time of the hard geophysical reality of places«, d. h. die Zeit der Materie, durch eine »light-time of virtual reality« substituiert wird: »Henceforth, *here no longer exists; everything is now*. The end of history has not happened, but we do have the pro-

grammed end of the ›*hic et nunc*‹ and the ›*in situ*‹« (Virilio 2005: 116f.). Das bedeutet grundsätzlich, dass Wortfügungen wie »Textmaterialisierung« oder »immaterielle Materialisierung«, die fast schon unreflektiert in die Theorie computergenerierter Literatur eingehen, gänzlich aus dem wissenschaftlichen Vokabular um den Hypertext gestrichen werden müssen (vgl. Reither ebd.: 143, 146). Nur die Materie besitzt eine Zeit-Geschichte, eine biologische und kulturelle Evolution, weil das Gedächtnis und seine *memory skills* über die Druckkultur immer noch einen direkteren, d.h. materielleren, Kontakt haben, als die *virtuellen Hypertextaktualisierungen*. Ebeling hat die Materialität des Archivs, die mit der Materialität des Gedächtnisses kongruent ist, folgendermaßen kommentiert:

Die Kunst weiß, was die Archäologie lehrt: dass jede Bewahrung eine Veränderung und jede Veränderung eine Mannigfaltigkeit bedeutet. Eine Ablage bedeutet nie, dass das Abgelegte gleich oder mit sich selbst identisch bleiben würde. Allein das Ablegen markiert eine Differenz, ein Gefälle, das zuallererst in der Materialität selbst liegt. Jedem Material ist seine Veränderung wesentlich, so wie jede Materialität eine Differenz darstellt. [...] Nichts ist so heftigen Veränderungen ausgesetzt wie die Materie. (Ebeling ebd.: 47, hervorgehoben von P.G.)

Weil nun also »Leser und Schreiber gleichermaßen mit denselben Maschinen und Tools angeschlossen [sind], und gleichzeitig an einer über die ganze Welt verteilten und zerstückelten Struktur [schreiben und lesen]« (Indensen 1996: 143), wird der Hypertext zur ›omnipresence of the human discours under the open sky of an omniconmunication of its text‹, wie Lacan bereits treffend formulierte. War Intertextualität in der Druckkultur noch rein virtuell, wird sie im Netz, so Indensen, »konkret, flach, pragmatisch, real(istisch), d.h. die Dokumente/Fragmente treffen [durch ›link‹-Vernetzung] tatsächlich aufeinander« (ebd.: 145). Wie wird also das Lesen in Hypertexten definiert?

Nach Bernd Wingert wird der Leser in Hypertexten zum Informationsfilter und Informationsproduzent: »Es geht um ein aktives Knüpfen von Querverbindungen [links wie wir heute sagen würden] zwischen den verfügbaren Informationselementen. Es ist der Leser selbst, der aus den gelagerten Informationselementen die von ihm beabsichtigte Information erst herstellt« (Wingert 1996: 187). Der Leseprozess wird

darüber hinaus durch die Aufteilung in kleinere Proportionen stärker temporalisiert und dramatisiert, sodass das ruhige Zusammenlesen von der Blick-Sprung-Lektüre okkupiert wird. Lesen wird zum motorischen Körperspiel. Aber der Leseprozess kann auch erlahmen oder ermüden, vor allem weil das Weiterlesen nicht belohnt wird. *Schöne neue Welt* des Lesens, in der der Lesevorgang nun unmittelbar mit einem Belohnungssystem verglichen wird. Das bedeutet, dass die Lektüre der Hypertext-Literatur unverhindert doch zu einer »Lektüre aus der Ratte-im-Labyrinth-Perspektive« (Baßler 2005: 311) führt. Besonders die semantische Unschärferelation zwischen den Begriffen der *Information* und des »kybernetischen Wissens« deutet darauf hin, dass in den Diskussionen um die Hypertext-Literatur beide Begriffe als synonym gelten.

Der Leser im Hypertext ist ein Gefangener in einem behaviouristischen *black-box*-Leselabyrinth, das innerhalb eines *input/output*-Paradigmas sein Lesen als eine Form des operanten Konditionierens versteht. Schon längst scheint das »Phänomen der Bibliothek«, in dem das »Imaginäre« »von Buch zu Buch, im Zwischenraum des nochmals Gesagten und der Kommentare«, d.h. »Zwischen-den-Texten« oszilliert, zu einem Traum von der Bibliothek geworden zu sein, zusammengedrängt in einem *Denkbild des Lesers und Sammlers*, für den das »Imaginäre zwischen dem Buch und der Lampe [haust]« (Foucault 2003: 122). »Das wahre Bild ist Wissen«, bekundet Foucault noch 1967, und meint damit das »Rumoren der Wiederholung« des Schon-Gesagten, die »Massen an minderen Informationen, winzig kleine Teilmengen von Dokumenten und Reproduktionen von Reproduktionen«, d.h. ein ursprungsloses Wissen, das »Mächte des Unmöglichen« birgt. Für Alberto Manguel bergen diese »Mächte des Unmöglichen« ästhetischen Genuss:

In the dark, with the windows lit and the rours of books glittering, the library is a closed space, a universe of self, serving rules that pretend to replace or translate those of the shapeless universe beyond. [...] I turn ito a ghost. The books are now the real presence and it is I, their reader, who, through cabalistic rituals of half-glimpsed letters, am summoned up and lured to a certain volume and a certain page. One book calls to another unexpectedly, creating alliances across different cultures

and centuries. [...] At night, here in the library, the ghosts have voices.
(Manguel 2008: 12ff.)

