

## DIE "INDIREKTE VISION" DER PERSÖNLICHEN IDENTITÄT IN *BORGES GIBT ES NICHT*, VON GERHARD KÖPF

Adriana Massa  
Universidad Nacional de Córdoba

*Yo he sido inventado por mis traductores.  
Y los prefiero, ya que salgo muy mejorado.*  
Jorge Luis Borges<sup>1</sup>

In ihrer Ausgabe vom 28. Juli 1981 veröffentlichte die argentinische Zeitschrift *Cabildo* einen von Dan Yellow signierten Artikel mit dem Titel „Borges gibt es nicht“. Dort wurde behauptet, dass Borges eine Erfindung der argentinischen Schriftsteller Leopoldo Marechal, Adolfo Bioy Casares und Manuel Mujica Lainez und den orientalischen Wimpi sei und dass ihn ein zweitklassiger uruguayischer Schauspieler namens Achilles Scatamacchia dargestellt hat. Aus diesem Grund – folgerte der Autor des Artikels - würde man Borges nie den Nobelpreis erteilen, weil die Schwedische Akademie die Täuschung kannte.<sup>2</sup> Die Nachricht wurde von der Zeitung *Le Monde* und dann von der Wochenzeitung *L'Express* aufgenommen und dies löste in Frankreich die Diskussion über die Existenz von Borges aus. Auch die spanische Zeitung *El País* übernahm die Meldung und in einem Interview mit Borges wurde er nach seiner Meinung über die Angelegenheit gefragt, worauf Borges, mit der ihm eigenen Ironie antwortete: „Sie können sagen, dass ich weder Uruguayer noch Schauspieler bin, auch wenn ich nicht sicher bin, ob ich existiere“ (Forn 2010).

Der „Witz“ des Chefredakteurs von *Cabildo* hatte aber seine literarischen Folgen und die Nicht-Existenz von Borges wurde zum literarischen Stoff. Unterstützt durch den Bericht in *Le Monde* schreibt 1985 der italienische Schriftsteller Leonardo Sciascia „Borges, den es nicht gibt“ enthalten in seinem Buch *Cronachette*. Sciascia spielt mit der Möglichkeit,

---

<sup>1</sup> Jorge Mejía Prieto y Justo R. Molachino (2005): *Borges ante el espejo*. México: Editorial Lectorum, S. 71.

<sup>2</sup> In der nächsten Ausgabe der Zeitschrift gestand Aníbal D'Angelo Rodríguez, Leiter der Kultur-Seite, der Autor des „journalistischen Witzes“ zu sein. Darauf folgte ein dem „echten“ Achilles Scatamacchia zugeschriebener Brief, und auf diese Weise waren mehrere Ausgaben der Zeitschrift der Weiterführung des Themas der Nicht-Existenz von Borges gewidmet.

dass „die Erfindung der Nicht-Existenz von Borges Borges selbst als Autor hätte haben können: ein Abkürzungsweg von ihm erfunden, um die Nicht-Existenz vorzeitig zu erlangen“ (1992: 84, 86). Jahre später hat sich auch Antonio Tabucchi mit dem Thema beschäftigt und meinte, dass „die Nachricht so borgeanisch war, dass sie an sich amüsant war, auch wenn ich sofort dachte, dass hinter diesem Unfug niemand anderer als Borges selbst stehen konnte“ (1999: 45). Tabucchi erinnert auch daran, dass Borges zu sagen pflegte, er sei „eine Erfindung von Caillois“, mit Bezug auf den französischen Kritiker, der Borges in Frankreich übersetzte und ihn bekannt machte.

Der deutsche Schriftsteller Gerhard Köpf eignete sich den Stoff an und gab ihm mehrere Konfigurationen in verschiedenen Versionen, die seine Faszination von dem Thema bezeugen. 1988 wurde *Borges gibt es nicht* als Hörspiel gesendet<sup>3</sup>, im folgenden Jahr als Erzählung veröffentlicht<sup>4</sup>, wurde später daraus ein Kapitel des Romans *Eulensehen* (1989)<sup>5</sup> und 1991 erschien der Text schließlich als Novelle. Mit mehreren Varianten, die mit den verschiedenen Gattungen und dem Kontext zu tun haben, ist der Kern immer derselbe: Borges existiert nicht, er ist eine Fiktion, eine Erfindung von Bioy Casares und der Schlüssel des Geheimnisses findet sich in seinem Roman *Morels Erfindung*. Wer sich als Borges darstellt, ist eigentlich ein Schauspieler, der gewählt wurde, um diese Rolle zu spielen und der zahllose Bücher der Weltliteratur auswendig gelernt hat. Verschiedene Details, wie zum Beispiel der Name des Schauspielers, der in der Novelle erwähnt wird (Köpf 1991a: 44), verweisen auf den Betrug der Zeitschrift *Cabildo*, so dass diese reale Tatsache der Ausgangspunkt der Fiktionen von Köpf ist.

