

# literatur für leser

14

1

37. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

Yvonne Joeres · Aleatorische Literatur  
als Grenzüberschreitung

Gustav Landgren · Raum und Erinnerung in  
*Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt*

Michael Navratil · Fantastisch modern.  
Zur Funktion fantastischen Erzählens  
im Werk Daniel Kehlmanns

Maren Lickhardt · Pikareskes und  
Pittoreskes in der zeitgenössischen  
Schweizer Literatur. Zu Christoph Simons  
Roman *Planet Obrist*



PETER LANG  
EDITION

## Inhaltsverzeichnis

### Yvonne Joeres

Aleatorische Literatur als Grenzüberschreitung \_\_\_\_\_ 1

### Gustav Landgren

„Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf dem Dachboden fort.“ Raum und Erinnerung in *Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt* \_\_\_\_\_ 23

### Michael Navratil

Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns \_\_\_\_\_ 39

### Maren Lickhardt

Pikareskes und Pittoreskes in der zeitgenössischen Schweizer Literatur. Zu Christoph Simons Roman *Planet Obrist* \_\_\_\_\_ 59

## literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke  
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,  
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
[wilke@u.washington.edu](mailto:wilke@u.washington.edu)

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz  
[cjakobi@uni-mainz.de](mailto:cjakobi@uni-mainz.de)

Erscheinungsweise: 4mal jährlich  
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

## Aleatorische Literatur als Grenzüberschreitung

Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista.

Ich wiederhole: Die bloße Möglichkeit eines Buches ist hinreichend für sein Dasein.  
(Jorge Luis Borges)

"Do you remember the old theory about putting ten monkeys to work at ten typewriters, just hitting the keys at random? The argument was that if you kept them at it a million years they would write the complete works of Shakespeare. Along with trillions of pages of gibberish, of course. It was a question of mathematical probability – sooner or later, in a million years, one of the monkeys would just *happen* to hit the keys in the sequence that would produce *Hamlet*, and another would do *Lear*, and so on. But monkeys are old-fashioned and too slow; now we have electrons. [...] The problem, then, was simple: change the work of the electrons from calculating to typing. In effect, devise an automatic typewriter that would race along, completely out of control, at maybe a million words a minute. With no mind to guide it, the thing would produce staggering mountains of nonsense, but would, by the laws of probability, make sense a tiny fraction of the time."

"And you actually did it," I said.

"Well, I had it done. In New York I found a man to put the machine together – a fellow named David R. Sere. He worked for I.B.M., designing computers. I hired him away from them and brought him here."<sup>1</sup>

Das hier von R. C. Phelan aufgegriffene, vielzitierte *infinite monkey theorem*, das Theorem der endlos tippenden Affen, die irgendwann neben einem enormen Haufen Unsinn sämtliche Werke der Hochkultur, ja überhaupt sämtliche möglichen Texte getippt haben werden, ist ein kultur- und epochenübergreifendes Motiv, das sich in mannigfaltiger Gestaltung, Vorformen und Abwandlungen wiederfindet, wie schon Jorge Luis Borges es in seiner Abhandlung *La Biblioteca Total* (1931) vorführt.<sup>2</sup> Dass das Theorem, je populärer es wurde, mathematische Beweisführungen zum Thema Unendlichkeit und Wahrscheinlichkeit nach sich zog, dass Forscher und Studierende verschiedener Universitäten bereits (wenig überzeugende) Versuche mit Affen und Schreibmaschinen bzw. Computertastaturen durchgeführt haben,<sup>3</sup> verwundert kaum – ist aber für die Konsequenz, die die Aleatorik für das System Literatur mit sich bringt, eher marginal. Relevanter dagegen ist, was die Literatur selbst aus diesem Theorem gemacht hat, denn als Motiv ist es bereits aus erzähltheoretischer Perspektive hochinteressant, weisen doch die Texte, die es enthalten, meist komplizierte selbstreferentielle Gefüge und komplex ineinander verwobene Diegesen auf.

Das Anliegen dieses Beitrages ist es jedoch weder narratologische Strukturen zu betrachten und somit das Gebiet der Metalepsenforschung zu erweitern, was sich hier in vielfältiger Ausformung anböte, noch terminologische Neuerungen diesbezüglich zu etablieren. Vielmehr ist es das eher essayistische Anliegen dieses Beitrages, die

1 R.C. Phelan: „Something Invented Me“. In: *The Reporter* (1960), S. 40-47, hier S. 42.

2 Jorge Luis Borges: „La Biblioteca Total“. In: *Borges en Sur (1931-1980)*. Barcelona 1999, S. 24-27, hier S. 24f.

3 Vgl. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3013959.stm> (29.03.2014).

Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass die Thematik einer aleatorisch produzierten Literatur, neben narratologischen Fragestellungen auch ganz andere, zunächst text-extern erscheinende Bereiche der Literatur berührt, konkreter: das Handlungssystem Literatur bzw. das Leben der sich darin befindlichen Personen, insbesondere des Autors und des Lesers. Dabei soll die Wirkung der Texte in den Blick geraten und auf diese Weise auch der emotionalen Komponente des Lesers und der Konsequenzen für den Autor Beachtung geschenkt werden, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, Lösungsvorschläge für die dabei aufgeworfenen Fragestellungen bieten zu können.<sup>4</sup>

Im Folgenden sollen daher neben Phelans Erzählung drei weitere Textauschnitte betrachtet werden, die den Grundgedanken der unendlich tippenden Affen – oder anders: die durch Zufallskombinationen generierte Literatur<sup>5</sup> – aufnehmen. Dabei stellen diese Auszüge nicht allein die literaturtheoretisch interessante Frage, ob Texte, um Literatur zu sein, aus mehr bestehen müssen als der drucktechnischen Grundlage, den einzelnen Buchstaben des jeweiligen Alphabets, in unserem Fall 26 Buchstaben zuzüglich dreier Umlaute und des ß, sowie der Satzzeichen und Leerzeichen (Zahlen können vernachlässigt werden, sie sind ebenso gut durch Buchstaben ausdrückbar), sondern sie stellen zudem explizit oder implizit die Frage nach den Konsequenzen für den Leser. Denn der Leser wird durch die Möglichkeit der künstlichen Herstellbarkeit sämtlicher denkbarer Texte der Welt auf die Grenzen seines eigenen Denksystems und dadurch die Grenzen der für ihn geltenden Realität hingewiesen.

Schauen wir zunächst auf die Erzählung Phelans, aus der der oben zitierte Textauschnitt stammt. Ohne auf die Person R. C. Phelan näher eingehen zu wollen,<sup>6</sup> soll hier vielmehr betrachtet werden, welches Bild der Literaturproduktion in dieser kurzen Erzählung entworfen wird. Das Motiv maschinell erzeugter Texte ist nicht neu, es

- 
- 4 Dass dabei die Begrifflichkeiten narratologischer Grundlagen wie Metalepse und *mise en abyme* sowie die unterschiedlichen Handlungsrollen innerhalb des Handlungssystems Literatur hier nicht im Einzelnen definiert werden können, ist einerseits der Kürze der Form geschuldet, andererseits der Vermeidung einer Wiederholung literaturwissenschaftlichen Basiswissens. Grundlegende Gedanken zu den narratologischen Gebieten können jedoch ohne weiteres durch die Re-Lektüre etwa von Gérard Genette („Discours du récit“, in: ders.: *Figures* III. Paris 1972, S. 67-282) und André Gide (*Journal 1889-1939*. Paris 1948, S. 41 und *Les Faux-Monnayeurs*. Paris 1925) oder aber bei Werner Wolf („Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet‘“. In: Jörg Helbig [Hrsg.]: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg 2001, S. 49-84) oder Michael Scheffel (*Formen selbstreflexiven Erzählens: Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997 [Studien zur deutschen Literatur, Bd. 145]) aufgefrischt werden. Eine interessante Zusammenfassung zur Metalepsenforschung findet sich zudem bei Sonja Klimek: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn 2010. Zur empirischen Literaturwissenschaft bietet sich Siegfried J. Schmidt: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1991 an.
  - 5 Zu literarischer Aleatorik und stochastischen Texten siehe auch: Reinhard Döhl: „Exkurs über Aleatorik“. In: <http://www.stuttgarter-schule.de/aleatori.htm> (29.03.2014); Theo Lutz: „Stochastische Texte“. In: <http://www.reinhard-doehl.de/poetscorner/lutz1.htm> (29.03.2014); Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Theorie der Werkgenese*. München 2000.
  - 6 Aufgrund der Nähe zum hier behandelten Thema sei eine kurze Anmerkung aber dennoch gestattet: Im Rahmen der Goll-Affäre bezog Paul Celan die Erzählung Phelans empört auf sich, da er aus Angst vor der Vernichtung seines Werkes auch seine eigene Person bedroht sah. Ausführlich wird die Goll-Affäre in Barbara Wiedmann (Hrsg.): *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ‚Infamie‘*, Frankfurt/M. 2000 behandelt, worin auch auf Phelan und das Problem des Plagiats bzw. des ‚Vordenkers‘ eingegangen wird – beides Themenbereiche, die auch für das Thema ‚Literatur als Zufallsprodukt‘ interessant sind. Barbara Wiedmann verfasste zudem einen Beitrag für das *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/02), S. 329-330, mit dem Titel „Zur Person: R.C. Phelan“, in dem sie erläutert, dass die Vermutung Celans offenbar seiner Phantasie entspringt: Der Autor Phelan nahm demnach persönlich Kontakt mit Wiedmann auf und erklärte, dass er

ist vielfach in der Literatur behandelt worden, etwa in Roald Dahls Kurzgeschichte *The Great Automatic Grammatizator*, auch in George Orwells 1984 existiert eine Romanschreibmaschine, ebenso in Jonathan Swifts *Travels into Several Remote Nations of the World in four Parts by Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of Several Ships*. Phelans Erzählung nun nimmt die Problematik vorwiegend als literarische Selbstreferentialität auf, lässt beim Leser metaleptisch ein Frösteln entstehen, denn eine paradoxe Überschreitung diegetischer Grenzen weist ihn auf mögliche Konsequenzen für seine eigene Existenz hin, und dies ganz ohne die Kontrolle und Einschränkung eines Überwachungsstaates wie es etwa bei Orwell der Fall ist. Der Leser Phelans muss sich dieselbe Frage stellen, die sich Phelans Erzähler in der vorliegenden Erzählung zur gleichen Zeit zweifelsfrei stellt: Ist es möglich, dass er selbst nur Teil einer zufällig entstandenen Erzählung ist?