Nur vier Jahre später werden die ›Mächte des Unmöglichen‹ vom Intelligenz- und Kognitionsforscher und nicht zu vergessen des *multi-million best-selling author*, Tony Buzan, bezwungen, indem er den Leser des 21. Jahrhunderts zum ›Master Mind Mapper‹ erzieht und für den nur ein kategorischer Imperativ gilt: »Knowledge is one thing; organised knowledge is a billion things!« Das Wissen als wahres Bild des Lesers permutiert zu einer Karte des Wissens, das sich selbst unaufhaltsam potenziert:

On your Master Mind Map you summarise all the major elements of any given area of knowledge. This is the Master Code by which your brain can access its huge data banks. As your Master Mind Map grows, its boundaries will begin to link with those of other subjects, and what you already know will increasingly become an associational aid to knowing even more. The different areas of interest will begin to interlock more intricately, and you will eventually reach the stage of having truly comprehensive general knowledge. *As this happens, you will realize that the more you know, the easier it is to know more.* (Buzan 2006: 196f.)

Hier geht es nicht mehr um ›Tage des Lesens‹ (vgl. Proust 2001), wie sie Marcel Proust erinnerungspoetisch entwirft, und wie sie Walter Benjamin und Jorge Luis Borges praktiziert haben, sondern um ›Tage des Wissens‹. Das Ende dieser Buzan-Geschichte ist die Hybris des Leser-gedächtnisses, arm an erinnerungswürdigen Versen, zugunsten eines »Mentally Literate Planet – a world where people know *how* to learn and think«¹⁰⁵. Also noch einmal: *Brave new world* des Lesers im 21. Jahrhundert, in der Ireneo Funes zum Vorbild kognitionswissenschaftlicher Bestrebungen wird. Damit wird eins deutlich: Die Geschichte des Lesers im Hypertext ist genuin eine Geschichte des lesenden Gehirns, in der das *Gedächtnis* wiederum zu einer großen Datenbank degradiert

105 Dieser Werbeslogan wurde marketingstrategisch auf die letzte Seite des Buches abgedruckt und soll in die Buzan-Centres einladen, in denen das als Trade-mark gekennzeichnet *Mind Mapping* und *SpeedReading* trainiert (dressiert?) werden soll. Die Betonung legt der Autor vor allem auf das *Wie*.

wird, einem ›static storage‹. Die Semantik ›medialer Hypertextualität‹ ist viel stärker mit der ›Neurosemantik‹ verbunden, als mit einer *Genealogie des Gedächtnisses*.¹⁰⁶ Walter Benjamin und Jorge Luis Borges sind vielleicht *Vorläufer* einer ›konzeptionellen Hypertextualität‹, aber sie als Vorläufer ›medialer Hypertextualität‹ anzusehen, würde bedeuten, die *Mnemopoetik* des Lesens in eine *Neupoetik* umzumünzen.

Hier endet das *Vorläufer*-Potential von Benjamin und Borges, denn eine *Erinnerungspoetik* des Lesers im Hypertext, geschweige denn einer ›Ästhetik des Augenblicklichen‹, gibt es nicht. Peter Matussek hat in jeweils zwei Aufsätzen versucht die Erinnerungspoetik und die Hypertext-Literatur zusammen zu denken und kam schließlich zu folgendem Ergebnis: »A new form of using [the hypertext] in the sense of a poetics of remembering has as yet not been attempted« (Mattustek 1998: 408). In seinem weiter entwickelten Aufsatz heißt es dann schließlich, dass der Hypertext eben deswegen nicht zu einer neuen Erinnerungspoetik hinüberleiten könne, weil »der Hypertext eine *faktische* Besetzung der Leerstellen [vollzieht], die in der Auseinandersetzung mit einem vorgegebenen Text der *kontrafaktischen* Imagination vorbehalten war« (Matussek 2004: 84). Nur wenn intra- und intertextuelle ›Leerstellen als Erinnerungsanlässe‹ fungieren, kann zu einer Wieder-Lektüre dieses Textes motiviert werden. So wies bereits Wunberg in Hinblick auf Isers Rezeptionsästhetik auf den memorialen Leseakt hin, der zu einer ästhetischen Erfahrung überleiten kann: »Diese Aufforderung zur Vervollständigung und Ergänzung macht den ästhetischen Erinnerungsakt zu einem amplifizierenden und supplementierenden« (Wunberg ebd.: 172). Oder, um mit Benjamin und Borges zu sprechen: Nur mittels unbesetzter Räume kann der Leser durch eine ›kontrafaktische Imagination‹ eine Arbeit an seinem Lesergedächtnis leisten, indem sich nicht der Text verändert, sondern der Leser. Auf diese Weise wird der Vers eines fremden Lesergedächtnisses (des Autors) dem eigenen Lese(r)gedächtnis assimiliert, sodass ein Zitatenspeicher aus erinnerungswürdi-

106 Maryanne Wolfs Buch über das *Reading-Brain* ist beispielsweise ein sehr gutes Beispiel dafür. Der Rückgriff auf Marcel Proust oder Walter Benjamin soll schließlich nur den Anschluss an geistes- und kulturwissenschaftliche Diskurse gewährleisten.

gen Versen entsteht, der entweder eine Situation verwandelt oder selbst von der Zeit neu kontextualisiert wird.