Diese vielfältigen Variationen über ein gleiches Thema zeigen ein Verfahren, welches immer wieder im Werk von Gerhard Köpf erscheint und das zu einem strukturellen Element seiner literarischen Produktion wird. „Immer wieder geht es um Wiederholung und Erinnerung, das heißt: Das Rätsel wird nur gelöst, indem es neu gestellt wird“ sagt Köpf im „Lob der Nacherzählung“ (1991b: 184). Mit dieser Aussage lenkt der Autor die

---

<sup>3</sup> Süddeutscher Rundfunk am 07.04.1988.

<sup>4</sup> *Neue Rundschau* 100, Nr. 1, 1989, S. 45-65.

<sup>5</sup> Das *Eulensehen*-Kapitel trägt ebenfalls den Titel „Borges gibt es nicht“, und dort ist der Ich-Erzähler, der in einem Brief die Geschichte der Nicht-Existenz von Borges liest. Ein Vergleich zwischen beiden Texten findet sich in der Dissertation von Susanne Rott: *Intertextuality in the Novel Eulensehen by Gerhard Köpf*. Department of Modern and Classical Languages, University of Wyoming, 1992.

Aufmerksamkeit auf die Praxis der Intertextualität als Methode der Komposition seiner Werke und verweist auf seine Auffassung von Literatur als Palimpsest, indem Schreiben und Lesen als ein unteilbares Ganzes für das dichterische Schaffen präsentiert werden.

Das erste Kapitel *Höhenluft* der Novelle, erzählt von der an Bord eines Flugzeugs stattfindenden Begegnung des Erzählers, eines Professors für Lusitanistik, der nach Südostasien zu einer Reihe von Vorträgen eingeladen ist, mit dem Argentinier Cristofari. In einem Gespräch, das fast ein Monolog des alten Argentiniers ist, gesteht dieser ihm das Geheimnis der Nicht-Existenz von Borges. So wird die borgeanische Idee des Autors als Fiktion präsentiert. Der Autor Borges, der Schöpfer von denkwürdigen Fiktionen und selbst Verbreiter des Mythos seiner Nicht-Existenz, wird wiederum zu einer von einem anderen Autor geschaffenen Fiktion. Dieses Spiel, in dem mehrfach Identitäten ersetzt und annulliert werden, enthüllt eine Infragestellung der individuellen und sozialen Identität. Aber im Grunde stellt sich die Frage der Identität des Schöpfers. In diesem Fall bleibt der wahre Schöpfer, Bioy, anonym unter der Maske der von ihm geschaffenen Figur von Borges. So entwickelt Köpf ein Lieblingsthema von Borges weiter: die Spannung zwischen der Realität des Lebens und der Wirklichkeit der Literatur. Schon am Anfang sagt der Erzähler, er sei nach Surabaya geflogen, um seinen Wunsch zu verwirklichen, das Grab des Niederländers Olmayer zu besuchen. Ihn hat er durch den Roman von Joseph Conrad *Almayers Wahn* kennengelernt. Die Verschmelzung von Realität und Fiktion erreicht ihren Höhepunkt/vollendet sich, wenn der Erzähler auf dem Friedhof als reale Erfahrung erlebt, was er nur gelesen hatte: „und mir war, als hätte ich dies alles schon einmal erlebt, als blätterte ich nur in meinen Erinnerungen, nicht aber in einem Buch zurück“ (Köpf 1991a: 11). Das Gelesene ist tatsächlich als gelebte Erfahrung empfunden, so dass es keine Grenzen mehr zwischen Literatur und Leben, Realität und Fiktion gibt. Die wirkliche Erfahrung, der Besuch des Friedhofs von Surabaya präsentiert sich als Erlebnis zweiten Grades, das durch die durch das Lesen erworbene Erfahrung annulliert wird. Ebenso übernimmt der Gouverneur Olmayer Realität nur in dem Schreiben von Joseph Conrad. In der Polarität Leben/Literatur, Realität/Fiktion, gewinnt die letztere die Herrschaft über die erste:

