

**Katja Carrillo Zeiter (Hrsg.)**

**Borges  
und die phantastische Literatur**

**Ibero-Online.de / Heft 9**

## **IBERO-ONLINE.DE**

El Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano es un centro interdisciplinario que se dedica al intercambio científico y cultural con América Latina, España y Portugal. Alberga la mayor biblioteca especializada en Europa en cuanto al ámbito cultural iberoamericano. Asimismo, es un lugar de investigación extrauniversitaria, y tiene como objetivo la intensificación del diálogo entre Alemania e Ibero-América.

En la serie IBERO-ONLINE.DE se publican textos provenientes de conferencias y simposios llevados a cabo en el Instituto Ibero-Americano. La serie se propone difundir los resultados de las actividades científicas del Instituto más allá del contexto local. Las publicaciones de la serie IBERO-ONLINE.DE se pueden bajar en formato PDF de la página web del Instituto: <<http://www.iberonline.de>>. A pedido especial, los textos de la serie también pueden ser publicados en versión impresa.

Das Ibero-Amerikanische Institut PK(IAI) ist ein Disziplinen übergreifend konzipiertes Zentrum der wissenschaftlichen Arbeit sowie des akademischen und kulturellen Austauschs mit Lateinamerika, Spanien und Portugal. Es beherbergt die größte europäische Spezialbibliothek für den ibero-amerikanischen Kulturraum, zugleich die drittgrößte auf diesen Bereich spezialisierte Bibliothek weltweit. Gleichzeitig erfüllt das IAI eine Funktion als Stätte der außeruniversitären wissenschaftlichen Forschung sowie als Forum des Dialogs zwischen Deutschland, Europa und Ibero-Amerika.

In der Reihe IBERO-ONLINE.DE werden in loser Folge Texte auf der Grundlage von Vorträgen und Symposien veröffentlicht, die am Ibero-Amerikanischen Institut PK stattgefunden haben. Die Reihe dient der Diffusion der Ergebnisse wissenschaftlicher Veranstaltungen des Ibero-Amerikanischen Institutes und soll zu deren Verbreitung über den regionalen Rahmen und die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Veranstaltungen hinaus beitragen.

Die Publikationen der Reihe IBERO-ONLINE.DE können über die Homepage des IAI im PDF-Format heruntergeladen werden: <<http://www.iberonline.de>>. Sie werden bei Bedarf auch als Druckversion aufgelegt.

Composición/Satz: Anneliese Seibt

1ª edición/1. Auflage 2010

ISBN: 978-3-935656-41-6

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, 10785 Berlin

## **Inhalt**

<i>Friedhelm Schmidt-Welle</i> Borges und die phantastische Literatur. Eine Einführung .....	4
<i>Claudia Gatzemeier</i> Streifzug durch die lateinamerikanische phantastische Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart .....	8
<i>Katja Carrillo Zeiter</i> Die <i>Anthologie phantastischer Literatur</i> und die “Bibliothek von Babel”: ein ‘anderer’ Kanon phantastischer Literatur? .....	19
<i>Reiner Hedrich</i> Borges oder Die Metaphysik als Zweig der Phantastischen Literatur .....	31
<i>Alfonso de Toro</i> Borges und die Hyperräume .....	44
Autorinnen und Autoren .....	81

Friedhelm Schmidt-Welle

## **Borges und die phantastische Literatur. Eine Einführung<sup>1</sup>**

War es ein französischer Adliger namens Pierre Menard im 19. Jahrhundert? Oder war es ein humorloser mittelalterlicher Bibliothekar namens Jorge aus Burgos? Oder vielleicht doch ein argentinischer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts namens Jorge Luis Borges? – Wer weiß das schon so genau in den Labyrinthen der Buchstaben, Bücher und Bibliotheken, der intertextuellen Verweise, Zitate und Bezüge. – Nehmen wir der Einfachheit halber einmal an, es war Letzterer, der 1984 zu seinen Vorstellungen von phantastischer Literatur befragt wurde. Das war zwei Jahre vor seinem Tod, also Jorge Luis Borges' Tod auf der Ebene, die wir gemeinhin als Realität bezeichnen. Das Interview gab ihm die Gelegenheit, seine eigene Definition von phantastischer Literatur oder besser von Literatur überhaupt noch einmal zusammenzufassen:

1. Ohne Traum gibt es kein Schreiben.
2. Der Schriftsteller muss seinem Traum treu bleiben, Literatur darf für ihn nicht aus bloßen Worten bestehen.
3. Er habe, so betont Borges, so wenig wie möglich eingegriffen in seine Inspiration, in die Kraft des Unbewussten, in das, was William B. Yeats als die große kollektive Erinnerung bezeichnete, die in jedem von uns schlummert.
4. Und diese große Erinnerung muss der Schriftsteller nun in Schönheit, in ein ästhetisches Gebilde verwandeln, einschließlich all der Miseren, der Unzulänglichkeiten, des menschlichen Scheiterns ... Und das, so wiederum Borges, gilt in besonderem Maße für die phantastische Literatur. (Valdés 1985)

Ich lasse einmal dahingestellt, ob das Gesagte für die phantastische Literatur mehr gilt als für jedes andere Genre, auch wenn diese Idee durchaus etwas für sich hat, weil die phantastische Literatur gerade das nicht unmittelbar Sichtbare, die verborgene Seite menschlicher Existenz beleuchtet.

Wichtig erscheint mir zunächst einmal, dass Borges hier keine ungewöhnliche Bestimmung phantastischer Literatur vornimmt. Er knüpft an die Vorstellungen der Romantik, der frühen, vor allem Freud'schen Psychologie und diejenigen der literarischen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts an. Im Umkreis dieser Avantgarden hatte er sich als junger Mann während seiner Europaaufenthalte Ende der 1910er und Anfang der 1920er Jahre bewegt. Ihr Einfluss, vor allem derjenige des Expressionismus sowie des spanischen Ultraismus, ist auch in seinen späteren Schriften noch spürbar. Bis hierher also eine nicht ungewöhnliche Bestimmung von Phantastik in der Literatur.

Bereits 1967 hatte Borges in einer Vorlesung in Montevideo die Motive phantastischer Literatur für sich definiert. Für sich, möchte ich betonen, da er dies in einer für ihn typischen Reduzierung auf wenige Elemente mit zum Teil hohem Symbolcharakter tut. Diese decken sicher nicht alle möglichen Varianten phantastischer Literatur ab (wie etwa diverse Harry-Potter-Zaubereien).

---

<sup>1</sup> Eröffnungsvortrag zur Veranstaltungsreihe "Die Bibliothek von Babel" der Büchergilde Gutenberg und des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) am 05.09. 2007 am IAI in Berlin.

Für Borges basiert die gesamte phantastische Literatur auf gerade einmal sechs Themen oder Motiven:

1. die Verwandlung;
2. die Vermischung von Traum und Wirklichkeit;
3. der unsichtbare Mensch (in ausdrücklicher Anknüpfung an Herbert George Wells, der in der Edition von Borges' Lieblingstexten, die wir hier vorstellen, natürlich nicht fehlen darf);
4. das Spiel mit der Zeit (man könnte nach der Lektüre von Borges' eigenen Texten auch ergänzen: das Spiel mit dem Raum);
5. übernatürliche Wesen (also doch auch ein wenig Spielraum für *Harry Potter* und den *Herrn der Ringe*, wenn Borges' Definition ansonsten auch gebührenden Abstand zu dieser Art Texte hält);
6. und schließlich das Doppelgängermotiv.

Nahezu alle diese Motive finden sich in den Erzählungen von Borges, und sie finden sich natürlich auch in der 30-bändigen "Bibliothek von Babel".

Sie finden sich weniger in einer Gattung, die man getrost als Untergattung der phantastischen Literatur bezeichnen darf, der Science-Fiction. Borges' Äußerungen zur Science-Fiction sind spärlich, und er scheint kein besonderer Bewunderer des Genres gewesen zu sein. Allerdings mit einer sehr bedeutsamen Ausnahme: der US-amerikanische Autor Ray Bradbury – dessen bekanntester Roman, *Fahrenheit 451*, sich allerdings, wie könnte es anders sein, um Bücher und das absolute Verbot der Lektüre dreht.

Noch früher als die Definition phantastischer Literatur mittels ihrer Motive von 1967, nämlich bereits auf Ende der dreißiger Jahre, datiert Borges' intensive Beschäftigung mit den Modellen des Genres. Konkretes Ergebnis dieser Befassung ist eine von ihm 1940 gemeinsam mit seinen langjährigen Weggefährten Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo publizierte Anthologie phantastischer Literatur. Sie kann als ein erster Versuch der Kanonbildung und in gewissem Sinne als Vorläufer der 30-bändigen "Bibliothek von Babel" gelten – auch wenn die Auswahl der Autoren nicht deckungsgleich ist.

Und noch früher, nämlich bereits auf die zwanziger Jahre, datiert Borges' Interesse an einzelnen Autoren phantastischer Literatur wie etwa Franz Kafka oder bestimmte englischsprachige Schriftsteller. Sein biographischer Hintergrund (Borges' Großmutter war Engländerin, und zu Hause wurde teils Englisch gesprochen) erklärt wenigstens teilweise sein immenses Interesse an der angelsächsischen Literatur. Und es darf daher nicht verwundern, dass nahezu die Hälfte der Bände der "Bibliothek von Babel" englischsprachige Literatur zum Inhalt hat.

Doch kommen wir zurück zur Definition der phantastischen Literatur im Interview von 1984. Was Borges' Definition bei aller Anknüpfung an frühere Literaturströmungen von so mancher Bestimmung phantastischer Literatur unterscheidet, ist ihr Bezug oder das Ineinsetzen des Phantastischen mit Theologie und Metaphysik. Laut Borges sind der Gott Spinozas, das Denken Schopenhauers oder des Buddhismus der Gipfel phantastischer Literatur. Und zwar, weil sie die Imagination kom-

pletter Welten voraussetzen, ob diesseits oder jenseits des Todes. Diese philosophische Komponente phantastischer Literatur macht meines Erachtens einen Teil des Faszinosums Borges aus. Und sie charakterisiert auch seinen Umgang mit anderen Autoren phantastischer Literatur.

So betont er in seinem Vorwort zu den in Band 12 der "Bibliothek von Babel" veröffentlichten Erzählungen Franz Kafkas die religiöse und metaphysische Dimension in Kafkas Texten, die Konstruktion von Situationen, die tendenziell unendlich sind, Situationen, die sich in einer immerwährenden Spirale von Wiederholungen erschöpfen.

Neben der religiösen oder metaphysischen Dimension interessieren Borges aber auch zwei weitere Aspekte an der phantastischen Literatur, die er nicht nur in seinen Essays und Interviews hervorhebt, sondern auch in seine eigene literarische Produktion umsetzt: das Unerträgliche und das Unheimliche.

Das Unerträgliche sieht er wiederum in den Erzählungen Franz Kafkas verwirklicht, der für ihn ein Meister in der Erfindung unerträglicher Situationen ist. In diese Kategorie gehören darüber hinaus einige der von Borges mit Vorliebe benutzten Symbole: das Labyrinth als menschliche Grunderfahrung der Ratlosigkeit und – vermeintlichen – Ausweglosigkeit. Und der Spiegel als bedrohendes Zerrbild und Multiplikation eines in seiner Identität gefährdeten Ichs, das sich seiner eigenen Existenz beständig – und letztlich vergeblich – versichern will.

Noch wichtiger erscheint mir allerdings für die Erzählungen in den Bänden der "Bibliothek von Babel" das Unheimliche zu sein, das eine der Konstanten phantastischer Literatur darstellt. Es hat mit jener anderen Seite der Aufklärung zu tun, die etwa die sogenannte schwarze Romantik dem idealistischen Weltbild und den Utopien der Aufklärung entgegenstellt. Dieses Unheimliche erscheint in seiner Vieldeutigkeit und seiner Skepsis an den Ideen der Aufklärung in besonderer Klarheit in jener Druckgraphik des spanischen Malers Francisco de Goya, die mit dem Satz "El sueño de la razón produce monstruos" überschrieben ist, zu Deutsch etwa "Der Schlaf (aber auch der Traum) der Vernunft gebiert Ungeheuer".

Die Faszination am Unheimlichen rührt bei Borges bereits aus seiner Kindheit her. So schreibt er im Vorwort zu Band 1 der "Bibliothek von Babel", den Erzählungen des Spaniers Pedro Antonio de Alarcón, er habe dessen Geschichten bereits als Kind gelesen und wörtlich: "[D]ie Zeit hat das wohlige Gruseln jener Tage nicht gemildert" (Borges 2007: 13). Vielleicht ist dieses wohlige Gruseln eines der ursprünglichen Motive für seine lebenslange Liebe zur phantastischen Literatur.

Doch dieses wohlige Gruseln tritt bei Borges' Lektüren und Texten hinter eine philosophische Auseinandersetzung mit der Welt (im weitesten Sinne) zurück, die ihn gerade für die Kritiker der sogenannten Postmoderne zu einem der bedeutendsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts gemacht hat. Vielleicht sind die von Borges angeführte Ratlosigkeit und seine grundsätzliche Skepsis gegenüber jeglicher Form von Erkenntnis einer der Gründe für die gegenwärtige Faszination an seinem Werk. Vielleicht sind sie aber auch einer der Gründe für das Beunruhigende, das jede Lektüre der fiktionalen und nicht fiktionalen Texte von Borges für uns hat.

Nun könnte man mit Recht einwenden, dass in dieser Einführung in Borges' Leben und (im doppelten Sinne phantastisches) Werk relativ wenig von seinem Leben die Rede war. Dieser Einwand gibt mir die Gelegenheit, auf eine weitere Komponente der "Bibliothek von Babel" hinzuweisen: Die wichtigsten Eckdaten zu Borges' Biographie findet man im fünften Band der Sammlung, der einige der Erzählungen von Borges sowie ein Interview und eine Zeittafel enthält. Aber dieser Hinweis soll nicht nur eine weitere Anregung zum Lesen der Edition sein. Für das Fehlen solcher Daten in meiner Einführung kann ich mir der Unterstützung durch Borges selbst gewiss sein, der eine strenge Definition von Wirklichkeit, der Konvention davon, was wir für real halten, immer wieder mit seinen Texten unterlaufen hat.

Das, was wir gemeinhin Realität nennen – und damit auch die biographischen Details seines Lebens –, hat ihn selbst wenig interessiert und schon gar nicht fasziniert. Ein Leben mit Büchern, ein Leben der ständigen Lektüre bietet natürlich für den Außenstehenden wenig Aufregendes. Und auch wenn er betonte, er "wäre gern ein Tatmensch gewesen wie [s]eine Vorfahren", das Leben des Jorge Luis Borges war, alles in allem, wenig aufregend. Nicht von ungefähr hat er sich ja einmal das Paradies als Bibliothek vorgestellt. Sie ist ihm Refugium, allerdings in der Erzählung "Die Bibliothek von Babel", die der 30-bändigen Sammlung ihren Namen gibt, auch Abbild des Universums und damit nicht allein positiv besetzt.

### Literaturverzeichnis

Borges, Jorge Luis (2007): "Vorwort". In: Alarcón, Pedro A. de: *Der Freund des Todes*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, S. 9-13. ["Bibliothek von Babel" Bd. 1].

Valdés, Salvador (1985): "Coloquio con Borges". In: Borges, Jorge Luis et al.: *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, S. 17-36.

Claudia Gatzemeier

## Streifzug durch die lateinamerikanische phantastische Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart

In vorliegendem Beitrag soll die Entwicklung der lateinamerikanischen phantastischen Literatur von ihren Anfängen im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart nachgezeichnet werden (ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können). Der Fokus wird – angesichts ihrer Fülle und herausragenden Bedeutung – insbesondere auf die argentinische Tradition gerichtet. Den Betrachtungen zur Entwicklung in Lateinamerika werden einige allgemeine Anmerkungen zu Traditionslinien phantastischen Erzählens vorausgeschickt.

Selbstverständlich tauchen das Fantastische und dessen wichtigste Protagonisten – Geister, Vampire, Werwölfe und andere unheimliche Gestalten, Spukhäuser und andere bedrohliche Szenarien – im 19. Jahrhundert nicht zum ersten Mal in der Literatur auf. (Verwiesen sei nur auf *Die Vögel* von Aristophanes, Dantes *Divina Comedia*, die *Sueños* von Quevedo oder die Geister aus Shakespeares Dramen.) Doch ist es gerade die Epoche der aufstrebenden, sich ausdifferenzierenden Wissenschaften, in der es zu einem regelrechten *Boom* des Fantastischen kommt, sodass am Ende des 19. Jahrhunderts das Etablieren einer literarischen Gattung verzeichnet werden kann.<sup>1</sup>

Die phantastische Erzählung entwickelt sich im Zuge der Romantik und in engem Wechselverhältnis zum Thema Angst und Horror. Während dabei in der angelsächsischen Tradition die Tendenz zum Makabren dominiert und den Schauerroman hervorbringt – man denke an *Castle of Otranto* (1765) von Horace Walpole (1717-1797) als einem der ersten Beispiele –, zeichnen die phantastischen Erzählungen aus dem deutschsprachigen Raum vorzugsweise ein wunderbares, eher poetisches Ambiente, wie es z.B. in Adelbert von Chamisso (1781-1838) *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (1814) zu finden ist. Eine weitere wichtige Traditionslinie, die sich bei Edgar Allan Poe, später dann vor allem auch in französischen phantastischen Erzählungen manifestiert, ist dadurch gekennzeichnet, dass die Dämonen der Vergangenheit und/oder der Imagination in den Abgründen der menschlichen Psyche entdeckt werden, sodass sich das Fantastische ins Innere der Protagonisten verlagert. Als Beispiel sei *Le Horla*<sup>2</sup> (1887) von Guy de Maupassant (1850-1893) genannt.

Eine weitere wichtige Referenz ist der auch durch seine verworrene Editions-geschichte berühmte Roman *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (ab 1797) von Jan Potocki (1761-1815). Potockis – auch von Todorov in seiner *Introduction à la littérature fantastique* (1970) breit behandelte – Text gewinnt insbesondere durch die ausgiebige Nutzung metatextueller Verfahren, vor allem die häufig sogar mehrfach verschachtelten Fiktionebenen, eine große Bedeutung. Die Wirklichkeit, wie sie sich dem Protagonisten Alphonse und dem Leser jeweils darstellt (und die dann

---

1 Über die Gattungsproblematik wurde ebenso häufig debattiert wie über mögliche Definitionen des Phantastischen. Definitivische Ansätze reichen von eher maximalistischen (und damit häufig Klassifizierungen erschwerenden) bis hin zu stark eingrenzenden Konzepten. Als wesentliche Referenz gilt – bei aller (teilweise polemischen) Kritik – nach wie vor Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970), auch wenn seine Bestimmung des Phantastischen *de facto* ausschließlich auf Texte des 19. Jahrhunderts anwendbar ist. Zu weiteren theoretischen Arbeiten vgl. Literaturverzeichnis.

2 Der Begriff "Horla" ist zusammengesetzt aus frz. *hors* und *là*, 'jenseits' und 'hier'.

sofort wieder Wandlungen unterliegt), besteht weitestgehend aus erzählten Geschichten, und wieder andere Geschichten werden Alphonse als Erklärungsmuster für das von ihm erlebte Geschehen angeboten. Die Grenzen zwischen Erlebtem und Erzähltem verwischen, sodass Potockis Text in dieser Hinsicht als früher Vorläufer von Borges erscheinen mag.

Für die lateinamerikanischen Literaturen werden Erzählungen wie “La viuda de Corinto” (1837) des Venezolaners Fermín Toro (1806-1865) – die allerdings mehr eine historisch-sentimentale Legende als eine moderne Erzählung ist – oder “Gaspar Blondín” (1858) des Ecuadorianers Juan Montalvo (1832-1889) als früheste Texte genannt. Die (in unserem Zusammenhang wichtigere) in französischer Sprache verfasste und dann vom Autor ins Spanische übertragene Erzählung “Gaspar Blondín” steht dabei gänzlich in den Konventionen der Romantik und bedient sich einer Vielzahl der gängigen Topoi. Es handelt sich um eine Vampir-Geschichte, angesiedelt im kalten und düsteren Szenario eines Gasthofs an einem Alpenpass, die sowohl dämonische Elemente als auch erotische Konnotationen beinhaltet.

In anderen Erzählungen aus der Romantik, die in Lateinamerika Mitte der 1840er Jahre einsetzt und im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts abebbt, vollzieht sich die Beschäftigung mit dem Transzendentalen ebenfalls über Bezüge zu Jenseitigem und zu Diabolischem, häufig in Verbindung mit dem Thema der künstlerischen Inspiration. Einige Elemente werden später im *Modernismo* wieder aufgenommen.

In der Ära des Naturalismus (1890-1934) gewinnen positivistische Ideen zunehmenden Einfluss. Ungewöhnliche Ereignisse und Fakten initiieren nun intellektuelle Debatten über das Rationale und das Irrationale, über Immanenz und Transzendenz, wobei die Vernunft stets den Sieg davonträgt. Die von den Naturalisten bevorzugte Figur ist folgerichtig der Wissenschaftler, der befremdliche Fakten zunächst einmal als verifizierbar betrachtet. Im Wechselspiel zwischen Gewissheit und rein Phantastischem bleibt dabei jedoch zumeist ein winziger Spalt, der das Eindringen konfliktiver Elemente ermöglicht.

Mit der Publikation einiger Erzählungen des Nicaraguaners Rubén Darío (1867-1916) und des Argentiniers Leopoldo Lugones (1874-1938) tritt ein signifikanter Entwicklungsfortschritt phantastischen Erzählens in Lateinamerika ein. Hervorzuheben sind hier Daríos “El caso de la señorita Amelia” und “Verónica” sowie die zwischen 1897 und 1899 in den Zeitungen *El Tiempo* und *La Tribuna* erschienenen Erzählungen von Lugones, die er später (1906) in überarbeiteter Form unter dem Titel *Las fuerzas extrañas* in Buchform publizierte. Die sich hier abzeichnende breite und bereitwillige Öffnung hin zum Phantastischen und zum Wunderbaren ergibt sich aus dem Bestreben der Autoren, der Fantasie einen erhöhten Stellenwert einzuräumen und die vermeintlich reinen Früchte der Einbildungskraft und die auf sie einwirkenden verborgenen Kräfte wertzuschätzen. Hinzu kommen als Erbe der Romantik eine gewisse Hingabe an die Anziehungskraft des Überirdischen sowie die Wiederaufwertung des Übernatürlich-Religiösen und zudem der Versuch, die Wissenschaft in eine transzendente Ordnung zu integrieren.

All dies ist zweifelsohne als eine Reaktion auf den überbordenden positivistischen Materialismus zu verstehen. Zu dieser Kategorie von Texten gehört z.B. die Erzählung “Un fenómeno inexplicable” von Leopoldo Lugones. Dieser Text zeichnet sich durch eine stark im Positivismus verankerte Sprache aus, die letztlich aber dazu eingesetzt wird, mittels experimenteller Methoden die Existenz des Übernatürlichen zu verifizieren, was natürlich einem Frontalangriff gegen die Grundlagen des Positivismus gleichkommt.

“Un fenómeno inexplicable” von Lugones und eine Reihe weiterer phantastischer Erzählungen aus dieser Zeit können zudem als Vorläufer für die Narrativik der folgenden Jahrzehnte betrachtet werden, da hier Elemente und Motive entwickelt werden, die bis in die Gegenwart hinein häufige Verwendung gefunden haben und finden. Im Falle von “Un fenómeno inexplicable” handelt es sich um das Motiv der Projektion. Dieses thematische Feld ist geprägt durch das Auftauchen von irrealen, phantasmagorischen Wesen, die den Bildern aus Zerrspiegeln oder Träumen entsprechen. Sie können dem Geist eines Menschen entstammen, göttlichen Ursprungs sein oder durch eine Maschine hervorgerufen werden; stets aber sind es reine Projektionen, Wesen, die losgelöst von ihrem Erzeuger und eingebracht in die Realität eine autonome Existenz gewinnen.

Ein mit der Bedeutung von “Un fenómeno inexplicable” vergleichbarer Stellenwert kommt der Erzählung “Yzur” (1906) zu, die auch Eingang fand in die Lugones-Auswahl, die Borges im 15. Band seiner *Biblioteca de Babel*<sup>3</sup> präsentierte. Im Vorwort zu diesem unter dem Titel “La estatua de sal” publizierten Band betont Borges, dass Lugones mit seiner Erzählung über einen Wissenschaftler, der bei dem Versuch scheitert, einen Affen zum Sprechen zu bewegen, die lateinamerikanische Science-Fiction begründet habe<sup>4</sup> und setzt ihn in Bezug zu H. G. Wells, aber auch zu Edgar Allan Poe.

Zu Lugones’ Zeitgenossen zählt der in Uruguay geborene, jedoch über viele Jahre in Argentinien wirkende Horacio Quiroga (1878-1937). Mit seinem “Decálogo del perfecto cuentista” fördert er die Entwicklung der kurzen Erzählung insgesamt, im Bereich der Phantastik selbst folgt er eher bereits betretenen Pfaden. Seine Affinität zu Themen wie Tod, Leid und Angst wird häufig biographisch gedeutet, dies greift jedoch zu kurz: seine literarischen Bezüge, vor allem zu Poe und zu Baudelaire, sind offensichtlich und nicht zu vernachlässigen.

Zu einer entscheidenden Zäsur für die Entwicklung phantastischen Erzählens wird das Jahr 1940, in dem Jorge Luis Borges gemeinsam mit Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo die *Antología de la literatura fantástica* veröffentlicht, und sowohl Bioys Roman *La invención de Morel* als auch “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” von Borges entstehen.

3 Ab 1975 verlegt von Franco Maria Ricci, jeweils mit einem Vorwort von Borges.

4 “[...] inaugura en nuestro idioma el género de ficción científica” (Borges in Lugones 1985: 12). Die Science-Fiction als eine der wichtigsten Nachbargattungen des Phantastischen wird zuweilen gar als deren Nachfolgerin bezeichnet (Caillois 1959; 1966), was sich jedoch angesichts grundlegender struktureller Unterschiede als höchst problematisch erweist.

Borges macht bereits zu diesem Zeitpunkt deutlich, dass für ihn das Phantastische in der Literatur in erster Linie eine Frage literarischer Techniken sei und dass die Texte als reine Fiktion, auf die sich der Leser einlassen müsse, zu lesen seien (Borges 1936: 85f). Erklärungen, die letztlich auf moralische Komponenten hinauslaufen, wie noch bei Bioy, der im Prolog der besagten Anthologie von “Schwäche, einem Ausweichen des Autors”<sup>5</sup> bei bestimmten Texten spricht, lehnt Borges ab. Bioy bietet hingegen folgende Erklärungsmuster als eine der Klassifizierungsmöglichkeiten für phantastische Texte<sup>6</sup> an:

- a) [Las] que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) [Las] que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural [...].
- c) [Las] que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural [...]; [las] que admiten una explicativa alucinación (Bioy Casares 1999: 14).

Bei Letzteren erhebt Bioy gegenüber den Autoren den Vorwurf, das Phantastische nicht mit der erforderlichen Glaubwürdigkeit evoziert zu haben. Auffällig ist, dass die ersten beiden Kategorien auf textuelle Kriterien Bezug nehmen, die dritte jedoch über den Text als solchen hinausgeht. Vielfach kommentiert wurde auch die Diskrepanz zwischen den Ausführungen von Bioy im Prolog und der Textauswahl der Anthologie. Jenseits seiner Versuche, Erklärungsmuster für phantastisches Geschehen zu definieren, erkennt Bioy allerdings sehr wohl die gewaltige innovative Kraft der Texte von Borges (explizit nennt er “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, “*El acercamiento a Almotásim*” und “*Pierre Menard, autor del Quijote*”), die sich – nicht zuletzt durch ihre rhizomatische Struktur – diesen Versuchen konsequent entziehen und als Referenz nicht mehr auf ein Realitätssystem, sondern auf Texte, die ihrerseits Simulationen darstellen, verweisen:

Con *El Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura (Bioy Casares 1999: 14).

Borges vollzieht so einen entscheidenden Paradigmenwechsel in der Geschichte phantastischen Erzählens.

Silvina Ocampo, die sich stets abseits zu halten versuchte von öffentlichen literarischen Debatten, deren waches Interesse für diese Debatten sich aber sehr wohl in vielen ihrer Texte niederschlug, ist erst in der zweiten Ausgabe der Anthologie mit “*La expiación*” vertreten, wengleich Bioy in seinem Prolog der ersten Ausgabe bereits “*Sábanas de tierra*” (1938) als Beispiel für Texte “mit Metamorphosen” nennt. Aufgrund des Wechsels zwischen Alltäglichem und Ungewöhnlichem wurden z.B. “*Viaje olvidado*” (1937) und “*Autobiografía de Irene*” (1948) später auch als phantastische Texte rezipiert, zu ihrer Entstehungszeit jedoch nicht.

5 “[...] una debilidad, una escapatoria del autor” (Bioy Casares 1999: 14).

6 Eine weitere von Bioy vorgenommene Kategorisierung basiert auf thematischen Aspekten.

Eine weitere Zäsur in der Entwicklung der phantastischen Literatur (nicht nur) in Lateinamerika ist mit dem Werk von Julio Cortázar zu verzeichnen. Seine frühen Erzählungen stehen zweifelsohne unter Borges'schem Einfluss, wenngleich strukturell grundlegende Unterschiede zwischen den Texten beider Autoren bestehen.

Anfang der 1960er Jahre sagte der Autor in einem Vortrag: "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico", wobei er sofort einschränkend zu bedenken gab: "[...] por falta de mejor nombre" (Cortázar 1994, Bd. 2: 368). Die Unterschiede zwischen traditioneller phantastischer Literatur und Erscheinungsformen, wie sie bei Kafka oder dann bei Borges zu finden sind, lösen auch die Zweifel aus, die Cortázar bei der Einordnung seiner eigenen Erzählungen beschleichen. Er verweist zwar einerseits auf deren in der traditionellen phantastischen Literatur zu findende Wurzeln, betont jedoch andererseits deren Andersartigkeit im Hinblick auf die Wahrnehmung der Welt sowie auf die ihnen zugrundeliegende Poetik. So schreibt er:

Son innegables las huellas de escritores como Poe en los niveles más profundos de muchos de mis cuentos, y creo que sin *Ligeia* o sin *La caída de la casa Usher* no me hubiera sentido con esta predisposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me impulsa a escribir presentándome este acto como la única forma posible de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de "lo otro". Pero [...] algo me indicaba desde el comienzo que el camino formal de esa otra realidad no se encontraba en los recursos y trucos literarios de que depende la literatura fantástica tradicional para su tan celebrado "pathos", que no se encontraba en esa escenografía verbal que consiste en "desorientar" al lector desde el principio condicionándole dentro de un ambiente morboso a fin de obligarle a acceder dócilmente al misterio y al terror (Cortázar 1994, Bd. 3: 96).

In der traditionellen phantastischen Literatur bildeten Horror und Angst häufig den Zugang zu 'dem anderen', was natürlich die von Cortázar erwähnten Auswirkungen auf die strukturelle Organisation der Texte zeitigen musste. Bei Cortázar selbst erwächst 'das andere' aus einer neuartigen Postulierung der Realität, einer Wahrnehmung der Welt, die die uneingeschränkte Herrschaft der Ratio in Frage stellt, Raum lässt für Vieldeutigkeit und Ambiguität. Seinen – natürlich auf Erasmus Bezug nehmenden – "Nuevo elogio de la locura" beginnt der Autor wie folgt:

[...] la locura merece ser elogiada cuando la razón, esa razón que tanto enorgullece al Occidente, se rompe los dientes contra una realidad que no se deja ni se dejará atrapar jamás por las frías armas de la lógica, la ciencia pura y la tecnología (Cortázar 1994, Bd. 3: 321).