Matussek dagegen betont, dass die Kombinationsoffenheit literarischer Leerstellen, die der Hypertext durch Verknüpfungen zu perfektionieren scheine, tatsächlich durch ihn nivelliert werde. Für enzyklopädische Anwendungen sei er daher geeigneter als für ästhetische. Das ›Zitat als Reminiszenz‹ degeneriert daher meiner Meinung nach im Hypertext zum bloßen *déjà-vu* Erlebnis, das heißt zu einem bloßen Choc-Moment des Passanten im Cyberspace. Der Flaneur kann der *Spur der Aura*, der geschichtlichen Spur, nicht habhaft werden, weil die ›light-time‹ keine Spuren hinterlässt. Sie befindet sich vollständig außerhalb unserer Wahrnehmungs- und Erfahrungswelt. Damit bleiben die Ekstasen der Zeit aus dem Hypertext ausgeklammert, weil er sich selbst aus der lebensweltlichen Geschichte des Gedächtnisses ausgeklammert hat. Er selbst sucht sich seine Vorläufer, um sich in eine Geschichte einschreiben zu können, damit er schließlich als eine kulturgeschichtliche Manifestation im kollektiven Gedächtnis wahrgenommen wird. Kein Knistern im Unterholz, kein Übernachten in Gedanken. Stattdessen ein Durchklicken durch Pfade, die sich *verzweigen*, aber nicht im Gedächtnis haften bleiben:

Every click contributes to turning a potential abundance of association into a desert of dissociation. Polyperspectivity degenerates into patchwork. [...] As a ›clickable map‹, however, the deconstruction and decentralizing of subjectivity loses its aesthetic function; it is demoted to the level of Channel Switching – not quite the most original of experiences. (Matussek 1998: 406)

Streng genommen stellt der Begriff der Erfahrung im Hypertext eine ›Verfallserscheinung‹ dar, weil es keine transzendente Erinnerungsarbeit gibt, die uns erfahren ließe, was nicht erfahrbar ist. Da der Hypertext »an ideal instrument of forgetting« (ebd.: 407) ist, verliert der Gedächtnisort der Literatur sein Gedächtnis und genau das ist eben nicht mit dem borgesianischen Vergessen vereinbar. Für Borges ist das *Vergessen* immer das ästhetisch evozierte Apriori jeglicher Erinnerung. Die ›poetische Trauer‹ des ›recuerdo imposible‹ appelliert an das zweite Mal der *Entdeckung in der Erinnerung*. Das Phänomen des *Sentirse en muerte*, in dem die Vergangenheit der Dinge in der Zukunft

der Ich-Zeit wiederholt wird, ist ein Phänomen der *mnemopoeisis*, das sich im Gedächtnis des Flaneurs *materialisiert*. Es ist ein genuin ästhetischer Vorgang, der die Zeit in Form des Vergessens und Erinnerns einschließt.

Der Gedächtnisort des Lesers ist selbst jener *inter-textus*, ein zwischengeschaltetes Gewebe, das in der Druckkultur nicht *virtueller*, sondern *materieller* Art ist. Als materielles Gedächtnis bringt der Leser mit seinen *memory skills* eine eigene Zeit in den Text hinein. Das ›Hier und Jetzt des Lesens‹ ereignet sich immer schon in einem ›Zuvor des Gelesenen‹: »There is no doubt that the act of reading in time requires a corresponding act of reading in place, and the relationship between the two acts is inextricable« (Manguel 1996: 151). Im literarischen Hypertext wird diese Korrespondenz aufgelöst. Der Hypertext kartographiert das Verschwinden des Lesers in den Leerstellen der *autorativen* Algorithmen. Als Topographie dieses Verschwindens begründet er tatsächlich einen ›literarischen Atheismus‹. Auf der ›Jagd‹ nach dem letzten Link *klickt* sich das Lesergedächtnis ins *offline*. Doch Benjamin und Borges schalten die ethopoietischen Mnemotechniken des Lesers wieder *online*.

6 Literaturverzeichnis

- Aghena, I. T. (1988). *The Meaning of Experience in the Prose of Jorge Luis Borges*. New York.
- Aristoteles. (1997). *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, hrsg. von Eugen Dönt. Stuttgart.
- Aristoteles. (1955). *Parva Naturlia*, hrsg. und kommentiert von David Ross. Oxford.
- Assmann, A. (1988). *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose*. In: H. U. Gumbrecht, & L. K. Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation* (S. 237–251). Frankfurt am Main.
- Bachmann-Medick, D. (2006). *Culture Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg.
- Bachtin, M. (2008). *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, hrsg. von Rainer Grübel u. a. Frankfurt am Main.
- Baddeley, A. D. (2002). *Is Working Memory still Working?* *European Psychologist*, Vol. 7, No. 2, S. 85–97.
- Banofsky, S. (2001). *Lesenlernen bei Walter Benjamin*. In: C. L. Nibbrig (Hrsg.), *Übersetzen: Walter Benjamin* (S. 268–279). Frankfurt am Main.
- Barck, K. (2005). *Literatur/Denken. Über einige Relationen zwischen Literatur und Wissenschaft*. In: B. J. Dotzler, & S. Weigel (Hrsg.), „fülle der combination.“ *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte* (S. 293–302). München.
- Barthes, R. (2007). *Der Tod des Autors*. In: U. Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft* (S. 104–110). Frankfurt am Main.
- Baßler, M. (2005). *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen.
- Baudelaire, C. (1981). *Gesammelte Schriften 2: Die künstlichen Paradiese*, übers. von Max Bruns. Dreieich.
- Baudrillard, J. (2007). *Warum nicht alles schon verschwunden ist?* Berlin.