„Ich habe mir die Wirklichkeit immer aus Büchern genommen und alles, was dann an Realität dazukam, nur für einen Inszenierungseinfall gehalten, der zwar die Aufführung des Stückes, nicht aber das Stück selbst betraf. Stets habe ich mich lesend in der Welt bewegt, weil es für mich nichts genaueres gab als die Fiktionen. Ich habe mir mein Leben und die Welt mit Büchern erklärt und bin dabei nie enttäuscht worden. Aus zweiter Hand ist nicht das Wissen aus Büchern, wie gerne behauptet wird, sondern die vermeintliche Realität ist für mich second hand. Immer hat haargenau gestimmt, was in den Büchern stand“ (Köpf 1991a: 11).

Umgekehrt stellt sich die Wirklichkeit als Fiktion in den Worten des Argentiniers dar, wenn er behauptet, dass die Existenz des Schriftstellers Borges eine Erfindung, eine aus dem Genie eines anderen Schriftstellers – Bioy Casares - entstandene Figur sei. Bioy konnte den Traum aller Schriftsteller verwirklichen: seine Figur leibhaftig werden zu lassen (Köpf 1991a: 33). Eine Figur, deren Gedächtnis nur davon lebt, was sie in Büchern gelesen hat, denn „er erinnert sich nur an das, was er gelesen hatte, nicht aber an das, was ihm widerfahren war“ (Köpf 1991a: 35).

Durch Cristofaris Worte, mit Zitaten aus den Werken von Borges, zeigt Köpf seine genaue Kenntnis der Biographie des argentinischen Schriftstellers und die in seinen Erzählungen und Essays entwickelte Poetik, darunter vor allem die Infragestellung der persönlichen Identität. Borges ist nicht Borges, sondern der „Anderer“, derjenige, der ihn schuf. In diesem Sinne ähnelt die Wirklichkeit der Fiktion, indem sie auch eine Schöpfung von einem Anderen ist, „der Andere ist Gott“ (Köpf 1991a: 36).

In der umfangreichen Exposition Cristofaris führt Köpf nicht nur Anspielungen und Zitate aus den Werken von Borges ein, sondern er entwickelt gleichzeitig eine Theorie der Intertextualität. Nach einem turbulenten Flug empfiehlt der Argentinier dem Erzähler auf dem Weg zur Gepäckausgabe das Lesen, denn gute Leser sind sogar noch geheimnisvoller und seltener als gute Autoren (Köpf 1991a: 53). Dann fügt er hinzu: „Jeder Text ist eine vom Autor zusammengestellte Anthologie. Die ganze Weltliteratur ist ein riesiger Teppich von Texten, auf die man zuletzt nicht anders antworten kann, als indem man sie wiederholt“ (Köpf 1991a: 53). So erklärt Köpf seine Vorstellung von Literatur als einen polyphonen und dialogischen Diskurs, in dem die Texte durch Wiederholung neue Bedeutungen erhalten, denn mehr als das Lesen, ist „das Wiederlesen, das erneute Auf-Lesen, das Um- und das Neuschaffen“ (Köpf 1991a: 53)