Phelans Ich-Erzähler und Tom Trimble sind Nachbarn und ehemalige Freunde, sie haben sich im Laufe der Jahre auseinandergeliebt. Nach einigen weiteren Jahren veröffentlicht Tom Trimble einen Roman, der von den Kritikern gefeiert wird. Doch er offenbart dem Erzähler, dass nicht er selbst der Autor seines Erfolges ist. Stattdessen präsentiert er eine spezielle Art von Schreibmaschine, die er sich basierend auf den neuesten computertechnischen Erfindungen hat anfertigen lassen und die – nach dem Prinzip der ‚ten typing monkeys‘ – per Zufallsgenerator Wörter produziert und neben viel unverwertbarem Kauderwelsch immer wieder ganze Texte zusammensetzt. Sämtliche mögliche Textsorten werden von der Maschine produziert, fiktionale und faktuale Texte, Unterhaltungsliteratur und Sachtexte, neue Geschichten und bereits bestehende, Kochrezepte, Gerichtsunterlagen, ja selbst Kommentare zu Texten, die es gar nicht gibt usw. Auch auf extradiegetischer Ebene existierende, dem realen Leser daher bekannte Texte wie etwa Werke Shakespeares entstehen bei der ‚maschinengeschriebenen‘ Produktion. Die Maschine scheint der Schlüssel zu mühelosem schriftstellerischem Erfolg zu sein, sie scheint gar die Zukunft mitteilen zu können, kann sie doch sogar Texte produzieren, die vielleicht erst entstehen würden. Eines Tages legt Tom Trimble dem Ich-Erzähler das neueste Manuskript der Maschine vor. Der Ich-Erzähler beginnt zu lesen und mit ihm liest der reale Leser der short story den identischen Anfang des ihm vorliegenden Textes „Something invented me“, den er damit zugleich zu Ende liest, eine direkte Selbstreferenz, die sich als *mise en abyme* der Extraklasse entpuppt.<sup>7</sup> Die *mise en abyme*, bekanntermaßen von André Gide 1893 erstmals in seinem Tagebuch von der Wappenkunde auf die Literatur übertragen und in seinem Roman *Les Faux-Monnayeurs* 1925 als Erzähltechnik angewandt, kommt hier in der Tat einem ‚Sturz in den Abgrund‘ gleich: Das Grundgerüst der fiktionalen Realität wird durch die Spiegelung des Textes in sich selbst existentiell erschüttert.

---

Celan nicht kannte. Celan, der sich unter anderem durch den dem seinen phonetisch ähnlichen Namen des Verfassers der Erzählung angesprochen fühlte, hatte Fiktion und Realität miteinander verwoben und seine eigenen Ängste geschürt. So findet sich auch hier die Furcht vor dem Auslöschen eigener Existenz durch Literatur, beruhend auf dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Literatur und Leben.

7 Vgl. zu Phelans Erzählung hinsichtlich der *mise en abyme* u.a.: Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 71ff. Vgl. zu den Unterformen der *mise en abyme* auch: Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, Paris 1977 und ders.: „Abyme, Mise en“. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris 1997, S. 11-14.

Gleich mehrere Aspekte regen dabei zur Reflexion und Metareflexion an. Zum einen wird unweigerlich die Rechtmäßigkeit des schriftstellerischen Erfolges von Tom Trimble infrage gestellt. Nicht Tom Trimble, sondern eine Art Ghostwriter hat für ihn die Texte verfasst, was den Erfolg fragwürdig und illegitim erscheinen lässt. Hinzu kommt, dass dieser Ghostwriter nicht menschlich ist, eine durch elektronische Impulse gesteuerte Maschine hat die Texte vollkommen ohne Hintergrund, ohne Motivation oder Intention produziert. Keinerlei tiefere Bedeutungsebene wurde absichtsvoll konstruiert, nichts an diesen Texten ist vorsätzliche Botschaft an einen Rezipienten, nichts ist gewollt, alle vermeintlich sinnvollen Texte, die entstanden, sind in gleicher Weise absichts- und bedeutungslos, wie es die ebenfalls von der Maschine verfassten Nonsense-Texte sind. Im Grunde sind die endlos tippenden Affen, auf die Tom Trimbles Maschine explizit zurückzuführen ist, nur ein erläuterndes Bild für die Darstellung bestimmter Wahrscheinlichkeiten. Doch es verwundert nicht, dass die Möglichkeit künstlich erzeugter Texte in anderem Kontext auch in abschätziger Weise gegen das System Literatur missbraucht werden könnte: Was ist Literatur wert, welche Bedeutung besitzt sie, wenn sie auch von einem Haufen Affen oder einer motivationslosen Maschine durch wahlloses und unreflektiertes Tippen bzw. Kombinieren erzeugt werden kann?

Es stellt sich somit nicht allein die Schwierigkeit zu unterscheiden, welche der Texte, die die Maschine in Phelans Erzählung erstellt, bereits existierende Texte und welche lediglich Erfindung der Maschine sind: „Three months ago it produced a lost comedy of Aristophanes in an English translation by Gilbert Murray. Murray died in 1957. Now, is this a *real* lost comedy of Aristophanes? Or is the play itself, like the Murray translation of it, just an invention of the machine?“<sup>8</sup> Es ergibt sich überdies die subtile Problematik zu entscheiden, ob ein Stück Literatur, das absichtslos und mechanisch produziert wurde, überhaupt Literatur ist, überhaupt als sinnhaltiger zusammenhängender Text gelesen werden darf.

Zudem aber, und dieser Aspekt soll hier gesondert betrachtet werden, entsteht ein metaleptisch erzeugtes Unbehagen, nämlich aus der narratologischen Begebenheit heraus, dass Tom Trimbles ‚Schreibmaschine‘ Tom Trimbles eigene Geschichte verfasst und dies nicht etwa aus Sicht Tom Trimbles, sondern aus Sicht des fassungslosen und zu Tode erschrockenen Ich-Erzählers, der sich seiner eigenen Rolle als Erzähler dadurch erst bewusst zu werden vermag und seine eigene Identität, seine eigene vermeintliche Realität infrage stellen muss: „Something invented me“. Was ist Fiktion, was Realität, wo ist die Grenze und wo wird sie überschritten? Es ist ein Unbehagen, das sich gleichsam auf den realen Leser überträgt. Wir werden diesem Unbehagen auch in unseren anderen Textbeispielen begegnen.

### **Jorge Luis Borges: *La Biblioteca de Babel* (1941)**

Das Bild der endlos tippenden Affen, ebenso wie das Bild der Romanschreibmaschine, also die Vorstellung von Literatur als künstlich generiertes Zufallsprodukt einer möglichen Anzahl von Buchstabenkombinationen, ist in der Grundanlage bereits bei Jorge Luis Borges in seiner Fiktion der *Biblioteca de Babel* zu finden. Hier sind die

---

8 Phelan: „Something Invented Me“, S. 45.

Schwerpunkte anders verteilt, die Frage nach Wert und Wertlosigkeit von Literatur gelangt weniger explizit ins Blickfeld. Doch auch hier macht sich Beklommenheit breit.

Jorge Luis Borges schuf mit seiner *Biblioteca de Babel* eine der bekanntesten Bibliotheken der Literaturgeschichte. Umberto Eco orientierte sich an ihr in seiner einer vermutlich noch breiteren Leserschaft bekannten Darstellung der labyrinthischen Klosterbibliothek in *Il nome della rosa* (1980), auch Carlos Ruiz Zafóns „cementerio de los Libros Olvidados“<sup>9</sup>, also der Friedhof der Vergessenen Bücher in seiner Barcelona-Tetralogie<sup>10</sup> verweist in seiner Größe und Labyrinthhaftigkeit auf diese berühmten Bibliotheken. Borges' Essay liegt eine kurze Abhandlung mit dem Titel *La Biblioteca Total*<sup>11</sup> zugrunde, in der er die Herkunft und Entwicklung des Motivs einer totalen Bibliothek (oder auch eines „juego“, eines Spiels mit den unendlich oft kombinierbaren Elementen des Alphabets<sup>12</sup>) beginnend bei Demokrit über Aristoteles darstellt und dabei auch eine vermeintliche Äußerung Thomas Henry Huxleys zu den ewig tippenden Affen erwähnt. Borges zeigt sich verwundert, warum es trotz dieser vielen Vordenker derart lange dauerte, bis das Motiv ernsthaft literarisch aufgegriffen wurde.<sup>13</sup> Als den „primer expositor“<sup>14</sup>, den ersten Darsteller des Motivs der Totalen Bibliothek benennt er Kurd Laßwitz. In *La Biblioteca de Babel* dann entwickelt Borges den Gedanken einer totalen Bibliothek weiter: Sie ist einzigartig in Umfang, Ausdehnung und Bestand. Sämtliche Bücher der Bibliothek, so wird erläutert, bestehen aus den immer gleichen Elementen, „el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto.“<sup>15</sup> Dies ist zunächst nicht überraschend, denn natürlich: Ein jeder Text bestehe in seiner grundlegenden Beschaffenheit aus den Lettern des jeweiligen Alphabets und den Interpunktionszeichen. Doch in Borges' Bibliothek „[n]o hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos“ und ein genialer Bibliothekar kam letztlich zu der Erkenntnis, „que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas.“<sup>16</sup> Borges' unendliche Bibliothek umfasst somit sämtliche Werke, sämtliche möglichen Werke, sämtliches Wissen der Welt:

Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el

- 
- 9** Carlos Ruiz Zafón: *La sombra del viento*. Barcelona 2005, S. 7.  
**10** Davon sind bislang drei Romane erschienen: *La sombra del viento* (2001), *El juego del ángel* (2008), *El prisionero del cielo* (2011).  
**11** Jorge Luis Borges: „La Biblioteca Total“. In: *Borges en Sur (1931-1980)*. Barcelona 1999, S. 24-27.  
**12** Ebd. S. 26.  
**13** Vgl. ebd. S. 25.  
**14** Ebd. S. 24.  
**15** Jorge Luis Borges: „La Biblioteca de Babel“. In: Jorge Luis Borges: *Obras completas, 1923-1949*. Barcelona 2004, S. 465-471, hier S. 467 („dem Abstand, dem Punkt, dem Komma, den zweiundzwanzig Lettern des Alphabets“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs in: Jorge Luis Borges: *Die unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedichte*. Hrsg. v. Alberto Manguel, aus dem argentinischen Spanisch von Gisbert Haefs, Chris Hirte, Karl August Horst und Curt Meyer-Clason. Frankfurt/M. 2013, „Die Bibliothek von Babel“, S. 100-109, hier S. 103).  
**16** Vgl. ebd. („gibt es nicht zwei identische Bücher“, „daß die Bibliothek total ist und daß ihre Regale alle nur möglichen Kombinationen der zwanzig und soviel orthographischen Zeichen [deren Zahl, wenn auch außerordentlich groß, nicht unendlich ist] verzeichnen, mithin alles, was sich irgend ausdrücken läßt: in sämtlichen Sprachen.“ Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 104).

comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.<sup>17</sup>

Dieser unfassbare Umfang der totalen Bibliothek verheißt durch das darin enthaltene gebündelte Wissen auch unfassbare Macht, vereint sie doch, so Borges, sämtliche Lösungen sämtlicher denkbarer Probleme dieser Welt. Soweit erscheint die Bibliothek als ein bibliophiler Traum, der Glück und Wissen in sich trägt, und kann nach Susanne Zeppt als Allegorie für das Universum gelesen werden,<sup>18</sup> Borges selbst schlägt dies vor: „El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...]“<sup>19</sup>. Die Bibliothek besteht „*ab aeterno*“<sup>20</sup>, es wird kein greifbarer Verfasser der Texte genannt, die „letras orgánicas“, die organischen Lettern, im Innern der Bücher unterscheiden sich existentiell von den „rudos símbolos trémulos“, den groben Symbolen, die die menschliche Hand zur vermeintlichen Ordnung auf das Äußere der Bände schrieb.<sup>21</sup> Die Bibliothek in ihrer Struktur und ihrem Inhalt scheint somit göttliches Werk zu sein, der Mensch dagegen, der sich als „imperfecto bibliotecario“ in ihr bewegt, „puede obra del azar o de los demiurgos malévolos“.<sup>22</sup> Die Kombination aus göttlichem Werk und irdischem Nutzer ist es aber zugleich, die ein immenses Unbehagen mit sich bringt, Kirsten Dickhaut nennt die Bibliothek gar ein „Symbol des Unbehagens“<sup>23</sup>. Dieses Unbehagen wird früh spürbar in Borges' Schilderung der *Biblioteca*, denn es scheint ein Ding der Unmöglichkeit, sie bewusst nutzbar zu machen, gezielt ein bestimmtes Buch zu finden. Zu groß ist das Ausmaß der Bibliothek, zu unüberschaubar die Anzahl insbesondere auch derjenigen Bücher, die durch die unvorstellbare Möglichkeit an Buchstabenkombinationen dem Menschen als nicht lesbar erscheinen. Plünderungen und Bücherzerstörungen aus Machtgier und Aberglaube, Menschen, die dem Wahnsinn verfallen oder morden aus Verzweiflung über die Unüberschaubarkeit des Macht verheißenden absoluten Wissens,<sup>24</sup> dies alles resultiert aus dem Versuch, die Rätsel der Bibliothek zu ergünden. Dennoch können diese Unmenschlichkeiten, durchgeführt von Menschen, dem eigentlichen Wissen, das in der Bibliothek enthalten ist, nichts anhaben. Etliche Bücher unterscheiden sich einzig etwa durch das Fehlen eines Satzzeichens an einer bestimmten Stelle und das Zerstören einiger Bücher kann somit im überlieferten Wissen der Gesamtheit der

---

**17** Borges: „La Biblioteca de Babel“, S. 467f. („Alles: die minutiöse Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Erzengel, den getreuen Katalog der Bibliothek, Tausende und Abertausende falscher Kataloge, den Nachweis ihrer Falschheit, den Nachweis der Falschheit des echten Katalogs, das gnostische Evangelium des Basilides, den Kommentar zu diesem Evangelium, die wahrheitsgetreue Darstellung deines Todes, die Übertragung jeden Buches in sämtliche Sprachen, die Interpolationen jeden Buches in allen Büchern, den Traktat, den Beda hätte schreiben können [und nicht schrieb], über die Mythologie der Angelsachsen, die verlorenen Bücher des Tacitus.“ Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 104).

**18** Vgl. Susanne Zeppt: *Jorges Luis Borges und die Skepsis*. Wiesbaden, Stuttgart 2003, S. 32.

**19** Borges: *La Biblioteca de Babel*, S. 465 („Das Universum [das andere die Bibliothek nennen], setzt sich aus einer unbestimmten, vielleicht unendlichen Zahl sechseckiger Galerien zusammen...“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: *Die Bibliothek von Babel*, S. 100).

**20** Ebd. S. 466.

**21** Vgl. ebd.

**22** Vgl. ebd. („unvollkommener Bibliothekar“, „mag ein Werk des Zufalls oder böswilliger Demiurgen sein“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 101).

**23** Kirsten Dickhaut: *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*. München 2004, S. 54.

**24** Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel“. S. 468f.



Bücher kaum eine Lücke entstehen lassen, „la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal“<sup>25</sup>. Es wird deutlich, dass die Bibliothek auch ohne den Menschen überdauern wird, die anfängliche „extravagante felicidad“<sup>26</sup> weicht einer verstörenden Ahnung hinsichtlich der Unbedeutsamkeit des menschlichen Daseins und sie wird ausgelöst durch den universellen und doch nicht fassbaren Inhalt der *Biblioteca*, der aufs Wesentliche heruntergebrochen aus nichts als immergleichen Buchstaben, Leerzeichen und Satzzeichen besteht. Aus ihnen setzt sich das gesamte Wissen der Welt, ja des Universums zusammen, Glück und Unglück stehen nebeneinander, festgehalten auf Buchseiten und sind doch unerreichbar. Das verzweifelte Bemühen des Menschen, diese göttliche Schöpfung und das Rätsel der Welt wenn schon nicht zu entschlüsseln, so denn eben durch Nachahmung selbst zu erschaffen, verdeutlicht Borges am Versuch einiger, die mit Hilfe von Metallscheiben in einem Würfelbecher „débilmente remedaban el divino desorden“.<sup>27</sup> Das menschliche Werk ist somit dilettantische Nachahmung der göttlichen Schöpfung. Und auch diese klägliche Imitation scheint bereits angelegt, da denkbar, und ist irgendwo in der Bibliothek in einem Buch festgehalten. Jegliche Realität scheint göttliche Fiktion.

Das Theorem der endlos tippenden Affen enthält somit in abgewandelter Form das auch in Borges' Bibliothek erscheinende Problem der Beziehung des Menschen zum eigenen Werk, ja zur eigenen Existenz. Es besteht zunächst ein bedeutsamer Unterschied zwischen der Motivgestaltung beider Texte: Während bei Borges die Bücher der totalen Bibliothek göttliches Werk sind, unfehlbar wahr und allumfassend, sind die Texte der tippenden Affen eben doch nur Texte tippender Affen. Dennoch ist die Konsequenz für die Literatur die gleiche: Sämtliche Literatur existiert demnach bereits in ihrer reinen Möglichkeit auch ohne vom Menschen geschrieben zu werden – ob in Borges' Bibliothek versammelt oder von Affen verfasst, sie ist bereits *ab aeterno* angelegt. Alles, was je ein Mensch verfasst hat, verfassen wird oder verfassen könnte, ist Wiederholung von Existierendem, nichts als die Zusammenstellung immer gleicher Zeichen, Tautologie. Dies erscheint nicht weiter erschütternd, denkt man an Aristoteles' kaum mehr erläuterungsbedürftigen Mimesis-Begriff, der bereits beschreibt, dass alle Dichtkunst Nachahmung von Wirklichkeit ist, Nachahmung von Welt, Menschen und Handlung, von nach der Wahrscheinlichkeit Möglichem.<sup>28</sup> Auch ein Text wäre als Produkt menschlichen Handelns Teil möglicher Wirklichkeit. Doch anders als bei Aristoteles erscheint bei Borges Nachahmung nicht als etwas Positives, sondern impliziert, dass der Mensch, der stets auf der Suche nach Neuem, Besserem, Effizienterem ist, einer Art Fatalismus unterworfen zu sein scheint, denn es ist nichts Neues, Besseres, Effizienteres mehr denkbar, alles besteht bereits, festgehalten in der totalen Bibliothek – in der man jedoch vergeblich versucht, ein bestimmtes

25 Ebd. S. 469 („Die Bibliothek ist so gewaltig an Umfang, daß jede Schmälerung durch Menschenhand verschwindend gering ist.“ Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 106).

26 Ebd. S. 468. („überschwengliche Hoffnung“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 105).

27 Vgl. ebd. („débil die göttliche Unordnung nachahmten“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 105).

28 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Gr./dt., hrsg u. übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, hier Kapitel 9. Zum Möglichen und Wahrscheinlichen bei Aristoteles siehe auch den Beitrag von Gerrit Kloss: „Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der aristotelischen Poetik“. In: *Rheinisches Museum* 146 (2003), S. 160-183.

Buch zu finden<sup>29</sup>; oder als möglicher Text getippt von Affen – bei dem man jedoch theoretisch unendlich lange warten muss, um ihn zu erhalten.

Diese Erkenntnis ist für den strebenden Menschen verlockend und katastrophal zugleich, Wissen und Allmacht scheinen greifbar nah und sind doch unerreichbar. Es impliziert zudem, dass alle denkbaren Texte, in die ein Mensch als Autor, aber auch als Rezipient Arbeit, Erwartung, Sinn und Bedeutung legt – und dies kann bekanntlich in sehr unterschiedlicher Weise stattfinden –, in ihrer ursprünglichen Bedeutung vollkommen belanglos und beliebig gesehen werden können: Sie sind wie sie sind und würden ebenso existieren ohne ihren Autor und ohne ihren Rezipienten. Es wäre die übersteigerte Vorstellung des hermeneutischen Zirkels mit immer neuen und eventuell unendlich vielen Interpretationsansätzen und zugleich seine vollkommene Verneinung, denn ein solcher Text, ein vollkommen absichtsfreies Produkt des Zufalles, kann sowohl jede beliebige Bedeutung wie auch absolut gar keine Bedeutung besitzen. Welche Konsequenz ergibt sich daraus für einen Text, der in jahrelanger Arbeit durch Mühe und Reflexion eines schreibenden Menschen entsteht, seine Gedanken, Wünsche und Vorstellungen vereint, aber auf lexikalischer Ebene absolut identisch sein kann mit einem Text, der von einem literarisch uninteressierten Primaten getippt wurde, einem botschafts- und wertfreien Zufallsprodukt? Was unterscheidet ihn von einem Text, der – und dies erscheint nur auf den ersten Blick bedeutsamer – schon ab aeterno in der Welt, dieser totalen Bibliothek, enthalten ist? Die Möglichkeit einer zufallsgenerierten Literatur ohne Autor stellt gar die intentionale Sinnhaftigkeit von Texten überhaupt in Frage und verweist davon ausgehend auf die vollkommene Bedeutungslosigkeit des Autors und seiner Intention – Sinn entsteht somit erst durch den Leser. Es ist keine neue Annahme, den *Tod des Autors* hat, anknüpfend an Kristeva, bereits Roland Barthes diagnostiziert. Er sah den Leser als den eigentlichen Sinngeber von Texten an und reduzierte die Relevanz des Autors für den Text damit nicht nur, sondern erklärte sie für nichtig:

[...] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. [...] Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le 'message' de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes [...], l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures [...]: un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur (comme on l'a dit jusqu'à présent), c'est le lecteur. [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.<sup>30</sup>

**29** Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel“, S. 469.

**30** Roland Barthes: „La mort de l'auteur“ [1968]. Wiederabgedruckt in R. B.: *Œuvres complètes*. Tome II: 1966-1973. Paris 1994, S. 491-495 („[...] weil die Schrift jede Stimme, jeden Ursprung zerstört. [...] Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‚Botschaft‘ des Autor-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen, von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen [...] Abschreiber Boucard und Pécuchet, [...] kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen [...]. Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem die Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. [...] Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“ Übersetzung von Matias Martinez: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simonie Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012, S. 185-193).