Cortázars Ausgangspunkt ist philosophischer Natur, er begibt sich auf eine ontologische Suche nach von der Ratio nicht mehr erfassbaren Dimensionen der Realität, eine Suche nach dem Wesentlichen des Menschen, des menschlichen Lebens. Diese Suche stellt die Triebkraft, die Prämisse seines gesamten Werks dar. Der eingangs zitierte Satz bezüglich der Klassifizierung seiner Erzählungen findet folgende, diese Aussage bestätigende Fortsetzung:

[...] se oponen [los cuentos – Anm. C. G.] a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armonio-

samente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo (Cortázar 1994, Bd. 2: 368).

Folgerichtig fordert Cortázar Freiräume für die Kräfte des Irrationalen; diese Freiräume sieht er zu Beginn der 1950er Jahre, das heißt zur Zeit der Entstehung der Bände *Bestiario* (Cortázar 1987) und *Final del juego* (Cortázar 1979), in der Psychoanalyse, im Kubismus, in dadaistischer Poesie, im Existentialismus und vor allem im Surrealismus. Letzterer wird in jenen Jahren zu einem wesentlichen Anhaltspunkt seiner Suche. Cortázar betrachtet dabei den Surrealismus weniger als literarische Strömung oder Modeerscheinung denn als Philosophie, als eine nach totaler Befreiung strebende Bewegung, als einen Versuch der Aneignung der Realität ohne Einwirkung des *homo sapiens*. So heißt es in einem 1948 erschienenen Beitrag zum Tode von Artaud: "Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra [...]" (Cortázar 1994, Bd. 2: 153f.).

Die Schwierigkeit für Cortázar besteht nun darin, Erzählformen zu finden, die seinen Prämissen entsprechen, das heißt, die eine andere Optik aufweisen als eine herkömmliche, dezidiert rationale Wahrnehmung. Cortázar sieht einen möglichen Weg im Neo-Phantastischen – ein Begriff übrigens, den ich in Anlehnung an Alazrakis Studie zu Cortázar (Alazraki 1983) ebenfalls mangels einer besseren Bezeichnung verwenden möchte, weil er – wenngleich mit einer Reihe von Schwächen behaftet – doch zumindest auf die Unterschiede zu traditioneller phantastischer Literatur verweist. Das Neo-Phantastische steht nicht in Opposition zum Realen, sondern ist als weitere "realistische" Kunst zu verstehen, da ein tieferes Eindringen in Ebenen der Realität angestrebt wird, die – bedingt durch unsere logischen Denkschemata – verschüttet wurden. Dieser Konzeption entsprechend, verankert Cortázar das (Neo-)Phantastische konsequent und minutiös in einem Realitätssystem. Hier liegt auch der zu Anfang erwähnte grundlegende Gegensatz zum erzählerischen Schaffen von Borges, dessen Fiktion eben nicht an der außersprachlichen Realität selbst, sondern an Texten, an einer Simulation der Realität ausgerichtet ist. In Cortázars Erzählungen wird zunächst ein Kausalitäten gehorchendes System entwickelt, nach und nach werden jedoch dessen Grenzen überschritten und Dimensionen erreicht, die – gemäß traditioneller Vorstellungen – unreal oder phantastisch erscheinen. Es entsteht eine neue Ordnung, die das Ausgangssystem einschließt und neue, bis dahin ungeahnte Perspektiven eröffnet. In seinem bereits zitierten Vortrag zur Situation der Narrativik in Lateinamerika sagt der Autor diesbezüglich:

Así pues, cuando escribía historias fantásticas, mi sentimiento frente a lo que los alemanes llaman *das Unheimliche*, lo inquietante o lo sobrecogedor, surgía y sigue surgiendo en un plano que yo clasificaría de ordinario. Lo fantástico nunca me había parecido excepcional, ni siquiera de niño, y en ese momento lo sentía como una vocación o quizá mejor como un aviso originado en unas zonas de la realidad que el *homo sapiens*

prefiere ignorar o relegar al desván de las creencias animistas o primitivas, de las supersticiones y de las pesadillas.

[...]

[...] la erupción de lo otro se produce en mi caso de una forma marcadamente trivial y prosaica. Consiste por encima de todo en la experiencia de que las cosas o los hechos o los seres cambian por un instante su signo, su etiqueta, su situación en el reino de la realidad racional (Cortázar 1994, Bd. 3: 97f.).

Das Neo-Phantastische strebt nicht danach, den Leser bei der Überschreitung einer unverbrüchlichen Ordnung erzittern zu lassen. Die Grenzüberschreitung ist hier Teil einer neuen – übergreifenden – Ordnung, die der Autor entwickeln bzw. nachvollziehen möchte. Natürliches und Übernatürliches vermischen sich, bevölkern das gleiche Terrain. Es erhebt sich die Frage, welche Regeln, welche Gesetze, welche Grammatik der neuen Ordnung zugrundeliegen. Die Antwort ist in den Metaphern zu finden, mit denen uns das Neo-Phantastische konfrontiert (Alazraki 1983). (An dieser Stelle ist zu unterstreichen, dass – wie Todorov betont – für die traditionelle Phantastik des 19. Jahrhunderts eine metaphorische Lesart ausgeschlossen werden muss, sodass sich damit ein grundlegender Unterschied zu neophantastischem Erzählen offenbart.) Ausgehend von den Metaphern wird im Neo-Phantastischen Cortázars der Versuch unternommen, eine Ordnung zu erfassen, die sich unserer Logik, mit der wir normalerweise die Realität oder Irrealität einer Erscheinung ermesen, entzieht. Es handelt sich bei diesen Metaphern um Zeichen, die ein Element der Unbestimmtheit, der Unschärfe aufweisen, sie verweigern sich einer eindeutigen Einordnung, Zuordnung, Erklärung, Interpretation. Hier entsteht also der bereits erwähnte Raum für Vieldeutigkeit und Ambiguität, der Leser sieht sich einem “offenen Kunstwerk” im Sinne Umberto Ecos gegenüber. Der Leser ist eingeladen, die Strukturen der Metaphern zu entschlüsseln und davon ausgehend Interpretationsspielräume auszuloten, ohne sich auf ‘eine’ Erklärung festzulegen.

Eine Entwicklung, die sich bereits in späteren Erzählungen Cortázars wie “Apocalipsis de Solentiname” aus dem Band *Alguien que anda por ahí* (1977) abzeichnet, die jedoch auch bei zahlreichen anderen Autoren beobachtet werden kann, man erinnere nur an “Opus Dos” von Angélica Gorodischer (1967),<sup>7</sup> ist die Einbeziehung politischer und/oder sozialer Implikationen (wie sie übrigens auch für die lateinamerikanische Science-Fiction festgestellt werden kann). In “Apocalipsis de Solentiname” thematisiert Cortázar Gewalt und Folter in Lateinamerika. Dabei nimmt die historische Realität bei ihrer Transformation in den literarischen Text irreale Züge an, während im Gegensatz dazu das Irreale im literarischen Raum des Phantastischen reale Züge annimmt. Auf diese Weise gelingt es Cortázar, das Phantastische als eine umfassendere, authentischere Realität darzulegen.

Die Literaturwissenschaft hat – zumeist durchaus ausgehend von Todorovs Arbeit – versucht, die hier dargelegten neuen Formen phantastischen Erzählens in die Theoriebildung einzubeziehen. So lehnt z.B. Ana María Barrenechea in ihrem 1972

7 Eine Referenz zum Militärputsch unter General Onganía von 1966 schlägt sich im Bild des Falls von Buenos Aires im Roman nieder.

in der *Revista Iberoamericana* erschienenen Essay mit dem Titel “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (Barrenechea 1972: 391-403) die Unschlüssigkeit des impliziten Lesers und/oder des Protagonisten als zu eng gefasstes Klassifikationskriterium ab. Sie richtet ihr Hauptaugenmerk stattdessen darauf, wie das Übernatürliche im Text präsentiert wird und welche Wechselbeziehungen zu den anderen Konstituenten des Textes bestehen:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea 1972: 393).

Problematisieren bedeutet hier, dass die genannten Elemente Probleme, Konflikte beim Leser und ggf. auch beim Protagonisten heraufbeschwören, was aber nicht gleichbedeutend ist mit Zweifel oder Unschlüssigkeit bezüglich des ‘Charakters’ dieser Elemente. Findet die besagte Problematisierung statt, handelt es sich nach Barrenechea um phantastische Literatur, ist dies nicht der Fall, haben wir es mit Formen des ‘Wunderbaren’, wie z.B. im Märchen, zu tun. Barrenechea betont darüber hinaus die Notwendigkeit der Analyse und Interpretation der phantastischen Elemente, sodass – im Unterschied zur Theorie Todorovs – poetische bzw. allegorische Lesarten nicht ausgeschlossen werden: “Lo alegórico [refuerza] el nivel literal fantástico en vez de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (Barrenechea 1972: 395).

Barrenechea beobachtet darüber hinaus – aufgrund gewisser semantischer Elemente phantastischer Texte – die Herausbildung zweier grundlegender thematischer Felder:

1. Die Existenz paralleler Welten. An der Realität der unsrigen wird nicht gezweifelt, doch bedeutet das Eindringen paralleler Welten in die unsrige eine Bedrohung.
2. Postuliert wird die reale Existenz dessen, was wir als imaginär betrachtet hatten und dementsprechend auch die Irrealität dessen, was wir als real betrachten. Dadurch wird letztlich auch unsere eigene Natur in Frage gestellt.

Barrenecheas Konzept bietet den Vorteil, anwendbar zu sein auf die gerade in der lateinamerikanischen Literatur sehr zahlreichen Texte, die an den Rändern des traditionell Phantastischen zu verorten sind, ohne jedoch den Blick für differenzierende Spezifika zu verlieren.

Andere Autoren wie z.B. Flora Botton Burlá halten im Unterschied zu Barrenechea an der von Todorov in den Fokus gerückten Unschlüssigkeit fest. Als Referenz dient jedoch nicht eine an der außersprachlichen Realität orientierte Ordnung, sondern einzig das im Text entwickelte Realitätssystem:

En el cuento fantástico, [...] el misterio está ahí para no ser resuelto, el héroe no llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso para siempre.

Se puede decir que, en parte, la “fantasticidad” de un cuento fantástico reside en la medida en que carece de solución. Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una solución, a una “lectura” de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor (Botton Burlá o.J.).

Für Botton Burlá ist die phantastische Literatur ein Spiel, auf das sich der Leser bewusst einlassen muss und das sich auf vier Felder erstrecken kann:

1. Das Spiel mit der Zeit (zyklisches Erleben von Zeit; Anhalten des zeitlichen Verlaufs etc.);
2. das Spiel mit dem Raum (z.B. die Überlagerung mehrerer Räume);
3. das Spiel mit den Figuren (z.B. Dopplungen, Projektionen, Transformationen);
4. das Spiel mit der Materie. Hier werden die Grenzen zwischen Materiellem und Ideellem bzw. Spirituellem ausgelotet. Gedachtes oder Erträumtes erlangt physische Präsenz in der Realität (wie dies z.B. für Borges’ “Las ruinas circulares” konstatiert wird).

Schließlich soll noch auf ein Phänomen eingegangen werden, das zwar nicht auf phantastische Erzählungen beschränkt bleibt, dort jedoch recht häufig vertreten ist: den *microrrelato*, zuweilen auch als *microcuento*, *minificción*, *microficción*, *cuento brevísimo* bezeichnet, die gerade in der argentinischen Literatur häufigen ultrakurzen Erzählungen. Man denke nur an die von Borges und Bioy herausgegebenen *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), Cortázers *Historias de cronopios y famas* (1962) oder die Erzählbände von Augusto Monterroso u.a. *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *Movimiento perpetuo* (1972) und *La palabra mágica* (1983). Die extrem konzentrierten Texte stellen tradierte Lesegewohnheiten auf die Probe und unterlaufen den Erwartungshorizont des Lesers und sind dadurch geradezu prädestiniert für phantastisches Erzählen. Häufig bieten die *microrrelatos* verschiedene Gattungsbezüge an, sie erscheinen insgesamt als durchaus hybride Form. Gut sichtbar wird dies z.B. anhand der häufig zitierten und ebenso häufig analysierten und kommentierten Erzählung “El dinosaurio” (1969) von Monterroso. Neben den genannten Altmeistern möchte ich als jüngeres Beispiel auf die *minificciones* von Ana María Shua (\*1951) verweisen: “La sueñera” (1984), “Casa de Geishas” (1992), “Botánica del Caos” (2000) und “Temporada de fantasmas” (2004).

Angesichts der Übermacht der großen Autoren des 20. Jahrhunderts ist es allerdings für junge Autoren meist sehr schwierig, Fuß zu fassen in der literarischen Welt. Als exemplarisch in dieser Hinsicht kann der Werdegang von Samanta Schweblin (\*1978) betrachtet werden. Ihr hoch gelobter und 2001 mit dem Preis des “Fondo Nacional de las Artes” ausgezeichnete erster Erzählband *El núcleo del disturbio* (2002) verschwand – obgleich beim einflussreichen und finanzkräftigen Verlag Planeta erschienen – bereits kurz nach seinem Erscheinen wieder aus den Auslagen der Buchhandlungen. Auch wenn sie inzwischen in einigen Anthologien vertreten ist, einige ihrer Erzählungen ins Englische, Französische und Schwedische übersetzt wurden und ihr 2008 erschienener Band *La furia de las pestes* den “Premio Casa de las Américas” zuerkannt bekam, bleibt Samanta Schweblin noch immer ‘nur’ ein Geheimtipp. Andererseits haben sich auch etablierte Autoren im-

mer wieder dem phantastischen Erzählen zugewandt, ein jüngeres Beispiel sind die Erzählungen aus *Inquieta compañía* von Carlos Fuentes (2004).

Insgesamt bleibt festzustellen, dass sich die phantastische Literatur – allen negativen Prognosen zum Trotz – nicht erschöpft hat, sondern immer wieder neue, den Bedingungen der Zeit angepasste Formen entwickelt wurden.

### Literaturverzeichnis

- Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.
- Barbetta, María Cecilia (2002): *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman "Das Parfum"*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2006): "Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird". In: Ruthner, Clemens/Reber, Ursula/May, Markus (Hrsg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 209-226.
- Barrenechea, Ana María (1972): "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". In: *Revista Iberoamericana*, 38, 80, S. 391-403.
- Bioy Casares, Adolfo (1999): "Prólogo y Postdata al Prólogo". In: Borges, Jorge Luis/Ocampo, Silvina/Bioy Casares, Adolfo: *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, S. 9-17.
- Borges, Jorge Luis (1936): "Adolfo Bioy Casares: 'La estatua casera'". In: *Sur*, 18 (März 1936), S. 85f.
- (1985): "Coloquio (entre Santiago Roldán y Jorge Luis Borges)". In: *Literatura fantástica*. Ciclo de conferencias organizado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (24 al 28 de septiembre de 1984). Madrid: Siruela, S. 17-34.
- Botton Burlá, Flora (o.J.): *Lo fantástico* <[www.esnips.com/doc/4456b512-2805-4d86-9767-09daaa7c4bf8/Flora-Botton-Burl%C3%A1---Lo-Fant%C3%A1stico](http://www.esnips.com/doc/4456b512-2805-4d86-9767-09daaa7c4bf8/Flora-Botton-Burl%C3%A1---Lo-Fant%C3%A1stico)> (30.03.2009).
- (2003): *Los juegos fantásticos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras.
- Caillois, Roger (1959): *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- (1966): *Images, images ...* Paris: José Corti.
- Castex, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France*. Paris: José Corti.
- Cortázar, Julio (1979): "Final del juego". In: *Ceremonias*. Barcelona: Seix Barral.
- (1987): *Bestiario*. Madrid: Alfaguara.
- (1994): *Obra crítica*. Bd. 1-3. Madrid: Alfaguara.
- Durst, Uwe (2001): *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen: Francke.
- Gallego, Eduardo/Sánchez, Guillem (2003): "¿Qué es la ciencia-ficción?". In: *Sistema binario*. Colección Libro Andrómeda. Vol. 7. Barcelona. Digitale Version: <[http://www.ual.es/personal/egallego/textos/que\\_cf.pdf](http://www.ual.es/personal/egallego/textos/que_cf.pdf)> (08.01.2010).
- Gorodischer, Angélica (1967): *Opus Dos*. Barcelona: Minotauro.
- Grivel, Charles (1983): "Le fantastique". In: *Mana. Mannheimer-Analytika*, 1.
- (1992): *Fantastique-fiction*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lovecraft, Howard P. (1995): *Die Literatur der Angst: zur Geschichte der Phantastik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Dt. Übersetzung von *Supernatural Horror in Literature*, 1927, endgültige posthume Ausgabe von 1939).
- Lugones, Leopoldo (1985): *La estatua de sal*. Colección La Biblioteca de Babel. Madrid: Siruela.
- Risco, Antón/Soldevila, Ignacio/López-Casanova, Arcadio (Hrsg.) (1998): *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Colegio de España.

- Ruthner, Clemens/Reber, Ursula/May, Markus (Hrsg.) (2006): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Thomsen, Christian W./Fischer, Jens Malte (Hrsg.) (1980): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Vax, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1974): "Die Phantastik". In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): *Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11-43. (1. Kapitel von *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris 1960.)
- Zondergeld, Rein A. (Hrsg.) (1974): *Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zondergeld, Rein A./Wiedenstried, Holger E. (1998): *Lexikon der phantastischen Literatur*. Stuttgart/Wien/Bern: Weitbrecht.

Katja Carrillo Zeiter

## Die *Anthologie phantastischer Literatur* und die “Bibliothek von Babel”: ein ‘anderer’ Kanon phantastischer Literatur?

Als Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo 1940 die erste Ausgabe der *Antología de la literatura fantástica* herausgaben, riefen sie damit nicht nur Begeisterung bei Kritikern und Lesern hervor. Zwar verweist Bioy Casares in dem Vorwort auf das wichtigste – und vielleicht sogar einzige – Auswahlkriterium:

[p]ara formarla hemos seguido un criterio hedónico; no hemos partido de la intención de publicar una antología. Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuníamos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro (Bioy Casares 1989: 12),

dies hielt die Kritiker jedoch nicht davon ab, gerade die Zugehörigkeit der ausgewählten Texte zur Gattung der phantastischen Literatur infrage zu stellen und zugleich auf das Fehlen anderer Texte zu verweisen (González Lanuza 1941). Ausgangspunkt für diese Debatten waren unterschiedliche Konzepte zum Begriff der phantastischen Literatur zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Bandes von Borges, Ocampo und Bioy Casares.

Um der Frage nach dem ‘anderen’ Kanon phantastischer Literatur, der sich in den beiden im Titel genannten Editionsprojekten Borges’ manifestiert, nachzugehen, ist die editionsgeschichtliche Einordnung der beiden Projekte von Bedeutung. Darüber hinaus ist jedoch der Umstand von Interesse, dass der Herausgeber Borges in diesen Projekten zudem als Leser phantastischer Literatur auftritt, was bereits in Bioy Casares’ Vorwort anklingt. Die Anthologie ist also auch das Ergebnis einer Lektüre und kann so dem von Annick Louis definierten Zwischenbereich zwischen Lesen und Schreiben zugeordnet werden, der charakteristisch für Herausgebertätigkeiten sei (Louis 2001). Borges selbst tritt mit der Veröffentlichung von “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” im Jahre 1940 in der *Antología de la literatura fantástica*<sup>1</sup> auch als Autor phantastischer Texte in Erscheinung, sodass sich an seiner Person die von Louis beschriebene Zwischenstellung einer Anthologie und ihrer Herausgeber paradigmatisch zeigt.<sup>2</sup>

Der Frage nach dem ‘anderen’ Kanon phantastischer Literatur soll hier also auf zwei Wegen nachgegangen werden: einmal durch die editionsgeschichtliche Stellung der beiden Projekte und zum anderen durch die Darstellung des Lektüreakts, der sich meiner Meinung nach in der Erstausgabe der *Antología de la literatura fantástica* manifestiert; sowohl die Zweitausgabe der Anthologie als auch die Reihe “Die Bibliothek von Babel” sind in diesem Zusammenhang als Untermauerungen des in der Erstausgabe ersichtlichen Lektüreprojekts zu verstehen.

Wie bereits gesagt, erschien die erste Ausgabe der *Antología de la literatura fantástica* 1940 im argentinischen Verlag Sudamericana und wurde von Borges in Zusammenarbeit mit Silvina Ocampo und Adolfo Bioy Casares konzipiert. Eine zweite veränderte Ausgabe erschien 1965 im selben Verlag. Rund 35 Jahre nach der ersten Ausgabe der Anthologie phantastischer Literatur, 1975, stellte Borges

---

1 Die Erzählung war bereits im Mai 1940 in der Zeitschrift *Sur* publiziert worden (Borges 1940).

2 Annick Louis verweist darauf, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Anthologie lediglich Borges ein bekannter Autor phantastischer Literatur gewesen sei (Louis 2001).

auf Anregung des italienischen Verlegers Franco Maria Ricci eine Buchreihe mit dem Titel einer seiner Erzählungen, „Die Bibliothek von Babel“, zusammen.

Soweit die literarhistorischen Eckdaten, zwischen denen – so eine Vermutung – zumindest im lateinamerikanischen Kontext eine Veränderung des Konzepts ‘phantastische Literatur’ stattfand. Noch ein Hinweis vorab: Auch wenn das vorliegende Heft den Titel “Borges und die phantastische Literatur” trägt, muss im Zusammenhang mit der *Antología de la literatura fantástica* berücksichtigt werden, dass diese eine Gemeinschaftsproduktion war, an der neben Borges eben auch Silvina Ocampo und Adolfo Bioy Casares beteiligt waren; folglich zeichnen auch Ocampo und Bioy Casares für die durch die Anthologie angeschobene Debatte um den Begriff ‘phantastische Literatur’ verantwortlich.

### 1. Phantastische Literatur: Terminus und Kanon vor Borges, Bioy Casares und Ocampo

Reimer Jehmlich stellt in seinem Aufsatz “Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung” (1980) fest, dass die Definition des Phantastischen kulturell determiniert ist, wobei er zwei große Linien aufzeichnet: die angelsächsische und die französische. Die Schwierigkeit einer Definition des Phantastischen lasse sich, so Jehmlich, an der Abgrenzung oder Nicht-Abgrenzung des Phantastischen zu benachbarten Gattungen wie der Science-Fiction oder eben der Utopie erkennen (Jehmlich 1980). So subsumiere der französische Begriff *le fantastique* die Science-Fiction und die Utopie, wohingegen es beispielsweise im Russischen mit dem Begriff der ‘Wissenschaftlichen Fantastik’ zu einer weiteren Ausdifferenzierung der Science-Fiction und der phantastischen Literatur käme (Jehmlich 1980). Eine solche Vielzahl an Begriffen und Definitionen findet ihren Niederschlag in heterogenen Textsammlungen, anhand derer die Zuordnung einzelner Texte zu der einen oder anderen Gattung diskutiert werden kann.

Unstrittig ist,<sup>3</sup> dass die phantastische Literatur ihren Anfang im 19. Jahrhundert<sup>4</sup> nimmt und als Gegenreaktion zu einer logozentrischen Welt verstanden werden kann: Der Rationalität der außerliterarischen Wirklichkeit wird eine irrationale, unerklärliche literarische Wirklichkeit entgegengesetzt.<sup>5</sup> In diesen Zeitrahmen fallen dann Texte, die dem Bereich der Schauerliteratur (*gothic novel*) zugerechnet werden ebenso wie die Texte Poes, was wiederum die Frage nach einer ‘exakten’ Definition aufwirft. Todorov kritisiert beispielsweise die Definition des Phantastischen, die Howard P. Lovecraft vorlegt und die vom Effekt ausgeht, die das Phan-

3 Unstrittig dann, wenn man Aussagen außer acht lässt, die bereits die *Bibel* zur phantastischen Literatur zählen und darauf verweisen, dass die phantastische Literatur bereits immer existiert habe (Durst 2007).

4 Todorov beispielsweise gibt in seiner *Einführung in die fantastische Literatur* das Werk *Die Abenteuer in der Sierra Morena* von Jan Potocki als das Buch an, “[...] das auf meisterliche Weise die Epoche der fantastischen Erzählung einleitet” (Todorov 1972: 28). Es würde sich also um die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts handeln.

5 Ruthner spricht von mehreren Epochen, in denen es in Europa zu einem Boom der phantastischen Literatur komme: spätes 18. und frühes 19. Jahrhundert, 1900-1933 und erneut in den 1980er Jahren (Ruthner 2006).

tastische beim (realen) Leser auslöst: “Eine Erzählung ist ganz einfach dann fantastisch, wenn der Leser zutiefst Furcht und Schrecken, die Gegenwart ungewöhnlicher Welten und Mächte empfindet” (Lovecraft in Todorov 1972: 34). Eine solche Definition, so Todorov, sei zu einengend, da sie eine Reihe jener Texte, die laut seiner Begriffsbestimmung dem Phantastischen angehören, nicht berücksichtige (Todorov 1972). Für Lovecraft, den Autor von sogenannten Schauerromanen, scheint sie hingegen konstitutives Merkmal zu sein.

Mit der Zusammenstellung und Herausgabe der *Antología de la literatura fantástica* schalten sich Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo und Adolfo Bioy Casares in diese Diskussion ein und legen anhand der ausgewählten Texte ihre Auslegung des Phantastischen vor.

## **2. Die Anthologie phantastischer Literatur als Resultat einer ‘anderen’ Lektüre**

In dem von Bioy Casares verfassten Vorwort zur *Antología de la literatura fantástica* wird neben einer knappen historischen Einordnung der Gattung der Versuch einer Typologisierung phantastischer Motive unternommen. Dabei geht Bioy Casares auch auf das wechselvolle Verhältnis zwischen allgemeinen Regeln und individueller Realisierung ein.

In seiner Aufzählung verschiedener Motive der phantastischen Literatur werden erwähnt: Geistererscheinungen, Zeitreisen, drei Wünsche, Erzählungen, deren Schauplatz die Hölle ist, Erzählungen mit Traumfiguren, Metamorphosen, Unsterblichkeit und schließlich auch das Auftauchen von Vampiren. Deutlich wird hier, dass Bioy Casares eine Bestandsaufnahme vornimmt, die das Resultat der Lektüre von phantastischen Erzählungen und der west-europäischen Tradition verpflichtet ist (Bioy Casares 1989). Darüber hinaus zeigt die Auflistung, dass in die Kategorie der Phantastik auch solche Motive einbezogen werden, die das Moment der Unschlüssigkeit, das für Todorov konstitutiv für die Gattung ist, außer acht lassen. Freilich taucht hier, wie bereits zuvor in der literarhistorischen Einordnung, nichts weiter Überraschendes auf, sodass man sich die Frage stellen kann, welcher Art die Neuerungen sind, die durch die *Antología de la literatura fantástica* im Bereich der phantastischen Literatur ausgelöst wurden.

Rodríguez Monegal hat bereits 1976 in seinem Aufsatz “Borges: una teoría de la literatura fantástica” auf den zeitlichen Kontext von Borges Aussagen aus den 1930er und 1940er Jahren hingewiesen, und Rafael Olea Franco betont zu Recht auch unsere eigene zeitliche Bedingtheit (Rodríguez Monegal 1976; Olea Franco 2007). Wir sind also quasi mit den Veränderungen, die durch die *Antología de la literatura fantástica* auf dem Feld der phantastischen Literatur bewirkt wurden, literarisch sozialisiert. Die Frage nach dem ‘anderen’ Kanon der phantastischen Literatur, die im Titel gestellt wird, muss folglich auch die historischen Gegebenheiten berücksichtigen, in denen wir uns als Leser der Textsammlung befinden, da Kanonizität das Resultat dieser historischen Konstellationen auf Rezipientenseite darstellt (Ueding 1998).

Und auch Bioy Casares, Borges und Silvina Ocampo sind zunächst einmal Leser phantastischer Literatur; Leser phantastischer Literatur in einem bestimmten (literar)historischen Moment und mit einem anderen Kanon der phantastischen Literatur konfrontiert. Dies gilt in erster Linie für die Erstausgabe der *Antología de la literatura fantástica* von 1940 und nicht mehr so sehr für die zweite veränderte Ausgabe von 1965 oder “Die Bibliothek von Babel” von 1975.

Wie die Herausgeber der *Antología de la literatura fantástica* mit der Herausforderung ihres zeitgenössischen Kanons umgehen, wird im Inhaltsverzeichnis deutlich: Sie ignorieren diesen größtenteils. Zudem folgen sie keiner gängigen Gliederung: Den Anfang macht die Erzählung “Enoch Soames” von Max Beerbohm aus dem Jahr 1919, gefolgt von einem Auszug aus *Memorabilia* von George Loring Frost von 1923; der Erzählung “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” von Borges folgt ein Auszug aus *Balder the Beautiful*, von James George Frazer im Jahr 1913 veröffentlicht. Es kann folglich festgehalten werden, dass weder eine chronologische noch eine alphabetische Gliederung die Anordnung der Texte bestimmte. Außerdem fällt auf, dass die Herausgeber sich keinesfalls auf Erzählungen beschränkten, sondern auch kurze Textfragmente in ihre Anthologie aufnahmen, was die Debatte um das von ihnen vertretene Konzept zur phantastischen Literatur anheizte. Auch die Einbeziehung von Borges’ eigenem Text rief eher Befremden als Zustimmung unter den Kritikern hervor:

J’ai vu l’Anthologie Borges-Adolfo-Silvina: elle {est} déconcertante à tout point de vue. Jusqu’à présent l’Allemagne passait pour le pays par excellence de la littérature fantastique: il n’y a pour ainsi dire aucun Allemand (Kafka est juif et tchèque) dans l’anthologie. Peut-être un oubli? Quant à y mettre Swedenborg, c’est une gageure: il n’a jamais eu l’intention d’écrire de la littérature fantastique. Et si l’on s’occupe de la littérature fantastique involontaire, alors on peut commencer par la Bible et quelques autres œuvres de même type, assez importantes. Je ne trouve pas non plus très correct d’y avoir mis M.L.D. et Borges lui-même. D’ordinaire qui fait une anthologie évite de s’y placer (Caillois/Ocampo 1997: 114-115).

Roger Caillois kritisiert in diesem Brief von 1941 an Victoria Ocampo nicht nur die Aufnahme eines Textes von einem der Herausgeber<sup>6</sup> – was wohl eher mit Stilfragen zusammenhängt als mit einer anderen Konzeption von phantastischer Literatur –, sondern stellt mit dem Verweis auf das Fehlen deutscher Autoren und die Berücksichtigung eines Textes von Emanuel Swedenborg das der Anthologie zugrunde liegende Konzept von phantastischer Literatur infrage. Caillois’ Reaktion zeigt, dass die *Antología de la literatura fantástica* mit den Erwartungen der potentiellen Leser bricht und dies bewusst – wie gerade anhand der Berücksichtigung des Textes von Emanuel Swedenborg deutlich wird.

Swedenborgs Textauszug “Un teólogo en la muerte” befindet sich in der ersten Ausgabe zwischen “Donde su fuego nunca se apaga” von May Sinclair und einem Textauschnitt aus *Don Juan Tenorio* von José Zorrilla. Alle drei Texte thematisieren den Tod und das Leben im Jenseits. Die Protagonistin in Sinclairs Text erlebt

<sup>6</sup> Erst in der zweiten Ausgabe der *Antología de la literatura fantástica* von 1965 werden auch Bioy Casares und Silvina Ocampo mit einem Text in der Anthologie vertreten sein.

nach dem Tod immer wieder dieselbe Szene mit ihrem verheirateten Geliebten, nachdem sie im Augenblick ihres Todes in der Beichte die Affäre geleugnet hatte. In Swedenborgs Textausschnitt weigert sich der Philosoph und Theologe Philipp Melanchthon auch noch im Jenseits, die Gnade neben dem Glauben als Voraussetzung für das Ewige Leben zu akzeptieren. Dabei ist Melanchthons Überzeugung so gefestigt, dass er zu Beginn nicht bemerkt, dass er sich in der Hölle befindet. Der Textausschnitt aus *Don Juan Tenorio* wiederum zitiert jene Passage des Dramas, in der Juan Tenorio bewusst wird, dass er gestorben ist.