wichtig. Ausdrücklich lehnt er die Position einiger Kritiker ab, die glauben, dass sich dieses Verfahren aus dem Mangel an Phantasie ergibt und daher ein Plagiat ist. Im Gegensatz dazu behauptet Köpf, „nur die Nachahmung hat die Chance, je ein Original zu werden“ (Köpf 1991a: 54). So wird die Nachahmung vorgeschlagen, aber nicht als Mimesis der Wirklichkeit, sondern der Literatur. Die Originalität kommt aus dem Gebrauch, den jeder Autor von dem Fremdmaterial macht, aus der Art und Weise, wie er es verwandelt und einen neuen Text erstellt. Auf der anderen Seite versucht Köpf nicht, sein Schreibverfahren zu verbergen, denn häufig verwendet er Anführungszeichen oder Kursivschrift, um die anderen Stimmen, die sich mit seiner in seinem Text verschmelzen, kenntlich zu machen. Die Insertion von literarischen Zitaten in den eigenen Text offenbart die Forderung des Autors nach Totalität, „sein[en] Wille[n], sich ausnahmslos und skrupellos der gesamten Wirklichkeit als Arbeitsmaterial zu bedienen“ (Köpf 1991a: 54), das heißt, dass Literatur sich nicht der Realität entgegensetzt, sondern dass sie ein Teil von ihr ist, die Fiktion ist Teil der Wirklichkeit. Von einem anderen Standpunkt aus zielt diese Methode der Verschmelzung von Texten, sich die Texte anderer anzueignen, um den eigenen zu schreiben, darauf ab, die Instanz des individuellen Autors in Zweifel zu ziehen und sie negiert die Bedeutung der persönlichen Identität, ausgedrückt in der borgeanischen Idee, daß „ein Mann alle Menschen ist“ und „ein Buch ist alle Bücher.“

Mit diesen poetologischen Gedanken innerhalb der Fiktion lenkt Köpf die Aufmerksamkeit auf seinen eigenen Schreibprozess und seine Auffassung von Literatur. Es handelt sich um metafiktionale Mechanismen, die den Leser auf den Schreibprozess der Fiktion, die er liest, aufmerksam machen.

Während der Zugfahrt von Bandung nach Djakarta prüft der Erzähler den Text seiner Vorlesung über Don Quijote, die er in Macao halten muss. Der Kern seiner These, die den Spott seiner Kollegen hervorgerufen hat, ist, dass Shakespeare der wahre Autor des Don Quijote ist, was mit anderen Worten bedeutet, dass Shakespeare und Cervantes dieselbe Person sind. Auf diese Weise wird nochmals die Idee des Autors mit einer definierten Identität in Frage gestellt und dem Text Prävalenz über den Autor verliehen.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Auf der anderen Seite spiegelt sich in diesem Ansatz die Reflexion von Michel Foucault über die Figur des Autors. Foucault erklärt, auf welche Weise - wie in keinem anderen Fall - der Autornamen mit dem Eigennamen verbunden ist und gibt folgendes Beispiel: Im Fall des Namens von Pierre Dupont, bedeutet die Entdeckung, daß er „keine blauen Augen hat, oder nicht in Paris geboren wurde, oder nicht Arzt ist,

Gleichzeitig wiederholt sich die Überzeugung, dass die Literatur die Wirklichkeit schafft. Alonso Quijano wird erst dann lebendig, wenn er Don Quijote wird. Fantasie und empirische Wirklichkeit nähren einander und bilden eine Einheit.

Die Novelle, die aus drei Kapiteln und einem kurzen Epilog besteht, kann strukturell in zwei Teile geteilt werden. Im ersten gewinnt die Erzählung durch das erwähnte metafiktionale und intertextuelle Verfahren eine höhere essayistische Dichte, während der letztere die eigentliche Erzählung ist.<sup>7</sup> Dieser Wendepunkt wird vom Erzähler ausdrücklich mit den gleichen Worten, mit denen Goethe das zentrale Moment der Novelle definiert hat, markiert: „Dieses Ereignis bezeichne ich in meinem Leben als die sich ereignete unerhörte Begebenheit“ (Köpf 1991a: 71). Diese unerhörte Begebenheit, die in das Leben des Protagonisten bricht und einen Wendepunkt in seiner Existenz markiert, ist das Auftreten des Todes in Form der Leiche eines Menschen, der vom Zug überfahren und in sein Abteil geworfen wird. Die Betrachtung des Todes lässt ihn seinen Blick auf sich selbst und seine bisherige Existenz wenden: „Von jetzt an konnte ich mir selbst zusehen“ (Köpf 1991a: 71). Die Wiederholung der Worte, mit denen der Körper beschrieben wurde, als Leitmotiv in diesem zweiten Teil des Werkes, hebt die ständige Präsenz des Todes im menschlichen Dasein hervor. Macao, die portugiesische Kolonie in China, wird als der Raum gestaltet, in dem der Protagonist sein Ende suchen wird. Die