- Benjamin, W. (1991). Gesammelte Werke, 7 Bde., in 14 Tl.-Bd., hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main.
- Benjamin, W., & Scholem, G. (1980). Briefwechsel 1933–1940, hrsg. von Gershom Scholem. Farnkfurt am Main.
- Bergk, J. A. (1799). Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Anmerkungen über Schriften und Schriftsteller. Jena.
- Bergson, H. (1948). Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Meisenheim am Glan.
- Bergson, H. (1991). Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg.
- Blackmore, S. (2000). The Meme Machine. Oxford.
- Bohrer, K.-H. (2003). Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung. München.
- Bolle, W. (1994). Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin. Köln.
- Bolz, N. (1990). Theorie der Neuen Medien. München.
- Borges, J. L. (13. Juli 1984). »Das Prinzip Außerdem«. In: DIE ZEIT, 13.07.1984 Nr. 29. [<http://www.zeit.de/1984/29/Ausserdem>]. (F. Raddatz, Interviewer)
- Borges, J. L. (2008). Das Handwerk des Dichters. Frankfurt am Main.
- Borges, J. L. (1990). Lesen ist Denken mit fremdem Gehirn. Gespräche über Bücher und Borges. (O. Ferarri, Interviewer). Zürich.
- Borscheid, P. (2004). Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt am Main.
- Borsò, V. (2001). Gedächtnis und Medialität. Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs. In: V. Borso (Hrsg.), Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen (S. 23–53). Stuttgart/Weimar.
- Boyd, R. (1993). Metaphor and theory change: What is metaphor a metaphor for? In: A. Ortony (Hrsg.), Metaphor and Thought (S. 481–532). Cambridge.

- Breidbach, O. (1997). Die Materialisierung des Ich. Zur Geschichte der Hirnforschung im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main.
- Breidbach, O. (2008). Neue Wissensordnungen. Wie aus Informationen und Nachrichten kulturelles Wissen entsteht. Frankfurt am Main.
- Butzer, G. (2005). Gedächtnismetaphorik. In: A. Erll (Hrsg.), Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft (S. 11–26). Berlin.
- Buzan, T. (2006). The Speed Reading Book. London.
- Campe, R. (1991). Die Schreibszenen. Schreiben. In: H. U. Gumbrecht, & L. K. Pfeiffer, Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie (S. 759–772). Frankfurt am Main.
- Carruthers, M. (2008). The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge.
- Clancy, M. (2006). Borges forgets Nietzsche. Philosophy and Literature, No. 30, S. 265–276.
- Corbineau-Hoffmann, A. (2000). Einführung in die Komparatistik. Berlin.
- Danziger, K. (2008). Marking the Mind. A History of Memory. Cambridge.
- De Quincey, T. (New York). Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings, hrsg. von Grevel Lindop. 1996.
- Deleuze, G. (1997). Differenz und Wiederholng. München.
- Deleuze, G. (1992). Woran erkennt man den Strukturalismus. Berlin.
- Derrida, J. (2003). Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt am Main.
- Derrida, J. (1976). Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: J. Derrida, Die Schrift und die Differenz (S. 422–442). Frankfurt am Main.
- Derrida, J. (1976). Edmond Jabes und die Frage nach dem Buch. In: J. Derrida, Die Schrift und die Differenz (S. 102–120). Frankfurt am Main.
- Di Giovanni, N. T. (2004). The lesson of the master. On Borges and his work. New York.
- Didi-Huberman, G. (1999a). Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben. In: G. Didi-Huberman (Hrsg.), Die

- Ordnung des Materials. Vorträge aus dem Warburg Haus Bd. 3 (S. 3–29). Berlin.
- Didi-Huberman, G. (1999b). Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln/DuMont.
- Donders, F. C. (1868). Die Schnelligkeit psychischer Prozesse. Erster Artikel, Archiv für Anatomie, Physiologie und Medicin (S. 657–681) Online abrufbar unter: <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit21223?> (abgerufen am 29.08.2018).
- Draaisma, D. (1999). Metaphernmaschinen. Eine Geschichte des Gedächtnisses. Darmstadt.
- Du Bois-Reymond, E. (1849). Untersuchung über thierische Electricität. Berlin.
- Du Bois-Reymond, F. H. (1869). Kadmus und Allgemeine Alphabetik vom physikalischen, physiologischen und graphischen Standpunkt. Berlin.
- Dünne, J. (2006). Borges und die Heterotopien des Enzyklopädischen. Mediale Räume in der phantastischen Literatur. In: C. Ruthner (Hrsg.), Nach Todorov. Beiträge zur Definition des Phantastischen in der Literatur (S. 189–208). Tübingen.
- Ebbinghaus, H. (1971). Über das Gedächtnis. Untersuchung zur experimentellen Psychologie. Darmstadt. (= Nachdruck der ersten Auflage aus dem Jahre 1885).
- Ebeling, K. (2007). Das Archiv brennt. In: K. Ebeling, & G. Didi-Huberman (Hrsg.), Das Archiv brennt (S. 33–183). Berlin.
- Eco, U. (1994). Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München.
- Ette, O. (2004). ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin.
- Ette, O. (2005). ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin.
- Fausser, M. (1999). Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien. München.
- Feretti, V. A. (2007). Boreale Geltung. Zu Nördlichkeit, Raum und Imaginärem im Werk von Jorge Luis Borges. Frankfurt am Main.