Die Aufnahme von Swedenborgs Text gehorcht also der inneren Logik der Anthologie, die nicht der Zugehörigkeit zu einer Gattung folgt, sondern dem Rechnung trägt, das Bioy Casares im Vorwort ausdrücklich betont: “[...] uno de nosotros dijo que si [...] reuniéramos [los cuentos] y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro [...]” (Bioy Casares 1989: 12). Folglich könnte man – ließe man die Überschriften weg – die Texte der Anthologie als einen einzelnen fortlaufenden, einheitlichen Text lesen.

Bioy Casares macht hier aber auch deutlich, dass die Zusammenstellung der Anthologie das Resultat der Lektüren der drei Herausgeber ist; einer Lektüre, die sich nicht auf den damals vorherrschenden Begriff von phantastischer Literatur reduzieren lässt. Vielmehr betont Bioy Casares durch den Hinweis auf die ‘Fragmente’ den Zufallscharakter sowohl der Lektüre als auch in der Folge der Anthologie. Damit unterstreicht die Anthologie die Aussage Borges’, dass “[...] toda literatura es fantástica” (Borges 1985: 18). Doch anders als diese verallgemeinernde Formulierung suggeriert, unternehmen die drei Herausgeber trotzdem eine Definition des Phantastischen, die aber nicht mehr eine allgemeingültige Poetik sein möchte. Zudem ist Borges’ Aussage eine – wenn auch simplifizierende – Zusammenfassung seiner Überlegungen zum Verhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit.

“Donde su fuego nunca se apaga”, “Un teólogo en la muerte” und der Dialog aus *Don Juan Tenorio* eint ganz offensichtlich das Thema Tod, doch darüber hinaus erzählen die drei Texte beziehungsweise Textausschnitte von der Beziehung zwischen Leben und Tod und den Auswirkungen, die das diesseitige Handeln der Protagonisten für sie selbst im Tod hat. Nimmt man diese Thematik als einen der vielen roten Fäden, dann erscheint es unerheblich, ob die ausgewählten Textausschnitte der Gattung “phantastische Literatur” zuzurechnen sind oder nicht. Wichtig ist vielmehr der durch ihre Anordnung erzeugte Effekt beim Leser – vorausgesetzt, der Leser liest die Texte der Anthologie in der von den Herausgebern vorgegebenen Reihenfolge. Dieser Effekt wiederum verdankt sich nicht so sehr der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung, sondern wird von den Herausgebern in die ausgewählten Texte hineingelegt, wofür die Reihenfolge der Texte der Beweis ist. Das Phantastische ist demnach nicht einfach eine Gattung, die zuvor festgelegten Regeln folgt, sondern stellt das Resultat einer Lektüre dar.

Freilich, die Anthologie ist nicht allein das Ergebnis der Lektüre der drei Herausgeber, sondern – und darauf deutet das Vorwort hin – auch das Resultat einer literaturkritischen Auseinandersetzung mit der Gattung. Im Vorwort ist sich Bioy

Casares der Schwierigkeit einer genauen Definition durchaus bewusst, wenn er schreibt:

Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. [...] Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos. [...] Pero no sabemos cómo estos libros representan la literatura china [...]. Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés (Bioy Casares 1989: 5).

Bioy Casares konstatiert hier gleich zu Beginn seiner Einleitung die Schwierigkeit, eine Gattung zu definieren, die in ihrer Motiv- und Themenwahl auf ‘Althergebrachtes’ zurückgreift.<sup>7</sup> Die Überschneidung der Motiv- und Themenwahl der phantastischen Literatur im engeren Sinne mit anderen Gattungen bestimmt letztlich die Unsicherheit auch noch heutiger Definitonsversuche oder Feststellungen wie der von Annick Louis, dass die *Antología de la literatura fantástica* in der Auswahl der Texte nicht den zuvor in der Einleitung festgehaltenen Merkmalen der phantastischen Literatur entspreche; ihnen gar widerspreche (Louis 2001).<sup>8</sup>

Nimmt man jedoch Borges’ Aussagen zum Roman – oder, wie er sagt, zur Erzählkunst –, so kann man feststellen, dass die ausgewählten Texte den in verschiedenen Aufsätzen und Vorworten entwickelten Ideen entsprechen.<sup>9</sup> Und obwohl diese Ideen in einer engen Lektüre als Versuch einer Definition der phantastischen Literatur ausgelegt werden könnten, verweist doch gerade das Fehlen eines solchen Terminus auf eine sich auf die Erzählkunst im Allgemeinen abzielende Definition. Damit wäre die *Antología de la literatura fantástica* also nicht allein ein Beitrag der drei Herausgeber zur Diskussion über das Phantastische, sondern weist über den engen Raum dieser Gattung hinaus. Als Beispiel für den Zusammenhang zwischen Borges’ literaturkritischen Äußerungen und der Zusammenstellung der Anthologie mag der erste Text der ersten Ausgabe dienen, die Erzählung von Max Beerbohm mit dem Titel “Enoch Soames”.

Enoch Soames ist ein glückloser Poet, der vom homodiegetischen Erzähler Max Beerbohm als ein unauffälliger, nicht in Erinnerung bleibender Mensch beschrieben wird. Als auch sein jüngstes Buch unbemerkt bleibt, tröstet Max Beerbohm ihn mit der Aussicht, dass vielleicht die Nachwelt sein literarisches Können zu würdigen wisse. Enoch Soames äußert daraufhin den Wunsch, dies überprüfen zu können, wofür er sogar seine Seele dem Teufel verkaufen würde. Der Teufel geht auf das Angebot ein und Enoch Soames wird 100 Jahre in die Zukunft geschickt, in den Lesesaal des *British Museum*, um zu überprüfen, ob sich die Aussage des Erzählers bewahrheitet hat. Als er zurückkommt, ist er deprimierter als zuvor, denn die einzige Stelle, in der sein Name auftaucht, ist eine Enzyklopädie, in der auf eine fiktive Person mit Namen Enoch Soames aus einer Erzählung von Max Beerbohm verwiesen wird. Auch wenn Max Beerbohm im Augenblick der Rück-

7 So verweist er beispielsweise auf “Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero*, en *Las Mil y una Noches*” (Bioy Casares 1989: 5).

8 Louis erklärt dieses Schwanken zum “rasgo constitutivo del género” (Louis 2001: 415).

9 Die von Borges entwickelten Ideen finden sich unter anderem in den Aufsätzen “El arte narrativo y la magia” (1932), “La flor de Coleridge” (1952a) und “Magias parciales del *Quijote*” (1952b).

kehr Soames' aus der Zukunft ihn davon zu überzeugen versucht, dass er – Max Beerbohm – kein Erzähler sei und folglich auch nie eine Erzählung mit Soames als Protagonisten werde verfassen können, sind wir, die Leser, durch unsere Lektüre der Erzählung "Enoch Soames" Zeugen des 'Wahrheitsgehalts' von Soames' Aussage.<sup>10</sup> Die Erzählung ist damit zugleich Auslöser als auch Ergebnis der Diegese.

Liest man diesen Text zusammen mit Borges' Äußerungen zur Erzählkunst, so kann festgehalten werden, dass die enge Verwebung zwischen Ursache und Wirkung – die letztlich zum Eindruck des Gegenteils führt – dem entspricht, was Rodríguez Monegal, Borges zusammenfassend, als "causalidad mágica" bezeichnet (Rodríguez Monegal 1976: 187). Eine solche 'magische Ursächlichkeit' manifestiert sich für Borges in der Literatur und ist zudem die 'Krönung' der Ursächlichkeit überhaupt (Borges 1932).

Borges arbeitet den Begriff der 'magischen Ursächlichkeit' in deutlicher Ablehnung einer Literaturkritik heraus, die nur jene Texte gelten lässt, die sich einem mimetischen Literaturideal verschrieben haben.<sup>11</sup> Überspitzt gesagt weist Borges jeglichen Zusammenhang zwischen realer Welt und Literatur zurück, er lehnt – mit den Worten von Rodríguez Monegal – die psychologische oder realistische Simulation ab. So ist es kein Zufall, dass er für seine Ausführungen zur Erzählkunst solche Texte zitiert, die nicht dem literarischen Realismus zugerechnet werden. Ohne hier im Einzelnen auf die Beispiele eingehen zu können, ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass Borges zusammenfassend festhält: "Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad" (Borges 1932: 177).

Die Frage nach dem 'anderen' Kanon der phantastischen Literatur tangiert folglich nicht allein diese Gattung, sondern betrifft Borges' Literaturkonzept im Allgemeinen. Eine solche Perspektive macht dann auch deutlich, welche Veränderungen die *Antología de la literatura fantástica* für die Gattung in Hispanoamerika mit sich brachte:

Es innegable la importancia de su *Antología de la literatura fantástica* que publica en 1940 en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo; quizás más que cualquier otro libro, hace popular y aceptable la literatura fantástica (Reeve in Olea Franco 2007: 121).

---

10 Im November 1997 erschien in der US-amerikanischen Zeitschrift *The Atlantic Monthly* ein Beitrag mit dem Titel "A Memory of the Nineteen Nineties", in dem der Autor von den Ereignissen vom 03.07.1997 im Lesesaal des *British Museum* berichtet. Am 03.07.1897 war Soames in die Zukunft gereist. Der Autor des Beitrags in *The Atlantic Monthly* erzählt (oder berichtet), wie Leser der Erzählung "Enoch Soames" auf den Auftritt von Soames warten (Teller 1997).

11 Rodríguez Monegal nennt neben den hier zitierten Aufsätzen Borges' auch das Vorwort zu *La invención de Morel* von Adolfo Bioy Casares. In diesem Vorwort verweist Borges ausdrücklich auf Ortega y Gasset und seinen Aufsatz "La deshumanización del arte". Für Borges stellt dieser Aufsatz ein Plädoyer für den realistischen Roman dar (Rodríguez Monegal 1976: 183).

Die Literaturwerdung der Phantastik ist also eines der Resultate der Anthologie.<sup>12</sup> Zugleich jedoch werden die Verfahren der Phantastik richtungweisend für Literatur überhaupt.

### 3. Die zweite Auflage der *Antología de la literatura fantástica* und “Die Bibliothek von Babel” – die Etablierung eines Kanons

Die teils kritischen, teils unverständlichen Reaktionen auf die Veröffentlichung der *Antología de la literatura fantástica* zeigen, dass das Werk zum Zeitpunkt seiner Erstveröffentlichung noch keinen Kanon-Status erlangt hatte, geschweige denn einen Kanon widerspiegelte. Wie gezeigt, rief vor allem die Auswahl der Autoren und Texte größtes Unverständnis hervor, wohingegen die Anordnung der Texte weniger Befremden auslöste. Und doch ist es gerade diese Anordnung, die in der zweiten erweiterten und veränderten Auflage die größten Änderungen aufweisen wird.

Hier liegt eine rein alphabetische Ordnung vor, quasi die Rückkehr zur traditionellen Darstellungsform. Die Gründe dafür können nur vermutet werden, da Bioy Casares im Nachtrag zur zweiten Ausgabe nicht auf diese Änderung eingeht, wodurch die Ordnung der ersten Ausgabe aus dem Bewusstsein verschwindet, da alle folgenden Neuauflagen – soweit sie mir bekannt sind – immer nur von der zweiten Ausgabe ausgehen.

Verwies die Anordnung der ersten Ausgabe noch auf eine Lektüreerfahrung der Herausgeber, die ihnen durch das ausgewählte Nebeneinander der Texte einen – auch für andere Leser – neuen Sinn gab, so löscht die alphabetische Ordnung diese über das einzelne Werk hinausgehende und erst aus dem Zusammenhang entstehende Bedeutung aus der Lektüre. Damit verschwindet jedoch auch der in der Lektüreerfahrung befindliche Beitrag zu einem anderen Literaturkonzept aus der Diskussion um die *Antología de la literatura fantástica*.

Freilich war es die so erzeugte neue Bedeutung, die als Beitrag der Herausgeber Bioy Casares, Borges und Ocampo zur Debatte um eine Definition der phantastischen Literatur gewertet werden konnte.

Der ab der zweiten Ausgabe erfolgte Verzicht auf die andere Ordnung macht also deutlich, dass sich zwischen 1940 – Jahr der ersten Ausgabe – und 1965 – Jahr der zweiten Ausgabe – zumindest in der argentinischen Literaturkritik eine Veränderung in der Betrachtung der phantastischen Literatur vollzogen hat, die Bioy Casares zu folgender leichten Revidierung seiner Aussagen von 1940 veranlasste:

Lo que tan reiteradamente me arrojaba en el error acaso fuera un bien intencionado ardor sectario. Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos [...] Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometi-

12 Auch Borges' eigene Erzählungen, so Olea Franco, trugen zur Literaturwerdung der Phantastik bei (Olea Franco 2007). Dies ist sicher für den hispanoamerikanischen Kontext richtig, für den europäischen – vor allem den deutschen – Kontext gilt dies nur bedingt, da Autoren wie E.T.A. Hoffmann bereits zum Kanon gehörten.

mos contra las novelas psicológicas [...] Como panacea recomendábamos el cuento fantástico (Bioy Casares 1989: 14).

Bioy Casares reißt hier nur kurz an, was Borges beispielsweise in seinem bereits zitierten Text “El arte narrativo y la magia” eingehender ausgeführt hatte und dessen zentraler Punkt die kritische Auseinandersetzung mit einer realistischen Erzählkunst und einer mimetisierenden Literatur ist. Silvina Ocampo und Bioy Casares teilen diese Ablehnung, auch in der radikalen Variante der 1930er und 1940er Jahre. Im Postskriptum zur Ausgabe von 1965 fällt Bioy Casares’ Urteil zur – wie er sie nennt – psychologischen Literatur milder aus und er gibt zu:

Desde luego, la novela psicológica no peligró por nuestros embustes: tiene la perduración asegurada, pues como un inagotable espejo refleja rostros diversos en los que el lector siempre se reconoce. [...].

Tampoco pelagra el cuento fantástico, por el desdén de quienes reclaman una literatura más grave, que traiga alguna respuesta a las perplejidades del hombre [...] moderno (Bioy Casares 1989: 14-15).

Der Wechsel hin zu einer traditionellen Ordnung erklärt sich folglich zum einen aus der Etablierung eines Korpus phantastischer Literatur, das nicht länger durch seine Neuartigkeit auffällt und Gegenreaktionen hervorruft, sondern zu einem Kanon geworden ist, der zudem Erweiterungen ermöglicht, die nicht mehr einer besonderen Markierung – wie etwa durch die Positionierung innerhalb einer Anthologie – bedürfen. Zum anderen erfolgt die Neuauflage der *Antología de la literatura fantástica* nicht mehr aus dem Zusammenhang der intensiven literaturkritischen Debatte um Sinn und Form literarischer Texte. So kann die zweite Ausgabe der Anthologie jenes Moment erfüllen, das González Lanuza in der ersten Ausgabe noch vermisste: “[...] revivir la vieja admiración por un autor largo tiempo no frecuentado [...]” (González Lanuza 1941: 78).

Waren die Auslöser für die *Antología de la literatura fantástica* noch das Interesse an und die Diskussionen zwischen Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo über phantastische Literatur, so wird die Idee für die Reihe “Die Bibliothek von Babel” von einem Außenstehenden an Borges herangetragen. Der italienische Verleger Franco Maria Ricci schlägt Borges vor, eine Reihe mit jenen Texten der phantastischen Literatur zusammenzustellen, die Borges am meisten schätzt.<sup>13</sup> Dies erklärt, warum wir in dieser Reihe auf viele uns bereits aus der *Antología de la literatura fantástica* bekannte Autoren und Texte treffen und auch, warum manche nach wie vor fehlen: “Il était très ferme sur ses choix. J’ai moi-même plaidé en faveur de Hoffmann, mais il a obstinément refusé: «No me gusta!»” (Ricci in Gandillot 2006: o. S.) Auswahlkriterium sind auch für die “Bibliothek von Babel” die Lektürevorlieben des Herausgebers Jorge Luis Borges.

So finden sich von den in der *Antología de la literatura fantástica* berücksichtigten Autoren und Texten folgende auch in der “Bibliothek von Babel”: Adolfo

---

13 Wie Ricci 2006 in einem Interview anlässlich der Neuauflage der “Bibliothek von Babel” in Frankreich erzählt, kam ihm die Idee, als er Borges in Buenos Aires besuchte und seine Privatbibliothek sah. Borges, so Ricci weiter, wollte die Reihe “Colección de la sombra” nennen, ließ sich aber von Ricci zu “Bibliothek von Babel” überreden (Ricci in Gandillot 2006).

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Giovanni Papini, Lord Dunsay, Arturo Cancela, Pilar de Lusarreta, Villiers de L'Isle Adam, Leopoldo Lugones, Edgar Allan Poe, unter anderen. Hinzu kommt, dass zwischen der Anthologie und der "Bibliothek von Babel" nicht nur eine Übereinstimmung bezüglich der Autoren existiert, sondern in einigen Fällen derselbe Text ausgewählt wurde. Der größte Unterschied zwischen der *Antología de la literatura fantástica* und der "Bibliothek von Babel" besteht sicher im Umfang der ausgewählten Texte, was eine Konsequenz der Anlage der beiden Textsammlungen darstellt: die Anthologie besteht aus einem Band, die "Bibliothek von Babel" aus 30 Bänden. Dies ist die ganz praktische Erklärung. Zugleich führte der – sagen wir mal – Platzmangel der Anthologie dazu, dass auch Textfragmente Eingang fanden. Wir finden neben der eher traditionellen Auswahl von ganzen Erzählungen auch solche Textauszüge, die teilweise aus nur einigen wenigen Sätzen bestehen, wie zum Beispiel folgender: "Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los seres han muerto. Golpean a la puerta." Dieser Ausschnitt trägt in der zweiten Ausgabe den Titel "Sola y su alma", in der ersten Ausgabe erscheint lediglich der Hinweis "De Works", der Autor ist Thomas Bailey Aldrich. Naturgemäß tauchen solch drastische Verkürzungen in der "Bibliothek von Babel" nicht auf.

Jedem Band ist ein knappes Vorwort von Borges vorangestellt, in dem der jeweilige Autor und der ausgewählte Text vorgestellt werden. Interessant ist, dass diese Vorworte, manchmal in ironischer und manchmal in emotionaler Art und Weise, Stil und Ton einer Lehrbucheinführung adaptieren. So erfährt der Leser die Lebensdaten des ausgewählten Autors, aber auch einige literarhistorische Details, die eine Einordnung des jeweiligen Autors ermöglichen.

Das von Ricci im oben zitierten Interview dargelegte Auswahlkriterium Borges' – seine Lektürevorlieben – findet sich auch in verschiedenen Vorworten wieder und unterstreicht Borges' subjektive Herangehensweise und seine fast schon intime Kenntnis der ausgewählten Texte und Autoren:

Me es tan difícil escribir sobre Stevenson como escribir sobre un amigo íntimo. El hecho es que se trata de un amigo íntimo, aunque él murió en una isla perdida del Pacífico en 1894 y yo naciera en Buenos Aires, una ciudad perdida del sur, cinco años después (Borges 2000: 119).

Freilich, es fehlen nicht jene Kommentare, die deutlich machen, dass der Leser Borges sich intensiv mit einem Textkorpus 'phantastische Literatur' auseinandergesetzt hat:

Saintsbury y Andrew Lang declaran o sugieren que la invención del Alcázar del Fuego subterráneo es la mayor gloria de Beckford. Yo afirmo que se trata del primer Infierno realmente atroz de la literatura. Arriesgo esta paradoja: el más ilustre de los avernos literarios, el *dolente regno* de la *Comedia*, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces (Borges 2000: 15-16).

Das zentrale Motiv in Beckfords Kurzgeschichte "Vathek", die ja im Rahmen einer Textsammlung phantastischer Literatur erscheint, wird mit der Bearbeitung desselben Motivs in Dantes *Divina Comedia* verglichen, wobei die Kurzgeschichte diese in Bezug auf die Darstellung der Hölle übertrifft. Mehr noch, für Borges nimmt

“Vathek” Motive bei Poe, Baudelaire oder Huysmans vorweg (Borges 2000). Wie bereits in der *Antología de la literatura fantástica* gesehen, so interessiert beim literarhistorischen Vergleich, der mehr einem intertextuellen Lesen gleicht, nicht die Gattungszugehörigkeit eines Textes, sondern die mittels der Lektüre herstellbaren Bezüge. Die intertextuelle Lektüre von Borges konzentriert sich nicht auf gattungstheoretische Überlegungen – oder lässt sich durch diese einschränken –, sie basiert vielmehr auf einem literarästhetischen Konzept, das literarische Texte auf die Darstellung des Unerwarteten, Ungewöhnlichen hin untersucht und eben nicht auf die mimetisierende Abbildung einer außerliterarischen Realität.

Wenn also von einem ‘anderen’ Kanon phantastischer Literatur die Rede sein kann, dann betrifft dies in erster Linie die Einbeziehung der phantastischen Literatur in allgemein literarästhetische Debatten. Daraus resultiert zumindest für den argentinischen Kontext der 1930er und 1940er Jahre eine Öffnung des Gattungsbegriffs der phantastischen Literatur, der sich nicht mehr auf die Suche nach der Erfüllung genauer und unverrückbarer Kriterien macht, sondern das Phantastische in Texten anhand bestimmter Themen, Motive und Darstellungsweisen findet.

Bei der Frage nach der Etablierung eines ‘anderen’ Kanons phantastischer Literatur fällt jedoch auch auf, dass wir heutigen Leser mit diesem ‘anderen’ Kanon aufgewachsen sind, uns also die von Borges, Bioy Casares und Ocampo mit großem Engagement geführten Diskussionen in ihrer Radikalität überraschen.

### Literaturverzeichnis

- Bioy Casares, Adolfo (1989<sup>2</sup>): “Prólogo”. In: Borges, Jorge Luis/Ocampo, Silvina/Bioy Casares, Adolfo (Hrsg.): *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, S. 5-12.
- Borges, Jorge Luis (1932): “El arte narrativo y la magia”. In: *Sur*, 5, S. 172-179.
- (1940): “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Sur*, 68, S. 30-46.
- (1952a): “La flor de Coleridge”. In: Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones. (1937-1952)*. Buenos Aires: Editorial Sur, S. 17-20.
- (1952b): “Magias parciales del *Quijote*”. In: Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones. (1937-1952)*. Buenos Aires: Editorial Sur, S. 55-58.
- (1985): “Coloquio con Borges”. In: Borges, Jorge Luis et al.: *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, S. 13-36.
- (2000): *La biblioteca de Babel. Prólogos*. Buenos Aires: Emecé.
- Caillois, Roger/Ocampo, Victoria (1997): *Correspondance. Lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine avec la collaboration de Laura Ayerza de Castilho*. Paris: Stock.
- Durst, Uwe (2007): *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: LIT.
- Gandillot, Thierry (2006): “Franco Maria Ricci: Borges, Babel et moi”. In: *L'Express*, 23.02.2006. (<[http://www.lexpress.fr/informations/franco-maria-ricci-borges-babel-et-moi\\_669620.html](http://www.lexpress.fr/informations/franco-maria-ricci-borges-babel-et-moi_669620.html)>; 22.07.2010)
- González Lanuza, Eduardo (1941): “J.L. Borges, Silvina Ocampo y A. Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica* (Sudamericana; Colección Laberinto)”. In: *Sur*, 81, S. 78-80.
- Jehmlich, Reimer (1980): “Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung”. In: Thomsen, Christian W./Fischer, Jens Malte (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 11-33.

- Louis, Annick (2001): "Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges". In: *Nueva revista de filología hispánica*, 2, S. 409-437.
- Olea Franco, Rafael (2007): "Borges en la constitución del canon fantástico". In: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 119-143.
- Rodríguez Monegal, Emir (1976): "Borges: una teoría de la literatura fantástica". In: *Revista Iberoamericana*, 95, S. 177-189.
- Ruthner, Clemens (2006): "Im Schlagschatten der 'Vernunft'". In: Ruthner, Clemens/Reber, Ursula/May, Markus (Hrsg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, S. 7-14.
- Teller (1997): "A Memory of the Nineteen-Ninties". In: <<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/97nov/teller.htm>> (14.04.2010).
- Todorov, Tzvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser.
- Ueding, Gert (1998): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer.

Reiner Hedrich

## Borges oder

### Die Metaphysik als Zweig der Phantastischen Literatur<sup>1</sup>

Die Erzählungen von Jorge Luis Borges enthalten vielfältige Anspielungen und Bezüge auf Ideen und Konzepte, die dem weiteren Kontext der Kulturgeschichte und der Wissenschaft angehören. Zahlreich vertreten sind originär außerliterarische Elemente, die den Bereichen der Philosophie und der Theologie entstammen. Es finden sich nicht zuletzt Bezüge zur traditionellen Metaphysik, zur Erkenntnistheorie, zur spätantiken Gnosis, zur jüdischen Kabbala, zum Hinduismus und Buddhismus sowie zur islamischen Sufi-Mystik. Auf welche Weise Borges innerhalb seiner fiktionalen Texte mit Konzepten aus dem Kontext der Philosophie umgeht, lässt sich vielleicht am besten am Beispiel von “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”<sup>2</sup> verdeutlichen – einer Erzählung, als deren wahre Helden philosophische Ideen angesehen werden können.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” hat – ziemlich untypisch für die Gattung der Erzählung – die Form eines quasi-essayistischen Berichtes, der sich vorrangig mit dem Inhalt und dem Entdeckungszusammenhang einiger ‘Textquellen’ – genauer gesagt: systematischer, enzyklopädischer Artikel bzw. Bände – beschäftigt. Die enzyklopädischen ‘Quellen’, auf die Bezug genommen wird, sind allerdings – und dies ist ziemlich symptomatisch für Borges – in doppelter Hinsicht fiktiv: Zum einen bestehen die Inhalte der Quellentexte in der Beschreibung fiktionaler Welten; Welten, deren fiktionaler Charakter sogar explizit zum kontroversen Thema der Erzählung gemacht wird. Zum anderen sind die Quellentexte selbst in der Weise fiktiv, dass sie nicht außerhalb der Erzählung, in unserer Welt also, existieren.

In strukturaler Hinsicht umfasst die Erzählung zwei verschiedene Darstellungsebenen: Zum einen gibt es eine Rahmenhandlung, in der die Involviertheit des Ich-Erzählers in den Entdeckungszusammenhang der Quellentexte geschildert wird. Zum anderen existiert eine interne Erzählebene. Hier werden die Inhalte der aufgefundenen ‘Quellentexte’ dargelegt, resümiert und kommentiert. Diese Inhalte bestehen in der Beschreibung von drei Welten: der Region Uqbar, des Planeten Tlön und der Welt Orbis Tertius. In der Nachschrift kommt es schließlich zu einer Wechselwirkung der beiden Ebenen: Die fiktionalen Welten nehmen Einfluss auf die alltägliche Realität der Rahmenerzählung.

Im Folgenden werde ich mich, ohne auf die Umstände der Entdeckung und ihre Konsequenzen einzugehen, auf den Planeten Tlön und die Weltsicht seiner Bewohner beziehen: Für Tlön ist der Idealismus Staatsphilosophie. Die Welt wird als ungeordnete Folge geistiger Inhalte verstanden; sie besteht aus Ideen und Perzeptionen. Es gibt keine objektive Realität hinter den Erscheinungen, den Wahrnehmungen, den Ideen – schon gar keine materielle, substantielle Realität; Wahrneh-

---

1 Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag am Ibero-Amerikanischen Institut Berlin im Rahmen der Tagung “Borges und die phantastische Literatur” am 25.06.2008 zurück.

2 “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” erschien zuerst 1940 in der von Borges, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo herausgegebenen *Antología de la literatura fantástica*, dann 1941 in dem Band *El jardín de senderos que se bifurcan* und schließlich 1944 im Band *Ficciones*, der aus den beiden Teilbänden *El jardín de senderos que se bifurcan* und *Artificios* besteht. Die deutsche Übersetzung, auf die ich mich im Folgenden beziehe, findet sich in Borges (1992).

mungen, Ideen und Phänomene konstituieren in umfassender Weise die Realität. Innerhalb dieser umfassenden phänomenalen Wirklichkeit gibt es keine wirklichen Kausalbeziehungen, sondern ausschließlich Ideenassoziationen.

Bei der Darstellung Tlön'scher Eigenheiten nimmt der Erzähler des Öfteren Bezug auf zwei Vertreter des klassischen englischen Empirismus, nämlich auf George Berkeley und David Hume. Im Text heißt es beispielsweise:

Hume hat ein für allemal festgestellt, daß die Argumente von Berkeley nicht die geringste Replik zulassen und nicht die geringste Überzeugung hervorrufen. Dieses Urteil ist völlig richtig, wenn man es auf die Erde anwendet; völlig falsch bei Tlön (Borges 1992: 21).

Es finden sich in der Schilderung Tlöns zudem zahlreiche Zitate bzw. Beinahezitate aus Texten von Leibniz, Hume, Berkeley und Bertrand Russell. Um die Funktion dieser philosophischen Zitate für die Erzählung besser einschätzen zu können, ist es unumgänglich, nun in Form eines kleinen Exkurses zumindest auf den klassischen englischen Empirismus, seinen Entwicklungsgang und die von Borges diesbezüglich genannten Philosophen kurz einzugehen:

\*

Der Ausgangspunkt des klassischen englischen Empirismus und seines Begründers, John Locke (1632-1704), waren Unzufriedenheiten mit der Epistemologie des kartesischen Rationalismus. Locke<sup>3</sup> wandte sich insbesondere gegen Descartes' Vorstellung, unser Denken sei durch 'angeborene Ideen' gekennzeichnet, die erst unsere Erkenntnisfähigkeit gewährleisten. Locke setzte der rationalistischen Erkenntnisbasis die historisch erste rein empiristische Erkenntnisbasis entgegen: Ihm zufolge ist alle unsere Erkenntnis auf unsere Sinneserfahrung zurückzuführen. Es gibt keine 'angeborenen Ideen' im Sinne Descartes'; unser Geist ist vielmehr bei unserer Geburt vollkommen leer, eine *tabula rasa*, die erst mit dem Einströmen der Erfahrung durch unsere Sinne mit Inhalten versehen wird. In systematischer Hinsicht unterscheidet Locke diese geistigen Inhalte dann, in einem ersten Schritt, in 'einfache' und 'komplexe Ideen'.<sup>4</sup> Die einfachen Ideen unterscheidet er noch einmal in 'äußere Erfahrungen' (*sensations*) und 'innere Erfahrungen' (*reflections*).<sup>5</sup> Und die äußeren Erfahrungen beziehen sich schließlich zum einen auf die 'primä-

3 Siehe Locke (1690). Eine Einführung in Lockes Erkenntnistheorie geben Euchner (1996) und Specht (1989), siehe zudem Bennett (1971) und Musgrave (1993, Kap. 6).

4 Den 'komplexen Ideen', die Locke in 'Substanzen', 'Modi' und 'Relationen' unterscheidet und mit denen sich der gesamte Bereich des menschlichen Geistes jenseits der einfachen Ideen erschöpft, kommt nach seiner Ansicht keine wirkliche Existenz oder Realität zu, noch viel weniger etwa als den auf 'sekundäre Qualitäten' zurückgehenden *sensations*. Sie sind vielmehr Produkte unseres Geistes auf der Grundlage der einfachen Ideen – mit einer Ausnahme: den 'Substanzen'. Siehe weiter unten.

5 Die 'inneren Erfahrungen' bzw. *reflections* umfassen nach Locke unsere subjektiven phänomenologischen Raster: Wahrnehmen, Erkennen, Erinnern, Unterscheiden, Schließen, Urteilen, Glauben und Wollen. Zu den äußeren und inneren Erfahrungen kommen im Bereich der 'einfachen Ideen' noch die Produkte des Zusammenwirkens von äußeren und inneren Erfahrungen hinzu, so z.B. Freude, Vergnügen, Schmerz und Unbehagen.

ren Qualitäten', zu denen etwa Ausdehnung, Gestalt, Anzahl, Festigkeit, Bewegung und Ruhe zählen; diese ordnet Locke direkt den 'Substanzen' der materiellen Außenwelt zu.<sup>6</sup> Zum anderen gibt es die 'sekundären' (bzw. 'sensiblen') Qualitäten, zu denen Locke unter anderem Farbe, Geschmack, Geruch, Schall und Temperatur zählt; diese versteht er als Produkte der Interaktion der Substanzen der Außenwelt mit unserem Erkenntnisapparat.