---

etc., nicht, daß dieser Eigenname, Pierre Dupont, nicht weiter auf die gleiche Person bezogen wird; die Beziehung der Bezeichnung wird dadurch nicht geändert“ (1998: 44). Für den Autornamen könnte man sagen, daß die Beziehung der Bezeichnung auf ähnliche Weise funktioniert. Die Entdeckung, daß Shakespeare „nicht in dem Haus, das heute besichtigt wird, geboren wurde [...] wird nichts am Funktionieren des Autornamens ändern“ (1998: 44) auch nicht die Beziehung der Bezeichnung. Mit anderen Worten, die Entdeckung, sowohl im Eigennamen als auch im Autornamen, daß körperliche oder biographische Beschreibungen falsch sind, ändert nicht die Beziehung der Bezeichnung. Wenn wir allerdings feststellen, daß Shakespeare nicht der Autor der Sonette war, oder wenn wir entdecken, wie bereits mehrmals behauptet wurde, daß er der Autor des *Novum Organum* ist, „weil es einfach der gleiche Autor ist, der die Werke von Bacon und Shakespeare schrieb, dann ist hier eine dritte Art von Änderung, die völlig das Funktionieren des Autornamens ändert. Der Autornamen ist also nicht genauso ein Eigenname wie die übrigen Eigennamen“ (1998: 44). In der Tat erfüllt der Name Shakespeare nicht nur die Funktion der Bezeichnung, sondern erlaubt die Gruppierung einer Reihe von Texten unter gewissen Einheitskriterien. Anders gesagt, der Autornamen „spielt eine gewisse Rolle im Hinblick auf die Rede: er sorgt für eine klassifikatorische Funktion; ein solcher Name erlaubt es, eine Reihe von Texten neu zu gruppieren, sie zu begrenzen, einige auszuschließen, andere entgegenzusetzen“ (1998: 45). Dies bedeutet, daß der Autornamen eine bestimmte Seinsweise des Diskurses charakterisieren kann.

<sup>7</sup> Der erste Teil entspricht der Umformulierung des Themas der Nicht-Existenz von Borges, die schon im Hörspiel, in der Erzählung und im entsprechenden Kapitel von *Eulensehen* behandelt wurde. Vielleicht aus diesem Grund wurde die Motivation und die Artikulation der beiden Teile nicht vollständig erreicht und erscheint als inkonsistent.

Stadt steht im Zeichen der Zerrüttung, hat keine Zukunft, ist vom Spiel dominiert, müde, „in Vergessenheit getaucht“ (Köpf 1991a: 73). In ihr wird „das verlorene Imperium, die Vergeblichkeit, das Ende“ (Köpf 1991a: 75) wahrgenommen. Die Stadt wird zum Spiegelbild des seelischen Zustandes des Protagonisten, der sich in einem kritischen Augenblick seines Lebens befindet, denn seine Eltern waren gestorben, seine Liebe hat ihn verlassen, er ist Gegenstand des Spotts seiner Kollegen geworden, und seine Freunde haben sich abgewandt. Am Beginn seiner Reise findet er sich in absoluter Einsamkeit, in der nur die Bücher geblieben sind (Köpf 1991a: 7). Auf der anderen Seite wird Macao in seinem Verfall zu einem „Symbol für Europa“, eine zum Tode bestimmte Kultur (Köpf 1991a: 143). Der Protagonist fühlt, dass er in dieses heruntergekommene Macao, den letzten Rest von Europa, reisen musste, gerade um dieses Europa genau zu verstehen, das Europa, zu dem er gehört. In Macao spiegelt sich die Zukunft Europas wieder, ein Europa, das sein Elend unter Wohlstand und Fortschritt verbirgt, in dem alles schon festgelegt ist und von dem man nichts erwarten kann als Blindheit und Hochmut.