Durch Barthes' Feststellung erhält der Rezipient die eigentliche Verantwortung bezüglich der Bedeutungszuschreibung eines Textes, der eine Art Kompilation von Zitaten und kulturellen Einflüssen, also von bereits Existierendem ist. Zwar ist hier der Text kein tatsächliches Zufallsprodukt, sondern ein vom Autor arrangiertes Konstrukt, aber der Autor selbst trägt nach Barthes nichts zu den semantischen Zusammenhängen bei, ist nur „Sprachrohr fremder Rede“.<sup>31</sup> Barthes' Thesen wurden in der Wissenschaft ausführlich diskutiert, auch die Rehabilitation des Autors hat bereits stattgefunden.<sup>32</sup>

Und doch könnten die Vertreter des Systems Literatur, besonders die schreibende Zunft der Autoren, in diesem Theorem der Zufallsliteratur, wie es das *infinite monkey theorem* oder die Romanschreibmaschine Phelans' suggerieren, zweifelsohne eine Bedrohung sehen. Sie müssten, um ihr eigenes Tun zu begründen, ja zu rechtfertigen, die Unsinnigkeit und Bedeutungslosigkeit dieses Gedankenexperimentes offenlegen, um auf diese Weise die Diffamierung zunichte zu machen, die dieses Theorem für sie und den ganzen Literaturbetrieb bedeuten kann. Vielleicht ist das der Grund, warum das Motiv ‚Literatur als Zufallsprodukt‘ immer wieder literarisch aufgenommen und in seiner bedrohlichen Konsequenz durch die metaleptische Komponente betont wird, die es zweifelsohne immer enthält und die diese Konsequenz auf den realen Leser ausweitet. Denn das mögliche Unbehagen des Literaturproduzenten hinsichtlich einer eventuellen Bedeutungslosigkeit seines Schaffens ist nur die eine Seite der Medaille, auf der ein Text, ja alle Texte dieser Welt ebenso wertvoll (also wertlos) wie das Zufallsprodukt eines tippenden Affen erscheinen, sämtliche literarischen Werke somit selbst Zufallsprodukte sein können – wer könnte dies im Nachhinein unterscheiden? Mindestens ebenso unbehaglich ist die andere Seite, denn sie zeigt zudem Realitätsgrenzen auf, die Autor und Leser gleichermaßen betreffen: Phelans Protagonist liest sich als Figur in einer maschinengenerierten Geschichte, die durch das zufällige Kombinieren von Buchstaben entstanden ist. Hier tritt ein weiteres Unbehagen hinzu, das noch tiefgreifender ist als die Reaktion auf die Sinnentleerung von Literatur oder darauf, dass nach einer Wahrscheinlichkeits-Theorie den Autoren im Grunde die Rechte am eigenen Wort abgesprochen werden können, denn der unendliche Affe könnte gar ein Werk vorausnehmen, das ein Autor erst viel später schreiben würde. Es entsteht zudem ein existentielles Problem, mit dem zahlreiche selbstreferentielle Texte spielen: Es ist der Gedanke der Grenzüberschreitung. Die bei Borges formulierte *ab aeterno*-Existenz sämtlicher Geschichten und beschreibbarer Ereignisse, ebenso die Text-Produktion durch Affen an Schreibmaschinen im *infinite monkey theorem* oder durch eine mechanisch betriebene Romanschreibmaschine bei Phelan, all diese Gedankenexperimente stellen den Menschen vor die Frage, ob auch seine eigene Geschichte bereits aufgeschrieben wurde. Sie stellen ihn vor die Frage, die auch die deutsche Übersetzung von Phelans Erzählung im Titel stellt: „Gibt es mich überhaupt?“<sup>33</sup> Fiktion und Realität vermischen sich untrennbar und erzeugen

**31** Vgl. Matias Martinez: „Autorschaft und Intertextualität“. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hrsg.): *Die Rückkehr des Autors*. Tübingen 1999, S. 465-479, hier S. 465.

**32** Vgl. dazu etwa das einführende Kapitel von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“. In: dies. (Hg.): *Die Rückkehr des Autors*, S. 3-35.

**33** R. C. Phelan: „Gibt es mich überhaupt?“ In: *Der Monat* XIII/147, Dezember 1960. S. 43-50, hier S. 43.

dadurch nicht allein Verwirrung, sondern ebenso ein bedeutsames Schaudern. Oder wie Borges es sagt:

[...] ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet sea espectador de Hamlet? Creo haber dado en la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.<sup>34</sup>

Die metaleptische Überschreitung der diegetischen Grenzen stellt unsere eigene vermeintliche Realität in Frage. Phelans Ich-Erzähler kann gedanklich kaum fassen, was er liest, nämlich seine eigene soeben erzählte Erzählung. Auch die Gedanken des realen Lesers scheinen zu kollabieren bei dem Versuch, Phelans Fiktion zu Ende zu denken.

Unser Denken ist befangen durch Denksysteme, unsere Realität, die wir denken, ist durch diese Denksysteme beschränkt. Unvorstellbar ist, was sich außerhalb dieses Systems befindet. Es ist wie mit der Vorstellung von der Unendlichkeit des Universums: Sie ist beklemmend unvorstellbar. Oder um nicht schon das Gedankenexperiment unerträglich zu machen: Es ist wie eine Zugfahrt, die wir nicht eigenmächtig unterbrechen können. Wir sehen nur geschlossene Schranken. Wer mehr sehen will, als sein Denksystem ihm bieten kann, muss aussteigen und das System verlassen, den fahrenden Zug verlassen und hinter die Schranken schauen. Die Metalepse, die Werner Wolf als Kurzschluss der diegetischen Ebenen bezeichnet,<sup>35</sup> ist ein Ausstieg aus dem fahrenden Zug, wenngleich nur poetisch. Die Verwirrung und das Unbehagen, die beim Versuch eines Ausstiegs entstehen, beim Versuch, die Paradoxie dieses Erzählphänomens<sup>36</sup> zu erklären, verursachen Störungen in unserer Normalität, in der wir uns vermeintlich vorher befanden. Bekanntes, Normales wird zurückgelassen, die Abnormität, das Nicht-Vorstellbare tritt an ihre Stelle. In unser Denksystem will sich dieses Gedankenexperiment nicht recht einpassen, es liegt außerhalb seiner Grenzen. Die Metalepse ist daher nicht einwandfrei und befriedigend denkbar, aber sie ist lesbar, freilich nur in reduzierter Form, denn die Möglichkeiten der Schriftlichkeit sind bekanntermaßen ebenso beschränkt wie unser Denksystem. Noch problematischer wird es bei der Sonderform dieses Erzählverfahrens, der bei Phelan vorgefundenen *mise en abyme*. Ein anschauliches Beispiel für diese Grenzüberschreitung schuf der Künstler Maurits Cornelis Escher mit seiner bekannten Zeichnung *Die zeichnenden Hände*, aber auch in der Werbung wird das Spiel mit der unvorstellbaren Unendlichkeit der Ebenenüberschreitung gerne genutzt, so etwa in der Werbung des Schmelzkäses der Firma Fromageries Bel, *La vache qui rit*: Escher stellt zwei Hände in Hemdsärmeln dar, jede Hand hält einen Bleistift und ist gerade dabei, den Ärmel der anderen Hand zu zeichnen. Die Käsepackung zeigt eine lachende Kuh, die Ohrhinge trägt, welche

**34** Jorge Luis Borges: *Obras Completas*. Bd. 2, Buenos Aires 1989, S. 47 („Was ist Beunruhigendes daran, daß Don Quijote der Leser des ‚Quijote‘ ist und Hamlet Zuschauer des ‚Hamlet‘? Ich glaube, auf die Ursache gestoßen zu sein. Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Charaktere einer erfunden Geschichte auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer, fiktiv sein können.“ Übersetzung von Karl August Horst: Jorge Luis Borges: „Partielle Zaubereien im ‚Quijote‘“. In: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München 1966, S. 149–153, hier S. 153). Vgl. hierzu auch Alfonso de Toro: „Borges und die Hyperräume“. In: Katja Carillo Zeiter (Hrsg.): *Borges und die phantastische Literatur*. Berlin 2010 (Ibero-Online.de, H. 9), S. 44–80, hier S. 47f.

**35** Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen 1993, S. 357f.

**36** Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 42ff.

die Form der Käsepackung haben und das gleiche Bild zeigen: eine lachende Kuh, die Ohringe trägt, welche die Form der Käsepackung haben usw. Welche Hand war zuerst da, wo endet die Reihe der lachenden Kühe? Darstellerisch ist das Ganze leicht zu erklären: Die sich selbst zeichnenden Hände wurden vom Künstler geschaffen, die Kühe auf der Käsepackung werden irgendwann so klein, dass sie von der Druckmaschine nicht mehr zu drucken und vom Betrachter nicht mehr zu erkennen sind. Doch der zugrundeliegende Gedanke ist der der diegetischen Grenzüberschreitung in ihrer Sonderform der *mise en abyme*,<sup>37</sup> des Sturzes in den Abgrund oder eines „Strange Loop“, wie Douglas R. Hofstadter es nennt, dabei Bezug nehmend auf Eschers Kunst: „The ‚Strange Loop‘ phenomenon occurs whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started.“<sup>38</sup> Übertragen auf *La Biblioteca de Babel* und dabei Borges' Idee zu Ende denkend, befindet sich der reale Leser auch in diesem Fall vor dem gleichen Dilemma: Der Text, den er in den Händen hält, muss nach dieser Idee bereits in der totalen Bibliothek vorhanden gewesen sein, bevor Borges ihn verfasste. Und damit ebenso die Geschichte der eigenen Lektüre dieses Textes. Die Möglichkeit aleatorisch entstandener Literatur betrifft demnach nicht mehr nur innerfiktionale Erzählgrenzen, sondern verwischt auch die Grenze von außerliterarischer Realität und Fiktion. Es ist ein theologisch-philosophisches Problem, das unser Denksystem nicht in der Lage ist zu lösen.<sup>39</sup> „Die aus Worten geschöpfte, fiktive Welt besitzt ebensoviel Gültigkeit wie die reale Welt“<sup>40</sup>, konkretisiert Ulrike Jamin.