George Berkeley<sup>7</sup> (1685-1753) wandte bald darauf gegen Lockes Konzeption ein, dass dessen primäre Qualitäten nicht direkt den Eigenschaften von bewusstseinstranszendenten Gegenständen oder Substanzen entsprechen können, da gerade solche Qualitäten wie Gestalt und Ausdehnung ganz entschieden von Entfernung und Perspektive abhängen.<sup>8</sup> Alles das, was sich für sekundäre Qualitäten konstatieren lässt, lässt sich nach Berkeleys Ansicht auch für die sogenannten primären Qualitäten feststellen. Lockes primäre Qualitäten kommen nach Berkeleys Einschätzung auf die gleiche Weise zustande wie die sekundären, 'sensiblen' Qualitäten (Krüger 1989). Berkeley setzt Lockes Verbindung aus realistischer Substanz-Ontologie und empiristischer Epistemologie die Sichtweise entgegen, alle geistigen Ideen, auch die primären Qualitäten und die Substanzen, seien ausschließlich Phänomene unseres Bewusstseins; es läge ihnen keine Stofflichkeit, keine Materie zugrunde. Berkeley lehnt damit den metaphysischen Begriff einer stofflichen Außenwelt vollständig ab. Für ihn existiert die Welt nur im Bewusstsein und in der Wahrnehmung: *Esse est percipi*.

Die Kritik des Rationalismus, die der Empirismus mit Locke begonnen hatte, erweist sich schon bei Berkeley sehr schnell als abschüssiges Terrain. Unsere Erkenntnis bezieht sich bei Berkeley nicht mehr auf eine externe, substantielle Welt jenseits unserer mentalen Wirklichkeit. – Doch worauf bezieht sie sich dann? Durch was entstehen unsere Erfahrungen? Wie, wenn nicht durch den gemeinsamen Weltbezug, kann Berkeley etwa die innere Kohärenz unserer Wahrnehmung erklären und sie von der teilweisen Inkohärenz unserer Träume unterscheiden? Für Berkeley ist die gemeinsame, koordinierende Ursache für unsere Wahrnehmung – also das 'Ding' hinter den Erscheinungen – der 'Geist Gottes', der alle Menschen gemeinsame, kohärente Erfahrungen machen lässt. In dieser Sichtweise entsprechen die von uns erschlossenen 'Naturgesetze' den Regeln, nach denen Gott die

---

6 Die 'Substanzen' stellen innerhalb Lockes System eine grundlegende metaphysische Kategorie dar. An den Substanzen macht er die Außenwelt fest, die er als materiell auffasst und erst einmal nicht weiter in Frage stellt. Die materielle Außenwelt ist in Lockes Sichtweise (auf direkte bzw. indirekte Weise) die Ursache der äußeren Erfahrungen. Eine hinreichende Begründung für seine Annahme einer materiellen, substantiellen Außenwelt liefert er nicht. Aus dem empiristischen Ansatz folgt diese Annahme nicht.

7 Siehe Berkeley (1710) und (1713). Eine Einführung in Berkeleys Erkenntnistheorie geben Kullenkampff (1987) und Musgrave (1993, Kap. 7).

8 Das geistige Bild eines Tisches bestimmter Länge hat, so Berkeley, nicht etwa die gleiche Länge wie der Tisch. Es hat überhaupt keine reale, messbare Länge. 'Länge' kann also nach Berkeley nicht im Sinne Lockes eine primäre Qualität der Substanzen sein.

Ideen in allen 'Bewusstseinen' verbindet. Sie sind nicht etwa Gesetze, die sich auf eine substantielle Außenwelt beziehen.<sup>9</sup>

Noch einen Schritt weiter als Berkeley geht schließlich David Hume<sup>10</sup> (1711-1776), indem er behauptet, dass hinter dem Strom der einzelnen Erfahrungen und Ideen nicht einmal notwendigerweise ein kohärenter Geist, ein Subjekt, ein 'Ich' anzunehmen ist. Das Bewusstsein des vermeintlich Erkennenden hat bei Hume keine unbezweifelbare eigenständige Wirklichkeit; nur die singulären Vorstellungen existieren zweifelsfrei. In einer solchen Sichtweise löst sich sogar der Berkeley'sche 'Idealismus' in ein Nichts auf, das vielleicht nicht einmal mehr den Namen 'Skeptizismus' verdient, denn dieser erfordert mindestens ein Subjekt: den Zweifelnden. Was bei Hume bleibt, sind singuläre Vorstellungen, 'Ideen', und die Relationen zwischen diesen. Diese 'Ideenassoziationen', unter die er auch das zählt, was wir gemeinhin als 'Kausalrelation' bezeichnen,<sup>11</sup> haben nach Hume nichts mit einer hypothetischen Welt der Substanzen im Sinne Lockes zu tun, sondern betreffen ausschließlich den Bereich des Geistigen. Sie sind das Ergebnis von Verrechnungsmechanismen zwischen singulären Vorstellungen.

\*

Und damit zurück zu Borges und zu Tlön: Die Welt Tlön's, die Tlön'sche Realität, die eigentlich eine 'Idealität' ist, erschöpft sich in den Phänomenen sowie im Denken von mindestens einem Subjekt,<sup>12</sup> welches die phänomenale Wirklichkeit nach willkürlichen, eigenen Kriterien ordnet und strukturiert, und die Welt, zumindest seine Welt, damit aus dem Chaos der Phänomene herauslöst und in den Bereich der Ideen überführt. Eine besondere Bedeutung von Vernunft und Wissenschaft wird

---

9 So wie sich in 'substantialistischen' Konzeptionen, wie der Lockes, die Frage nach den Mitteln des Erkenntnisgewinns und der Zuverlässigkeit unseres Wissens über die Welt hinter den Erscheinungen stellt, so stellt sie sich auch bei Berkeley. Hier ist Erkenntnis jedoch als Erkenntnis des 'Geistes Gottes' zu verstehen; gegenüber substantiell-realistischen Konzeptionen liegt letztlich auf der epistemologischen Ebene nur ein reiner Nomenklaturunterschied vor. Berkeley hat bezüglich der erkenntnistheoretischen Grundfragen weiterhin die gleichen Probleme und die gleichen Alternativen wie die Substanz-Realisten. Und er gibt sich hier in jeder Hinsicht als Empirist zu erkennen, denn er stellt fest, dass die Regeln, die wir 'Naturgesetze' nennen und welche die Koordination der 'Einzelbewusstseine' gewährleisten, uns nicht von vornherein bekannt sind. (Dies würde etwa ein rationalistischer Spiritualist annehmen.) Die Regeln der Erfahrungskoordination können wir nach Berkeley – einer empiristischen Konzeption angemessen – nur aus der Erfahrung als einziger Grundlage unserer Erkenntnis erschließen. Er wendet sich damit, wie Locke, strikt gegen einen Rationalismus im kartesischen Sinne und gegen dessen Konzept der 'angeborenen Ideen'.

10 Siehe das erste Buch *Of the Understanding* des dreiteiligen *Treatise of Human Nature* (Hume 1739/40). Eine gemäßigte Neufassung bietet Humes spätere *Enquiry Concerning Human Understanding* (Hume 1748). Siehe auch Streminger (1995; 1995a), Topitsch/Streminger (1981) sowie Musgrave (1993, Kap. 8).

11 Neben Kausalbeziehungen (Ursache-Wirkung-Verhältnissen) zählen zu den 'Ideenassoziationen' zudem räumliche und zeitliche Nachbarschaftsbeziehungen sowie Ähnlichkeit und Verschiedenheit.

12 Welchen Status dieses Subjekt hat und wie viel Autonomie ihm gegenüber der Welt zukommt, bleibt im Unklaren. Zur Frage, ob es auf Tlön nur ein Subjekt oder mehrere gibt, siehe weiter unten.

für Tlön vollständig verneint, da die Welt sich im Phänomenalen und ‘Idealen’ (dem Bereich der Ideen) erschöpft, da ausschließlich eine irreduzible, geistige Wirklichkeit existiert, da es keine realistisch deutbaren Kausalfolgen gibt, sondern – in mehr als deutlicher Parallele zur Hume’schen Konzeption – nur mehr oder weniger willkürlich sich ergebende ‘Ideenassoziationen’ bestimmend sind: “Dieser totale Monismus oder Idealismus setzt die Wissenschaft außer Kraft” (Borges 1992: 23).

Denksysteme werden auf Tlön als Unterordnung aller Aspekte der Welt unter einen einzelnen Aspekt oder Gedanken betrachtet: als letztlich unzulässige Generalisierungen:

Eine Tatsache erklären (oder beurteilen) heißt, sie mit anderen verbinden; die Verknüpfung gilt als ein späterer Zustand des Subjekts, der den vorhergehenden Zustand weder beeinflussen noch erklären kann. Jeder geistige Zustand ist nicht reduzierbar: Die bloße Tatsache, ihn zu benennen – *id est* zu klassifizieren –, bedeutet eine Verfälschung (Borges 1992: 23).

Die Wissenschaften und insbesondere die Philosophie werden dennoch auf Tlön gepflegt – trotz (oder gerade aufgrund) ihrer Bedeutungslosigkeit:

Der Umstand, daß jede Philosophie von vornherein ein dialektisches Spiel, eine *Philosophie des Als Ob* ist, hat zu ihrer Vervielfältigung beigetragen. Es wimmelt von ungläublichen Systemen, deren Struktur jedoch angenehm oder sensationell ist. Die Metaphysiker auf Tlön suchen nicht die Wahrheit, nicht einmal die Wahrscheinlichkeit: Sie suchen das Erstaunen. Sie halten die Metaphysik für einen Zweig der phantastischen Literatur (Borges 1992: 23).<sup>13</sup>

Die Philosophie wird als ‘dialektisches Spiel’, als anspruchsvoller Zeitvertreib, betrieben. Entsprechend weit verbreitet ist sie. Der Materialismus jedoch ist eine in den Sprachen Tlöns kaum formulierbare Häresie, die das Paradoxe in sich trägt. Seine explizite Form findet die auf Tlön paradoxe These in dem von einem “Häresiarchen des 11. Jahrhunderts” formulierten *Sophisma von den neun Kupfermünzen*, “das ob seiner Anstößigkeit auf Tlön so berüchtigt ist wie bei uns die Aporien der Eleaten” (Borges 1992: 24):

“Am Dienstag überquert X einen öden Weg und verliert neun Kupfermünzen. Am Donnerstag findet Y auf dem Weg vier Münzen, die der Regen am Mittwoch ein wenig hat rosten lassen. Am Freitag entdeckt Z drei Münzen auf dem Weg. Am Freitag morgen findet X zwei Münzen im Flur seines Hauses.” Der Häresiarch wollte aus dieser Geschichte die Realität – *id est* die Kontinuität – der neun wiedererlangten Kupfermünzen ableiten. “Es ist absurd sich vorzustellen”, behauptete er, “daß vier der Münzen zwischen Dienstag und Donnerstag, drei zwischen Dienstag und Freitag früh nicht existiert haben. Es ist logisch anzunehmen, daß sie – sei es auch auf eine geheime, den Begriffen des Menschen verschlossene Weise – in sämtlichen Augenblicken dieser drei Zeitspannen existiert haben” (Borges 1992: 25).<sup>14</sup>

Eine Auflösung dieses Paradoxons ergibt sich, einigen Gelehrten Tlöns zufolge, dadurch, dass die Termini ‘finden’ und ‘verlieren’ in den Sprachen Tlöns als unge-

13 *Philosophie des Als Ob* ist der Titel einer Schrift von Hans Vaihinger (1852-1933); er formuliert in ihr eine an Kants Transzendentalanalyse orientierte Philosophie des Fiktionalen.

14 In der Folge heißt es: “Die Sprache von Tlön widersetzte sich der Formulierung dieses Paradoxons; die meisten verstanden es überhaupt nicht.”

rechtfertigte Neologismen anzusehen sind, die eine *petitio principii* implizieren. Eine *reductio ad absurdum* der materialistischen Implikationen des *Sophisma der neun Kupfermünzen*, welche das dem Paradoxon zugrunde liegende Problem weiter verdeutlicht, lässt sich Tlön'schen Experten zufolge in einer Analogie zu anderen, ähnlich absurden zeitübergreifenden Kontinuitätsforderungen erreichen:

[...] den hypothetischen Fall von neun Menschen, die in neun aufeinanderfolgenden Nächten einen heftigen Schmerz erleiden. Wäre es nicht lächerlich zu behaupten, [...] daß dieser Schmerz ein und derselbe sei? [Anm. J.L.B.: Heute stellt eine der Kirchen von Tlön die platonische Behauptung auf, daß ein gewisser Schmerz, ein gewisser grünlicher Anflug des Gelben, dass eine gewisse Temperatur, ein gewisser Ton die einzige Wirklichkeit sind. Alle Menschen sind im schwindelerregenden Augenblick des Koitus derselbe Mensch. Alle Menschen, die eine Zeile von Shakespeare wiederholen sind William Shakespeare.] Sie sagten, den Häresiarchen habe lediglich das lästerliche Vorhaben getrieben, die göttliche Kategorie *Sein* ein paar Münzen zuzusprechen; [...] wenn Gleichheit soviel bedeute wie Identität, dann müsse man auch zugeben, daß die neun Münzen eine einzige seien (Borges 1992: 26).<sup>15</sup>

Hierin deutet sich schon die eleganteste und konsequenteste Lösung des *Sophisma der neun Kupfermünzen* an – und mithin eine Antwort auf die Frage nach der Zahl der Subjekte auf Tlön. Es ist die Hypothese einer Identität geistiger Instanzen, ein idealistischer Pantheismus, wie ihn 100 Jahre nach Formulierung des Sophismas ein "brillanter Denker" entwickelt: Wenn es nur ein wirkliches Subjekt gibt, eine Gottheit, von der alle Individuen nur Masken sind<sup>16</sup> und welche die ideelle Welt von Tlön ins Leben ruft, dann lassen sich die Neologismen 'finden' und 'verlieren' als 'erinnern' und 'vergessen' verstehen. Das Koordinierungsproblem individueller phänomenaler Welten innerhalb einer idealistisch verstandenen Realität, einer 'Idealität', – das Problem, welches Berkeley einen schönen Vorwand lieferte, seinem Gott die Hauptrolle im Spiel der Erkenntnis zuzusprechen – findet hier seine Tlön'sche Auflösung.

Wie diese Reaktionen auf das *Sophisma der neun Kupfermünzen* zeigen, gibt es innerhalb der idealistisch geprägten Welt Tlön's eine Entwicklung. Tlön bildet Ordnungsstrukturen aus, die in der konsequenten Vereinheitlichung gipfeln: einer Zuordnung der Ideen und Phänomene zu einer letzten denkenden und perzipierenden Instanz. Gleichzeitig prägt die idealistische Ablehnung des Materialismus, die durch diese pantheistische Wendung zur Vollkommenheit gelangt, in umfassender Weise das Tlön'sche Verständnis von Dingen, Objekten, Gegenständen: Dinge sind nach Tlön'scher Auffassung abhängig von Vorstellung und Wahrnehmung. Es gibt keine transmentale Kontinuität von Gegenständen. Dinge existieren im Sinne des Berkeley'schen *Esse est percipi* nur so lange, wie sie wahrgenommen (oder erinnert) werden. Sie verlöschen durch Vergessen:

Auf Tlön verdoppeln sich die Dinge; sie neigen ebenfalls dazu, undeutlich zu werden und die Einzelheiten einzubüßen, wenn die Leute sie vergessen. Ein klassisches Beispiel ist jene Türschwelle, die andauerte, solange ein Bettler sie aufsuchte; nach seinem Tod wurde sie nicht mehr gesehen. Zuweilen haben ein paar Vögel oder ein Pferd die Ruinen eines Amphitheaters gerettet (Borges 1992: 29).

15 Die Gleichsetzung von Ununterscheidbarkeit und Identität geht auf Leibniz zurück.

16 Dies ist die Auffassung der brahmanistisch-hinduistischen Vedanta-Philosophie.

Von Dingen, die durch Vergessen verschwunden sind, lässt sich aber konsequenterweise auf Tlön eigentlich nicht einmal mehr reden. Das Objektive gibt es auf Tlön nicht. Das Verschwinden ist kein objektives substantielles Verschwinden, sondern ein allumfassendes Vergessen. Eigentlich dürfte also das Verschwinden der Türschwelle und der Ruinen des Amphitheaters überhaupt nicht benennbar sein.<sup>17</sup>

\*

Welche Rolle spielt also nun die Philosophie, die Erkenntnistheorie, die Metaphysik für die Erzählung “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”? Ist die Erzählung als epistemologische Metapher zu verstehen? (Alzaraki 1983) Ist sie ein (einigermaßen) konsequentes philosophisches oder erkenntnistheoretisches Gedankenexperiment? (Schäfer 1973) Angenommen, es wäre so: Unter dieser Perspektive diene der fiktionale Text, die phantastische Erzählung, als Methode der Erforschung der Folgen (und vielleicht auch der Fallgruben) der (außerliterarischen) Produkte unserer Vernunft. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” böte unter dieser Perspektive eine mögliche (aber vermutlich unvollständige) Antwort auf die Frage: Welche Folgen hätte die Philosophie des Idealismus für die Welt und ihre Bewohner, wenn sie mehr als eine Denkmöglichkeit wäre? “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” weist in dieser Hinsicht zumindest einige interessante philosophische Implikationen auf: Die Erzählung verdeutlicht, dass alles durch den menschlichen Geist Wahrgenommene bis zu einem gewissen Grad eine illusorische Schöpfung dieses Geistes ist. Unsere Wirklichkeit ist nicht das, was die Dinge sind, sondern wie wir sie sehen. Zu den entscheidenden Determinanten zählen dabei unsere mentalen Kategorien; eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt die jeweilig verwendete Sprache. Menschliche Überzeugungen erweisen sich unter diesen Bedingungen als letztlich in bestimmtem Maße perspektivenabhängig und willkürlich. Jede Deklaration einer wirklichkeitsimmanenten Ordnung entspricht zumindest teilweise einer Schöpfung dieser Ordnung.

Es wird jedoch beim Versuch einer Deutung der Erzählung als philosophisches oder erkenntnistheoretisches Gedankenexperiment ziemlich schnell klar: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” ist als epistemologische bzw. metaphysische Erzählung nicht mit einem philosophischen Essay zu Fragen der Erkenntnistheorie zu verwechseln.<sup>18</sup> Sie bietet vielmehr die konsistente Realisierung einer Fiktion, die sich auch als solche versteht. Für ein philosophisches Gedankenexperiment sind schließlich auch die leicht erkennbaren philosophischen Inkonsistenzen – wie etwa das im Text im ironischen Überschwang erwähnte Erinnern an das Verschwinden der Türschwelle oder der Ruinen des Amphitheaters beim Aufhören ihrer Perzeption –

---

17 Aber vielleicht bringt die Weltseele des idealistischen Pantheismus hier ja in irgendeiner Weise Abhilfe? Eher scheint es jedoch so zu sein, dass die logische Konsistenz philosophischer Argumente im Rahmen der Fiktion berechtigterweise von geringerer Wichtigkeit ist als der literarische Wert dieser einbezogenen Elemente. Die logische Konsequenz wird dem literarischen und ästhetischen Wert untergeordnet. Dies mag fiktionale Texte von wirklich essayistischen Texten unterscheiden – ohne dass damit Borges’sche Essays gemeint wären. Siehe weiter unten.

18 Die Erzählung bietet von ihrem Tonfall her eher eine Parodie auf die idealistische Philosophie.

kaum hinnehmbar.<sup>19</sup> Innerhalb eines originär fiktionalen Textes hingegen sind solche Inkonsistenzen hinnehmbar, solange sie ein bestimmtes Maß nicht überschreiten und sich ihr Einsatz aus nachvollziehbaren literarischen Gründen ergibt.<sup>20</sup>

Die Probleme, die entstehen, wenn man versucht, die Erzählung als durchgängiges, logisch konsistentes, philosophisches Gedankenexperiment zu lesen, machen vor allem ein für die Borges'schen Fiktionen wesentliches Kriterium der literarischen Umsetzung philosophischer Konzeptionen deutlich: Die Bewertung philosophischer Inhalte erfolgt innerhalb dieser grundsätzlich und vor allem nach ihrem literarischen und nach ihrem ästhetischen Wert. In seinem Essay "Quevedo" schreibt Borges (1992a) diesbezüglich:

Es gibt in der Geschichte der Philosophie Lehren, die vermutlich falsch sind, die aber mit dunklem Zauber auf die Phantasie des Menschen wirken: die platonische und pythagoräische Lehre von der Wanderung der Seele durch viele Körper, die gnostische Lehre, der zufolge die Welt das Werk eines feindseligen oder unvollkommenen Gottes ist (Borges 1992a: 47-48).

Mehr als irgendein anderes Detail der Erzählung "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" verdeutlicht vielleicht der in einer Fußnote zu findende Hinweis auf Bertrand Russells<sup>21</sup> Idee einer Welt, die vor wenigen Minuten mit allen vermeintlichen Vergangenheitsspuren in die Existenz sprang, diese spezifische Art der literarischen Bewertung außerliterarischer Komponenten.<sup>22</sup> Denn Russell erwähnt diese Idee in seinem Buch *The Analysis of Mind* (1921: 159), auf das Borges Bezug nimmt, nur als grundsätzliche, aus logischen Gründen nicht ausschließbare, aber letztlich uninteressante Denkmöglichkeit; Borges stellt sie jedoch als von Russell erwogene, ernstzunehmende Möglichkeit dar. Ähnliches gilt für die zum Teil geradezu parodistisch überzogenen Hinweise auf Berkeley und Hume, auf Leibniz' *Prinzip der Identität des Ununterscheidbaren*, auf Schopenhauers Darlegung des Pantheismus, auf Alexius Meinongs Ontologie imaginärer Gegenstände,<sup>23</sup> auf die *Philosophie*

19 Einer ganzen Anzahl philosophischer Unzulänglichkeiten und logischer Inkonsistenzen geht Juan Nuño im "Los espejos abominables: 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius'" betitelten 1. Kapitel seiner Borges-Monographie (Nuño 1986) nach.

20 Inkonsistenzen untergraben, wenn sie bemerkt werden, erst einmal berechtigterweise das Vertrauen des Lesers in den Text; das Resultat ist aber nicht in jedem Fall Verwirrung oder generelle Skepsis, sondern, im günstigen Fall, wenn Inkonsistenzen nicht zu häufig auftreten und in ihrem Auftreten kunst- oder zumindest absichtsvoll erscheinen, eine erhöhte Aufmerksamkeit auf Seiten des Lesers.

21 Russell (1872-1970), gleichermaßen Mathematiker wie Philosoph, stand zeitweise dem *Logischen Empirismus* des *Wiener Kreises* nahe.

22 Die Fußnote lautet: "Russell (*The Analysis of Mind* 1921: 159) setzt voraus, daß der Planet erst vor wenigen Minuten erschaffen wurde, ausgestattet mit einer Menschheit, die sich einer illusorischen Vergangenheit 'erinnert'" (Borges 1992: 24).

23 Alexius Meinong (1853-1920) wurde vor allem durch seine Gegenstandstheorie bekannt, in der auch imaginäre, sogar widersprüchliche Gegenstände ihren Platz haben. – In "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" heißt es hinsichtlich der Sprachen der nördlichen Hemisphäre Tlön: "In der Literatur dieser Hemisphäre (wie in der subsistenten Welt von Meinong) wimmelt es von idealen Objekten; [...]. Die Tatsache, daß niemand an die Realität der Substantive glaubt, hat paradoxerweise zur Folge, daß ihre Zahl unbegrenzt ist" (Borges 1992: 22).

des *Als Ob* von Hans Vaihinger sowie auf einige Konzeptionen des Hinduismus und des Buddhismus, der Gnosis<sup>24</sup> und des Manichäismus.<sup>25</sup>

Bezeichnenderweise im Epilog zu seiner 1952 erschienenen Essaysammlung *Otras inquisiciones* schreibt Borges:

Zwei Tendenzen habe ich beim Korrigieren der Druckfahnen in den vermischten Absichten dieses Band entdeckt. / Zum einen die Tendenz, religiöse oder philosophische Ideen wegen ihres ästhetischen Wertes und dessentwegen zu schätzen, was in ihnen an Einzigartigem und Wunderbarem enthalten ist. Zum anderen die Tendenz, anzunehmen (und mich dessen zu vergewissern), daß die Anzahl der Fabeln oder der Metaphern, die zu erfinden die Vorstellungskraft der Menschen fähig ist, begrenzt sei, daß aber die zählbaren Erfindungen jedem alles bedeuten können [...] (Borges 1992a: 209).<sup>26</sup>

24 Die *Gnosis* (griechisch für Wissen, Erkenntnis) ist eine heterogene Strömung, die von der Existenz eines unmittelbaren Wissens von Gott ausgeht, welches außerhalb des Denkens zustande kommt und identisch ist mit einer Selbsterkenntnis des eigenen göttlichen Ursprungs. Ihre Grundlage ist ein Dualismus, der die göttliche Sphäre, das Licht, strikt von der Welt als Reich der Dunkelheit trennt. Die Welt ist nach gnostischer Auffassung nicht eine Schöpfung (des höchsten) Gottes, sondern niederer Kräfte, von *Demiurgen*, die nur über einen minimalen Anteil an Göttlichkeit verfügen. Der Mensch besteht, in ebenso dualistischem Verständnis, aus einer körperlichen Erscheinungsform und einer Seele, in der das *Pneuma*, ein Funken der Göttlichkeit, eingeschlossen ist. Die Welt, in einer ganzen Hierarchie von Welten und Himmeln eingeschlossen, ist ein labyrinthisches Gefängnis für den Menschen; die Demiurgen verhindern, in Unkenntnis des höchsten Gottes, ein Verlassen der Welt und einen Aufstieg der Seele. Ziel der Gnosis ist es, durch Wissen dieses Gefängnis zu überwinden.

Borges beschäftigt sich mit spezifischen Aspekten der Gnosis schon in seiner frühen Essaysammlung *Discusión* von 1932, vor allem in dem dort enthaltenen Essay "Una vindicación del falso Basilides" ("Eine Rechtfertigung des falschen Basilides") (Borges 1991). In diesem findet sich die folgende Passage: "Am Anfang der Kosmogonie des Basilides gibt es einen Gott. Diese Gottheit ermangelt auf majestätische Art eines Namens ebensowohl wie eines Ursprungs; daher ihre annähernde Benennung *pater innatus*. Ihr Medium ist das *pleroma* oder die Fülle: das unbegreifliche Museum der platonischen Archetypen, der intelligiblen Wesenheiten, der Universalien. Als Gott ist er unwandelbar, doch gingen aus seiner Ruhe sieben subalterne Gottheiten hervor, die, indem sie sich zum Handeln herabließen, einen ersten Himmel stifteten und ihm vorstanden. Aus dieser ersten demiurgischen Corona trat eine zweite hervor, auch sie mit Engeln, Mächten und Thronen, und diese begründete einen anderen niedrigeren Himmel, der das symmetrische Duplikat des ursprünglichen war. Dieses zweite Konklave wurde in einem dritten reproduziert und dieses in einem noch rangniedrigeren und so fort bis 365. Der Herr des untersten Himmels ist der Herr der Heiligen Schrift, und sein Bruchteil an Göttlichkeit beträgt nahezu Null. Er und seine Engel begründeten diesen sichtbaren Himmel, kneteten diese bedeutungslose Erde, auf der wir gehen, und teilten sie dann untereinander auf. Das vernünftige Vergessen hat die Fabeln verwischt, die diese Kosmogonie zum Ursprung des Menschen beitrug [...]" (Borges 1991: 181).

In "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" ist dann die Rede von einer Schule, welche die Welt als Mittel der Kommunikation zwischen einer "subalternen Gottheit" und einem Dämon ansieht – und, in Anspielung auf die *Kabbala*, von einer anderen, die das Universum als Kryptogramm betrachtet, innerhalb dessen nicht alle Zeichen gültig sind und Wahrheit nur das ist, "was einmal alle dreihundert Nächte geschieht" (Borges 1992: 23).

25 Grundlage des *Manichäismus* ist, ähnlich wie in der Gnosis, der Dualismus zwischen 'Licht' und 'Finsternis', dem 'Guten' und dem 'Bösen'. Besonders ausgeprägt ist im Manichäismus die symbolische, räumliche und geometrische Darstellung der Gegensätze. Der Mensch spiegelt mit seinem Mikrokosmos den Makrokosmos wider.

26 Die Begrenztheit der "Anzahl der Fabeln und der Metaphern" – mit anderen Worten: die Begrenztheit der strukturellen Möglichkeiten – führte nicht zuletzt dazu, dass Borges einige dieser strukturellen Möglichkeiten in seinem literarischen Universum vorwegnehmen konnte, bevor sie im Universum der Wissenschaft eine Rolle spielen sollten. Das wohl plakativste Beispiel betrifft

Wenn dies schon nach Borges' eigener Aussage für die Essays gilt, um wie viel mehr hat es dann für seine Erzählungen erst Bedeutung. Beim Einsatz von Konzepten aus dem Kontext der Philosophie geht es Borges nur in geringem Maße um so etwas wie wissenschaftliche und philosophische Authentizität.<sup>27</sup> Die Funktion, welche philosophische Ingredienzen bei Borges innerhalb seiner fiktionalen Texte erfüllen, kann vielmehr in einer Glaubwürdigkeitssteigerung, aber auch in einer Steigerung des phantastischen Charakters oder einer atmosphärischen Anreicherung gesehen werden. Es handelt sich aber immer um literarische Funktionen und um ästhetische Kriterien der Beurteilung. Es geht also nicht um eine objektive, wissenschaftliche Darstellung von Sachverhalten oder ihren Konsequenzen. Borges macht vielmehr Ernst mit einer Grundhaltung, die er den Bewohnern von Tlön in den Mund legt: Die Metaphysik wird zu einem Teil der phantastischen Literatur – und nicht nur diese, sondern die gesamte Philosophie, die Erkenntnistheorie, die Theologie, die Kulturgeschichte etc. Diese werden nicht als exotisches Anhängsel oder als pittoreske Würze, sondern als homogen integrierbarer, originär literarisch und ästhetisch zu bewertender Teil des fiktionalen Textes verstanden. Philosophische Elemente werden auf gleichberechtigter Ebene mit anderen Konstituenten in einen literarischen Prozess einbezogen, der von Borges als komplexes dialektisches Spiel verstanden wird und dessen Spielsteine unterschiedlichsten Ursprungs sein können. Die Spielregeln, unter deren Vorgabe diese Einbeziehung erfolgt, sind literarische, die Metaspieldregeln sind ästhetische. Die in den jeweiligen Text einbezogenen philosophischen Komponenten konstituieren in dieser Einbeziehung eine zusätzliche Konnotationsebene, um welche das im literarischen Prozess realisierte komplexe Gefüge ausgeweitet wird. Die Philosophie und ihre Einbeziehung in den fiktionalen Text realisieren für diesen eine weitere Ebene der strukturalen Vernetzung und eine Steigerung der atmosphärischen Verdichtung. Das literarische Spiel gewinnt mindestens eine weitere Dimension hinzu.

\*

Angesichts seiner spezifischen Verwendung philosophischer Komponenten im literarischen Kontext wird jedoch auch Borges'<sup>28</sup> Einstellung zum Verhältnis zwischen Welt, Existenz, Literatur und Philosophie deutlich: Die Realität, die er in

---

seine literarische Vorwegnahme der entscheidenden Implikationen der von Hugh Everett im Jahre 1956 entwickelten *Many Worlds Interpretation* der Quantenmechanik (Everett 1957; siehe auch DeWitt/Graham 1973) in seiner Erzählung "El jardín de senderos que se bifurcan" ("Der Garten der Pfade, die sich verzweigen") (Borges 1992); diese erschien schon 1941 in dem gleichnamigen Band von Erzählungen und wurde 1944 im Band *Ficciones*, der aus den beiden Teilbänden *El jardín de senderos que se bifurcan* und *Artificios* besteht, erneut veröffentlicht. Es ist nicht davon auszugehen, dass Everett die Erzählung kannte.