Darüber hinaus offenbart die Schrift die Spaltung der Figur durch den Einsatz der ersten und der dritten grammatikalischen Person, die der Protagonist benutzt, um auf sich selbst zu verweisen: „Und plötzlich erkannte ich mich, erkannte er sich als einen Bestandteil dieses chimärischen Weltreichs“ (Köpf 1991a: 75). Der Ich-Erzähler spaltet sich in ein Er, einen „Anderen“, es gibt also eine Spaltung des Ichs, die den Zusammenbruch des Individuums als Einheit zur Folge hat und einen Konflikt von Identität offenbart. In der Zeit-Linie wird die lineare und einheitliche Zeitvorstellung abgebaut. Zu Beginn des Fluges wird gesagt: „Ostwärts zu fliegen heißt, die Zeit zu überlisten [...]. Nichts stimmt mehr in dieser Höhenluft. Alles bleibt in der Schweben“ (Köpf 1991a: 8). Dies schafft einen Rahmen von Unwirklichkeit für die spätere Offenbarung der Nicht-Existenz von Borges durch den Argentinier. Wie Herbert Kaiser bemerkt, ermöglicht es dieser zeitliche Bruch, der bei Reisen in östlicher Richtung auftritt, dem Protagonisten, die Vergangenheit nachzuholen und in ihr die Zukunft zu erkennen. Auf diese Weise verbindet er sehr unterschiedliche Ereignisse wie das Gemetzel auf dem Platz Tian'anmen in Peking oder Hitler-Deutschland, in denen aber der Tod immer präsent ist. (2006: 9). Das Nachholen seiner persönlichen Vergangenheit integriert die Erinnerungen an die Lieblosigkeit seiner Eltern, seiner Geliebten und das Unverständnis und die Verachtung seiner Kollegen. Der

Protagonist identifiziert sich mit Don Quijote, indem er sich auch als eine „lächerliche Figur“ sieht (Köpf 1991a: 124) und der Ansicht ist, dass der Mann, der die Rolle des Professors der Lusitanistik – „eine[r] Wissenschaft zum Scheitern verurteilt“ – spielt, in der Realität nicht existiert, ebensowenig wie der Schauspieler, der die Rolle von Borges spielte und sie so gut lernte, dass sie „die Rolle seines Lebens“ wurde (Köpf 1991a: 132). Das Treffen mit Adolfo Rocha, dem portugiesischen Arzt und Schriftsteller Miguel Torga, der seine Autobiographie immer wieder schreibt, weil er glaubt, dass *Die Erschaffung der Welt* – so der Titel – gescheitert ist, bekräftigt seine Schuldgefühle und Todesimpulse.

In einer komplexen und unklaren narrativen Struktur, in der Erinnerungen, Träume, Gedanken und Berichte beliebig verschmelzen, wird der Selbstmord des Protagonisten erzählt. Bereits unter dem Einfluss von Rattengift, das er eingenommen hat, gibt sein Bild im Spiegel eines Hotelflurs das Bild von Borges wieder. Der Spiegel – grundlegendes Motiv bei Borges – ist das Objekt, in dem man sich selbst sehen kann, aber immer in einer indirekten Sicht, denn was man sieht, ist ein seitenverkehrtes Bild von sich. Das Subjekt wird als Objekt gesehen, oder als ein „Anderer“ (Frontisi-Ducroux 1999: 118). Der Erzähler denkt an seiner persönlichen Erfahrung mit dem argentinischen Schriftsteller, sein Treffen mit dem leibhaftigen Borges, der sein Exemplar des *Buchs der imaginären Wesen* signierte, das Lesen von seinem Tod in der Zeitungen in Rom, die Worte des Cristofaris über die Nicht-Existenz von Borges. Im Bild von Borges als sein Alter Ego konvergieren die reale Person, der literarische Autor und die fiktive Figur und verschwinden die Grenzen zwischen Realität und Fiktion. Der sterbende Professor kommt zu dem Schluss, dass die Erscheinung von Borges, dem Nachweis eines einzigen Satzes dient: „Wenig ist mir widerfahren, aber viel habe ich gelesen“ (165). Er versteht, dass das Lesen kein unschuldiges Tun ist. Wie Don Quijote haben ihm die Bücher die Welt erklärt, aber nicht ermöglicht, ihre Realität zu durchdringen. Er starb in absoluter Einsamkeit, begleitet nur von seinen literarischen Figuren und überzeugt von der Vergeblichkeit eines Lebens, gelebt durch das Lesen. Das menschliche Leben erscheint ihm als „eine kleine Flamme in der Dunkelheit“, und vor allem sein eigenes als „lächerlich und unbedeutend“ (Köpf 1991a: 171).



In einer kreisförmigen Struktur wiederholt der „Epilog“ den Anfang der Novelle: die Situation der völligen Isolation des Protagonisten, dem „nur die Bücher geblieben sind“.