Im Folgenden sollen zwei Textausschnitte betrachtet werden, die mit dem Bild des zufällig generierten Textes, der zugleich die diegetischen Ebenen und die Realitäts-Grenzen infrage stellt, unterschiedlich umgehen. Beide Texte sind der Unterhaltungsliteratur entnommen, sie wenden sich an eine breite Leserschaft und können auf den ersten Blick dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet werden. Auf den zweiten Blick entpuppen sie sich jedoch als facettenreiche Bildungsromane, die sich zugleich ausführlich mit dem System Literatur, der Entstehung von Literatur und ihrer gesellschaftlichen Relevanz auseinandersetzen. Die Darstellung aleatorisch entstandener

**37** Metalepse und *mise en abyme* sind keineswegs synonym zu nutzen. Nach Klimek bezeichnen die „Termini Metalepse und ‚mise en abyme‘ nicht dieselbe Gruppe von Phänomenen“, stehen aber in „einem engen Zusammenhang“, so dass die *mise en abyme* als ein Teilbereich der Metalepse angesehen werden kann: „Zweitens kann es keine paradoxe ‚mise en abyme‘ [...] geben, ohne dass die Ebene des Erzählers und die des Erzählten auf unlogische Weise durchbrochen werden (was wiederum einer Metalepse entspricht). Andererseits begründet nicht jede Metalepse auch gleich eine ‚mise en abyme‘. [...] Die eigentliche ‚mise en abyme‘ [...] ist das Produkt einer Metalepse.“ (Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 52f.).

**38** Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid. A metaphorical fugue on minds and machines in the spirit of Lewis Carroll*. New York 1979, S. 18.

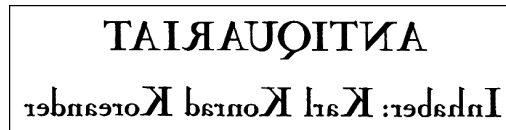
**39** Bei Borges ist die theologische Komponente offensichtlich, er spricht von der „Kluft zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen“ und von „göttlicher Unordnung“, seine Bibliothek „kann nur Werk eines Gottes sein“ (Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 102, 105, 102). Auch bei Barthes kann man den theologischen Gehalt einer Negierung von Autorschaft herauslesen: „Sobald ein Text einen Autor zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten. [...]eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen.“ (Übersetzung von Matias Martinez: „Der Tod des Autors“, S. 191).

**40** Ulrike Jamin: „Vom ‚Gewisper zwischen den Büchern‘: Tahar Ben Jelloun, Umberto Eco und die Figur des blinden Bibliothekars Jorge Luis Borges“. In: Claudius Armbruster, Karin Hopfe (Hrsg.): *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*. Tübingen 1998, S. 235-255, hier S. 246.

Literatur erscheint dabei zunächst als Kritik am Desinteresse des modernen Menschen an Phantasie und Literatur, doch zugleich lässt sich auch hier das Unbehagen erkennen, das die Möglichkeit künstlich generierter Geschichten für den Leser mit sich bringt.

### **Michael Ende: *Die unendliche Geschichte* (1979)**

Michael Endes *Unendliche Geschichte* ist eines der bekanntesten Kinder- und Jugendbücher. Es trägt in seinem Titel bereits den Verweis auf eine unendliche Gesamtheit von Geschichten, eine Unendlichkeit von Literatur. Auch die Kombinierbarkeit von Buchstaben zur Gestaltung sinnvoller Texte, die zusammengenommen das unendlich große Ausmaß von Geschichten ergeben, gelangt bei Ende früh in den Blick:



Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart 1979, S. 5

Diese ‚Spiegelschrift‘<sup>41</sup> gleich zu Beginn des ersten Kapitels liefert die ersten Zeichen des Romans nach der Titelei. Der reale Leser erlebt, wie der Antiheld Bastian den Worten in Spiegelschrift an der Glastür des Antiquariats begegnet. Doch Bastian selbst nimmt sie zu diesem Zeitpunkt in seiner Eile kaum wahr. Sie erscheinen im späteren Text noch einmal, diesmal jedoch nicht in Spiegelschrift, der Alte vom Wandernden Berge spricht sie aus, das Schriftbild ahmt somit die gesprochene Sprache nach: „Tairauqitna rednaerok darnok Irak rebahni“<sup>42</sup>. Nun, da sie Bastian während der eigenen Lektüre der *Unendlichen Geschichte* in nicht gespiegelten Buchstaben wieder begegnen, erkennt er sie daher nicht und hält die seltsamen Worte zunächst für eine „Zauberformel“.<sup>43</sup> Was dort in umgekehrter Buchstabenkombination zu lesen ist, ergibt in richtiger Reihenfolge die Worte: ‚ANTIQUARIAT Inhaber: Karl Konrad Koreander‘. Einzig die Kombination der gleichen Buchstaben entscheidet über Sinn oder Unsinn, über Lesbarkeit oder Unlesbarkeit. Die gleichen Buchstaben, zunächst

41 Das Spiegelmotiv ist bekanntermaßen ein beliebtes Motiv besonders in der phantastischen Literatur und eng mit den Motiven des Doppelgängers und des Schattens verknüpft. Nach Schneidewind wird mit dem Spiegel u.a. Selbsterkenntnis, aber auch das Bewusstwerden von „Differenzen von Subjekt und Objekt“ assoziiert (Friedhelm Schneidewind: *Mythologie und phantastische Literatur*, Norderstedt o.J., S. 134). Im hier erscheinenden Kontext ist aber nicht der Spiegel als solcher der relevante Aspekt, denn die hier erscheinende Schrift ist keine Spiegelschrift im eigentlichen Sinne. Sie erscheint durch das Betrachten der Aufschrift auf der Glastür des Antiquariats von hinten lediglich gespiegelt. Vielmehr ist daher die sinngebende Anordnung von Buchstaben, die sich durch die korrekte Positionierung zur Schrift ergibt, der hier relevante Aspekt. Gleichwohl ist das Motiv des Spiegels bei Ende häufig zu finden, nicht nur in der *Unendlichen Geschichte*, sondern auch in andern Texten.

42 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart 1979, S. 187.

43 Ebd.

scheinbar unsinnig zusammengesetzt, ergeben in umgekehrter Reihenfolge Sinn. Wie bei Borges, wie bei Phelan.<sup>44</sup>

Auch die Initialen der einzelnen Kapitel der *Unendlichen Geschichte* weisen zusammengenommen auf die grundlegenden Elemente aller Geschichten hin: Sie setzen sich in der Reihenfolge geordnet aus den 26 Buchstaben des Alphabets zusammen, das erste Kapitel beginnt mit A, das zweite mit B usw. Die Anfangsbuchstaben der Kapitel stellen somit die Grundelemente des gesamten Romans bereit.

Ein weiterer Verweis auf die Unendlichkeit von Geschichten erscheint später im Text weniger harmlos und beschert dem Protagonisten und dem realen Leser das nun schon bekannte Unbehagen – wie bei Phelan und Borges –, denn Bastian gerät durch das Lesen der *Unendlichen Geschichte* in einen Konflikt mit den Realitätsebenen und zieht auch den realen Leser in diesen Konflikt mit hinein<sup>45</sup>:

Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Und die war in der Unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich gehalten hatte! Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche!<sup>46</sup>

Der „andere Leser“ ist in diesem Fall zweifelsohne als der reale Leser zu identifizieren, der hier zwar indirekt, aber doch unübersehbar angesprochen und somit in Bastians Dilemma involviert wird. Spätestens an dieser Stelle kann der reale Leser nicht mehr unbeteiligt lesen, er muss die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass auch der restliche Text des Romans in irgendeiner Weise mit ihm und seiner Realität in Bezug steht. So wird auch das Unbehagen, das Bastian – nun schon selbst Akteur in Phantasien – in der folgenden Szene ergreift, zugleich zum Unbehagen des realen Lesers.<sup>47</sup>

In der Alten Kaiserstadt begegnet Bastian dem Affen (!) Argax, der ihm die Stadt zeigt und ihn mit den dortigen Begebenheiten bekannt macht. Schließlich treffen sie

**44** Auch Gertrud Lehnert entdeckt Parallelen zwischen der *Unendlichen Geschichte* und Borges: „So scheint letztlich die Bibliothek von Babel als Grundmuster der Unendlichen Geschichte durch. Die Welt wird zu einer Welt aus Büchern, das reale Leben wird substituiert durch Lektüre und Schreiben, und das Schreiben wiederum rekurriert ständig auf andere Bücher, auf Prätexte und Präbilder. Der neue Mythos, den Ende mit seinem Buch über die Heilung der Welt durch die Phantasie zu schaffen versucht, desavouiert sich selbst, indem er nur vorgegebene Muster neu zu kombinieren vermag.“ (Gertrud Lehnert: „Moderne und postmoderne Elemente in der ‚phantastischen‘ Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts“. In: Hans-Heins Ewers, Ulrich Nassen (Hrsg.): *Kinderliteratur und Moderne*. Weinheim, München 1990, S. 175-195, hier S. 187).

**45** Bernhard Rank erkennt in Endes Text den Vorläufer postmoderner Erzählformen wie etwa der Metafiktion und der Leserbeteiligung (vgl. Bernhard Rank: „Phantastische Kinder- und Jugendliteratur“. In: Günter Lange (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*. Baltmannsweiler 2011, S. 168-192, hier S. 184).

**46** Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 188.

**47** Andreas von Prondczynsky (*Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst: auf den Spuren eines neuen Mythos: Versuch über eine „Unendliche Geschichte“*. Frankfurt/M. 1983) nennt diese „Überschneidung“ von Fiktion und Realität „eine der faszinierendsten und die Vorstellungskraft außerordentlich strapazierenden Passagen des Buches“ (S. 35). „Das Opus wird nicht mehr als eine opake Totalität, dessen Sinn/Bedeutung einzig und allein in ihm selbst begründet ist, begriffen, sondern der Leser/Rezipient gewinnt die verantwortungsvolle Aufgabe, dem Werk im Akt des Lesens den Werksinn zu entschlüsseln. Doch dieser Fortschritt, der in den Interpretationswissenschaften als Paradigmenwechsel auftritt, schlägt in sein Gegenteil um: Das Werk als solches ist bedeutungslos, nur der Leser gibt ihm Bedeutung – und es gibt davon unzählige –, wodurch die Vereinzelung des Leser vorangetrieben werde.“ (S. 35f.) Als Vorbilder für Endes „Buch im Buch“-Motiv gibt von Prondczynsky zu Recht Cervantes' *Don Quijote*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Brentanos *Godwi* an (S. 36-38).

auf eine Gruppe von Menschen, die mit Würfeln spielen, auf deren Seitenflächen sich Buchstaben befinden.