27 Von dem an unzähligen Stellen in seinem Textuniversum auftauchenden Platonismus etwa kann man ohne Weiteres behaupten, dass er mit Platon und seinen Schriften nur wenig, mit den neuplatonistischen *Enneaden* des Plotin schon viel mehr, am meisten aber mit Borges selbst und seinen literarischen Zielen zu tun hat.

28 Gemeint ist der Borges, wie er sich in seinen Texten darstellt, nicht etwa die private Person Borges, soweit sie von den Texten des Autors Borges abweichende Einschätzungen vertreten haben mag.

seinen erzählerischen Schriften nicht als substantielle Gegebenheit, sondern vielmehr als phänomenale Wirklichkeit – als Welt geistiger und perzeptiver Erfahrung – versteht und behandelt, erschöpft sich bei Borges erst einmal in einem primordialen, ungeordneten Chaos sich verflüchtiger Wahrnehmungen im Sinne der Berkeley'schen oder gar der Hume'schen Epistemologie. Da wo sie dann doch Struktur annimmt, sich schließlich mit einer oberflächlichen Ordnung anreichert, wird sie oft zu einem unergründlichen und bedrohlichen 'Labyrinth' – einer der wichtigsten Borges'schen Metaphern –, einer Struktur, die sich dem Betrachter und erst recht dem in ihr Gefangenen nicht ohne weiteres erschließt oder verständlich macht. In dem Prosatext "Der Faden der Fabel", der sich in seinem letzten Gedichtband *Los conjurados (Die Verschworenen)* aus dem Jahre 1985 findet, beschreibt Borges diese Alternative zwischen dem Labyrinth, dem Kosmos und dem Chaos – unter Anspielung auf Theseus, der sich mit Ariadnes Faden ausgestattet ins Labyrinth vorwagte:

Der Faden ging verloren; auch das Labyrinth ging verloren. Heute wissen wir nicht einmal, ob uns ein Labyrinth umgibt, ein geheimer Kosmos oder ein ungewisses Chaos. Unsere schöne Aufgabe ist es, uns vorzustellen, daß es ein Labyrinth gibt und einen Faden. Den Faden werden wir nie finden; vielleicht begegnen wir ihm und verlieren ihn wieder, in einem Glaubensakt, in einer Kadenz, im Traum, in den Philosophie genannten Wörtern oder im bloßen schlichten Glück (Borges 1994: 158).

Die Wirklichkeit hat bei Borges immer einen grundlegend halluzinatorischen, doppelbödigen Charakter und lässt sich nicht so recht als gegebene Realität erfahren. Borges verschließt sich in dieser Hinsicht jedem realistischen Konsens. Die Existenz, das Leben in dieser Welt, ist in vielen seiner Texte gekennzeichnet durch den Kollaps von vermeintlichen Sicherheiten, durch das letztlich Versagen unserer Vernunft angesichts der sich stellenden existentiellen Fragen. Die Folge dieses Scheiterns angesichts der sich stellenden Sinnfragen bezüglich Welt und Existenz ist die Absurdität dieser Existenz.

Die Literatur ist für Borges unter diesen Bedingungen des Scheiterns eines rationalen Weltverstehens für uns gleichermaßen höherwertiger und tiefsinniger als die Wirklichkeit, wie sie sich uns darstellt – als die phänomenale Wirklichkeit, die einzige Welt, die wir haben. Die Literatur dient unter diesen Voraussetzungen vor allem als Waffe gegen das Chaos der Realität und gegen die Nichtigkeit der Existenz. Sie dient als ordnendes Element gegenüber den Ungeordnetheiten der Realität. Damit kann die Aufgabe der Literatur auf keinen Fall die einer Darstellung der Wirklichkeit sein – die einer 'Mimesis' oder 'Realitätsrepräsentation'. In "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" findet sich die folgende Passage, die dieses Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion deutlich herausstreicht:

Überflüssig zu erwidern, daß auch die Wirklichkeit geordnet ist. Mag sein, daß sie es ist, aber in Übereinstimmung mit göttlichen Gesetzen – ich übersetze: mit unmenschlichen Gesetzen –, die wir niemals begreifen werden. Tlön mag ein Labyrinth sein, doch ist es ein von Menschen entworfenes Labyrinth, ein Labyrinth, dessen Sinn es ist, von Menschen enträtselt zu werden (Borges 1992: 33).

Philosophie und Wissenschaften spiegeln die Welt, die für Borges ein unverstehbares, unbeschreibbares, zu komplexes und gleichermaßen zu subtiles, chaotisches Labyrinth ist, genauso wenig wider wie die Literatur. Philosophische Konzeptionen (und wissenschaftliche Theoriegebäude) sind für Borges artifizielle Labyrinth, die ganz spezifischen Regeln gehorchen; sie konstituieren vorläufige, jederzeit revidierbare Systeme: Kapitel der Ideengeschichte, die nur eine metaphorische Kartierung der von uns erfassten Phänomenbereiche, nicht jedoch eine objektive Abbildung der Wirklichkeit zum Ziel haben können. Die Philosophie konstruiert damit nach Borges' Auffassung ein Labyrinth der Vernunft, das nach ähnlichen Regeln funktioniert wie die Welten, die innerhalb fiktionaler Prozesse entstehen, ein Labyrinth, das diese fiktionalen Welten sogar entscheidend bereichern kann. Gemeinsam mit der Literatur gehören die Philosophie und die Wissenschaften in das Arsenal der Waffen gegen das Chaos der Realität. – Nur, dass Letztere an sich dazu neigen oder sogar von vornherein die Absicht haben, ihr geschaffenes Labyrinth mit der Welt zu verwechseln. Dass sie damit bestenfalls partiell und dann auch nur kontingenterweise Erfolg haben, verdeutlicht Borges vielleicht am treffendsten in einer Passage seines Essays "Avatares de la tortuga" ("Inkarnationen der Schildkröte").<sup>29</sup>

Es ist verwegen zu denken, daß eine Koordinierung von Worten (nichts anderes sind die Philosophien) mit dem Universum große Ähnlichkeit haben sollte. Verwegen ist es aber auch zu denken, daß von diesen erlauchten Koordinierungen nicht eine – vielleicht nur auf infinitesimale Weise – ihm ein wenig mehr ähnlich sehen sollte als andere (Borges 1991: 247).

### Literaturverzeichnis

- Alazraki, Jaime (1983): "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas". In: Alazraki, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, S. 275-301.
- Bennett, Jonathan F. (1971): *Locke, Berkeley, Hume*. Oxford: Oxford University Press.
- Berkeley, George (1710): *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Dublin: J. Peypat [Deutsch (1979): *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*. Hamburg: Meiner].
- (1713): *Three Dialogues between Hylas and Philonous*. London: H. Clements [Deutsch (1991): *Drei Dialoge zwischen Hylas und Philonous*. Hamburg: Meiner].
- Borges, Jorge Luis (1991): *Kabbala und Tango*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- (1992): *Fiktionen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- (1992a): *Inquisitionen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- (1994): *Besitz des Gestern*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- DeWitt, Bryce S./Everett, Hugh/Graham, Neill (Hrsg.) (1973): *The Many Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. Princeton: Princeton University Press.
- Euchner, Walter (1996): *John Locke – Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Everett, Hugh (1957): "'Relative State' Formulation of Quantum Mechanics". In: *Review of Modern Physics*, 29, S. 454-462.

29 Erschienen in der frühen Essaysammlung *Discusión* aus dem Jahre 1932 (Borges 1991).

- Hedrich, Reiner (2000): *Geträumte Metaphysik – Ariadnefaden für das Textlabyrinth des Jorge Luis Borges*. Wien: Praesens.
- Hume, David (1739/40): *A Treatise of Human Nature*. 3 Bde. London: John Noon [Deutsch (1978/89): *Ein Traktat über die menschliche Natur*. Hamburg: Meiner. 2 Bde.].
- (1748): *Enquiry Concerning Human Understanding* (orig.: *Philosophical Essays Concerning Human Understanding*). London: T. Cadell [Deutsch (1993): *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*. Hamburg: Meiner].
- Krüger, Lorenz (1989): “Materie für uns und an sich – Was sind primäre Eigenschaften?”. In: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften*. Göttingen: Akademie der Wissenschaften, S. 69-89.
- Kulenkampff, Arend (1987): *George Berkeley*. München: C.H. Beck.
- Locke, John (1690): *Essay Concerning Human Understanding*. London: T. Basset [Deutsch (1981/88): *Versuch über den menschlichen Verstand*. Hamburg: Meiner. 2 Bde.].
- Musgrave, Alan (1993): *Alltagswissen, Wissenschaft und Skeptizismus – Eine historische Einführung in die Erkenntnistheorie*. Tübingen: UTB/Mohr Siebeck.
- Nuño, Juan (1986): *La filosofía de Borges*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Russell, Bertrand (1921): *The Analysis of Mind*. London: Allen & Unwin.
- Schäfer, Adelheid (1973): *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von J. L. Borges*. Wiesbaden/Frankfurt am Main: Humanitas.
- Specht, Rainer (1989): *John Locke*. München: C.H. Beck.
- Streminger, Gerhard (1995): *David Hume: sein Leben und Werk*. Paderborn: UTB/Schöningh.
- (1995a): *David Hume: eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*. Paderborn: UTB/Schöningh.
- Topitsch, Ernst/Streminger, Gerhard (1981). *Hume*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Vaihinger, Hans (1911/1920): *Philosophie des Als Ob*. Leipzig: Meiner.

Alfonso de Toro

## Borges und die Hyperräume<sup>1</sup>

Meine Damen und Herren!

Ich wurde gebeten, einen Vortrag über Phantastik und Postmoderne in Borges' Werken zu halten, eine Bitte, der ich gerne Folge leistete, die mich aber vor ein großes Problem stellte: Zu diesem Thema habe ich seit 1989 zahlreiche Beiträge verfasst, die nun als Buch mit einem Umfang von ca. 365 Seiten erschienen sind.

Zu dem, was ich zum Thema Borges, Postmoderne und Phantastik gesagt habe, habe ich nichts hinzuzufügen, Supplemente kamen danach dazu, wie *borgesvirtuell*, also, viel Neues kann ich hier nicht bieten. Zudem finde ich, dass die Diskussion über die Postmoderne die Sicht verlagert hat und dass heute in einer virtuell digitalen Welt von Phantastik zu reden, ziemlich überflüssig erscheint, denn die Realität gibt es zunehmend als permanente Hyperrealität. Aus meiner Sicht kann man nur historisch über Phantastik reden. Schon Borges benutzte diesen Terminus nicht mehr in der traditionellen Form, wie ich in mehreren Beiträgen seit 1992 darlegte.

Also, worüber sollte ich heute reden?

Ich mache einen Versuch, indem ich an den Schluss meines Beitrags zur Phantastik aus dem Jahre 1997, der zunächst auf Deutsch erschien, anschließe. Diesen beendete ich mit folgenden Fragen:

Ist also die Fantastik im 20. Jahrhundert, spätestens nach Kafkas *Verwandlung*, wie Todorov zum Ärger von Lem behauptet, zu Ende? Eine solche Frage ließe sich wissenschaftlich und fern von jeglicher Polemik mit Sicherheit lösen, würde aber eine gründliche Überprüfung der bisherigen Theorien über Fantastik voraussetzen. Dass die herkömmliche Fantastik im 20. Jahrhundert eine gewaltige Umwandlung erfahren hat und in eine neue literarische Form eingegangen ist, steht für mich auf der Grundlage von Borges' Werk (oder Teilen davon), nach der geleisteten Analyse und nach zahlreichen Forschungsmeinungen – wie gezeigt – allerdings fest.

An diesem Punkt möchte ich heute ansetzen und mit der Feststellung beginnen, dass es in der Gegenwart keine Phantastik mehr gibt, respektive geben kann.

Nach der Krise der Zeichen, der Repräsentation und des Bildes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde ein Paradigmenwechsel eingeleitet, der längst nicht zu Ende ist und uns in eine ganz neue Welt geführt hat.

Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse Freuds, mit der Relativitätstheorie Einsteins, mit der Quantentheorie Heisenbergs, mit der Literatur von Borges und seinem revolutionären Konzept von Literatur und Wirklichkeit, mit der Viele-Welten-Theorie Everetts, mit der Disseminationstheorie Derridas, mit der Rhizomtheorie von Deleuze/Guattari oder mit der Simulationstheorie Baudrillards, mit der Erfindung des *World Wide Web* und der Unendlichkeit des Hypertextes, mit der aktuellen Genetik und den vielen virtuellen Welten scheint eine solche Gattung derart archaisch und unbedeutend, dass kaum jemand eine Zeile darüber verlieren würde, es sei denn als Zitat oder als Epigon.

Borges und Bioy Casares befanden sich mit ihren Vorstellungen und ihrer literarischen Praxis längst in anderen Welten, ja jenseits des Literarischen.

---

<sup>1</sup> Teile des vorliegenden Beitrags wurden an folgenden Stellen bereits veröffentlicht in De Toro (2001; 2003a; 2003b; 2003c; 2008).

Borges sagt z.B. in einem Interview im Jahre 1985: “Man könnte sagen, dass die fantastische Literatur beinahe eine Tautologie ist, denn alle Literatur ist fantastisch” (Borges 1985: 18; meine Übersetzung).

Literatur ist für Borges deshalb phantastisch, weil sie fiktional ist. Wir haben eine Umdeutung des Begriffs Phantastik in der Literatur aufgrund der Charakteristik als Fiktion.

Aber diese Position von Borges und Bioy Casares ist eigentlich 1940 entwickelt worden, zuerst in dem Prolog von Borges zu Bioy Casares’ *La invención de Morel* und in dem Prolog von Bioy Casares zur der von ihm, Borges und Silvina Ocampo herausgegebenen Anthologie der phantastischen Literatur.

Borges (in Bioy Casares [1940] 1997, I: 13-15) greift, um den Roman von Bioy Casares zu analysieren und zu interpretieren, auf eine Reihe narratologischer Termini zurück, wie etwa “inventar”, “rigor”, “peripeccia”, “artificio verbal” als Resultat eines neuen Roman- und Literaturtypus, den er einen “orden *intelectual*” nennt und diesen von in Opposition stehenden Termini wie die “novela psicológica”, “informe”, “realista”, “vana precisión” und “toque verosímil” unterscheidet. Die erste Begriffskette meint eine antimimetische und nicht referentielle Literatur, die zweite eine mimetisch-referentielle Literatur, die ein “objeto *artificial* que no sufre ninguna parte injustificada” darstellt. Darunter zählt er *Der Prozess* von Kafka und *La invención de Morel* von Bioy Casares, der er zusätzlich das Prädikat “postulado fantástico”, aber nicht “sobrenatural” zuweist, da es sich um “imaginación razonada” handelt, und daher bezeichnet er sie als “género nuevo”.

Borges ist sich also sehr bewusst, dass hier ein neues Genre entsteht, das er zwar zur Rubrik des ‘lo fantástico’ als einen neuen Terminus zählt, aber von ‘lo sobrenatural’, das den alten Begriff des Phantastischen enthält, unterscheidet. ‘Lo fantástico’ ist weiter als eine ‘linguistische Konstruktion’ (= “artificio verbal”), als ‘interne narrative Konstruktion’, die sich nach eigenen Gesetzen richtet (“inventar”, “rigor”, “peripeccia”) und als eine ‘autoreferentielle Konstruktion’ “artificial”, “orden intelectual”, “imaginación razonada”) zu verstehen.

Am Anfang der Erzählung “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” macht der Erzähler gegenüber Bioy Casares einige Bemerkungen zur Konstruktion des Romans:

[...] sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal (Borges 1989, I: 431).

Der anvisierte Roman ist *La invención de Morel* und es handelt sich um einen solchen Roman, in dem der Erzähler allerlei auslöst, es ist ein medialer Text, der gleichzeitig zu Borges’ Entwurf virtueller Welten gehört, und in der Tat wird der Leser stets herausgefordert und an die Grenzen seiner Wahrnehmungsfähigkeit gebracht:

Contaré fielmente los hechos que he presenciado [...]. Ahora parece que la verdadera situación no es la descrita en las páginas anteriores; que la situación que vivo no es la que yo creo vivir (Borges in Bioy Casares [1940] 1997, I: 57).

Die Erwähnung “pocos lectores” macht den exklusiven Charakter dieses “nuevo género” evident, das “lectores intelectuales” und theoriebewanderte Leser erfordert.

Bioy Casares bestätigt in seinem Vorwort zur *Antología de la literatura fantástica* diese Richtung, als er dieses neue Phantastische erläutert:

Fantasías metafísicas [...]. Con “El acercamiento a Almotásim”, con “Pierre Menard”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura (Bioy Casares u.a. [1940] <sup>2</sup>1996: 13-14).

Bioy Casares bringt die Terme “ejercicios de incesante inteligencia”, “lectores intelectuales estudiosos de filosofía” und “especialistas en literatura y de imaginación feliz” in eine Opposition zu jenen von “languideces”, “elemento humano” und “patético o sentimental”. Während die erste Definition von Bioy Casares dem “postulado de lo fantástico” von Borges entspricht, bezieht sich die zweite auf den psychologisch-realistischen Roman. Auch Bioy Casares nimmt eine Taxonomie vor: Texte wie “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” sind ebenfalls durch eine ‘interne narrative Konstruktion’ charakterisiert, die sich nach eigenen Gesetzen richtet, und durch eine ‘autoreferentielle Konstruktion’ (“ejercicios de incesante inteligencia”/“lectores intelectuales estudiosos de filosofía”/“especialistas en literatura y de imaginación feliz”), was mit dem Term “imaginación razonada” von Borges äquivalent ist.

Die Terme “lectores intelectuales” oder “orden intelectual” bringen in dieses neue Genre die Dimension der Rezeption ein, was Todorov in seiner Theorie des Phantastischen im Jahre 1970 einführen wird. So setzt dieses neue Genre nicht nur eine ganz spezielle Textproduktion, sondern eine eigene Leserschaft voraus.

Außerdem betrachten beide, Borges und Bioy Casares, gleichzeitig diesen neuen Typus von Literatur als “nuevo género” und “artificial”/“de imaginación feliz” und “razonada”. Phantastisch hat hier mit Virtualität und Simulation zu tun, wie Borges im Prolog von *Fiktionen* selbst kundtut.

In seinem Essay mit dem Titel *El arte narrativo y la magia (Die Kunst des Erzählens und die Magie)* aus dem Jahre 1932 erhalten wir von Borges einige relevante Aussagen zum Status der Phantastik. Dazu nur einige wenige, aber wesentliche Bemerkungen. Literatur wird also als etwas bewusst Gemachtes begriffen, das nicht nachahmen will. Inbegriff dieser Definition der Phantastik von Borges ist die Aufhebung der Realität als Referenzsystem und damit der Kausalität sowie der räumlich-zeitlichen Dimension, was Borges in seinem o.g. Prolog zu Casares’ *La invención de Morel* und im Anschluss an seinen Beitrag *Die Kunst des Erzählens und die Magie* erneut bestätigt. Phantastik ist für Borges also äquivalent mit Fiktionalität, mit Literarizität, mit Literatur also, was er im obigen Interview (Borges 1985: 18) wiederholt. Hier sagt Borges etwas, das er zuvor in einem Vortrag aus dem Jahre 1945 in Montevideo mit dem Titel “La literatura fantástica” äußerte und was sich in *Coleridges Blume* und in *Magische Einschübe im “Quijote”* wiederfin-

det, und womit er eine unmissverständliche Homologie zwischen ‘Phantastik’ und ‘Literatur/Fiktion’ aufstellt, worauf wir bereits hinwiesen. Es spielt absolut keine Rolle, ob die Vorkommnisse übernatürlich sind oder nicht: Sie sind nicht “realistisch” im Sinne eines Realismusbegriffs des 19. Jahrhunderts. Dies wird noch deutlicher, wenn Borges im gleichen Interview behauptet: Der zweite Teil des *Quijote* ist absichtlich phantastisch; allein die Tatsache, dass die Figuren des zweiten Teiles den ersten gelesen haben, ist magisch, oder wir empfinden sie als magisch. Wie wir wissen, hat sich Borges intensiv mit dem *Don Quijote* befasst und diese Textstelle ist in *Don Quijote* vor dem Hintergrund der Textsorte des ‘pikaresken Romans’ zu lesen. Don Quijote und Sancho Pansa erfahren durch Ginesillo de Pasamontes (einem zur Zwangsarbeit verurteilten Sträfling), dass er dabei ist, sein Leben und seine Abenteuer unter dem Titel *La vida de Ginés de Pasamonte* zu verfassen, so wie es im *Lazarillo de Tormes* geschieht. Cervantes parallelisiert das Leben *in actu* mit der Niederschrift dieses Lebens und dekonstruiert parodistisch diese ‘veristische Textsorte’, die angibt, die Wirklichkeit so wie sie ist, wiedergeben zu können. So stellt Cervantes einen weiteren Parallelismus auf und zwar derart, dass Don Quijote und Sancho Pansa mit ihrer eigenen Geschichte konfrontiert werden. Sansón Carrasco berichtet Don Quijote und Sancho Pansa (Teil II, Kap.1), dass ihre Geschichte in einem Buch mit dem Titel *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* festgehalten wurde. Plötzlich sind also die fiktiven Figuren Teil der ‘Realität’ geworden: Was als Fiktion entstand, mündete in ein echtes Buch im Buch. Für die Helden ist dieses Werk ein Teil der Historiographie. Die Helden werden zu Lesern und streiten sich mit ihrem Chronisten um einige Ungereimtheiten. Sansón Carrasco interveniert und belehrt unsere Helden darüber, dass der Dichter die Geschichte nach dem Prinzip erzählen muss, wonach die Ereignisse so hätten stattfinden können und nicht wie diese tatsächlich stattgefunden haben, denn dies wäre Aufgabe der Historiographen. Hier haben wir eine direkte Auseinandersetzung mit der Aristotelischen *Poetik* und mit dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion (Wahrscheinlichkeitsprinzip).

In “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” brechen die vom imaginären Planeten Tlön stammenden hrönir in die ‘Wirklichkeit der Fiktion’ ein. Bei Cervantes werden die Helden, die in einem fiktionalen Buch ihren Ort haben, ‘real’, sie springen aus dem Buch in die Wirklichkeit; bei Borges jedoch handelt es sich um Gegenstände. Darüber hinaus geht die Figur des *Don Quijote* aus den fiktionalen Ritterromanen hervor; ein fiktionales Werk hat also seinen Ursprung in anderen fiktionalen Werken. Beim Borges’schen Text wird der Ursprung von Tlön in einem Artikel beschrieben, der über das Land Uqbar berichtet; außerdem ist dieses Land Teil einer erfundenen Enzyklopädie. Insofern ist das Vorgehen beider Autoren analog. Die Differenz liegt in der Einstellung bzw. im Ergebnis der Beziehung Wirklichkeit – Fiktion. Während für Cervantes beide Größen als problematisch und damit als thematisierbar erscheinen, ist das für Borges nicht mehr der Fall. Die Frage, die sich bei Borges gar nicht stellt, ob sich Wirklichkeit überhaupt in Sprache fassen lässt, steht bei Cervantes noch im Mittelpunkt, wobei er aufgrund der Komplexität der damaligen Wirklichkeit – die nicht durch Providenz, sondern durch Kontingenz

charakterisiert ist – an der Beantwortung der Frage scheitert. Borges dagegen erhält seine aus Zeichen bestehende Welt, weil seine Bücher nur eine Referentialität zu Zeichen und keine andere kennen.

Cervantes kümmert sich also nicht darum, ob er Phantastik produziert, sondern er ist dabei, die lästige Übermacht der ‘Nachahmung’ und der ‘Wahrscheinlichkeit’ loszuwerden, er ringt zwar noch mit der Wirklichkeit, nimmt aber literarische Muster als Referenzsystem für die Auseinandersetzung mit dieser. Cervantes eröffnet damit jene Auseinandersetzung, die später Sterne, Fielding und Diderot fortsetzen werden, nämlich den Streit um die Opposition ‘Wirklichkeit vs. Fiktion’. Hier geht es also nicht mehr um die Opposition ‘Wirklichkeit vs. Übernatürliches’, sondern um ein literarisches Problem; so erklärt auch Cervantes nicht, wie seine erfundenen und gespenstischen Figuren plötzlich zu realen, ernst zu nehmenden Personen, die der Geschichtsschreibung würdig befunden werden, geworden sind: Cervantes entledigt sich der Opposition ‘Realität vs. Imaginäres’ durch die Nicht-Erklärung: Der Einbruch des Geschichtsbuches in die Wirklichkeit bleibt ein Rätsel.

Dieser Vergleich mit Cervantes soll – so hoffe ich – zur Erklärung beigetragen haben, dass Borges mit Fiktion eine nicht-referentielle, textuelle Tätigkeit meint und keine Oppositionen mehr aufbaut, wenn er unter Fiktion gleichzeitig Phantastik versteht. Dies wird besonders deutlich, wenn Borges in seinem Vortrag “La literatura fantástica” einige Kategorien für die Definition des Phantastischen liefert wie “das Werk im Werk”, “die Kontamination der Wirklichkeit durch den Traum”, “die Reise in der Zeit” und “der Doppelgänger”. Allerdings legt er sich in dem bereits genannten Interview auf keine Definition des Phantastischen fest; das Phantastische bleibt unverbindlich und beliebig:

Alles ist möglich [...], ich weiß es nicht, zum Beispiel im Fall von Wells haben wir ein fantastisches Ereignis unter vielen anderen alltäglichen Ereignissen; aber in der Welt von Kafka nicht, alles erscheint als fantastisch. Alles kann versucht werden, aber das wichtigste ist, dass das Ergebnis geglückt ist (Borges 1985: 25; meine Übersetzung).

Das Wichtigste für Borges sind die Vorstellungskraft (*imaginación*) und der Traum (*sueño*). Auf die Frage, was er davon halte, dass die Funktion eines Schriftstellers nach Arthur Machen die sei, eine unheimliche bzw. wundersame Geschichte zu erfinden und diese auf eine unheimliche bzw. wundersame Weise zu erzählen, antwortet Borges mit der Feststellung, dass ehrlich träumen das Wichtigste sei, dass Literatur ohne Träume unmöglich wäre und dass er immer einen Traum erlebe, bevor er schreibe (Borges 1985: 17).

Der Vortrag von Borges im Jahre 1945 und das hier zitierte Interview decken sich in den Beispielen bezüglich des *Don Quijote* und in der Feststellung, dass die phantastische Literatur die ältere und die realistische Literatur die jüngere Textsorte sei (Borges 1985: 25). Aber es gibt eine gravierende Divergenz in der Funktion, die Borges der Phantastik erst und dann später zuweist: Er betrachtet die Phantastik nicht nur als Literarizität, sondern nunmehr als “wahre Symbole von Zuständen emotioneller Prozesse, die bei allen Menschen vorkommen können. Daher ist die phantastische Literatur nicht weniger wichtig als die realistische” (Borges 1985: 25; meine Übersetzung). Emotionelle Zustände bzw. Prozesse muten fast wie sub-

jektive Wahrnehmungen bzw. Wahrnehmungen mystischer Art an. In dem gleichen Interview räumt Borges auf die Frage, ob er von der Mystik beeinflusst worden wäre, ein, kaum mystische Autoren, mit Ausnahme der Illuministen Swedenborg und Blake sowie der Sufis, also der islamischen Mystik, gelesen zu haben.

### 1. Die Phantastik in der Forschung

In welcher Beziehung steht nun dieses neue Genre, das wir später weiter erläutern werden, mit den Konzepten von 'Phantastik' in der Forschung. Das Problem habe ich bereits, wie erwähnt, ausführlich in den neunziger Jahren behandelt, sodass ich mich hier nur auf ganze wenige Bemerkungen beschränke.

Wenn phantastische Literatur auf narrativen Strukturen fußt, in denen es darum geht, eine topographische oder normative Grenze zu überschreiten bzw. zu verletzen (Lotman 1973), so sind diese Strukturen nach einem bestimmten historisch-kulturell variablen Weltbild geschaffen und damit 'mimetischer Natur'. Was als Norm oder als Grenze bzw. als Verletzung angesehen wird, ist freilich von Kultur zu Kultur, von Epoche zu Epoche verschieden.

Diese normative Grenze wird gebildet durch die Gegenüberstellung von 'Wirklichkeit' und 'Fiktion' und zwar in der Art, wie sie die Forschung seit Jakobson ([1921] 1971) über Tynjanov ([1924] 1971) und Höfner (1980) beschrieben hat. Diese Klarstellung ist insofern notwendig, weil Wünsch (1991) der phantastischen Literatur ihren mimetischen Status abspricht. Über den grenzüberschreitenden und mimetischen Charakter bzw. Status der Phantastik besteht jedoch ansonsten ein Konsens in der Forschung.

Dort erfahren wir, dass die Textsorte 'Phantastik' im Gegensatz zum realistischen Roman bzw. zur realistischen Novelle auf der Grundlage der Opposition 'Wirklichkeit vs. Wunderbares' definiert wird, wobei man davon ausgeht, dass die Fiktion bemüht ist, die Wirklichkeit naturgetreu nachzuahmen bzw. diese zu modellieren oder zu problematisieren und in einen Wettkampf mit dieser einzutreten. Daher lässt sich die Relation 'Literatur/Wirklichkeit' in der Opposition 'Wirklichkeit vs. Fiktion' erfassen, wobei der Fiktion – Lotman (1973) folgend – der Status eines sekundär modellbildenden Systems zugewiesen wird.

Ohne die Gegenüberstellung des Unerklärlichen und des Wirklichen kann die Textsorte 'Phantastik' nicht definiert werden. Dabei betrachtet man jegliche Verletzung der in einer bestimmten Welt geltenden Gesetzmäßigkeiten (z.B. die Überschreitung von Wahrscheinlichkeitsnormen) als phantastisch. Die Welt des Phantastischen besitzt alle Merkmale der Alltagswelt, plötzlich aber haben die Figuren mit Ereignissen zu tun, die über die normale Erfahrungswelt hinausgehen (übernatürliche Ereignisse/*sobrenaturales*). Todorovs Arbeit ([1970] <sup>2</sup>1975) geht eben von dieser Konzeption aus, die in einigen bekannten Definitionen der Phantastik formuliert worden waren, wie etwa von Castex: "Das Fantastische [...] ist gekennzeichnet durch das brutale Eindringen des Mysteriums in den Bereich des wirklichen Lebens" (Castex [1951] <sup>3</sup>1968: 8), Vax: "Die fantastische Erzählung [...] zeigt uns gern, wie Menschen wie wir, die in derselben wirklichen Welt leben, in der wir uns

befinden, plötzlich mit dem Unerklärlichen konfrontiert werden” (Vax [1960]<sup>3</sup>1970: 5) und Caillois: “Das Fantastische ist stets ein Bruch mit der geltenden Ordnung, Einbruch des Unzulässigen in die unveränderliche Gesetzmäßigkeit des Alltäglichen” (Caillois 1965: 161).