Die Literatur als Fiktion und zugleich Schaffung einer authentischeren Wirklichkeit, ihre Beziehung zum Leben und zur Realität ist der Schwerpunkt dieser Novelle von Köpf. Nicht zufällig nimmt in seiner Schrift die Figur von Borges ebenfalls einen zentralen Platz ein. Er ist nicht nur erwähnt fiktive Figur, sondern das ganze Werk wird von den Themen von Borges geprägt, wie der Andere, die Frage der Identität, das Lesen als Neuschreiben etc.

Auch die Metafiktion in Form von fiktionalen Reflexionen über das Schreiben spielt eine wichtige Rolle im Werk Köpfs, für den der Text ein Produkt des Lesens und Schreibens, ein ständiges Umschreiben ist. Dieses Umschreiben führt zu einer Auflösung der Identität des Autors, der Auflösung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen der Figur und der realen Person. Ebenso verschwinden die Grenzen zwischen dem Autor und seinen Geschöpfen. Durch diese Vorgehensweise wird der Text anonym und erfährt eine Reduktion auf sich selbst.

Köpfs Werk wendet sich gegen die Idee einer persönlichen Identität insbesondere in Bezug auf das künstlerische Schaffen. Was ihn wirklich interessiert, ist die Frage nach dem Bild des Schöpfers, das in den Figuren von Cervantes und Borges fikionalisiert wird. Mit der Substitution einer realen Person durch eine erfundene löst sich der Begriff der Identität auf, und es offenbart sich, dass hinter ihr eine andere Identität entsteht, die sich gegenüber der ersten durchsetzt aber nichts anderes ist als eine Fiktion. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit in Frage gestellt und zwar aus der Fiktion selbst heraus durch essayanaloge Ressourcen und mit einem gewissen autobiographischen Ton.

Die Novelle stellt auch eine harte Kritik an der europäischen Kultur dar, an ihrer verwurzelten Herrschaft des Logos, durch die der Bereich der Einbildungskraft ausgegrenzt wird, am universitären Bereich von Professoren und Kritikern, die in ihrer Torheit den Wert der Phantasie nicht begreifen. Andererseits aber offenbart sie auch eine

Kritik an der Auffassung von Literatur als elfenbeinernen Turm, die vom Leben wegführt und die sozialen Beziehungen unmenschlich macht.

## BIBLIOGRAPHIE

- Forn, Juan (2010): "Facho con chispa". In: *Página 12*, 26.03.2010.  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-142671-2010-03-26.html> (15.03.2012)
- Foucault, Michel (1998): "¿Qué es un autor?" In: *Litoral*, Nro. 25/26, abril 1998, S. 35-71.
- Kaiser, Herbert (2006): "Gerhard Köpf". In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik, Richard Boorberg Verlag, S. 1-13.
- Köpf, Gerhard (1991a): *Borges gibt es nicht. Eine Novelle*. Frankfurt a.M.: Luchterhand.  
----- (2005): "Borges no existe. Puro cuento". In: Rall, Marlene y Dieter (comp.), *Conservar y subvertir. Cuentos alemanes del siglo XX*. México: El viejo pozo.  
----- (1991b): "Lob der Nacherzählung". Köpf, Gerhard: *Vom Schmutz und vom Nest. Aufsätze aus zehn Jahren*. Frankfurt a.M.: Luchterhand.  
----- (1989): *Eulensehen*. München: Carl Hanser Verlag.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1991): "El ojo y el espejo". In: Frontisi-Ducroux, Françoise; Vernant, Jean Pierre: *En el ojo del espejo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, S. 41-180.
- Rott, Susanne (1992): *Intertextuality in the Novel Eulensehen by Gerhard Köpf*. Wyoming: Department of Modern and Classical Languages, University of Wyoming.
- Sciascia, Leonardo (1992): 'L'inesistente Borges'. In: Sciascia, Leonardo, *Cronachette*. Palermo: Sellerio editore, S. 83-87.
- Tabucchi, Antonio (1999): 'Mais peut-être n'existait-il pas?'. In: *Magazine littéraire* n° 376, Mai, S. 43-45.  
Tabucchi, Antonio. "Y quizás no existió".  
<http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Tabucchi.html> (28.02.2012)
- Yellow, Dan (1981): 'Carta de un Lector. Borges no existe'. In: *Cabildo*, 5-44, Julio, S. 11-12.