„Das ist das Beliebigkeitsspiel“, antwortete Argax. Er winkte den Spielern zu und rief: „Brav, meine Kinder! Nur weiter so! Nur nicht aufgeben!“

Dann wandte er sich wieder Bastian zu und raunte ihm ins Ohr:

„Sie können nichts mehr erzählen. Sie haben die Sprache verloren. Darum habe ich dieses Spiel für sie ausgedacht. Es beschäftigt sie, wie du siehst. Und es ist sehr einfach. Wenn du einmal nachdenkst, dann mußt du zugeben, daß alle Geschichten der Welt im Grunde nur aus sechsundzwanzig Buchstaben bestehen. Die Buchstaben sind immer die gleichen, bloß ihre Zusammensetzung wechselt. Aus den Buchstaben werden Wörter gebildet, aus den Wörtern Sätze, aus den Sätzen Kapitel und aus den Kapiteln Geschichten. Da schau, was steht dort?“

Bastian las:

HGIKLOPFMWEYVXQ  
YXCVBNMASDFGHJKLÖÄ  
QWERTZUIOPÜ  
ASDFGHJKLÖÄ  
MNBVCXYLKJHGFDAS  
ÜPOIUZTREWQAS  
QWERTZUIOPÜASDF  
YXCVBNMLKJ  
QWERTZUIOPÜ  
ASDFGHJKLÖÄYXC  
ÜPOIUZTREWQ  
ÄÖLKJHGFDASAMNBV  
GKHDSRZIP  
QETUOÜSFHKÖ  
YCBMWRZIP  
ARCGUNIKYÖ  
QWERTZUIOPÜASD  
MNBVCXYASD  
LKJUONGREFGHL

„Ja“, kicherte der Argax, „so ist es meistens. Aber wenn man es sehr lang spielt, jahrelang, dann ergeben sich manchmal durch Zufall Wörter. Keine besonders geistreichen Wörter, aber wenigstens Wörter. ‚Spinatkrampf‘ zum Beispiel, oder ‚Bürstenwürste‘ oder ‚Kragenlack‘. Wenn man es aber hundert Jahre, tausend Jahre, hunderttausend Jahre immer weiterspielt, dann muß nach aller Wahrscheinlichkeit dabei durch Zufall auch einmal ein Gedicht herauskommen. Und wenn man es ewig spielt, dann müssen dabei alle Gedichte, alle Geschichten, die überhaupt möglich sind, entstehen, dazu auch alle Geschichten der Geschichten und sogar diese Geschichte, in der wir beide uns gerade unterhalten. Das ist logisch, nicht wahr?“

„Das ist entsetzlich“, sagte Bastian.<sup>48</sup>

Ganz davon abgesehen, dass die Buchstabenfolge des hier dargestellten Würfelwurfes bei genauerem Betrachten wenig beliebig erscheint, sondern in der Mehrzahl die Reihung jeweils benachbarter oder mit Auslassung benachbarter Tasten einer Schreibastatur darstellt, dies aber selbstverständlich im Gesamtkontext aller Würfelnkombinationen durchaus beliebig erscheinen kann, wird hier das Unbegreifliche, das Unbehagen Erzeugende fassbar: Bastian weiß bereits, dass er eingetaucht ist in die fiktive Welt Phantásiens. Ob er sich dadurch selbst als Figur einer fiktionalen

---

48 Ende: *Die Unendliche Geschichte*, S. 367f.



Geschichte identifiziert, ist nicht eindeutig belegbar, aber im Laufe seiner Zeit in Phantasien verliert er Stück für Stück die Erinnerung an seine Welt und kann somit die Grenzen der ihn umgebenden Fiktion nicht mehr erkennen. Von Argax erfährt er nun, dass im Belieblichkeitsspiel, das der Affe für die Menschen erfunden hat, sämtliche denkbaren Geschichten erwürfelt werden können und somit letztendlich auch seine eigene. Die Grenzen sind endgültig verwischt. Schon einmal, bei Mondenkind's Begegnung mit dem Alten vom Wandernden Berge, die Bastian noch als Leser verfolgt hat, konnte er den Anfang seiner eigenen Geschichte lesen – wobei nur der reale Leser die Übereinstimmung der beiden Textabschnitte und die damit verbundene Konsequenz, dass Bastian's vermeintliche Realität (die für den realen Leser ohnehin bereits innerfiktional war) zur Fiktion geworden war, in vollem Ausmaße erkennen konnte. Nun erst scheint auch Bastian der Möglichkeit gewahr zu werden, selbst Fiktion zu sein.

Der Affe aus dem *infinite monkey theorem* hat sich bei Ende emanzipiert und überlässt den Menschen das zufällige Erzeugen von Geschichten. Die hier würfelnden Menschen sind allesamt ihren Allmachtsphantasien erlegen und haben darüber ihren Verstand verloren,<sup>49</sup> sie haben durch ihre Phantasie neue Welten, neue Geschichten erschaffen und glaubten sich letztlich in der Lage, die gesamte Welt der Phantasie als ihr eigenes originäres Reich zu regieren. Argax' Belieblichkeitsspiel führt diese hochmütige und wahnsinnige Annahme ad absurdum: Es macht deutlich, dass sämtliche Geschichten, deren Erzeugung die Menschen sich rühmten, durch die zufällige Kombination von Buchstabenwürfeln entstehen können. Das Werk eines jeden Einzelnen, ja sogar die Existenz eines jeden Einzelnen wird dadurch auf Buchstaben reduziert, Buchstaben, die auch ein Affe hätte würfeln können.

Das Unbehagen ist in Endes Alter Kaiserstadt in Wahnsinn umgeschlagen – auch in Borges' Bibliothek griff der Wahnsinn unter den Menschen um sich.<sup>50</sup> Bastian – und mit ihm der reale Leser – erkennt die Problematik: Seine Wünsche, seine erfundenen Geschichten, mit denen er die Welt um sich herum erschafft, werden immer beliebiger. Er kann nicht mehr unterscheiden zwischen notwendigen und beliebigen Wünschen. Jeder hätte sie erfinden, sogar würfeln können. Aber was ist die Welt noch wert, wenn sie auch erwürfelt werden kann, und was bedeutet es für den Menschen? „Das ist entsetzlich“, ist Bastian's Urteil und dem ist zuzustimmen. Die Existenz der phantásischen Welt beruht auf Geschichten, so wie bei Borges die Bibliothek, die sämtliche Geschichten der Welt enthält, Sinnbild für die Welt selbst ist.<sup>51</sup> Es ist scheinbar anders und doch ähnlich wie bei Phelan und Borges: Sobald der Mensch sich der Belieblichkeit der Buchstabenkombinationen und der damit verbundenen Macht bewusst wird, versucht er diese zu seinem persönlichen Vorteil zu nutzen oder wie bei Borges „débilmente remedaban el divino desorden“<sup>52</sup>, also ‚debil die göttliche Unordnung nachzuahmen‘. Doch bald muss er erkennen, dass das durch die Belieblichkeit unfassbare Ausmaß für ihn nicht zu beherrschen ist und dass dieses

49 Vgl. ebd. S. 366.

50 Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel“, S. 468.

51 Vgl. Zeppit: *Jorges Luis Borges und die Skepsis*, S. 32: „Unverkennbar ist die totale Bibliothek als eine Allegorie der Welt bzw. des Universums zu verstehen.“

52 Borges: „La Biblioteca de Babel“, S. 468.

Ausmaß auch seine eigene Identität beinhaltet – das Unbehagen entsteht und erscheint beinahe schon symptomatisch für das Motiv aleatorischer Literatur, wie auch das nächste Textbeispiel bestätigt.

### **Walter Moers: *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2006)**

Bereits die Grundstruktur von Walter Moers' Roman mit seiner gezielt leicht zu durchschauenden Autoren- und Übersetzerfiktion, durch die Realität und Fiktion jedoch verwirrend miteinander verwoben werden, verweist deutlich auf das Vorhandensein verschiedener diegetischer Ebenen.<sup>53</sup> Im weiteren Verlauf des Textes wird die narratologische Struktur noch komplexer, ausführliche Textauszüge aus Romanen, Briefen etc. eröffnen metadiegetische Ebenen und auch eingestreute detaillierte Erzählungen verschiedener Figuren erschließen immer neue Erzählebenen. Ein weiterer Verweis gibt sich zunächst unauffällig und sein Ausmaß kann im Grunde nur durch seine intertextuelle Verknüpfung hinreichend erkannt werden:

Wir blieben vor einer bizarren Maschine stehen, einer hölzernen Kugel, einem Globus ähnlich, aber ohne Landkarte, dafür mit eingeschnitzten Buchstaben des Zamonischen Alphabets. Er konnte offensichtlich mit einem Pedal in Rotation versetzt werden.

„Eine Romanschreibmaschine“, lachte Smeik. „Ein antikes Gerät, von dem man tatsächlich einmal glaubte, auf mechanische Weise Literatur herstellen zu können. Ein typischer Schwachsinn der Buchmisten. Die Kugel ist mit bleiernem Silben gefüllt, und wenn man an einem Hebel zieht, dann purzeln sie unten raus und fallen in eine Reihe. Natürlich ergeben sich dadurch immer nur Sätze wie ‚Pilgendon zulfziger fonzo nat tuta halubratz‘ oder so ähnlich. Schlimmer als die Lautgedichte des Zamonischen Gagaismus! Ich habe eine Schwäche für solch unbrauchbaren Krepel. Das da vorne ist eine Buchmistische Inspirationsbatterie. Und das ist ein Ideenkühlschrank.“

Smeik deutete auf zwei weitere groteske Geräte.

„Es muss eine unschuldige Zeit gewesen sein, in der man so etwas für technischen Fortschritt hielt. Die ganzen Legenden über finstere Rituale und Opferungen sind völliger Quatsch. Das waren Kinder, die mit Buchstaben und Druckerschwärze spielten. Wenn ich mir dagegen unseren modernen Literaturbetrieb ansehe ...“<sup>54</sup>

Wir sind einer Romanschreibmaschine bereits bei Phelan begegnet. Dort verhilft die Maschine ihrem Besitzer zunächst zu ungebührlichem Ruhm und lässt Ich-Erzähler und realen Leser schließlich mit verstörenden Zweifeln an der eigenen Identität zurück. In Endes *Unendlicher Geschichte* dagegen wird das Beliebigkeitsspiel nicht allein mit Unbehagen, sondern auch mit Unsinnigkeit, Dummheit und Größenwahn assoziiert. Bei Moers nun erscheint das Unbehagen erst im Rückblick. Zunächst ist die Romanschreibmaschine nur eine harmlose Absurdität, über die es sich allenfalls zu schmunzeln lohnt. Überhaupt scheint sie eher unwichtiges Detail in einer kuriosen Umgebung voller sonderbarer Gerätschaften zu sein.

Moers lässt seinen vermeintlichen Protagonisten Hildegunst von Mythenmetz wie nebenbei in der *Stadt der Träumenden Bücher* auf die Romanschreibmaschine stoßen.