Unsere Position war und ist, anknüpfend an Todorov ([1970]<sup>2</sup>1975) einfach zu erläutern: Das Phantastische lässt sich nur im Rahmen der Opposition ‘Wirklichkeit vs. Übernatürliches/Wunderbares/Unheimliches’ definieren, wobei im Text eine Figuren-, Text- und/oder Erzählinstanz (implizit/explicit) vorhanden sein muss, die die Opposition ‘Wirklichkeit vs. Übernatürliches’ aufbaut, formuliert bzw. wahrnimmt. Ob die Textstruktur eine Ambiguität zulässt oder nicht, ist theoretisch-poetologisch, aber nicht historisch-pragmatisch entscheidbar, auch dann, wenn ich im Anschluss an Todorov ([1970]<sup>2</sup>1975) meine, dass die beste Phantastik jene wäre, die beide Terme der Opposition gelten lässt und sich nicht für das Eine, das Unheimliche, oder für das Andere, das Wunderbare, entscheidet. Die Begründung liegt darin, dass die Ambiguität das Prinzip der Wirklichkeit durch eine bestimmte Mimesis und den Aufbau einer Referenzbeziehung auf der einen Seite aufrechterhält, auf der anderen Seite aber zulässt, dass diese realistische Mimesis durch übernatürliche Ereignisse verletzt oder zumindest in Frage gestellt wird. Diese Position ist freilich eine wissenschaftlich-normative (poetologische) und keine historisch-pragmatische und daher nicht bindend. Allerdings ist für Todorov ([1970]<sup>2</sup>1975) und im Anschluss daran für Wunsch (1991) die Unentscheidbarkeit des vorgefallenen/wahrgenommenen phantastischen Ereignisses eine Grundbedingung für das Phantastische.

Realität lässt sich nur durch die Mimesis, durch Nachahmung des textexternen Systems ‘Wirklichkeit’, in Bezug zu einem jeweils von einer Kultur Y zu einem Zeitpunkt X bestimmten Realitätsbegriff Q definieren. Daher plädiere ich dafür, den Begriff ‘mimetisch’ als ‘Nachahmung von einer x-beliebigen Größe’ zu verstehen (dabei können verschiedene Referenzsysteme nachgeahmt werden: die Wirklichkeit, Bücher usw.) und den Begriff ‘nicht-mimetisch’ für eine Literatur vorzubehalten, die auf zeichenhafter Selbstreferenz beruht oder bei der diese Art der Referenz dominant ist. Dabei ist es ‘zunächst’ gleichgültig, wie der historisch bedingte Mimesis-Begriff jeweils definiert wird, denn Mimesis soll nur Nachahmung bedeuten. Wie diese Nachahmung umgesetzt wird, d.h. was als mimetisch – also als realitätskompatibel, sei es zum Realismusbegriff oder zur Erfahrungswelt oder als nicht-realitätskompatibel – verstanden wird, ist sicher historisch-pragmatischen Variabilitäten unterworfen, nicht aber das Phänomen der Nachahmung als solches. Außerdem kann ich gerade im Kontext der strukturalistischen Theoriebildung nicht nachvollziehen, warum Wunsch (1991) die Erzähl- bzw. die Vermittlungsebene, die im Mimesis-Begriff seit der *Poetik* Aristoteles’ enthalten ist, mit dem Einwand ausschließt, dass es sich bei der Phantastik um Phänomene auf der Ereignisebene handle, die nur auf dieser Ebene zu definieren seien. Gerade der Strukturalismus hat gezeigt, dass die hermeneutische Trennung zwischen ‘Inhalt’ und ‘Form’ unsinnig ist, weil sich beide Ebenen gegenseitig bedingen, sodass ein Thema unterschiedliche, auch abweichende Interpretationen zulässt, wenn es auf

unterschiedliche Weise vermittelt wird. Wenn in der Phantastik eine Figur respektive eine Erzählfigur (ein Ich-Erzähler) bzw. ein 'Klassifikator' notwendig ist, um den Status des unerklärlichen Ereignisses einzuordnen und über seinen Status zu entscheiden, und wenn bei der Bestimmung der Phantastik die Vermittlungsinstanz als gattungsdifferenzierendes Kriterium fungiert, wenn z.B. die "Figurenrede selbst den (Hauptteil vom) Text ausmacht, wie etwa bei der Ich-Erzählsituation oder bei der Schaffung eines nicht-narrativen Rahmens, der die Erzählsituation für die 'eigentliche Geschichte' abgibt" (Wünsch 1991: 16), frage ich mich schon, warum hier die Darstellungsebene ausgeschlossen wird.

## 2. Borges' Antifantastik oder die virtuellen Hyperwelten

In verschiedenen Arbeiten, die ich über Borges seit 1990 veröffentlicht habe (1990; 1992/<sup>2</sup>1995; 1994; 1995; 1995a), war ich bemüht zu zeigen, dass Borges ein neues Paradigma in der Literatur des 20. Jahrhunderts eröffnet, zumindest entscheidend mitinitiiert hat. Dieses neue Paradigma sah und sehe ich in einer literarischen Konzeption begründet, die zwei prinzipielle Haltungen kennt: Die eine besteht darin, dass Borges die literarische Tätigkeit (Fiktion) nicht mehr als eine 'Mimesis der Wirklichkeit' begreift (und zwar gleichgültig, was die Forschung unter dieser Formel verstehen vermag), sodass seine Literatur mit Realismus nichts mehr gemeinsam hat. Sie postuliert vielmehr auf den ersten Blick die literarische Tätigkeit als 'Mimesis der Literatur/Fiktion' im Sinne eines Spiels mit literarischen Referenzen, mit einem Geflecht literarischer Beziehungen also, die zunächst als Intertextualität erscheinen. Borges zitiert die topische Opposition 'Wirklichkeit vs. Fiktion/Mimesis der Wirklichkeit' lediglich, um den Term 'Wirklichkeit' durch die Aufteilung des zweiten in 'Mimesis der Fiktion/Literatur' vs. 'Literatur' zu ersetzen. Damit wird schon hier erklärt, dass die Welt, die Wirklichkeit, aus Zeichen besteht. Der Autor entledigt sich somit der ontologischen Kategorie 'Wirklichkeit'.

Die zweite prinzipielle Haltung stellt eine Radikalisierung der ersten dar, insofern die Opposition 'Mimesis der Fiktion vs. Literatur' als Voraussetzung literarischer Tätigkeit durch die weitergehende Opposition 'Mimesis der Fiktion/Literatur' vs. 'Pseudo-Mimesis der Fiktion/Literatur' ersetzt wird. Der Term 'Wirklichkeit' wurde durch den Begriff der 'Mimesis der Fiktion/Literatur' und der Term 'Fiktion' durch den von 'Pseudo-Mimesis der Fiktion/Literatur' ersetzt. Damit stelle ich nicht nur die Präsenz der Phantastik in Borges' Werk in Frage und negiere sie, sondern zugleich die sogenannte Intertextualität, die Borges' Schreiben inhärent sein soll. Die Texte von Borges unterhalten im besten Falle Beziehungen zu anderen Texten, aber nicht mehr zur Wirklichkeit. Diese erscheint nur noch als Zitat, und wenn sie evoziert wird, stammt sie aus anderen Texten. Die Beziehung zu anderen Texten ist aber nur scheinbar eine 'intertextuelle', wenn man darunter eine 'intertextuelle Tätigkeit' im Sinne Genettes (1982) und der herkömmlichen Forschung (Lachmann 1992; Pfister/Broich 1985) versteht. Borges gibt jedoch nur vor, seine Texte ausgehend von anderen Texten zu schaffen (Als-Ob-Prinzip). Er betreibt aber keine Intertextualität, da die Prätexte nicht 'kontextuell' als solche

verwendet werden und er darüber hinausgehend Texte ‘erfindet’. Borges’ Literatur ist ein großes ‘Simulacrum’, sie ist deshalb hyperreell (dazu später mehr), weil in ihrem Diskurs die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion nicht mehr bestehen. Derartige Grenzen, sollte es sie überhaupt noch geben, bestehen nur noch zwischen Büchern und werden von ihm ebenfalls gelöscht. Dies wird mustergültig in “Pierre Menard, Autor des Quijote” gezeigt. Die Literatur wird an die Stelle der Wirklichkeit gesetzt, sie ist Wirklichkeit, sie ‘macht’ Wirklichkeit, daher ist sie hyperreell.

Die Klärung des ontologischen und epistemologischen Status des Borges’schen Diskurses ist essentiell für die Behandlung der Frage der Phantastik, die ich nun hier für eine Reihe seiner Texte als inexistent betrachte. Die Phantastik, dies sei schon an dieser Stelle vorweggenommen, wird von Borges (so wie die intertextuellen Vertextungsverfahren) zitiert bzw. simuliert, aber kaum verwendet, sondern relativiert und literarisiert, sie wird zum Thema der Literatur gemacht. Wir haben es stets mit einer Literatur dritten Grades, mit einem ternären modellbildenden System zu tun (wenn nach Lotman das primäre System die Wirklichkeit und das sekundäre die Kunst, respektive die Literatur sein soll), mit einer Literatur, die auf selbstreferierenden Zeichen basiert, sich der Mimesis entledigt und zum reinen Denken bis hin zum Nicht-Denkbar, zum Bereich der reinen Wahrnehmung transzendiert.

Die zahlreichen Zitate in den Texten von Borges erweisen sich nur als allgemein motivierende Strukturen. Oft befinden sich diese in keiner oder in einer äußerst schwachen Signifikantenbeziehung zu seinen Texten. Der Prätext wird folglich in seiner Semantik erst gar nicht aufgenommen; ganz im Gegenteil führt ein solcher Text des Öfteren noch zu anderen Semantemen oder Signifikationsstrukturen oder konkretisiert sich in bloßen Signifikanten. Was Borges allerdings mit den von ihm zitierten Autoren verbindet, ist eine affine intellektuelle Haltung und eine daraus resultierende Diskursähnlichkeit, die durch den Umgang mit eklektischen, fragmentarischen und esoterischen Texten, durch eine Mischung aus Diletantismus, Gelehrsamkeit, kolloquialer und wissenschaftlicher Sprache, aus Clownerie und Metaphysik, aus Fiktion und Wissenschaft usw. gekennzeichnet ist. In meinem Beitrag “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)” (1992) glaube ich nachgewiesen zu haben, dass Borges sich ausschließlich auf Texte bezieht, Realität vortäuscht und diese simuliert. In meinen daran anknüpfenden und darauf aufbauenden folgenden Beiträgen “Borges y la ‘simulación rizomática dirigida’: percepción y objetivación de los signos” (Toro 1994) und “Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault” (Toro 1994) habe ich gezeigt, dass die von Borges benutzten Prätexte keinen Beitrag zur Interpretation leisten, weil diese in den Posttext weder semantisch noch pragmatisch eingebunden sind. Ein kurzes Beispiel zu beiden Behauptungen; zunächst ein Beispiel zum vorgetäuschten Realitätsbezug. Die Erzählung “Der Süden” ist bekannt. Es geht hier um Dahlmann, einen Argentinier deutscher Herkunft, der von romantischen Vorstellungen seiner argen-

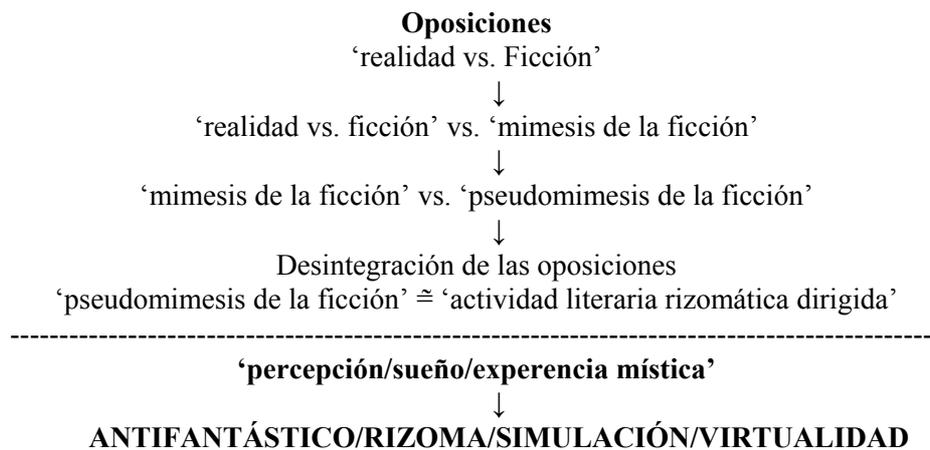
tinischen Ahnen, von einer literarisierten Vorstellung der Pampa und durch die Lektüre von *1001 Nacht* sowie von *Martín Fierro*, aber auch von *Paul et Virginie* geprägt ist. Die Erzählung nimmt ihren Anfang, als Dahlmann in seine Wohnung eilt, um neugierig und ungeduldig eine Ausgabe der *1001 Nacht* von Weil zu untersuchen. Dabei nimmt er nicht den Aufzug, sondern die Treppe und wird unterwegs von einem geöffneten Fensterflügel an einer Augenbraue verletzt. Als Folge der Verletzung fällt er in Fieberträume, die mit Bildern aus *1001 Nacht* und der Figur des *Martín Fierro* gefüllt sind; sein Zustand wird so prekär, dass er in ein Krankenhaus eingeliefert werden muss. Man weiß nicht, ob er stirbt, man erfährt lediglich, dass er sich "in der Hölle glaubt" und dass er sich mit *1001 Nacht* in der Hand und mit *Martín Fierro* und *Paul et Virginie* in der Erinnerung auf eine Reise in das Land der Ahnen begibt, wobei nicht nur er, sondern auch sein Zug und die Landschaft eine Transformation erfahren. Derjenige, der hier eine volkstümliche kreolische Geschichte vor sich glaubt, wird enttäuscht, denn es handelt sich um eine Reise durch die Literatur, eine Umsetzung von literarischen Vorstellungen in Bilder. Die Reise der Figur zum Ursprung erweist sich als eine Reise durch *Martín Fierro*, aber zugleich als eine Reise ins Nichts. Diese Erzählung könnte ohne weiteres als 'phantastisch' im Sinne Todorovs verstanden werden, wenn nicht die Bücher da wären, die diese Textsorte dekonstruieren und umcodieren. Entscheidend ist hier, dass Dahlmanns Transformation bzw. seine Reise in die Vergangenheit sich als eine Reise in die Dante'sche Hölle erweist, die er ignorieren will. Diese neue Realität, diese Phantastik, will er mit der Literatur überdecken, ausradieren.

Ich sagte oben, dass Borges die topische Opposition 'Wirklichkeit vs. Fiktion' letztlich durch die von 'Mimesis der Fiktion' vs. 'Pseudo-Mimesis der Fiktion' ersetze. Hier muss ich eine terminologische Klärung bezüglich meiner vorangegangenen Publikationen vornehmen: Man muss bei der Opposition 'Wirklichkeit vs. Fiktion' unter 'Fiktion' zunächst eine mimetisch referenzbildende Literatur verstehen. Bei dem Term 'Mimesis der Fiktion' ist 'Fiktion' aber als eine nicht-mimetisch referenzbildende literarische Tätigkeit aufzufassen, die sich auf Literatur bezieht, also Literatur als reine Zeichenhaftigkeit begreift. Wenn ich also mit einem Teil der Forschung der Meinung bin, dass bei Borges mit Fiktion nicht eine textexterne Referentialität gemeint ist, sondern Sprache, und dass Literatur bzw. Literarizität für ihn Phantastik bedeuten, so haben wir hier eine gewaltige Umwandlung des bisher geltenden Begriffs des Phantastischen. Genette erklärte die Gelehrsamkeit als Voraussetzung für die moderne Phantastik, und Chiacchella (1987), ausgehend von Genette, schließt sich dieser Auffassung an.

Dies alles hat sehr viel mit der virtuellen Wirklichkeit und mit der Simulation zu tun, die sich als Wirklichkeit etabliert. Hier liegt der Verbindungspunkt zwischen der Rhizom- und der Simulationstheorie. Baudrillard versteht unter Simulation eine virtuelle Wirklichkeit, eine nicht empirische, sondern digitale Wirklichkeit, die kein Referenzsystem hat, weil sie nicht auf Objekte verweist, sie ist selbst Objekt. Um dies zu verstehen, muss man sich davor hüten, das Referenzverhältnis mit dem Referenten zu verwechseln, also die Referenz mit dem Referenten gleichzusetzen. Es handelt sich um eine erfundene Wirklichkeit, die das wiedergibt, was

nicht existiert, und die sich als die Wirklichkeit als solche, also als HYPERREALITÄT etabliert.

Die hier behandelten Oppositionstransformationen lassen sich wie folgt zusammenfassen:



### 3. Zusammenfassung: Borges und die Negation des Phantastischen

Borges’ Phantastik bedeutet die Entledigung der Wirklichkeit; da Literatur bzw. Fiktion in der Regel als illusionistisch gelten, muss sich Borges auch der Literatur entledigen. Er verwirft jene für Todorov und auch Blüher der Textsorte ‘Phantastik’ inhärente “intertextliche Paradoxie”, die aus einer “illusionistischen Wirklichkeitsdarstellung” gekoppelt an “‘fantastische’ Handlungselemente” besteht, wobei Literatur das wiederholt, was schon längst gesagt worden ist. Da die Zeichen bedeutungsschwanger sind, muss Borges – um einen Terminus von Lyotard zu übernehmen – die Zeichen ‘wieder-schreiben’. Dabei gelangt Borges an die Grenzen des Denkens, des Denkbaren, des Erdenklichen. Insofern schafft er in der Tat “sprachliche Monstrositäten” (Foucault), und hier liegt die “eigentliche Fantastik” – im semiotisch-epistemologischen Sinn – bei Borges. Sie besteht in seinem Denken und den Grenzen, die er damit berührt, das zu denken, was er denkt und auf Papier bringt, was ich bereits im Anschluss an Foucault zu erkennen geglaubt habe. Dies erreicht Borges, indem er “keinen wirklichen Körper [verändert] und in Nichts das Bestiarium der Vorstellungskraft [modifiziert]. Sie verbirgt sich nicht in der Tiefe irgendeiner fremden Kraft” (Foucault <sup>13</sup>1995: 17-20), d.h. wir haben es mit einer rhizomatischen Simulation zu tun, indem Borges ‘Literatur mit der Literatur macht’, so wie das Krokodil ‘Baumstamm mit dem Baumstamm macht’. Was im Rahmen herkömmlicher Vorstellungskraft und herkömmlichen Denkens als irritierend und grenzüberschreitend erscheint, sind einfach die unterschiedlichen, einander gegenüberstehend erscheinenden fremden Bereiche, die Borges aufgrund der von ihm hergestellten Kontiguität miteinander verbindet, einer Kontiguität von semantisch und pragmatisch unvereinbaren Termen. Die Monstrosität des Bor-

ges'schen Diskurses liegt nicht so sehr in der Aneinanderreihung und in der Nachbarschaft der Terme, sondern vielmehr darin, dass sie in einem gemeinsamen Raum (Text, beschriebenes Blatt) vorkommen, der auf jegliche gemeinsame Semantik und Pragmatik (Kontext) verzichtet. Damit wird die herkömmliche Sprache zerstört und durch das absolute Zeichen ersetzt. Hier sieht man deutlich, dass der gemeinsame Sprach-Logos zerstört wird. Hier entsteht der 'Terror' von Borges' Texten, hier tut sich der Abgrund der Unverständlichkeit, des Nicht-Nachvollziehen-Könnens auf. Hier ist der Ort der Phantastik als reiner Fiktion (Sprache/Literatur), wie ihn Finné für die Phantastik postuliert, jedoch ohne einen mimetischen Hintergrund. Hier ist der Ort des Spiels, der Beliebigkeit (des Rhizoms), der Selbstreferenz, was der 'Phantastik' als Textsorte prinzipiell widerspricht. Borges schafft eine

Unordnung, die die Bruchstücke einer großen Zahl von möglichen Ordnungen in der gesetzlosen und ungeometrischen Dimension des *Heterokliten* aufleuchten läßt. Und dieses Wort muss man möglichst etymologisch verstehen – die Dinge sind darin "niedergelegt", "gestellt", "angeordnet" an – in dem Punkte unterschiedlichen – Orten, so daß es unmöglich ist, für sie einen Raum der Aufnahme zu finden und unterhalb der einen und der anderen einen gemeinsamen Ort zu definieren (Foucault<sup>13</sup>1995: 17-20).

Wollte man an dem Begriff des Phantastischen festhalten, dann könnte man sagen, dass sich bei Borges das Phantastische gerade in der Negation der Realien, in der absoluten intellektuellen Spekulation verwirkliche, daher auch die Feststellung, dass "die Metaphysik ein Zweig der fantastischen Literatur" wäre. Damit ist die Welt nur Produkt der Phantasie, der Wahrnehmung und der auf sich selbst referierenden Zeichen. Um rezipiert zu werden, muss sich die Welt in Zeichen verwandeln. Diese Zeichen haben aber nicht die Funktion, die Welt zu bestätigen oder zu erklären, sondern diese durch die Zeichen überhaupt erst wahrnehmbar zu machen, diese erst zu erschaffen. Phantastik wäre also die Welt als Zeichen, eingebettet in ein auf sich selbst hinweisendes Zeichensystem. Daher ist Borges' Nachahmung die Simulation einer erfundenen Zeichenwelt als virtuelle/fraktale Literatur (und nicht mehr eine virtuelle Wirklichkeit!). Diese virtuelle Zeichenwelt bewegt sich in einer absoluten Raum- und Zeitlosigkeit, im Bereich der Wahrnehmung, des Traums also, und schafft eine nicht mehr sinnstiftende Bedeutungswelt. Und gerade das möchten wir im Folgenden demonstrieren.

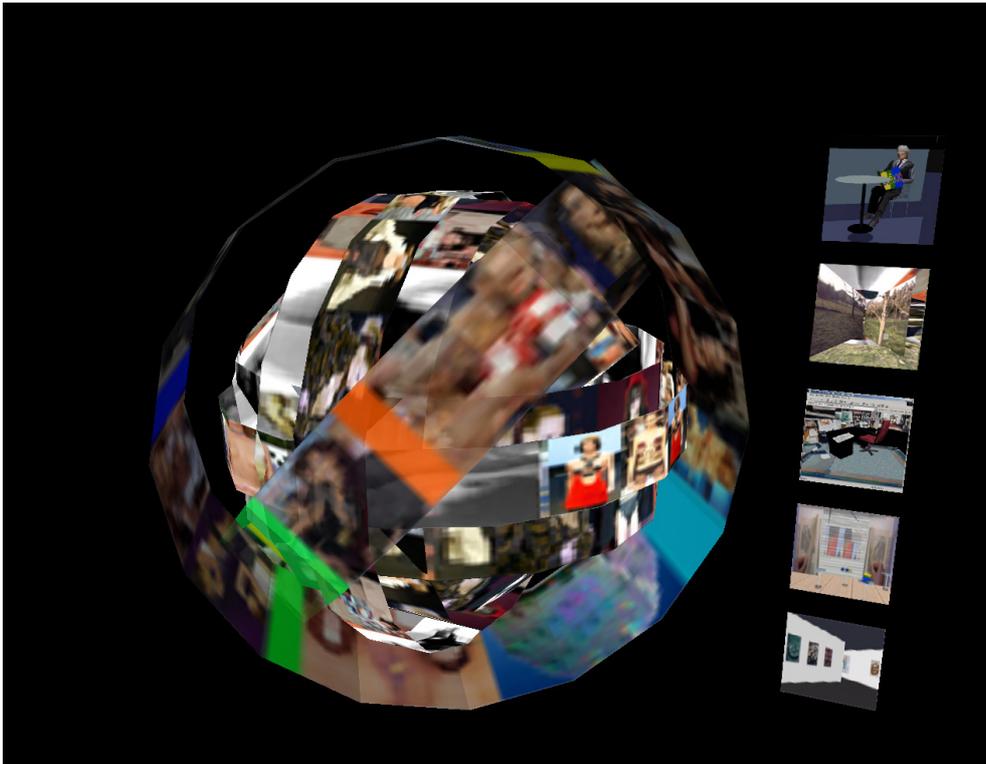
#### **4. borgesvirtuell**

Der Schöpfer digital-virtueller Medien und der Viele-Welten-Theorie.

Schrift – Wahrnehmung – Verdichtung – Implosion – Ausdehnung.

Die navigierende Enzyklopädie oder The Navigation of the User in the Web.

Abb. 1: Die Kugel des Alephs



- Rechts oben 1. Bild: A. de Toro virtuell liest Borges und Foucault;  
 2. Bild: der Garten der Pfade, die sich verzweigen;  
 3. Bild: das Arbeitszimmer von A. de Toro als Rhizom;  
 4. Bild: das Sandbuch in Aktion;  
 5. Bild: Aquarelle von Jürgen Meier in der virtuellen Galerie "Borges Komplex"  
 © Jürgen Meier (architektur&medien Leipzig).

### 5. *borgesvirtuell* oder vier Phasen einer Entdeckungsreise

Die Sätze aus dem Vorwort von *Fiktionen*: "Ein besseres Verfahren ist es, (zu simulieren, daß es diese Bücher bereits gäbe), und ein Resümee, einen Kommentar vorzulegen" und: "Aus größerer Gewitztheit, größerer Unbegabtheit, größerer Faulheit habe ich das Schreiben von Anmerkungen zu imaginären Büchern vorgezogen" (Borges 1993: 13), bilden eine Schlüsselstellung in meinem Konzept der Virtualität von Borges' Welten. Denn wieso sollten Bücher tautologisch sein, und was meinte Borges mit dem Paradoxon, "Anmerkungen zu imaginären Büchern" machen zu wollen? Wenn die Bücher nicht existieren, dann sind die "Anmerkungen zu imaginären Büchern" die imaginären Bücher selbst. Die "Anmerkungen" bringen ja die "imaginären Bücher" hervor, da diese demzufolge keine Referenzen haben, sie sind Unikate; andererseits sollen diese "Anmerkungen" nicht die "imaginären Bücher", sondern nur die "Anmerkungen" sein.

Diese erst einmal ungeklärte Äußerung von Borges führt auf eine weitere, genauso geheimnisvolle und nicht interpretierbare wie die des Paradoxons der “Anmerkungen zu imaginären Büchern” und die lautet: “Die Spiegel und die Vaterschaft sind verachtenswert, weil sie multiplizieren und verbreiten” (“Los espejos y la paternidad son abominables [*mirrors and fatherhood are hateful*] porque lo multiplican y lo divulgan”) (Borges 1989, I: 432). Die Äußerung stammt aus dem Munde eines Häretikers, der aus einer unbestimmbaren Region, genannt Uqbar, stammt und der in der von Borges erfundenen *The Anglo-American Cyclopaedia* beschrieben wird; einer Enzyklopädie, die er als “falaz” und “morosa” bezeichnet, weil sie ja erfunden ist. In Uqbar herrscht die phantastische Literatur, in deren Mittelpunkt ein Planet namens Tlön steht. Unter den beliebten Titeln befindet sich ein Werk von Johannes Valentinus Andreaä (1586-1654). Freilich, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* (1641) ist von Andreaä nicht verfasst worden, das Werk ist also falsch, sagen wir lieber, erfunden, ihm zugeschrieben. Andreaä hat ein anderes Werk, *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* im Jahre 1616 in Straßburg verfasst, was von De Quincey in seinen *Essays* Band VIII besprochen wird, wo er ‘Anmerkungen’ zu diesem Werk von Andreaä macht. Aber nicht genug damit: Uqbar und Tlön sind eigentlich die Erfindung einer verschworenen Gruppe namens Orbis Tertius. Das frappierendste dabei ist, dass plötzlich Gegenstände aus der fiktiven Welt von Tlön, also Zeugnisse seiner Entstehung aus der Literatur in die Wirklichkeit einbrechen, wie etwa die hrönir oder eine Enzyklopädie.

Foucault bringt hierzu in *Les mots et les choses* etwas Licht ins Dunkel. Er gibt eine von Borges erfundene Beschreibung einer Klassifikation von Säugetieren aus einer chinesischen Enzyklopädie in der Erzählung “Die analytische Sprache von John Wilkins” wieder, die den Ausgangspunkt für sein Buch darstellt. Die berühmte Textstelle von Borges lautet:

In seinen vagen Seiten steht geschrieben, daß die Tierarten sich unterteilen lassen in (a) dem Kaiser gehörig; (b) einbalsamiert, (c) dressiert, (d) Spanferkel, (e) Sirenen, (f) fäbelhafte, (g) herumirrende Hunde, (h) berücksichtigt in dieser Klassifikation, (i) jene, die sich wie Verrückte aufregen, (j) unzählbare, (k) mit einem feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet, (l) usw., (m) jene, die gerade eben eine Vase zerstört haben, (n) jene, die von der Ferne wie Fliegen aussehen (“El idioma analítico de John Wilkins” in Borges 1989: I: 708; meine Übersetzung).

Und Foucault kommentiert den Text wie folgt:

Bei dem Erstaunen über diese Taxonomie erreicht man mit einem Sprung, was in dieser Aufzählung uns als der exotische Zauber eines anderen Denkens bezeichnet wird – die Grenze unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken.

[...]

Die Monstrosität verändert hier keinen wirklichen Körper und modifiziert in Nichts das Bestiarium der Vorstellungskraft. Sie verbirgt sich nicht in der Tiefe irgendeiner fremden Kraft.

[...]

Was jede Vorstellungskraft und jedes mögliche Denken überschreitet, ist einfach die alphabetische Serie (A, B, C, D), die jede dieser Kategorien mit allen anderen verbindet.

[...]

Die Monstrosität, die Borges in seiner Aufzählung zirkulieren läßt, besteht dagegen darin, daß der gemeinsame Raum des Zusammentreffens darin selbst zerstört wird. Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten. Die Tiere [...] könnten sich nie treffen, außer in der immateriellen Stimme, die ihre Aufzählung vollzieht, außer auf der Buchseite, die sie wiedergibt. Wo könnten sie nebeneinandertreten, außer in der Ortlosigkeit der Sprache? Diese aber öffnet stets nur einen unabwägbaren (undenkbaren) Raum, wenn sie sie entfaltet.

[...]

Das wäre die Unordnung, die die Bruchstücke einer großen Zahl von möglichen Ordnungen in der gesetzlosen und ungeometrischen Dimension des *Heterokliten* aufleuchten läßt. Und dieses Wort muß man möglichst etymologisch verstehen – die Dinge sind darin “niedergelegt”, “gestellt”, “angeordnet” an – in dem Punkte unterschiedlichen – Orten, daß es unmöglich ist, für sie einen Raum der Aufnahme zu finden und unterhalb der einen und der anderen einen gemeinsamen Ort zu definieren (Foucault <sup>13</sup>1995: 17-20).

Zunächst ist die Rede von einer unzählbaren Taxonomie, die die schiere Unmöglichkeit darstellt, ‘das’ zu denken, was nebeneinandergereiht ist. Foucault spricht von der “Monstrosität” des Gegebenen, von der Abwesenheit und zugleich Anwesenheit des Unmöglichen. Aber an dieser Stelle stieß ich auf ein weiteres Problem: Was heißt “modifiziert in Nichts das Bestiarium” und “verbirgt sich nicht in der Tiefe irgendeiner fremden Kraft”? Das ist der erste Hinweis auf das, was ich später, ausgehend von Baudrillard, die ‘Virtualität’ von Borges’ Schrift und Welten nannte. Die Monstrosität der Taxonomie waren auch diese “milles plateaux”, die Deleuze “Rhizom” zu nennen pflegte.

Die “Monstrosität”, von der bei Foucault die Rede ist, besteht in der ‘Zerstörung’ des ‘gemeinsamen Raumes’ beim ‘Zusammentreffen’ von Dingen in einem taxonomisch-heterotopischen Raum, wo die Dinge sich nicht treffen und in keinem Zusammenhang stehen außer dem des Klicks der Maus, sodass diese sich in einem virtuellen Punkt verdichten und zum Implodieren kommen. Es handelt sich um ein Atom, das sich stets ausdehnt und um eine ‘Ortlosigkeit der Sprache’ oder um die ‘Virtualität einer Echtzeitwelt’, also einer nicht nachgeahmten Welt, die ein Labyrinth der Unordnung darstellt: “[...] das Durcheinander des Romans brachte mich auf den Gedanken”, sagt der Erzähler in “Der Garten der Pfade, die sich verzweigen”, “daß [...] das das Labyrinth sei [...]”. Ts’sui Pên hätte es auf ein Labyrinth abgesehen gehabt, “das im strengen Sinne unendlich sein sollte” (Borges 1993b: 84). In diesem Weltlabyrinth – oder besser gesagt, in diesen Parallelwelten – sind die Welten so angelegt, dass sie unendliche Punkte und Linien bilden, aber keinen gemeinsamen Ort.