- Flaubert, G. (1979). *Bouvard und Pecuche*. Frankfurt am Main.
- Foster, R. (1999). Walter Benjamin y Jorge Luis Borges. La ciudad como escritura y la pasión de la memoria. In: K. Garbe, & L. Rehm (Hrsg.), *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin Kongress 1992*, 2. Bd. (S. 1167–1185). München.
- Foucault, M. (1974). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (2003). *Die Sprache des Raums (Le Langage de l'espace)*. In: M. Foucault, *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald (S. 168–174). Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (2001). *Die wissenschaftliche Forschung und die Psychologie*. In: M. Foucault, *Dits et Ecrits*, 1. Bd. 1954–1969, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald (S. 196–222). Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (2005). *Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (2004). *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (2003). Nachwort zu Flaubert: Die Versuchung des heiligen Antonius. In: M. Foucault, *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald (S. 117–152). Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (2003). Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: W. Hamacher (Hrsg.), *Nietzsche aus Frankreich* (S. 99–123). Berlin/Wien.
- Foucault, M. (2003). Was ist ein Autor? In: M. Foucault, *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald (S. 234–270). Frankfurt am Main.
- Freud, S. (2000). *Studienausgabe Band III: Psychologie des Unbewussten*, hrsg. von A. Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main.
- Freud, S. (2000). *Studienausgabe II: Traumdeutung*, hrsg. von A. Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main.

- Früchtl, J., & Zimmermann, J. (2001). Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: J. Früchtl, & J. Zimmermann (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens (S. 9–47). Frankfurt am Main.
- Fürnkäs, J. (2000). Aura. In: M. Opitz, & E. Wizisla (Hrsg.), Benjamins Begriffe in 2 Bänden, 1. Bd. (S. 95–146). Frankfurt am Main.
- Gagnebin, J. M. (2008). Philologie und Aktualität. In: B. Witte (Hrsg.), Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen (S. 198–205). Würzburg.
- Gavina, G. W. (1999). Zur Rezeption Walter Benjamins in Argentinien. In: K. Garber, & L. Rehm (Hrsg.), Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin Kongreß 1992, 3 Bd., Band 3 (S. 1353–1364). München.
- Gilles, D., & Guattari, F. (2004). A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia, transl. by Brian Massumi. Minnesota.
- Giuriato, D. (2006). Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939). München.
- Giuriato, D. (2006). Wahrnehmen und Lesen. Ungelesenes in Walter Benjamins Notiz »Über die Wahrnehmung in sich«. In: D. Giuriato, & S. Kammer (Hrsg.), Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur (S. 183–202). Frankfurt am Main/Basel.
- Gwozdz, Patricia A. (2016). Homo academicus goes Pop. Zur Kritik der *Life Sciences* in Populärwissenschaft und Literatur. Weilerswist.
- Gwozdz, P., Heller, J. & Sparenberg, T. (Hrsg.) (2018). Maschinen des Lebens – Leben der Maschinen. Zur historischen Epistemologie und Metaphorologie von Maschine und Leben. Berlin.
- Gwozdz, Patricia A. (2018): Fixiertes Bild – Fixierendes Zeichen. Das disegno-Konzept zwischen Linie, Buchstaben und Figur bei Leonardo da Vinci und Walter Benjamin. In: J. Godlewicz-Adamiec, P. Piszczatowski, T. Szybisty, A.-G. Bruno (Hrsg.), Literatur und Malerei, Warschau, Krakau, Wuppertal, S. 273–290 (= Reihe Literatur – Kontexte, Bd. 3).

- Heinz, R. (1986). Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff im 19. Und 20. Jahrhundert. Würzburg.
- Herzog, R. (1993). Zur Genealogie der Memoria. In: A. Haverkamp, & R. Lachmann (Hrsg.), Memoria. Vergessen und Erinnern, Hermeneutik und Poetik XV (S. 3–8). München.
- Hippokrates. (1994). Ausgewählte Schriften, hrsg. von Hans Diller. Stuttgart.
- Hölter, A. (1999). Die Ordnung des Wissens – eine absurde Erzählung? UniKunstKultur. Ein Informationsheft über Musik, Vorträge und Ausstellungen (S. 7–10). Münster.
- Hölter, A. (1998). Proust lesen. Leseerfahrungen deutschsprachiger Autoren von Theodor W. Adorno bis Stefan Zweig. Frankfurt am Main.
- Honold, A. (2000a). Erzählen. In: O. Opitz, & E. Wizisla (Hrsg.), Benjamins Begriffe in 2 Bänden, 1.Bd. (S. 363–398). Frankfurt am Main.
- Honold, A. (2000b). Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte. Berlin.
- Hörisch, J. (2007). Das Wissen der Literatur. München.
- Humphrey, R. (2005). Literarische Gattung und Gedächtnis. In: A. Erll, Gedächtniskonzepte in der Literaturwissenschaft (S. 73–94). Berlin.
- Husserl, E. (1986). Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaft, Text nach Husserliana Band V, hrsg. von Karl-Heinz Lembeck. Hamburg.
- Huyssen, A. (1995). Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia. New York/London.
- Idensen, H. (1996). Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzkulturr. In: D. Matejovski, & F. Kittler (Hrsg.), Literatur im Informationszeitalter (S. 143–184). Frankfurt am Main/New York.