---

**53** Vgl. dazu auch: Ingo Irsigler: „Ein Meister des Versteckspiels“. Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers“. In: Gerrit Lembke (Hrsg.): *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen 2011, S. 59-72. Vgl. zur Autorschaft bei Moers auch die Einleitung von Gerrit Lembke zu diesem Sammelband: „Hier fängt die Geschichte an.“ Moers' Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents“. In: Ebd., S. 15-41, hier insbesondere der Abschnitt „Autorschaft“, S. 23-26.

**54** Walter Moers: *Die Stadt der Träumenden Bücher*. München <sup>15</sup>2010, S. 105f.

Ihr Besitzer, der sich später als zwielichtig, durch und durch böse entpuppende und mit Allmachtsphantasien ausgestattete Antiquar Phistomefel Smeik, erläutert ihre Herkunft aus den undurchsichtigen Machenschaften der sogenannten Buchimisten, die selbstverständlich an die ebenso undurchsichtigen Machenschaften der Alchimisten angelehnt sind. Wie die Alchimisten Gold künstlich herzustellen versuchten, versuchten die Buchimisten in Zamonien Literatur künstlich herzustellen. Der Romanschreibmaschine werden eine Inspirationsbatterie und ein Ideenkühlschrank zur Seite gestellt, zwei Apparaturen, die von Mythenmetz und dem realen Leser mühelos als reiner Unsinn enttarnt werden können. Auf diese Weise wird Arglosigkeit vorgetäuscht, die ernsthafte Überlegung, ob die Romanschreibmaschine tatsächlich funktionieren könnte, kommt gar nicht erst auf. Mythenmetz verschwendet keinen weiteren Gedanken an die Maschine. Sie findet auch anschließend keinerlei Erwähnung mehr und ist vordergründig tatsächlich von geringer Relevanz für die Handlungsentwicklung. Der reale Leser könnte getrost über sie hinweglesen. Bei aufmerksamer Lektüre aber kann er die Romanschreibmaschine auch als intertextuellen Verweis erkennen, der bereits Zweifel über die Harmlosigkeit der Apparatur und ihren Besitzer aufkommen lassen sollte, die sich später bestätigen: Smeik, der Besitzer der Romanschreibmaschine, so erfährt man alsbald, versucht, die gesamte zamonische Literaturwelt, ja Zamonien selbst in seine Gewalt zu bringen. Auf Basis dieser Information erscheinen alle zuvor als ungefährlich und unwichtig wahrgenommenen Gegenstände und Gedanken Smeiks in einem anderen Licht und auch die nebenbei erwähnte Romanschreibmaschine und Smeiks verharmlosender Kommentar geraten in Verdacht. Smeiks Verfolgung zu guter Schriftsteller und die Verbannung zu guter Bücher in die Katakomben legen nahe, dass auch er die Hoffnung der zamonischen Buchimisten hegt, künstlich Literatur zu produzieren, um auf diese Weise die zamonische Literatur zu beherrschen. Dies würde die Einwohner Zamoniens über kurz oder lang zu dem gleichen Problem führen, vor dem schon Phelans Ich-Erzähler stand: Sie könnten sich selbst als fiktive Figuren begegnen.

Die Romanschreibmaschine ist bei Moers nicht Mittelpunkt der Handlung, sie ist vielmehr Requisite im weitläufigen Inventar intertextueller Verweise innerhalb eines Textes, der selbstreferentiell das gesamte Handlungssystem Literatur beleuchtet. Doch bereits durch sie wird die Frage nach der Relevanz des Autors indirekt aufgeworfen. Auch Moers' freiwillige und durchsichtige Degradierung vom realen Autor zum vermeintlichen Übersetzer des Textes lässt sich dabei als Anspielung auf die Infragestellung des Autors allgemein lesen. In der fiktiven Welt Zamoniens ist Literatur lebensbestimmend und der Beruf des Schriftstellers hochangesehen. Es gibt Wesen, die Buchlinge, die sich durch das Lesen von Literatur ernähren. Sie haben keine eigenen Namen, sie tragen Namen berühmter zamonischer Autoren. Diese Namen wiederum sind allesamt Anagramme außerliterarisch existierender Autoren, Perla La Gadeon (Edgar Allan Poe), Dölerich Hirnfiedler (Friedrich Hölderlin), Sanotthe von Rhüffel-Ostend (Annette von Droste-Hülshoff), und erinnern an das Motiv der Sinngebung durch Buchstabenkombination: In der Welt des realen Lesers werden die zamonischen Namen erst in ausgetauschter Reihenfolge richtige Namen, in Zamonien sind sie es bereits.

Es lassen sich bei Moers zahlreiche weitere intertextuelle Verweise und literarische Selbstreferenzen finden, man möchte Barthes zustimmen angesichts der *Stadt der*

*Träumenden Bücher*: Der Text scheint fast ausschließlich aus zitierenden Zusammenstellungen anderer Texte entstanden zu sein, allein die Einflüsse der in diesem Beitrag in Auszügen besprochenen Texte lassen sich an zahlreichen Stellen in Moers' Roman nachweisen: Die Katakomben der Stadt Buchhaim sind labyrinthartig aufgebaut, an ihren Wänden stehen zahllose Bücherregale. Wer einmal in diese unterirdischen Gänge geraten ist, findet kaum alleine hinaus. Die unendlich erscheinenden Gänge erinnern deutlich an Borges' labyrinthische Bibliothek. Und selbst in Details lassen sich Anspielungen auf Eco erkennen, etwa im Skelett, das am Ausgang der Katakomben zum Antiquariat der Smeiks passiert werden muss und an Ecos Ossarium erinnert, das der Besucher der Klosterbibliothek durchqueren muss, bevor er in die Bücherhallen gelangt. Auch Endes *Unendliche Geschichte* wird von Moers beliehen: So ist etwa Schloss Schattenhall, das sich innerhalb der Katakomben befindet, in seiner ständigen Dynamik und Veränderlichkeit deutlicher Verweis auf Endes ‚Änderhaus‘. Überhaupt weist bereits die Grundstruktur des Textes auf Ende hin, denn er wird als ein Auszug eines angeblichen Manuskripts dargestellt, als dessen Übersetzer Moers sich ausgibt und dessen vermeintliche Länge von 10.000 Seiten auf die Ausdehnbarkeit von Literatur anspielt, die auch Ende in seinem Roman immer wieder andeutet.

Moers' Roman ist eine Hommage an die Literatur, an das Schreiben, an die Lektüre. Die Möglichkeit, Literatur künstlich mithilfe einer Maschine herzustellen, grenzt in der fiktiven Welt Zamoniens an Blasphemie – ein Begriff, der nicht allzu weit hergeholt erscheint, denkt man an Borges' totale Bibliothek als göttliches Werk und den kläglichen Versuch der Menschen, dieses nachzuahmen. Die Romanschreibmaschine wird daher von Bösewicht Smeik wohlüberlegt in den Bereich der Lächerlichkeiten verbannt – eine gezielte Irreführung, denn das Eingeständnis der Existenz einer Maschine zur Produktion aleatorischer Literatur käme einem Verrat am gesamten Wertesystem Zamoniens gleich. Erst im Nachhinein kann dem realen Leser der Gedanke kommen, dass auch Smeik sich der Unerhörtheit und der Gefährlichkeit einer solchen Maschine bewusst ist und tatsächlich versucht haben könnte, mit der Maschine Literatur herzustellen. Wieder entsteht das Unbehagen über die potentielle maschinelle Erschaffung von Literatur, die hier nicht zufällig als verbrecherisches Werk erscheint und das gesamte zamonische Literatursystem bedroht. Die Herstellbarkeit künstlich generierter Zufallsliteratur, zunächst als nichtige Lächerlichkeit verkannt, rückt nachträglich in den Bereich des Möglichen, und die sich daraus ergebenden Konsequenzen überschreiten die fiktionalen Grenzen des Romans.

## Fazit

Die betrachteten Textbeispiele lassen eine wenngleich nicht notwendige, so doch auffallend häufig anzutreffende inhärente Tendenz selbstreferentieller Literatur erkennen, die mögliche künstliche Herstellung von Texten zu thematisieren, um auf diese Weise die komplexe Beschaffenheit von Literatur zu verdeutlichen und so vielleicht auch die Befürchtung zu relativieren, Texte benötigten keinen Autor, um Sinn zu erhalten, da sie ohnehin nichts weiter als ein *mixtum compositum* bereits vorhandener Wortkombinationen und intertextueller Verweise sein könnten. Dabei neigen

gerade selbstreferentielle Texte zu einem besonders auffälligen intertextuellen Beziehungsgeflecht, wie die hier betrachteten Beispiele verdeutlichen. Dies stellt jedoch keinen Widerspruch dar: Reflektiert genutzte Verweise sind anders konnotiert als maschinell und aleatorisch kombinierte Textbausteine. Das Theorem, durch eine unendlich lange, zufällige Kombination von Buchstaben müssten zwangsläufig sämtliche möglichen Texte der Welt entstehen, wird dabei mit einem Unbehagen assoziiert, das neben der Frage nach der Rolle des Autors und dem eigentlichen Wert von Literatur auch von der Auflösung der Grenzen zwischen außerliterarischer Wirklichkeit und Fiktion herrührt, die mit dem Theorem einhergeht, und das sich daher von einem textinternen Unbehagen zu einem zugleich textexternen Unbehagen ausweitet. Was ist Realität, was Fiktion? Was ist vorbestimmt, was kann der Mensch selbst kontrollieren? Es sind Fragen von theologisch-philosophischem Ausmaß, die sich aufdrängen und im Rahmen dieses Beitrags nicht geklärt werden können. Die Bilder, die für das Motiv künstlich und ohne menschliche Sinnggebung erzeugter Zufallsliteratur bemüht werden, können nur in ihrer Glaubwürdigkeit und damit in ihrer Relevanz für die außerliterarische Wirklichkeit überprüft werden.<sup>55</sup> Die unendlich tippenden Affen sind dabei, so lässt sich schnell erkennen, ein rein theoretisches Konstrukt und lediglich in der Theorie die möglichen Produzenten sämtlicher denkbarer Schriftwerke. Ein Team von Wissenschaftlern konnte einem BBC-Bericht zufolge anhand eines Experiments sehr schnell zeigen, dass das *infinite monkey theorem* neben dem begrenzten Lebensalter der Probanden auch auf anderer Ebene relevante Aspekte übersieht: Die Affen, denen man im Versuch eine Tastatur zur Verfügung stellte, tippten zwar anfangs mit regem Interesse, doch nach einer Weile warf eines der Tiere einen Stein auf die Tastatur, ein weiteres erleichterte sich auf den Trümmern.<sup>56</sup> Diese und andere Zwischenfälle werden in den theoretischen Überlegungen zum Theorem meist ausgespart, aber bereits der banale Aspekt des geringer werdenden oder umgeleiteten Interesses an der Tastatur steht der Affenliteratur im Wege, so dass das *infinite monkey theorem* eben doch nur auf dem Rechenblatt logisch erscheint.