Es handelt sich um Echtzeitwelten, Parallelwelten oder Viele Welten, in denen die *Realia* im Sinne Borges’ und später Baudrillards ‘simuliert’ werden und hyper-reelle oder virtuelle Welten bilden:

Heute ist die Abstraktion nicht mehr jene der Karte, des Doppelgängers, des Spiegels oder der Vorstellung. Die Simulation ist nicht mehr jene eines Territoriums, eines referentiellen Wesens, einer Substanz. Sie ist die Generierung durch Modelle eines Realen ohne Ursprung und Realität: das Hyperreale. Das Territorium geht der Karte nicht mehr voraus und überlebt (beerbt) sie auch nicht. Von nun an ist es die Karte, die dem Territorium voraus geht – das Vorangehen von Simulationen – sie ist es, die die Territorien [er]zeugt [...] (Baudrillard 1981: 10; meine Übersetzung).

Diese Welten haben nichts zu verstecken, hinter ihnen ist nichts verborgen, denn sie sind (sie selbst) und wie Foucault sagt und Baudrillard bestätigt: “Le simulacre n’est jamais ce qui cache la vérité – c’est la vérité que cache qu’il n’y en a pas. Le simulacre est vrai” (Baudrillard 1981: 9).

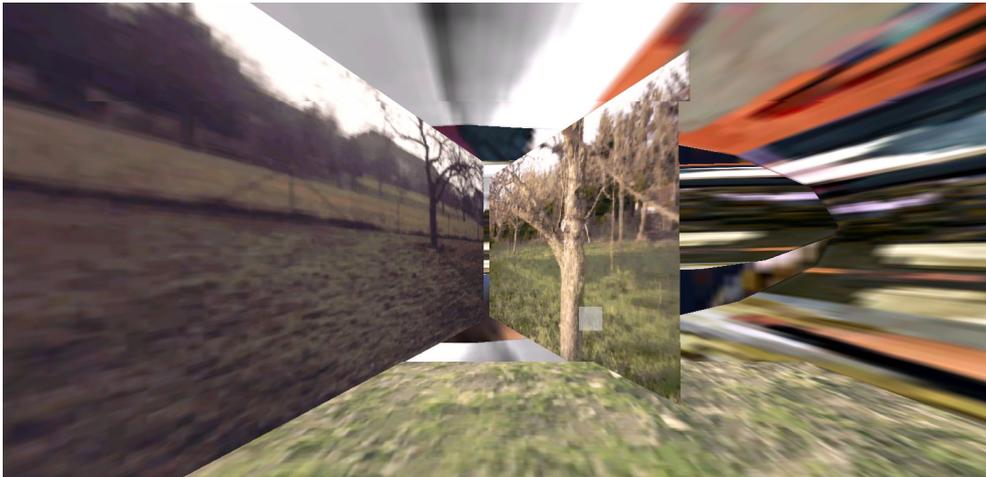
Nach der bereits erwähnten Äußerung: “Ein besseres Verfahren ist es, so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits (zu simulieren, daß es diese Bücher bereits gäbe), und ein Resümee, einen Kommentar vorzulegen” / “Aus größerer Gewitztheit, größerer Unbegabtheit, größerer Faulheit habe ich das Schreiben von Anmerkungen zu imaginären Büchern vorgezogen”, kam ein zweiter Moment in meiner Entdeckungsreise, nachdem ich mich bereits seit 1989 voll in die postmoderne Philosophie nicht nur Foucaults, sondern auch Derridas, Baudrillards, Deleuze’ und Lyotards eingearbeitet hatte, und dies war die Entdeckung des *Rhizoms* bei Borges:

In allen Fiktionen entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und eliminiert die anderen; im Werk des schier unentwirrbaren Ts’ui Pên entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle. Er *erschafft* so verschiedene Zukünfte, verschiedene Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen. Im Werk von Ts’ui Pên kommen sämtliche Lösungen vor; jede einzelne ist der Ausgangspunkt weiterer Verzweigungen. Manchmal streben die Pfade dieses Labyrinths zueinander hin; zum Beispiel kommen Sie in dieses Haus, aber in einer der möglichen Vergangenheiten sind Sie mein Feind gewesen, in einer anderen mein Freund.

[...]

Er glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten. Dieses Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder jahrhundertlang ignorieren, umfasst alle Möglichkeiten (Borges 1993b: 86).

Abb. 2: Der Garten der Pfade, die sich verzweigen



© Jürgen Meier (architektur&medien Leipzig).

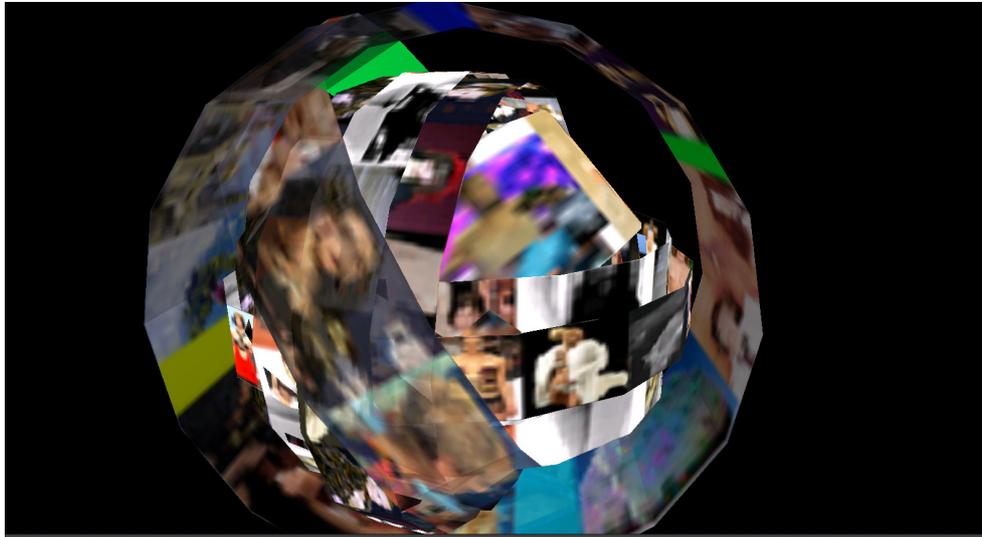
Es handelt sich um die gleichzeitige ‘Erschaffung’ verschiedener Zeiten (und damit Welten), die “auswuchern und sich verzweigen”, die von einem Punkt kommen und sich in einer Fraktion von Sekunden verdichten und implodieren und sich ebenso rasend schnell entfernen und sich in den Leeren des Kosmos ausstreuen. Es sind die “unendlichen Zeitreihen” oder einfach “die alphabetische Serie (A, B, C, D)”, die jede dieser Kategorien mit allen anderen verbindet bzw. es sind die zirkulierenden Aufzählungen, es ist ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten. Dieses Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden, umfasst alle Möglichkeiten bzw. es stellt die “Unordnung, die die Bruchstücke einer großen Zahl von möglichen Ordnungen in der gesetzlosen und ungeometrischen Dimension des *Heterokliton*” bilden, dar; es sind die “Dinge, die darin ‘niedergelegt’, ‘gestellt’, ‘angeordnet’ an – in dem Punkte unterschiedlichen – Orten” sind. Wir fragen, wo sind die implodierenden Gegenstände verortet? Woher kommen sie? Wohin gehen sie? Und werden wir sie jemals wiedersehen?

Diese Fragen bringen uns zum nächsten und dritten Moment in dieser Suche, zu zwei Varianten eines Phänomens: das gleichzeitig Implodierende und das Zerinnende von kommenden-und-gehenden, sich verzweigenden Welten:

Nun komme ich zum unsagbaren Mittelpunkt meines Berichts; hier beginnt meine Verzweiflung als Schriftsteller [...] wie soll ich anderen das unendliche Aleph mitteilen, das mein furchtsames Gedächtnis kaum erfasst? [...] Vielleicht würden mir die Götter den Fund eines entsprechenden Bildes nicht versagen, aber dann wäre dieser Bericht kontaminiert von Literatur, und Falschheit. Überdies ist das Kernproblem unlösbar: die Aufzählung, wenn auch nur die teilweise, eines unendlichen Ganzen. In diesem gigantischen Augenblick habe ich Millionen köstlicher oder grässlicher Vorgänge gesehen; [...] alle fanden in demselben Punkt statt, ohne Überlagerung und ohne Transparenz. Was mein Auge sah, war simultan: was ich beschreiben werde, ist sukzessiv, weil die Sprache es ist. Etwas davon will ich gleichwohl festhalten.

Im unteren Teil der Stufe, rechter Hand, sah ich einen kleinen regenbogenfarbenen Kreis von fast unerträglicher Leuchtkraft. Anfangs glaubte ich, er drehe sich um sich selbst; später begriff ich, dass diese Bewegung eine Illusion war, hervorgerufen durch die schwindelerregenden Schauspiele, die er barg. Im Durchmesser mochte das Aleph zwei oder drei Zentimeter groß sein, aber der kosmische Raum war darin, ohne Minderung des Umfangs [Paradoxon!, nur in einer virtuellen Welt ist dies kein Paradoxon]. Jedes Ding [...] war eine Unendlichkeit von Dingen, weil ich sie aus allen Ecken des Universums sah (Borges 1995: 143-144).

Abb. 3: Der Aleph



© Jürgen Meier (architektur&medien Leipzig).

Die ‘Verzweiflung’ von Borges besteht in der Unfähigkeit der Schrift aufgrund ihrer unentrinnbaren Linearität, ihrer kausalen, normativen und hierarchischen Taxonomie, die Unendlichkeit der Welt, oder anders gesagt, die Repräsentation/Wiedergabe des absoluten und vielfältig Simultanen darzustellen. Das “unlösbare Kernproblem” von Borges besteht in dem Verhaftetbleiben in der “Aufzählung” eines gigantischen/unendlichen Augenblicks mit “Millionen köstlicher oder grässlicher Vorgänge”, in der Unmöglichkeit, virtuelle und parallele Welten ‘literarisch’ zu erschaffen. Dennoch erdenkt Borges die Grundstrukturen solcher Welten, wie sie von mir dann theoretisch formuliert wurden und nun von Jürgen Meier medial inszeniert werden: Die Darstellung einer implodierenden und zerrinnenden Verdichtung des Absolutvirtuellen, der Punkt im Punkt, der Gegenstand im Gegenstand, das Ereignis im Ereignis und das ‘mal x’ “ohne Überlagerung und ohne Transparenz”; daraus ergab sich *borgesvirtuell*.

Der vierte Moment meiner Entdeckungsreise bildete das “Sandbuch”. Erinnern wir uns: Eines Tages steht dem Ich-Erzähler in seiner Wohnung in der Belgrano-Straße in Buenos Aires ein Buch- bzw. ein Bibelverkäufer gegenüber, der ihm ein besonderes, “heiliges Buch” zeigen und verkaufen möchte, das den Titel *Holy Writ* trägt und aus Bombay stammt. Beim Durchblättern erscheint dem Ich-Erzähler die

Seite 40514, die nächste Seite trägt die Zahl 999, auf deren Rückseite findet sich eine Paginierung mit acht Ziffern, das wäre z.B. Seite 50.000.000. Der Ich-Erzähler sieht dann beim weiteren Durchblättern auf einer beliebigen Seite einen Anker, worauf der Verkäufer dem verblüfften Erzähler sagt: "Sehen Sie ihn gut an. Sie werden ihn nie wieder sehen", und so geschieht es. Obwohl der Erzähler sich die Seite vermerkt, kann er diese nie wieder finden, denn es handelt sich um ein "Sandbuch, weil weder das Buch noch der Sand Anfang oder Ende haben". Mithilfe des Verkäufers presst der Ich-Erzähler den Zeigefinger auf eine Seite, aber es schieben sich immer wieder andere Seiten dazwischen, als ob das Buch selbst lebte und sich bewegte:

Sein Buch heißt Sandbuch, sagte er, weil weder das Buch noch der Sand Anfang oder Ende haben. Er forderte mich auf, das erste Blatt zu suchen. Ich drückte die linke Hand auf das Titelblatt und schlug das Buch auf, den Daumen fest an den Zeigefinger gepresst. Alles war zwecklos. Immer schoben sich einige Blätter zwischen Titelblatt und Hand. Es war, als bräuchte das Buch sie hervor. Nun suchen Sie das Ende. Auch das gelang mir nicht. [...] "Das kann doch nicht sein" – [sagt der Ich-Erzähler] [...] "Es kann nicht sein, aber es *ist* so. Dieses Buch hat nämlich eine unendliche Zahl von Seiten. Keine ist die erste, keine die letzte. Ich habe keine Ahnung, warum es so willkürlich paginiert ist. Vielleicht um zu verstehen zu geben, dass jeder Term einer unendlichen Serie eine beliebige Zahl tragen kann" (Borges 1993d: 184).

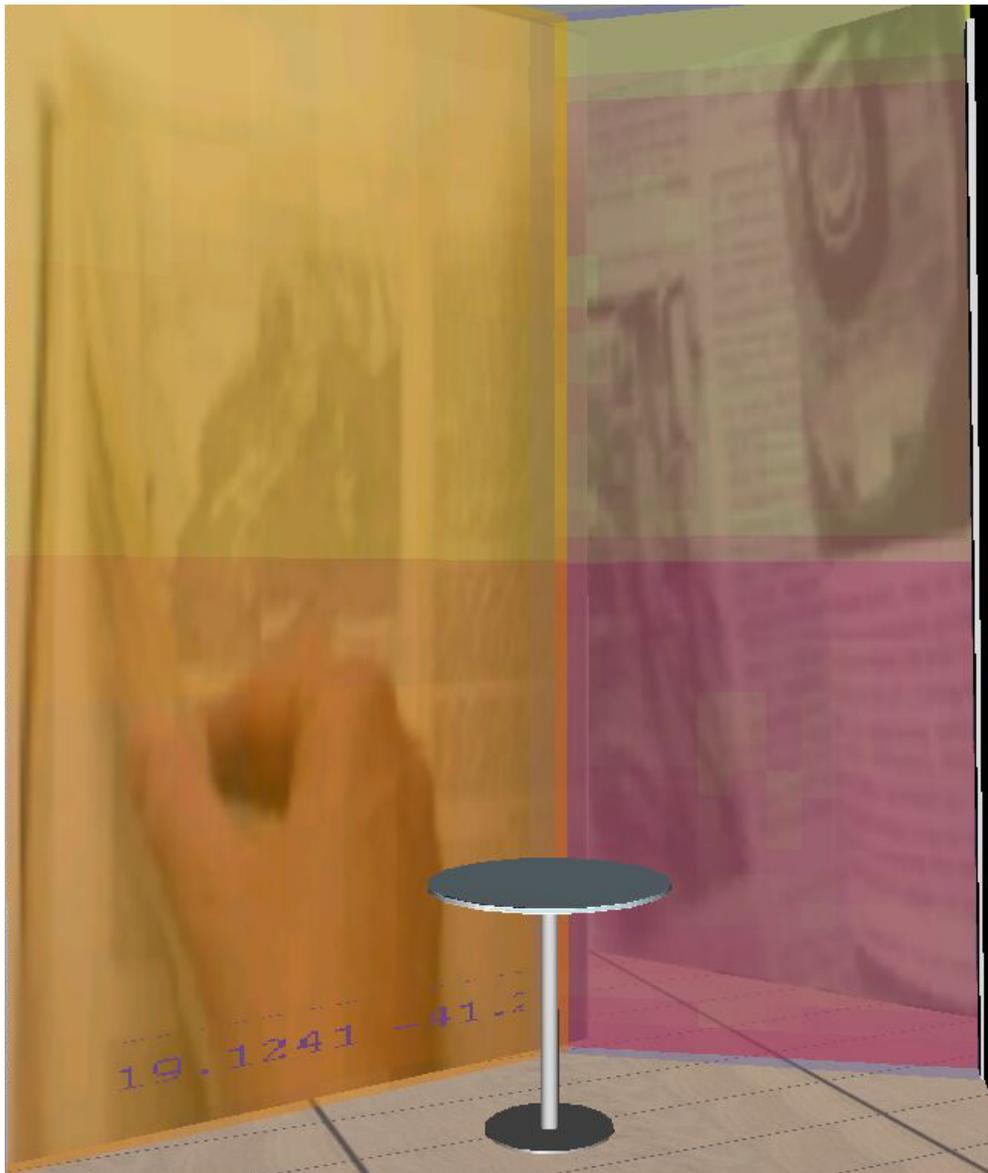
Der Ich-Erzähler versteckt seine Neuerwerbung "hinter einigen unvollständigen Bänden von *Tausendundeine Nacht*" und wird derart vom Geheimnis des Buches erfasst, dass er den Schlaf verliert und sein Leben völlig durcheinander gerät. Und so begibt er sich in die Nationalbibliothek von Buenos Aires und legt das Buch in ein Regal unter einer Wendeltreppe, ohne sich den genauen Ort zu merken (unter einer Treppe befindet sich auch die Aleph-Kugel; ein schöner Zufall!). Damit endet die Erzählung.

Was ist passiert?

Hier wird das räumlich Undenkbare gedacht, erdacht: Einen Raum, eine Topographie, der/die nur für Sekunden besteht. Beim Wechseln des Standortes ist dieser erste Standort, an dem sich der Betrachter befand, nie wieder zu finden, es sei denn, dass der Zufall in Milliarden von Möglichkeiten eine Wiederkehr der gleichen Seite zulässt, sodass die Raum- und Zeitachsen sich ewig bewegen und eigentlich die Vorstellung von Raum als fixe Linien, die sich von einem Punkt 'p' zu einem Punkt 'r' erstrecken, oder von Zeit als dem Vergehen von z1 zu z2 negiert wird und damit auch die Vorstellung von Logos und Ursprung, was den Kernpunkt von Virtualität ausmacht.

Wie kann es ein Sandbuch geben? Ein Buch, dessen Seiten und Buchstaben dem Leser durch die Finger rinnen oder zwischen den Fingern zerrinnen? Ein Buch in Bewegung, unendlich, ohne Anfang und Ende? Ein Buch, das zerfließt wie Wellen?

Abb. 4: Simulation des "Sandbuches"



© Jürgen Meier (architektur&medien Leipzig).

Auf dieses Rätsel, das bereits im Titel angedeutet wird, versucht der Erzähler den Leser einzustimmen und ihm die physikalische Gegebenheit des Sandbuches mit Erklärungen über Geometrie nahezubringen, die wir aus der Schule kennen. So heißt es gleich zu Anfang:

Die Linie besteht aus einer unendlichen Zahl von Punkten; die Fläche aus einer unendlichen Zahl von Linien; das Volumen aus einer unendlichen Zahl von Flächen, das Hypervolumen aus einer unendlichen Zahl von Volumina [...] (Borges 1993d: 183).

Borges verrät uns subtil den möglichen Sinn dieser Kurzerzählung, die nicht mehr als fünfeinhalb Seiten Umfang hat. Drei Äußerungen enträtseln das komplexe Gebilde: 1. jene, "dass jeder Term einer unendlichen Serie eine beliebige Zahl tragen kann"; 2. der Verweis auf *1001 Nacht*; 3. die Deponierung des Buches in der Nationalbibliothek, die damals immerhin 900.000 Bücher beherbergte.

Ein Buchstabe verweist auf einen anderen und dieser auf einen dritten und so *ad libitum*. Kein Buchstabe ist der erste, sondern wie ein Punkt auf einer Linie, ein Punkt in einer unendlichen Kette von Buchstaben: Buchstaben (Punkte) bilden Wörter (Linien) und eine unendliche Zahl von Wörtern (Linien) bildet ein Buch (Flächen), die unendliche Zahl von Büchern (Flächen) bildet Bibliotheken (eine bestimmte Zahl von Volumina, privaten und öffentlichen Bibliotheken), und eine unendliche Zahl von Bibliotheken bilden die Bibliothek der Bibliotheken (das Hypervolumen).

Das Sandbuch ist nicht nur eine Allegorie des Universalwissens, es steht für die Sinnstreuung, für die Enzyklopädie, für das Buch der Bücher und vor allem für digitale und virtuelle Welten, die sich ausdehnen und verkleinern, die wandern; es steht für die grenzenlose, zeitlose und raumlose Zirkulation von Zeichen, sowohl für die *many worlds theory* als auch für das *World Wide Web*. In ihm sind alle Informationssysteme, das Universum, das eine Informationsstruktur ist, enthalten. "Tlön, Uqbar, Tertius Orbis", "Der Garten der Pfade, die sich verzweigen" und "Das Aleph" stellen die ersten Vorstellungen der von Hugh Everett formulierten Viele-Welten-Theorie (1955-1957) und von einem Web-System dar, die dann in "Das Sandbuch" weitergeführt werden. Der Terminus 'Hypervolumen' spricht für sich selbst. In der Transgression von Disziplinen und in der Vision von Welten in anderen Bereichen liegt das Faszinosum dieser Bücher und von Borges' Literatur und Denken. Als ich Borges so las und verstand, verschwand das Unbehagen des Hermetisch-Kryptischen und Borges' Literatur öffnete sich mir mit einer unverwechselbaren Transparenz. Ein Denker und Schriftsteller "eines früheren Jahrhunderts" – wie er sich selbst ironisch bezeichnete – schreibt auch moderne Wissenschafts- und postmoderne Mediengeschichte.

'Borges-virtuelles' literarisches Vorgehen stellt die vollkommene mediale Repräsentation von Schrift, die Schaffung virtueller bzw. digitaler Welten durch die Sprache dar, Borges antizipiert von den dreißiger Jahren an das Internet, das Konzept des Hypertextes von Nelson und der Viele-Welten-Theorie von Everett.

*borgesvirtuell* ist der Versuch von Jürgen Meier und mir, die von Borges mittels der Sprache postulierten hybriden und virtuellen, zeitlosen und raumlosen Welten visuell umzusetzen, die sonst aufgrund der Linearität und Kausalität der Sprache literarisch nicht konkret darstellbar, sondern nur beschreibbar sind.

Ein fünftes Moment bilden die Konzepte 'Enzyklopädie' und 'Bibliothek' von Borges. 'Tlön' hat sich seit der Publikation dieser Erzählung wie etwa 'Macondo' zu einer realen Größe, zu einer Metapher-Plattform für Unendlichkeit und parallele

Welten entfaltet. Schaffte Borges vierzig Bände von Tlön, hat man nun in dem Projekt “die zweite Bibliothek von Tlön” diese Zahl mit fünfzig überschritten und damit ein kleines Fensterchen zur Unendlichkeit aufgestoßen, aber zugleich den Abgrund und Terror der Unmöglichkeit erblickt: Die Bibliothek wird nie fertig sein, auch dann nicht, wenn es Hunderte von Bänden werden sollen. Das liegt in der Natur der Sache und offenbart eigentlich die Tragik (oder eine Beglückung) des Enzyklopädischen, die der Enzyklopädie als System inhärent ist.

Nun ein erstes Zitat:

Gegen 1944 exhumierte ein Ermittler der Zeitung “The American” (aus Nashville, Tennessee) in einer Bibliothek von Memphis die vierzig Bände der Ersten Enzyklopädie von Tlön [...]. Die Ausstreuung von Tlön-Objekten in verschiedenen Ländern würde diesen Plan ergänzen [...]. Tatsache ist, daß die internationale Presse unaufhörlich den “Fund” ausposaunte. Handbücher, Anthologien, Kurzfassungen, wortgetreue Fassungen, autorisierte Neudrucke und Raubdrucke des Größten Werks der Menschheit verstopften und verstopfen noch immer die Erde. Fast sofort gab die Wirklichkeit in mehr als einem Punkt nach. Und zwar wollte sie nachgeben (Borges 1993a: 33).

An dieser Stelle möchte ich ansetzen. Auffallend ist, dass Borges zunächst über die Enzyklopädie von Tlön von vierzig Bänden, dann aber über das “Größte Werk der Menschheit” spricht. Aber vierzig Bände stellen keineswegs die größte Enzyklopädie der Welt dar, denn Johann Heinrich Zedlers Enzyklopädie im 18. Jahrhundert wies über vierzig Bände beim Buchstaben ‘Z’ auf (Ulrich Johannes Schneider <<http://www.seineweltwissen.de/index.php?id=23>>, 19.04.2008). Die *Brockhaus Enzyklopädie* kommt auf dreißig Bände, umfasst 24.500 Seiten, 300.000 Stichwörter und etwa 40.000 Bilder und wird von der im Jahre 1768 erstmalig noch als dreibändiges Werk erschienenen *Encyclopaedia Britannica* mit 33.000 Seiten, 720.000 Register-Einträgen und 24.000 Abbildungen übertroffen. Damit ist die *Encyclopaedia Britannica* die größte Enzyklopädie weltweit.

Für Borges, einen eifrigen Leser der *Encyclopaedia Britannica*, dem offenbar Zedlers Enzyklopädie unbekannt war, war die Tlöner Enzyklopädie mit vierzig Bänden selbstverständlich die größte aller Enzyklopädien. Dennoch klingt die Formulierung, dass dies das “Größte Werk der Menschheit” sei, maßlos überzogen. Wenn Borges nicht übertreibt, dann will er uns etwas anderes damit sagen, und eine mögliche Antwort finden wir im restlichen Zitat und bei der Berücksichtigung, an welcher syntagmatischen Stelle die Formulierung “des Größten Werks der Menschheit” vorkommt.

Zunächst halten wir fest, dass eine gigantische Implosion und Ausdehnung der vierzigbändigen Enzyklopädie durch “Handbücher, Anthologien, Kurzfassungen, wortgetreue Fassungen, autorisierte Neudrucke und Raubdrucke” die Enzyklopädie überwuchern, umschlingen, auffressen, vertilgen und wieder ausspucken, und eben an dieser Stelle wird von dem “Größten Werk der Menschheit” gesprochen. Und es sind diese Millionen von Seiten, die die Menschen über die Enzyklopädie ergießen – und damit wie Borges sagt “verstopften und verstopfen” und zwar “noch immer die Erde” –, die aus der Bibliothek von Tlön die größte machen. Damit wird klar, dass diese infiniten ‘Supplemente’ und ‘Paratexte’ die Enzyklopädie stets ergänzen, ‘aufpfropfen’, und zwar nicht nur die Enzyklopädie, sondern “die Erde”. Da-

mit wird ferner klar, dass die Enzyklopädie nicht nur für das universelle, nie endende Wissen, sondern für die Welt, für das Universum steht. Damit ist Tlön nicht mehr allein ein Planet, sondern er ist Wissen; Wissen, 'das Erde, Universum macht'. In "Die Bibliothek von Babel" macht Borges deutlich, dass die Bibliothek qua die topographische Bibliothek nicht nur unendlich, sondern dem Universum gleich ist:

Als verkündet wurde, die Bibliothek umfasse alle Bücher, war der erste Eindruck ein überwältigendes Gefühl. [...] Das Universum war gerechtfertigt, das Universum bemächtigte sich jäh der schrankenlosen Dimensionen der Hoffnung.

[...]

Die Bibliothek ist so gewaltig an Umfang, daß jede Schmälerung durch Menschenhand verschwindend gering ist (Borges 1993c: 71, 73).

Dank dieses Wissens, verortet in der Virtualität der Unendlichkeit einer Enzyklopädie, gibt es Tlön, gibt es die Erde, gibt es das Universum und nicht umgekehrt. Damit wird außerdem klar, dass die *Realia* ein Ergebnis unseres Bewusstseins, unserer Phantasie, unserer Freiheit und Möglichkeit, Welten zu erdenken und zu erschreiben ist. Damit soll gesagt werden, dass wir uns selbst schöpfen, auch in diesem Augenblick, in dem ich mich an Sie wende. Wenn ich Sie hier und jetzt nicht denke, dann gibt es Sie nicht, auch mich selbst nicht, wenn ich etwa schlafe und mich nicht denke, nichts äußere.

Das "verstopften und verstopfen" bzw. den Ausdruck "des Größten Werks der Menschheit" greift Borges in "Die Bibliothek von Babel" wieder auf, als er wiedergibt, dass manche Denker aus bestimmten Prämissen ableiten würden, dass

[...] die Bibliothek total ist, und daß ihre Regale alle nur möglichen Kombinationen der zwanzig und soviel orthographischen Zeichen [...] verzeichnen, mithin alles, was sich irgend ausdrücken läßt: in sämtlichen Sprachen. 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 [...] (Borges 1993c: 71).

Und so kommen wir zu einem weiteren Zitat, das ebenfalls für die unendliche Enzyklopädie steht, eine Formulierung mit der Borges "Das Sandbuch" beginnt und das auf den ersten Blick nichts mit der darauf folgenden Geschichte zu tun hat:

Die Linie besteht aus einer unendlichen Zahl von Punkten; die Fläche aus einer unendlichen Zahl von Linien; das Volumen aus einer unendlichen Zahl von Flächen, das Hypervolumen aus einer unendlichen Zahl von Volumina [...] (Borges 1993d: 183).

Sein Buch heißt Sandbuch, sagte er, weil weder das Buch noch der Sand Anfang oder Ende haben. Er forderte mich auf, das erste Blatt zu suchen. Ich drückte die linke Hand auf das Titelblatt und schlug das Buch auf, den Daumen fest an den Zeigefinger gepresst. Alles war zwecklos. Immer schoben sich einige Blätter zwischen Titelblatt und Hand. Es war, als brächte das Buch sie hervor. Nun suchen Sie das Ende. Auch das gelang mir nicht. [...] "Das kann doch nicht sein" – [sagt der Ich-Erzähler] [...] "Es kann nicht sein, aber es ist so. Dieses Buch hat nämlich eine unendliche Zahl von Seiten. Keine ist die erste, keine die letzte. Ich habe keine Ahnung, warum es so willkürlich paginiert ist. Vielleicht um zu verstehen zu geben, daß jeder Term einer unendlichen Serie eine beliebige Zahl tragen kann" (Borges 1993d: 184).

Borges spricht hier über ein ‘Hypervolumen’, er spricht von einem Buch, das sich selbst hervorbringe, in dem die Seiten unendlich sind und es dementsprechend keine erste und keine letzte Seite gäbe. Ich sagte bereits, wir haben ein unendliches Universum – wie im Werk von Ts’ui Pên – bestehend aus “verschiedene[n] Zukünfte[n], verschiedene[n] Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen [...]”, in dem “sämtliche Lösungen” vorkämen und in dem “jede einzelne [...] der Ausgangspunkt weiterer Verzweigungen” sei (Borges 1993b: 86), ein Universum aus Buchstaben, ausgestattet mit “unendlichen Zeitreihen”, mit einem “wachsende[n], schwindelerregende[n] Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten [...], die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder Jahrhunderte lang ignorieren” und das “alle Möglichkeiten” umfasse (Borges 1993b: 88). Diese Formulierungen machen das aus, was Borges mit der Formulierung “des Größten Werks der Menschheit” zum Ausdruck bringen möchte, eine Enzyklopädie, die außerdem und zugleich alle Bibliotheken und alles Wissen der Welt in sich trägt, und was er mit der Aleph-Kugel erneut zu beschreiben versucht: die Unendlichkeit. In “Das Aleph” schreibt er:

Nun komme ich zum unsagbaren Mittelpunkt meines Berichts; hier beginnt meine Verzweiflung als Schriftsteller. [...] wie soll ich anderen das unendliche Aleph mitteilen, das mein furchtbares Gedächtnis kaum erfaßt? [...] Vielleicht würden mir die Götter den Fund eines entsprechenden Bildes nicht versagen, aber dann wäre dieser Bericht kontaminiert von Literatur und Falschheit. Überdies ist das Kernproblem unlösbar: die Aufzählung, wenn auch nur die teilweise, eines unendlichen Ganzen. In diesem gigantischen Augenblick habe ich Millionen köstlicher oder grässlicher Vorgänge gesehen; [...] alle fanden in demselben Punkt statt, ohne Überlagerung und ohne Transparenz. Was mein Auge sah, war simultan: was ich beschreiben werde, ist sukzessiv, weil die Sprache es ist. Etwas davon will ich gleichwohl festhalten.