- Jakobson, R. (1979). Linguistik und Poetik [1960]. In: R. Jakobson, Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hrsg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (S. 83–121). Frankfurt am Main.
- Jakobson, R. (1979). Was ist Poesie [1934]. In: R. Jakobson, Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hrsg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (S. 67–82). Frankfurt am Main.
- James, W. (1950). The Principles of Psychology, Vol. 1/2, unabridged and unaltered republ. [1890]. New York.
- Jenckes, Kate (2007). Reading Borges after Benjamin. Allegory, Afterlife and the Writing of History. New York.
- Johnson, D. E. (2004). Knat's Dog. In: diacritics, No. 34, S. 19–39.
- Kaffenberger, H. (2001). Orte des Lesens – Alchimie – Monade. Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins. Würzburg.
- Kafka, F. (2004). Sämtliche Werke: Die Verwandlung. Frankfurt am Main.
- Kalb, C. (2000). Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie. Frankfurt am Main.
- Kammer, S. (2005). Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900. In: D. Giuriato, M. Stingelin, & S. Zanetti (Hrsg.), »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: Von Eisen.« Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte (S. 133–152). München.
- Kammer, S. (2006). Reflexionen der Hand. Zu einer Poetologie der Differenz zwischen Schreiben und Schrift. In: D. Giuriato, & S. Kammer (Hrsg.), Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur (S. 131–161). Frankfurt am Main/Basel.
- Kilcher, A. (. (2006). In: D. Giuriato, M. Stingelin, & S. Zanetti (Hrsg.), »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter (S. 87–99). München.
- Kittler, F. (1995). Aufschreibesysteme 1800/1900. München.
- Kleist, H. v. (1964). Gesamtausgabe 5: Anekdoten und Kleine Schriften. München.

- Klinkert, T. (2008). Literatur, Wissenschaft und Wissen. Ein Beziehungsdreieck (mit einer Analyse von Jorge Luis Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). In: T. Klinkert, & M. Neuhofer (Hrsg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie, Epistemologie, komparatistische Fallstudien*. (S. 65–86). Berlin/New York. (= comparative studies 15).
- Krause, M. & Pethes, N. (2005). Zwischen Erfahrung und Möglichkeit. Literarische Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert. In: M. Krause, & N. Pethes (Hrsg.), *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert* (S. 7–18). Würzburg.
- Kupfer, A. (1996). *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar.
- Lacan, J. (2006). *Ecrits*, übers. von Bruce Fink. New York/London.
- Lafon, M. (1990). *Borges ou la réécriture*. Paris.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1997). *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg.
- Lane, R. J. (2005). *Reading Walter Benjamin. Writing through the catastrophe*. Manchester.
- Lindner, B. (1992). Benjamins Aurakonzeption. Anthropologie und Technik, Bild und Text. In: U. Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin (1892–1940). Zum 100. Geburtstag* (S. 217–248). Bern.
- Liska, V. (2001). Walter Benjamins Dialektik der Aufmerksamkeit. In: J. Assmann, & A. Assmann (Hrsg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII* (S. 141–149). München.
- Manguel, A. (1996). *A History of Reading*. New York.
- Manguel, A. (2008). *The Library at Night*. New Haven/London.
- Mattusek, P. (1998). *Literary Recollection: The End(s) of Intertextuality*. In: T. Wägenbaur (Hrsg.), *Poetics of Memory* (S. 399–408). Tübingen. (= Stauffenberg-Kolloquium 45).
- Matussek, P. (2004). Leerstellen als Erinnerungsanlässe. Interkulturelle, intermediale und interdisziplinäre Dimensionen eines literaturwissenschaftlichen Theorems. In: J. Lee (Hrsg.). *Sesoul*.

- Mersch, D. (2004). Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen. In: C. Filk, M. Lommel, & M. Sandbothe (Hrsg.), *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik* (S. 95–122). Köln.
- Meumann, E. (1912). *Ökonomie und Technik des Gedächtnisses. Experimentelle Untersuchungen über das Merken und Behalten*. Leipzig.
- Müller, G. E. (1911). *Zur Analyse der Gedächtnistätigkeit und des Vorstellungsverlaufes in 3 Bänden*, 1. Bd. Leipzig.
- Müller-Sievers, H. (2005). Ablesen. Zur Entwicklung des wissenschaftlichen Blicks. In: B. J. Dotzler, & S. Weigel (Hrsg.), *»fülle der combination.« Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte* (S. 305–318). München.
- Münsterberg, H. (1889). *Gedankenübertragung*. Freiburg.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay. A Psychology Study*. New York/London.
- Nabokov, V. (1989). *Pale Fire*. New York.
- Nabokov, V. (2000). *Speak, Memory. Autobiography Revisited*. New York/London.
- Neumeyer, H. (2005). Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewussten. In: M. Krause, & N. Pethes (Hrsg.), *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert* (S. 251–286). Würzburg.
- Nietzsche, F. (1999). *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York.
- Nomura, O. (1999). Die Aura bei Benjamin und Adorno. In: K. Garber, & L. Rehm (Hrsg.), *global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin Kongress*, 3 Bd., 1. Bd. (S. 391–408). München.
- Novalis. (1983). *Hymnen an die Nacht und Heinrich von Ofterdingen*. München.
- Offner, M. (1913). *Die Ergebnisse der experimentellen Psychologie und ihre Anwendung in Unterricht und Erziehung*. Berlin.
- Otis, L. D. (2005). Das Spinnennetz. Körperliche und technische Kommunikationssysteme des 19. Jahrhunderts. In: B. J. Dotzler,