Anders aber sieht es mit der Romanschreibmaschine aus.

Der Computerlinguist Ulrich Gaudenz Müller etwa entwickelte zusammen mit Raimund Drewek 1981 ein Programm, SARA (Satz-Random-Generator), das mit zerstückelten Gedichten bekannter Dichter gefüttert wird und daraus neue, aus den Bausteinen dieser Gedichte zufällig kombinierte Texte produziert.<sup>57</sup> Das Entstehen neuer Texte durch das zufällige Zusammensetzen bereits bestehender Textbausteine erinnert an Barthes' These vom Autor, der durch Mischen und Zitieren bereits bestehender Schriften Texte produziert. Auch in der Musik gibt es das Spiel mit dem Zufall. Das bekannteste musikalische Würfelspiel wird Mozart zugeschrieben, der durch das Werfen von Würfeln Walzertakte kombinierte. Technisch sicherlich umsetzbar, könnte die Romanschreibmaschine in der Tat in unendlich langer Zeit sämtliche Texte der Literatur, sämtliche Texte überhaupt produzieren, und selbst die zunächst unzusammenhängend erscheinenden Buchstabenkombinationen könnten

**55** Gleichwohl sie als literarische Bilder keinen außerliterarischen Wahrheitsanspruch behaupten.

**56** Vgl. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3013959.stm> (29.03.2014).

**57** Vgl. <http://www.drewek.eu/ugm/publications.htm> (29.03.2014).

vielleicht zu einem Teil Sinn enthalten oder zukünftig Sinn erhalten, denn wie Borges' in der *Bibliothek von Babel* feststellt: Auch die Buchstabenkombination „dhcmrlchtdj“ könnte in irgendeiner Geheimsprache etwas bedeuten.<sup>58</sup> Somit lässt sich die Möglichkeit der Romanschreibmaschine weiterdenken und demnach hat auch das metaleptisch entstandene Unbehagen außerhalb der Fiktion Bestand: Die Maschine könnte jeden denkbaren Text zufällig erstellen. Sie könnte sogar mögliche Kommentare und Interpretationen zu Werken produzieren, also Textsorten, die sich mit der Auslegung anderer Texte beschäftigen, andere Texte erklären und somit einen expliziten Bezug zu ihnen herstellen. Dieser explizite Bezug eines Kommentars ist für uns zunächst nicht anders denkbar als vom Verfasser absichtsvoll gesetzt, kann daher von einer rein zufällig kombinierenden Romanschreibmaschine nicht hergestellt werden. Und doch besteht die theoretische Möglichkeit, dass die Maschine diese Texte produziert. Ebenso könnte sie private Briefe, private Gedanken, Tagebucheinträge schreiben, sie könnte meinen morgigen Tagebucheintrag schon heute verfassen und mich damit zur fiktiven Figur machen, meine eigene zukünftige Sicht ohne mein Zutun erschaffen, die Geschichte meines Lebens vorwegnehmen: „basta que un libro sea posible para que exista“ – „Die bloße Möglichkeit eines Buches ist hinreichend für sein Dasein“<sup>59</sup>. Die Konsequenzen sind verstörend. Das Unbehagen bleibt.

Neben der Frage nach der Konsequenz aleatorischer Texte für die Rolle des Autors und des Lesers bleibt zudem die Frage nach der Bedeutung aleatorischer Texte für die Literatur selbst bestehen. Dabei ist der Rezipient als Konsument des Produktes nicht nur aufgrund des angesprochenen Unbehagens mit einzubeziehen, auch seine Erwartungshaltung ist zu beachten, zumal die des Lustlesers, der nicht mit wissenschaftlicher Mission an Texte herangeht. Performative Schreibprozesse, die eine bestimmte Geschlechtsidentität<sup>60</sup> des Erzählers, aber auch des Autors suggerieren, beeinflussen den Lektüreprozess ebenso wie strukturelle Aspekte eines Textes. Die über die Umgebung eines Textes vermittelten Informationen wirken stark leserlenkend: Der Leser entwickelt demselben Text gegenüber eine andere Lektüreerwartung, wenn er ihn für von einem französischsprachigen männlichen Autor verfasst und ins Deutsche übertragen hält, als wenn er ihn als den Text einer deutschen Autorin liest. Mit dieser Erwartungshaltung lässt sich bekanntlich spielen.<sup>61</sup> Für den nicht-wissenschaftlichen Leser steht also die Relevanz des Autors ohnehin außer Frage. Ob er einen Text positiv oder negativ bewertet, hängt dabei von seinen

---

**58** Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel“, S. 470.

**59** Ebd. S. 469, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: *Die Bibliothek von Babel*, S. 107.

**60** Vgl. zu der Geschlechtskonstruktion narrativer Texte auch den Beitrag von Nadyne Stritzke: „(Subversive) Narrative Performativität. Die Inszenierung von Geschlecht und Geschlechtsidentitäten aus Sicht einer gender-orientierten Narratologie“. In: Sigrid Nieberle, Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Narration und Geschlecht: Texte – Medien – Episteme*. Köln 2006, S. 93-116.

**61** Dies gab und gibt es immer, die Gründe für Pseudonyme u.ä. – ob sie nun ein anderes Geschlecht vortäuschen oder nicht – sind mannigfaltig: um dem Erwartungsdruck eines weiblich oder männlich dominierten Genes gerecht zu werden, um der Zensur zu entgehen, um anonym zu bleiben, um mit der Erwartungshaltung des Lesers zu spielen. Die Gründlichkeit des Spiels mit der Autoridentität ist dabei unterschiedlich. Moers' Autorenfiktion ist leicht durchschaubar und soll dies auch sein, hingegen ist etwa im Roman *Das Lächeln der Frauen* der Autor Nicolas Barreau angegeben, er ist mit Foto und Lebenslauf noch vor der Titelei des Buches abgebildet, als Übersetzerin des Textes ist Sophie Scherrer genannt. Recherchen lassen jedoch vermuten, dass Daniela Thiele hinter den Pseudonymen steckt, das Buch ursprünglich auf Deutsch geschrieben wurde. Autor, Übersetzerin und Übersetzung wären demnach inszeniert und

persönlichen Vorlieben, von seiner Lebenssituation, von seinen Vorkenntnissen ab. Auch den Text der Romanschreibmaschine würde der Rezipient mit einer gewissen Erwartungshaltung lesen. Doch es ist anzunehmen, dass ein bewusstes Interesse an aleatorisch produzierten Texten beim Lustleser nicht aufrecht zu erhalten ist. Texte ohne Autor sind uninteressant, sie suggerieren nicht das Versprechen auf eine Botschaft, haben keinen glaubwürdigen Bezug zur Realität des Lesers, sie sind sinnentleert da intentionslos, auch wenn sie auf lexikalischer Ebene Bedeutung vermitteln. Zudem stünde dem Ganzen ohnehin eine weitere Instanz voran: Jemand muss das Produkt der Maschine sortieren, jemand muss Sinnvolles von Sinnlosem trennen, es entscheidet also wieder der Mensch über Sinn und Unsinn, nicht die Maschine. Die Romanschreibmaschine selbst ist ohne den Menschen nicht in der Lage Sinn zu produzieren, sie ist aber durchaus in der Lage Möglichkeiten von Sinn zu produzieren, die der Mensch als Sinn interpretiert. Ihre mögliche Existenz ist gerade im Rahmen des rasanten technischen Fortschrittes nicht anzuzweifeln, ja sie ist in Ansätzen längst in die Tat umgesetzt. So muss man erneut feststellen: Das Unbehagen bezüglich einer möglichen Fiktionalisierung der eigenen Existenz bleibt. Es wird lediglich durch die mathematische Wahrscheinlichkeit relativiert. Um mich als Geisteswissenschaftler nicht im mir rätselhaften Labyrinth der Zahlen zu verlaufen, soll hier die Wahrscheinlichkeit durch Borges' Beschreibung der *Biblioteca de Babel* dargestellt werden, die das Unbehagen, das sie selbst erzeugt, in anderer Hinsicht wieder reduziert:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libre da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán, hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito ...<sup>62</sup>

---

wecken beim ahnungslosen Leser eine bestimmte Erwartungshaltung. Vgl. dazu auch den Beitrag von Elmar Krekler: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article108619680/Warum-immer-mehr-Verlage-ihre-Autoren-erfinden.html> (29.03.2014).

- 62** Borges: „La Biblioteca de Babel“, S. 465. („Das Universum [das andere die die Bibliothek nennen], setzt sich aus einer unbestimmten, vielleicht unendlichen Zahl sechseckiger Galerien zusammen, mit weiten Luftschächten in der Mitte, eingefaßt von sehr niedrigen Geländern. Von jedem Sechseck kann man die unteren und oberen Stockwerke sehen: ohne Ende. Die Anordnung der Galerien ist immer gleich. Zwanzig Bücherregale, fünf breite Regale auf jeder Seite, verdecken alle Seiten außer zweien; ihre Höhe, die des Raums, überrifft kaum die eines normalen Bibliothekars. Eine der freien Wände öffnet sich auf einen schmalen Gang, der in eine andere Galerie, genau wie die erste, wie alle, mündet. Links und rechts am Gang befinden sich zwei winzige Kabinette. Im einen kann man im Stehen schlafen, im anderen seine Notdurft verrichten. Hier führt die Wendeltreppe vorbei, die in den Abgrund hinab und in die Ferne hinauf steigt. Im Gang ist ein Spiegel, der den Schein getreulich verdoppelt. Die Menschen schließen gewöhnlich aus diesem Spiegel, daß die Bibliothek nicht unendlich ist [wenn sie es wirklich wäre, wozu diese scheinhafte Verdoppelung?] ich träume lieber, daß die polierten Oberflächen das Unendliche darstellen und verheißen...“ Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 100.)

Die kaum fassbare Menge an möglichen Buchstabenkombinationen,<sup>63</sup> die theoretisch alles vorausnehmen und den Menschen mit der Irritation konfrontieren könnte, sich selbst als Figur in einem Text zu lesen, lässt zugleich die Wahrscheinlichkeit, dass dies auch tatsächlich geschieht, eben durch ihre unfassbare Größe beruhigend gering erscheinen.

---

**63** Für weniger mathematikscheue Borges-Leser ist die Untersuchung von William Goldbloom Bloch zu empfehlen: *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*. New York 2008. Bloch nutzt die Beschreibungen aus Borges' Text, um das Ausmaß der Bibliothek, die Anzahl der Möglichkeiten der Bücher etc. mathematisch zu konkretisieren. Sein Ansatz ist ein für Literaturwissenschaftler eher ungewöhnlicher, aber durchaus interessanter: „It's an ironic joke that Borges would have appreciated: I am mathematician who, lacking Spanish, perforce reads ‚The Library of Babel‘ in translation. Furthermore, although I bring several thousand years of theory to bear on the story, none of it is literary theory.“ (S. XVII).