- & S. Weigel, »fülle der combination«: Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte (S. 35–49). München.
- Parr, R. (2008). Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft. In: A. Geisenhanslüke, & G. Mein (Hrsg.), *Schriftkultur und Schwellenkunde* (S. 11–63). Bielefeld.
- Pavese, C. (1980). Der Mythos. In: C. Pavese, *Schriften zur Literatur. Die Entdeckung Amerikas, Literatur und Gesellschaft, Der Mythos* (S. 435–524). Berlin.
- Peters, J. D. (2000). Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme. In: F. Kittler, T. Macho, & S. Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rausch und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme* (S. 291–312). Berlin.
- Pethes, N. (2005). Medium Benjamin. Forschungspolitische Anmerkungen zur Historizität von Theorie. In: A. Kerekes (Hrsg.), *Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin* (S. 185–201). Frankfurt am Main.
- Pethes, N. (1999). *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen.
- Pircher, W. (2000). Zeiterzeugung und Zeitsinn. Von der Pendeluhr zum »schnellsten Gedanken«. In: W. Müller-Funk (Hrsg.), *Zeit. Mythos, Phantom, Realität* (S. 197–206). Wien/New York.
- Price, J. (2009). *The Woman Who Can't Forget. The Extraordinary Story of Living with The Most Remarkable Memory Known to Science. A Memoir*. New York.
- Proust, M. (2001). *Tage des Lesens. Drei Essays*. Frankfurt am Main.
- Rapaport, H. (1990). Borges, De Man, and the Deconstruction of Reading. In: E. Aizenberg (Hrsg.), *Borges and his successors. The Borgesian Impact on Literatur and the Arts* (S. 139–154). Columbio/London.
- Reck, H. U. (1996). „Inszenierte Imagination“ – Zu Programmatik und Perspektiven einer „historischen Anthropologie der Medien“. In: W. Müller-Funk, & H. U. Reck (Hrsg.), *Inszenierte Imagination*.

- Beiträge zu einer historischen Anthropologie (S. 231–244). Wien/
New York.
- Reichert, R. (2000). Die Poren der Zeit. Zur Zeitökonomie in der
Industriepsychologie Hugo Münsterbergs. In: W. Müller-Funk
(Hrsg.), Zeit. Mythos, Phantom, Realität (S. 207–217). New York/
Wien.
- Reijen, W. v. (2001). Sammeln und Übersetzen. In: C. L. Nibbrig,
Übersetzen: Walter Benjamin (S. 253–267). Frankfurt am Main.
- Reither, S. (2006). Poesiemaschinen oder Schreiben zwischen Zufall
und Programm. In: D. Giuriato, M. Stingelin, & S. Zanetti (Hrsg.),
»System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter
(S. 131–147). München.
- Renneke, P. (2008). Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der
Moderne. Heidelberg.
- Reuß, R. (2006). Digitalisierung ohne Daumen. Zur Physiologie des
Computerschreibens. In: D. Giuriato, M. Stingelin, & S. Zanetti
(Hrsg.), »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen
Zeitalter (S. 209–216). München.
- Rieger, S. (1999). Speichern/Merken. Die künstlichen Intelligenzen des
Barock. München.
- Riegl, A. (1975). Stilfragen. Grundlagen zur Geschichte der Ornamentik.
Hildesheim/New York.
- Rodatz, C. (2003). Navigieren, Surfen, Flanieren und das Netz. In: M.
Hard, A. Lösch, & D. Vedricchio (Hrsg.), Transforming Spaces.
The Topological Turn in Technology Studies. Online abrufbar
unter: [http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll//](http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll//Publikationen/space-folder/pdf/Rodatz.pdf)
Publikationen/space-folder/pdf/Rodatz.pdf (11.02.09).
- Sachs-Hombach, K. (1993). Philosophische Psychologie im 19.
Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte. Freiburg/
München.
- Sacks, O. (2007). The man who mistook his wife for a hat. London.
- Salber, W. (1972). Literaturpsychologie. Gelebte und Erlebte Literatur.
Bonn.

- Sasson-Henry, P. (2007). *Borges 2.0. From text to virtual worlds*. New York.
- Schacter, D. L. (2001). *Forgotten Ideas, Neglected Pioneers. Richard Semon and the History of Memory*. Philadelphia.
- Schapp, W. (1972). *In Geschichten verstrickt*. Wiesbaden.
- Schlaffer, H. (1992). *Borges*. Frankfurt am Main.
- Schmidgen, H. (2008). Leerstellen des Denkens. Die Entdeckung der physiologischen Zeit. In: J. B. Dotzler (Hrsg.), *Parasiten und Sirenen* (S. 107–124). Bielefeld.
- Schmidt, S. J. (2003). *Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*. Hamburg.
- Schneider, M. (2006). *Aufzeichnungen*. In: B. Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar.
- Schopenhauer, A. (2004a). *Sämtliche Werke V: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Darmstadt.
- Schopenhauer, A. (2004b). *Sämtliche Werke Band I: Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Darmstadt.
- Schöttker, D. (1999). *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt am Main.
- Schulz, B. (2000). *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*, hrsg. von Jerzy Ficowski. München/Wien.
- Seel, M. (2001). Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: J. Früchtel, & J. Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens* (S. 48–62). Frankfurt am Main.
- Semino, E. (2008). *Metaphors in Discours*. Cambridge.
- Semon, R. (1920). *Bewusstseinsvorgang und Gehirnprozesse. Eine Studie über die energetischen Korrelate der Eigenschaften der Empfindungen*. Wiesbaden.

- Semon, R. (1904). Die Mneme. Als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens. Leipzig.
- Seville-Fürnkäs, D. (2004). Poetische Relokalisierungen. Jorge Luis Borges' frühe Lyrik. Frankfurt am Main.
- Siegel, E.-M. Z. (2000). ZEIT(T)RÄUME. Anthropologische Strategien, Wahrnehmung und Ästhetik um 1900. In: A. Simonis, & L. Simonis (Hrsg.), Zeitwahrnehmung und Zeitbewusstsein der Moderne (S. 123–149). Bielefeld.
- Sierek, K. (2007). Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker. Hamburg.
- Simonis, A. (2000). Zeitbilder und Zeitmetaphern der Moderne. Zum Wandel temporaler Vorstellungsbilder in der modernen Literatur und im (natur-)wissenschaftlichen Diskurs. In: A. Simonis, & L. Simonis (Hrsg.), Zeitwahrnehmung und Zeitbewusstsein der Moderne. Bielefeld.
- Solms, M., & Thurnbull, O. (2004). Das Gehirn und die innere Welt. Neurowissenschaft und Psychoanalyse. Düsseldorf.
- Sosnowski, Paul (1992). Borges und die Kabbala. Die Suche nach dem Wort. Hamburg.
- Stocker, G. (1997). Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg.
- Tambiah, S. J. (2007). Eine performative Theorie des Rituals. In: U. Wirth (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft (S. 210–242). Frankfurt am Main.
- Trabant, J. (1988). Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770–1830. In: H.-U. Gumbrecht, & K. L. Pfeiffer (Hrsg.), Materialität der Kommunikation (S. 63–79). Frankfurt am Main.
- Virilio, P. (1998). Ästhetik des Verschwindens. Berlin.
- Virilio, P. (2005). The Information Bomb. New York/London.

- Wägenbaur, T. (1998). Memory and Recollection. The Cognitive and Literary Model. In: T. Wägenbaur (Hrsg.), *Poetics of Memory* (S. 3–22). Tübingen. (= Stauffenberg-Kolloquium 45).
- Waizbort, R. (2007). Jorge Luis Borges' fantastic literature as a meme complex: First approaches. In: A. d. Toro (Hrsg.), *Jorge Luis Borges. Ciencia y Filosofía*. Hildesheim.
- Warburg, A. (2001). *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. von Karen Michels. Berlin.
- Weigel, S. (2004a). Zum topographical turn. Raumkonzepte in den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften. In: S. Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (S. 233–285). München.
- Weigel, S. (2004b). Das Detail in Benjamins Theorie photo- und kinematographischer Bilder. Zur Verschränkung von Kultur- und Mediengeschichte. In: S. Weigel (Hrsg.), *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (S. 39–61). München.
- Weigel, S. (1997). *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main.
- Weigel, S. (2004). Zum 'topographical turn'. Raumkonzepte in den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften. In: S. Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (S. 233–285). München.
- Welbers, U. (2009). *Sprachpassagen. Walter Benjamins verborgene Sprachwissenschaft*. München.
- Wiegerling, K. (2005). Aspekte medialer Weltordnungen – Schrift versus Bild. In: B. Kiefer, & W. Nell (Hrsg.), *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik* (S. 119–140). Wiesbaden.
- Wingert, B. (1996). Kann man Hypertexte lesen? In: D. Matejovski, & F. Kittler (Hrsg.), *Literatur im Informationszeitalter* (S. 185–218). Frankfurt am Main.
- Wirth, U. (2006). Hyper-Schreib-Szenen. Szenische Rahmen digitalen Schreibens: Susanne Berkenhegers Hypertext Hilfe! In: D. Giuriato,

- M. Stingelin, & S. Zanetti (Hrsg.), »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter (S. 149–165). München.
- Wittmann, R. (1999). Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts? In: R. Chartier, & G. Cavallo (Hrsg.), Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm (S. 421–454). Frankfurt am Main/New York.
- Wizisla, E. (2008). »Verzettelte Schreiberei«. Walter Benjamins Archiv. In: B. Witte (Hrsg.), Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen (S. 152–162). Würzburg.
- Wizisla, E. (2006). Verzettelte Schreiberei. In: Walter-Benjamin-Archiv(Hrsg.), Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen (S. 30–43). Frankfurt am Main 2006.
- Wodianke, S. (2005). Zeit – Literatur – Gedächtnis. In: A. Erll (Hrsg.), Gedächtniskonzepte in der Literaturwissenschaft (S. 179–248). Berlin.
- Wögerbauer, C. (2004). Borges' Blick auf die deutsche Romantik. Eine Ästhetik des Marginalen. Würzburg.
- Wohlfarth, I. (1981). Krise der Erzählform, Krise der Erzähltheorie – Überlegungen zu Lukacs, Benjamin und Jauß. In: R. Klopfer, Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Stuttgart.
- Wohlfarth, I. (2008). Warum wurde die Passagenarbeit bisher kaum gelesen? Konjektur zu einer Konjunktur. In: B. Witte (Hrsg.), Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen (S. 26–62). Würzburg.
- Wunberg, G. (1983). Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne. Tübingen.
- Wundt, W. (1896). Grundriss der Psychologie. Leipzig.
- Yates, F. A. (1974). The Art of Memory. Chicago.