Im unteren Teil der Stufe, rechter Hand, sah ich einen kleinen regenbogenfarbenen Kreis von fast unerträglicher Leuchtkraft. Anfangs glaubte ich, er drehe sich um sich selbst; später begriff ich, daß diese Bewegung eine Illusion war, hervorgerufen durch die schwindelerregenden Schauspiele, die er barg. Im Durchmesser mochte das Aleph zwei oder drei Zentimeter groß sein, aber der kosmische Raum war darin, ohne Minderung des Umfangs. Jedes Ding [...] war eine Unendlichkeit von Dingen, weil ich sie aus allen Ecken des Universums sah (Borges 1995: 143-144).

So wie der Schriftsteller das Simultane, genauer das Zeit- und Raumlose (und hierfür ist das Labyrinth eine unvollkommene Metapher) in seiner Mikro-Welt, dem Buch, nicht beschreiben bzw. erfassen kann, so kann der Mensch die Welt und deren Wissen in einer herkömmlichen Enzyklopädie nie erfassen, nur Bruchstücke davon. Daher bleibt für Borges die herkömmliche Enzyklopädie, auch die von Tlön, ein unvollständiges Werk aus Zufälligkeiten. Das Ordnungsprinzip des Alphabets, ja die Sprache insgesamt ermöglichen nicht, nicht einmal annähernd, das Wissen und bestimmte Phänomene zu erfassen; die Sprache versagt.

Wenn das so ist, worauf zielt Borges dennoch mit der Äußerung “des Größten Werks der Menschheit” ab? Eine mögliche Antwort liegt darin, dass Borges eine virtuelle Enzyklopädie im Blick hatte, wie das System der *Wikipedia*. Hätte er von dieser in seinem Leben erfahren, hätte er gewiss eine große Erfüllung empfunden.

Borges’ Denken und literarische Praxis ist wie ein umspannendes Zitatengeflecht von Elementen, die sich rhizomatisch immer mehr ausweiten und uns in

verschiedene Welten überführen. Dieses – im Falle von Borges – implodierende Büchernetz hat seinen willkürlichen bzw. virtuellen Ausgangspunkt in einem Buch, das aus Versatzstücken zahlreicher anderer Bücher besteht, die uns wiederum zu anderen Büchern führen usw. So stellt Borges in “Die Bibliothek von Babel” dar: “In irgendeinem Regal irgendeines Sechsecks [...] muß es ein Buch geben, das Schlüssel und vollkommenes Kompendium *aller übrigen* ist” (Borges 1993c: 73). Dabei werden stets die Disziplinengrenzen überschritten. Es spiegelt sich in einem Buch die Summe unendlicher Bücher wider, das totale Buch oder die Bibliothek, die wiederum auf andere, unzählbare Bibliotheken verweist und unendliche Bibliotheken enthält. Dadurch haben wir ein sich immer weiter ausweitendes und oszillierendes Netzgeflecht, die Wiederkehr und das Verschwinden von ähnlichen oder verfremdeten, erweiterten, variierten Textfragmenten. Von hier aus verkündet Borges:

*Die Bibliothek ist unbegrenzt und zyklisch.* Wenn ein ewiger Wanderer sie in einer beliebigen Richtung durchmáße, so würde er nach Jahrhunderten feststellen, daß dieselben Bände in derselben Unordnung wiederkehren (die, wiederholt, eine Ordnung wäre: Die Ordnung) (Borges 1993c: 76).

## 6. Viele-Welten-Theorie: Borges und Everett III

Borges’ Konzeption von Welten ist sehr eng verbunden mit der Viele-Welten-Theorie der Quantenphysik, hier insbesondere mit Everett (1955-1957). Man geht von der Annahme der Existenz vieler (paralleler) Welten als Folge der alternativen Interpretation des quantenmechanischen Messprozesses aus. Die Vorstellung besagt, dass mit jeder Messung einer quantenmechanischen Messgröße (Observablen) eine Aufspaltung in alle möglichen Realisierungen der Messgröße, also in viele Welten, stattfindet. Eingebettet in den Formalismus der Quantenkosmologie verspricht diese Deutung die Existenz von Paralleluniversen. Dies wurde bisher nicht bestätigt – weder direkt, noch indirekt (vgl. Andreas Müller, Astrophysiker der Universität Heidelberg, <[http://www.lsw.uni-heidelberg.de/users/amueller/lexdt\\_v.html](http://www.lsw.uni-heidelberg.de/users/amueller/lexdt_v.html)>, 15.02.2009). Dennoch hat die Viele-Welten-Theorie einen neuen Aufschwung durch die Theorien von Deutsch erhalten.

Everett lieferte eine neue und revolutionierende Interpretation der Quantenmechanik, “that denies the existence of a separate classical realm and asserts that it makes sense to talk about a state vector for the whole universe” (DeWitt/Graham 1973: v), wonach das Universum aus vielen Welten besteht, wie DeWitt und Graham im Vorwort (DeWitt/Graham 1973: v) sagen. Es ist auch kein Zufall, dass die Herausgeber das Buch, das Arbeiten von Everett, Wheeler, DeWitt, Cooper und Van Vechten sowie von Graham vereint, mit zwei Motto-Zitaten aus der Literatur beginnen. Das eine stammt aus “Der Garten der Pfade, die sich verzweigen”, das andere von William James, einem Favoriten von Borges: “Actualities seem to float in a wider sea of possibilities from out of which they were chosen; and *somewhere*, indeterminism says, such possibilities exist, and form part of the truth”. Das bedeutet, dass Physiker das entdeckten, was Literaturwissenschaftler in den Werken die-

ser Autoren nicht in der Lage waren zu sehen. Die Motto-Zitate machen den Bezug zwischen Borges und Everett offensichtlich.

Beide, Borges ab 1939 und Everett ab 1955, befassen sich mit der Idee eines “continual splitting of the universe into a multitude of mutually unobservable but yielded a definite result and in most of which the familiar statistical quantum laws hold” (DeWitt/Graham 1973: v).

Hierzu ein bekanntes Beispiel aus der Quantenmechanik von “Schrödingers Katze”, das aber gleichwohl von Borges stammen könnte:

Man könnte dann auch sagen, dass in unserer Welt Schrödingers Katze entweder tot oder lebendig ist und in einer anderen Realität genau das umgekehrte geschehen ist. Bei Zeitreisen geht man davon aus, dass wenn [sic] man z.B. seinen Vater noch vor seiner Geburt tötet man [sic] selbst verschwindet. Wenn es mehrere Realitäten gäbe, wäre es jedoch möglich, dass man seinen Vater nur in einer Realität umbringt, man selbst aber trotzdem existiert, weil es mehrere Realitäten gibt. Man ist sich jedoch noch nicht ganz sicher, ob diese Theorie stimmt (Czarnecki <<http://www.hpwt.de/Quanten2.htm>>, 13.09.2010).

Mit der Postulierung von vielen gleichzeitig existierenden Welten überwindet Borges auch die sogenannte ‘Phantastik’ (Toro 1998; 2001; 2003), denn hier geht es nicht um eine feststehende Realität, deren Realitätspostulate durch bestimmte Ereignisse verletzt werden, sondern es geht um infinite *possible worlds*, die gleichzeitig existieren. Damit sehe ich meine Theorie der Antifantastik bei Borges aus dem Jahre 1998 bestätigt und kann diese nun wesentlich erweitern.

Sowohl die mechanische, wie ein perfektes Uhrwerk funktionierende Welt von Newton als auch die relativistische, das heißt, die in einer ungeteilten Vergangenheit und Zukunft existierende Welt von Einstein, der Newtons Weltbild entscheidend modifizierte, überdeckten die Möglichkeit der Existenz von Parallelwelten.

Im Verlauf des letzten Drittels des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte die Physik die Vorstellung, dass kleine Teilchen, die unsere Welt bilden, durch den Raum als ‘Wellen’ und nicht linear von einem Punkt ‘A’ zu einem Punkt ‘B’ reisen, sondern dass sich diese kleinen Teilchen in einer ‘world of probability’ bewegen, sodass sich in jeder Welle eine unendliche Zahl von Positionen ergeben, durch die sich die Teilchen bewegen, und solange ein Partikel sich nicht mit etwas verbindet und eine Position einnimmt, wird er keine definitive Position haben. Mit anderen Worten: Impuls und Ort eines Teilchens (Partikel) können nicht gleichzeitig mit beliebiger Genauigkeit bestimmt werden. Daher wird das Phänomen als eine ‘quantum wave of probability’ beschrieben.

Diese Theorie, die – wie erwähnt – nie bewiesen wurde, stützt sich auf Atomuntersuchungen, die zunächst von der Erwartung ausgingen, dass die Atome sich durch den Raum wie Objekte bzw. individuelle Teilchen bewegten. Man erwartete ferner, Elektronen zu finden, die um schwere Protonen kreisten, so ähnlich wie die Planeten um die Sonne. Allerdings fanden die Wissenschaftler nichts dergleichen, sondern sie machten die Entdeckung, dass sich Atomteilchen virtuell von einem festen Zustand in eine Wahrscheinlichkeit/Probabilität verwandelten, statt von einem Punkt ‘A’ zu einem Punkt ‘B’ zu reisen.

Diese Entdeckung von klitzekleinen Reisen wurde von Heisenberg bestätigt, als er erklärte, dass wir nie genau gleichzeitig das Moment und die Position von Materie oder Lichtteilchen kennen können. Von hier aus wird die “Quatenmechanik” von Werner Heisenberg formuliert, die die Physik nun revolutionierte. Denn die Quantentheorie besagt, dass, solange wir die Vergangenheit betrachten, die Welt sich in einem Zustand der Gleichzeitigkeit befindet, wo die finiten Ereignisse, die wir annehmen, immer finit sind, aber sich zugleich mit anderen *possible worlds* in dem Augenblick vermischen, den wir noch nicht gesehen haben oder sehen wollen/können. Mit der Erkenntnis also, dass jedes einzelne Partikel aus dem subatomaren Bereich als Welle reist, konnte Simultaneität auf jede mögliche Folge jedes ereignishaften Quantums angewandt werden.

Von hier aus folgert Everett in seiner Viele-Welten-Theorie als einer alternativen ontologischen Interpretation der Quantentheorie, dass das Universum nicht auf die Realität beschränkt ist, die wir sehen, sodass die anderen *possible worlds* sich von jedem Teilchen aus ‘verzweigen’, und dass daher viele andere *possible worlds* oder Verzweigungen von Zeit existieren, als wir annehmen. ‘Wellen’ implizieren verschiedene Zustände, sodass etwas in einer Welt untergeht, in einer anderen jedoch bestehen bleibt.

Und wie formulierte es Borges? Das, was wir als Rhizom, als Allegorie einer nicht dichotomen Welt erkannten, ist zugleich eine sehr genaue Formulierung aus der Wellentheorie (Thomas Young 1800; Augustin-Jean Fresnel 1815; Joseph Fraunhofer 1821; James Clerk Maxwell 1861-1864; Heinrich Rudolph Hertz 1888; Max Planck 1900) und später aus der Viele-Welten-Theorie von Everett (1956/57); noch einmal das Zitat aus “Der Garten der Pfade, die sich verzweigen” von Borges:

Er *erschafft* so verschiedene Zukünfte, verschiedene Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen [...] sämtliche Lösungen [kommen vor]; jede einzelne ist der Ausgangspunkt weiterer Verzweigungen. Manchmal streben die Pfade dieses Labyrinths zueinander hin; zum Beispiel kommen Sie in dieses Haus, aber in einer der möglichen Vergangenheiten sind Sie mein Feind gewesen, in einer anderen mein Freund.

[...]

Er glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten. Dieses Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder jahrhundertlang ignorieren, umfasst alle Möglichkeiten (Borges 1993b: 86, 88).

“Verschiedene Zukünfte”, “verschiedene Zeiten”, “auswuchern” und “sich verzweigen”, “mögliche Vergangenheiten”, “unendliche Zeitreihen” (= Wellen oder Parallelwelten), “wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten” und “Webmuster” weisen eindeutig darauf hin, dass Borges sowohl die *Spezielle Relativitätstheorie* (Einstein 1905) als auch die *Allgemeine Relativitätstheorie* (Einstein 1915) gekannt haben muss, und von da aus formuliert er die Viele-Welten-Theorie auf seine Weise, so wie sie Everett Mitte der fünfziger Jahre von der Physik aus formulieren wird.

Die Auffassung der sich relativ zueinander geradlinig und gleichförmig bewegenden Systeme, oder die Auffassung der in der Physik üblichen Vorstellung der

absoluten Gleichzeitigkeit sind den Vorstellungen aus der speziellen Relativitätstheorie und jenen der 'Relativierung der Gleichzeitigkeit' von Borges gewichen. Zwei Ereignisse z.B., die räumlich getrennt, aber in einem bestimmten Inertialsystem gleichzeitig stattfinden, klaffen in einem relativ dazu noch bewegten System zeitlich auseinander. Auch die Vorstellung, dass sich zwei zeitlich und räumlich getrennte Ereignisse gegenseitig beeinflussen, ist Borges zu Eigen, d.h., dass "jeder physikalische Vorgang nur durch Vermittlung einer sich höchstens mit Lichtgeschwindigkeit ausbreitenden Wirkung auf andere, räumlich entfernte Vorgänge einwirken kann" (*Der Brockhaus Multimedial* 2005: o.S.). Mit der *Allgemeinen Relativitätstheorie* (Einstein 1915) teilt Borges die Vorstellung einer vierdimensionalen Raum-Zeit-Welt und des Vorhandenseins von Gravitationsfeldern, einer von Punkt zu Punkt wechselnden "Krümmung des Raumes". Ein Ereignis existiert deshalb in zwei Welten/Zuständen gleichzeitig.

Das Beispiel von "Schrödingers Katze", wonach diese entweder tot oder lebendig sei, je nachdem, in welcher Realität sie sei, entspricht ziemlich genau der Äußerung Borges', dass eine Figur in einer gegenwärtigen Welt sein Feind, in einer anderen sein Freund sein könnte bzw. wäre: "[...] aber in einer der möglichen Vergangenheiten sind Sie mein Feind gewesen, in einer anderen mein Freund" (Borges 1993b: 86).

Borges bietet uns an, die Wirklichkeit nicht einzuengen, weil wir diese nicht immer ganz erfassen können, sondern anzunehmen, dass diese viel weiter ist, als alles Denkbare (daher grenzt Borges' Denken an den Rand des Denkbaren im Rahmen von normierten Wirklichkeitspostulaten).

Borges spielt Ende der dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre in der Literatur mit Postulaten aus der Physik, die Einstein 1905 und 1915 und Heisenberg zwischen 1925 und 1927 formulierten. Für Borges ist das Heisenberg'sche Prinzip der 'Unschärferelation' bzw. der 'Unbestimmtheitsrelation' (*Uncertainty/Incertidumbre/Incertitude*) von zentraler Bedeutung, was Everett 1956/57 formalisierte und was unter dem Begriff der *many other worlds* oder *many worlds theory* bekannt wurde.

Im Kontext der Stringtheorie gibt es zwar verschiedene Spekulationen über Wechselwirkungen zwischen Paralleluniversen, aber dies entzieht sich derzeit jeder experimentellen Überprüfung und ist wohl auch eher als Denkmodell gedacht. Jedenfalls hat all dies einen ganz anderen Status und eine ganz andere Zielrichtung als die Viele-Welten-Theorie von Everett. Everett schlägt – wie Borges – die simultane Verwirklichung aller Möglichkeiten und die damit in jedem Augenblick verbundene Verzweigung der Zukunft als eine Deutung der Unbestimmtheit des Messergebnisses der Quantenmechanik vor. Nach der Verzweigung gibt es keine Kontaktmöglichkeit mehr zwischen den verschiedenen 'Geschichten'. Dies ist etwas anderes als die Auflösung des Gleichzeitigkeitsbegriffs in der Relativitätstheorie oder die Spekulationen über Paralleluniversen in der Kosmologie, auch wenn tatsächlich die Everett'sche Vorstellung neue Perspektiven für die gedankliche Analyse von Zeittunneln eröffnet.

Lange Zeit schien es so, als ob die Viele-Welten-Theorie hätte wahr sein können, was sich in den letzten Jahren zu ändern schien. Aber David Deutsch, der Pionier des Quanten-PC, erklärt in der Zeitschrift *Der Spiegel* (14.03.05), dass für ihn keine Zweifel über die Richtigkeit dieser Theorie bestünden und dass die Theorie der Multiuniversen die beste wäre, um das Universum zu erklären (Deutsch 2005: 185).

### 7. Borges und die *New Media* (virtuell-digitale Welten)

Borges' Denken und literarische Praxis ist wie ein umspannendes Zitatengeflecht von Elementen, die sich rhizomatisch immer mehr ausweiten und uns in verschiedene Welten überführen. Dieses – im Falle von Borges – implodierende Bücher-netz hat seinen willkürlichen bzw. virtuellen Ausgangspunkt in einem Buch, das aus Versatzstücken zahlreicher anderer Bücher besteht, die uns wiederum zu anderen Büchern führen usw. Dabei werden stets die Disziplinengrenzen überschritten. Es spiegelt sich in einem Buch die Summe unendlich vieler Bücher wider, das totale Buch oder die Bibliothek, die wiederum auf andere, unzählbare Bibliotheken verweist und unendlich viele Bibliotheken enthält. Dadurch haben wir ein sich immer weiter ausweitendes und oszillierendes Netzgeflecht, die Wiederkehr und das Verschwinden von ähnlichen oder verfremdeten, erweiterten, variierten Textfragmenten. Daher entspricht Borges' Verfahren der Konstruktion eines Einzeltextes der Bibliothek aller Bibliotheken, er erschafft eine nicht zu verortende, nicht fassbare Bücher- und Ideenwelt, die dem Hypertext und dementsprechend dem Hyperlink und dem Internet entspricht. Damit besteht eine Äquivalenz oder Homologie zwischen den literarischen Konstruktionen von Borges und den unendlichen virtuellen Internetwelten. Das Borges'sche Konzept des Labyrinths mit den vielen Ein- und Ausgängen, das 'unendliche Labyrinth', das Labyrinth ohne Zentrum, dieses *regressus ad infinitum*, stellt auf einer Makroebene die vielen Welten und das System des Internets dar.

Unter 'virtuell' wollen wir bei Borges nicht nur das mediale Konzept von Baudrillard im Sinne einer präsupponierten (vorgetäuschten) Wiedergabe einer nicht existenten Realität, also einer sich bildenden Hyperrealität verstehen, sondern zugleich die aus der Physik und Philosophie stammende Idee, dass die Fähigkeit des Menschen, zu verstehen unbegrenzt ist, und dass Virtualität eine "zentrale und grundlegende Eigenschaft des Multiuniversums" ist (Deutsch 1996: 118).

Die von mir nicht erst heute vertretene Interpretation von Borges' Denken, das sich in einigen seiner Texte niederschlägt, wird nicht nur durch seine Erwähnung in der Physik auf eindrucksvolle Weise bestätigt, sondern zugleich auch in der Diskussion der *New Media*, eines Teils der Medienwissenschaften, wie z.B. der von Noa Wardrip-Fruin und Nick Montfort herausgegebene und von Michael Crumpton entworfene Band *The New Media Reader*, der 2003 bei der MIT Press erschien, dokumentiert.

Dieser Reader oder, besser gesagt, diese Geschichte der *New Media* wird mit Borges' Erzählung "Der Garten der Pfade, die sich verzweigen" eröffnet, und es

werden als weitere Lektüren seine "Bibliothek von Babel" und "Das Sandbuch" sowie Cortázers "Hopscotch" empfohlen. Andere erwähnte Autoren sind Vannevar Bush, Alan Turing, Norbert Wiener, William S. Burroughs und zu den "Oulipsten" werden Raymond Queneau, Claude Berge und Italo Calvino gezählt, ebenso wird eine große Zahl von Essays von Autoren wie Jean Baudrillard, Gilles Deleuze u.v.a. einbezogen.

Murray (2003: 3ff.) sieht Borges als jemanden, der bei der Vision der neuen Medien Standards und Maßstäbe setzte, da sie sich über das Versagen linearer Vermittlungsstrukturen (Medien) für das Erfassen unserer Gedankenwelt und für das Erfassen komplexer Phänomene bewusst ist. Ferner hebt sie hervor, dass Borges der erste oder einer der ersten war, der sich in einer globalen Kultur verortete und von dem "flutter of meaning across cultural boundaries" (Murray 2003: 3ff.), also von der Sinnstreuung jenseits kultureller Grenzen, fasziniert war. Wesentlich ist zugleich, dass Borges permanent durch unterschiedliche Disziplinen wandert. Literatur ist für ihn lediglich ein – von ihm sicher sehr geschätztes – Medium, um zahlreiche Gedankenwelten und -spiele zu transportieren und dies, wie Murray beteuert, mit stets wechselnden und erneuernden, ja nomadischen Perspektiven, die immer einen Standortwechsel, einen nie aufhörenden Translationsprozess, also eine Thematisierung der unendlichen Entscheidungsmöglichkeiten, des Auswucherns ("pululating") und der Überkreuzungen ("intersections") bedeuteten. "Der Garten der Pfade, die sich verzweigen" steht für ein Werk, das uns diese vielen medialen Möglichkeiten und Welten bewusst macht, ein Werk, "that has the shape of a labyrinth that folds back upon itself in infinite regression" und das eine "dizzying vision", die das 20. Jahrhundert prägen wird, beschreibt (Murray 2003: 3ff.; siehe dazu Toro 1992; 1993; 1999a; 1999b; 2002; 2003). Obwohl Borges von einem Konzept des Buches und der Bibliothek ausgeht, transgrediert er diese Struktur durch die Ausfüllung eines Buches (einer Erzählung) mit Zitaten unendlich vieler anderer Bücher, womit die Idee einer unendlichen Bibliothek entsteht. Durch dieses permanente Implodieren transzendiert Borges die Kategorie Buch in den Bereich eines sich proliferierenden Netzes von Signifikanten, also in den Bereich eines Hypertextes und damit vieler unterschiedlicher gleichzeitig bestehender Welten.

Es ist dabei völlig unbedeutend, dass Borges natürlich nicht an den PC oder an das Internet oder an digitale Welten dachte, die es damals nicht gab. Von Bedeutung ist nur die Struktur seines Denkens und seiner literarischen Praxis, wonach die Fläche Buch bei ihm aus unendlich vielen Knoten, Linien sowie aus einem expandierenden Netzgeflecht besteht, wie das Internet, sodass die 'Denk- und Vorgehensstrukturen' von Borges in seiner literarischen Praxis mit der 'Web-Struktur' und der Praxis der *User* äquivalent ist. Nur auf diese Strukturhomologie kommt es an. Für uns ist es bedeutsam, dass sich in seinen Texten eine neue Form von Welt und von Denken ankündigt, die eine Aufkündigung einer humanistischen Metaphysik, einer metaphysischen Dualität darstellt. Borges würde sich mit Sicherheit dieser Behauptung empört erwehren, das hilft aber nicht weiter, da zahlreiche seiner Texte, sei es "Das Aleph", "Der Garten der Pfade, die sich verzweigen", Tlön,

Uqbar, *Orbis Tertius*“ oder “Das Sandbuch” weit über das Literarische hinausgehen, sie befinden sich jenseits der Literatur (Toro 1999a; 1999b). Borges’ Literatur – wie jene von anderen seiner Zeitgenossen und von manchen Autoren nach ihm – besteht aus der Inszenierung dessen, was die Wissenschaft im 20. Jahrhundert ausmachen wird: “[...] tuning up our sense of existential befuddlement before the scientifically revealed world of the twentieth century”, wie Murray (2003: 4) unterstreicht. Wir fühlen uns durch das leitende Konzept und die Klugheit der Autoren des Bandes *New Media* sehr bestärkt, die unterstreichen, dass

[t]he difference is not so much in what they describe as in their orientation to it. The humanists see the contradictions and limitations of the great systems of thought and it causes them to question the very project of systemized thinking (Murray 2003: 4).

und dass es wichtig ist, “to look more closely at the rich interplay of cultural practice and technical innovation” (Murray 2003: 4).

Borges hat ein Metabuch gebildet, in dem alle Bücher, alle Zeichen und zahlreiche Disziplinen enthalten sind und zwar gleichzeitig, ohne dass wir sie gleichzeitig sehen und wahrnehmen können. Das ist das Aleph, die Verdichtung aller Zeichen auf einem Fleck, und das ist das Sandbuch, die zerrinnenden und sich von einem Ort aus ausbreitenden Zeichen, und durch diese Welt von Gedanken, Visionen und Zeichen surfen wir. “Flickering focuses”, “slipping way” und “flutter of meaning” sowie “proliferation und pululation of possibilities and paths”, mit anderen Worten, die Spaltung von Signifikant und Signifikat, sind die grundlegenden Strukturen dessen, was wir heute ‘Virtualität’ nennen und was die Vielheit von Welten ermöglicht. Das alles, was Murray als “the intellectual predicament of the second half of the twentieth century” (2003: 4) bezeichnet, hat Borges in den vierziger Jahren bereits ausformuliert.

Foucault (1966) sagte in Bezug auf Cervantes, dass der Künstler wie der Narr ein besonderes Gespür für tiefgreifende Veränderungen hat, sodass diese beiden als erste die neue, sich herausbildende Welt ankündigen. Galt dies für Cervantes, der den Paradigmenwechsel von der Welt der Analogien hin zum Übergang zu den Differenzen beschrieb, so gilt es in besonderer Weise für Borges und das 20. sowie das begonnene 21. Jahrhundert. Man kann sagen: Borges und kein Ende. Ein Leipziger Kolloquium im Jahre 1999 und den entsprechenden Band nannte ich “Das Jahrhundert von Borges”, wie ich jetzt sehe, hätten wir das 21. Jahrhundert im Titel nicht aussparen sollen. Borges und andere haben uns durch Allegorie, Äquivalenz und Homologie, durch die Schaffung neuer Welten, Entwürfe für wissenschaftliche und mediale Konzeptionen und Konstruktionen geliefert oder diese vorgedacht, bzw. den Weg aufgezeigt:

The engineers draw upon cultural metaphors and analogies to express the magnitude of the change, the shape of the as yet unseen medium. The storytellers and theorists build imaginary landscapes of information, writing stories and essays that later become blueprints for actual systems.

Gradually, the braided collaboration gives rise to an emergent form, a new medium of human expression (Murray 2003: 5).

Darüber hinaus haben beide, Borges und die *New Media*, die Metatextualität gemeinsam, d.h., beide machen die Konstruktion des Objekts (Text oder Medium) zum zentralen Thema ihrer Arbeit.

Borges' Denken und literarische Praxis teilen mit den *New Media* neben dem Konzept des Hypertexts und dem Enzyklopädischen auch das prozedurale Verfahren, die partizipatorischen Möglichkeiten und die räumlichen Beschaffenheiten, die von Borges medial formuliert werden.

Fassen wir das bisher Gesagte kurz zusammen:

Wir haben erstens eine Literatur, die auf dem Verfahren des unendlichen Verweises beruht, daher haben wir es mit einer multireferentiellen 'Verweisliteratur' zu tun. Dabei handelt es sich nicht um eine Mimesis der Literatur oder um die traditionelle Intertextualität, sondern um ein Spiel mit Fragmenten als bloßen Ausgangspunkten und Partikeln als Produkten unendlicher Verzweigungen. Es geht hier nicht um den bloßen Ebenenwechsel (oder Kontextwechsel), sondern um den steten Rückbezug eines Verweises auf infinite andere, was sich mit den Konzepten des Rhizoms und der Dissemination deckt, die in diesem Band ebenfalls eine Rolle spielen und Begriffe darstellen, die sich parallel zum Hypertextkonzept entwickeln. Murray erkennt 2003 ebenfalls – wie ich 1992 – die unleugbare Quelle für Deleuze' Konzeption des Rhizoms: nämlich Jorge Luis Borges, und zwar in den gleichen Erzählungen, die ich damals analysierte und die für die Entstehung des Internets, des Konzepts des Hypertexts und des PC nach Murray entscheidend gewesen sein sollen:

The two philosophers suggested a new model of textual organization to replace the ideologically suspect hierarchies of the old print-based world. [...] It was as if Deleuze and Guattari had dug beneath the forking path garden of Borges [...] and come up with an even more profound labyrinth, but one that offers the hope of knowability and a metaphor of healthy growth. The potato root system has no beginning and no end, and grows outward and inward at the same time. It forms a pattern familiar to computer scientists: a network with discrete interconnected nodes. Here was a way out of the pulsating paralysis, one that beyond the subversion of all existing hierarchies. Here was a way of constructing something new. The humanist project of shredding culture had found a radical new pattern of meaning, a root system that offered a metaphor of growth and connection rather than rot and disassembly (Murray 2003: 9).

Zweitens kann der Leser (wie später der *User*) durch die zahlreichen Verweise 'navigieren', indem es in seiner Macht und in seinem Interesse steht zu entscheiden, bei welchem Verweis er verweilen und sich vertiefen, also weitere text-externe Informationen einholen oder die Angaben ergänzen und die Interpretationen ändern will (bzw. auf den Hyperlink klicken und weitermachen).

Der dritte Fall ergibt sich aus den zwei anderen Qualitäten. Borges schafft im Buch ein aus Text- und Autorenverweisen bestehendes Raumgeflecht, nicht ein traditionelles Labyrinth, sondern einen Rhizom-Lochkarte-Labyrinth-Web-Hypertext, d.h. einen Raum ohne Zentrum. Damit hat Borges eine 'navigierende Enzyklopädie' erdacht, die immer in Expansion ist aufgrund des Verweisverfahrens und der Partizipierung, bei der Borges, der Kodierer, den Dekodierer/*User* zu einem echten aktiven Partner macht. Beide können aufgrund von Relektüren und ihrem

Wi(e)derschreiben, also aufgrund von oszillierenden Verfahren nach rechts, links, oben oder unten navigieren, immer wieder die Verweise manipulieren, rekodifizieren, ändern, variieren, reduzieren, erweitern. So bildet Borges mit seiner literarischen Praxis ein mentales, aus der Phantasie und Lektüre entsprungenes Netzgeflecht, das einen symbolischen Raum schafft, was später im Bereich der *New Media* 'virtuell' durch einen Hypertext konstituiert wird bzw. so heißen wird. Mit dem Gesagten soll deutlich geworden sein, dass Borges mit seinem Schreiben längst die Grenzen der Literatur überschritten hat, sodass nicht allein von Bedeutung ist, welches seine Ursprünge und konkreten Referenzen sind, sondern welche Welten er für die Zukunft öffnete. Und in diesem Sinne hat Borges das übertroffen, was er an Kafka so bewunderte: Auch er, Borges, hat eine Literatur zustande gebracht, die den Ort ihrer Entstehung und die konkrete Begebenheit transzendiert. Darüber hinaus hat er aber sogar die Literatur selbst als Medium und seine eigenen Ziele in einer auch ihm vielleicht noch unbekanntem Weise transzendiert. Borges hat sich selbst übertroffen und wird damit zu einer 'Denkfigur virtueller und vieler Welten'.

Diese von Borges formulierten Visionen werden erst in den sechziger Jahren mit dem ersten großen Schub von PC-Wissenschaftlern allmählich Wirklichkeit, als sich die ersten Vorstellungen vom Internet mit Weizenbaum ankündigen oder mit dem von Nelson geprägten Begriff des "Hypertexts", und hier werden Navigation und Erfassungskapazität (Enzyklopädie) im Zentrum des Interesses stehen.

Borges – wie zu Ende des 20. Jahrhunderts die *New Media* – erweckt in uns die Lust an der 'interaktiven' Teilnahme am Spiel, was sich bei ihm z.B. auch in seinem Kanonbegriff als die unendliche Zirkulation des Begehrens, als die Lust des Entdeckens niederschlägt, und das ist auch der epistemologische Ort, wo sich Borges als ein postmoderner Denker, Künstler, Intellektueller und Schriftsteller *par excellence* offenbart. Murray kommentiert diese Pionierleistung folgendermaßen:

These can be fictional landscapes, like Borges's labyrinthine garden, or they can be information spaces, like Bush's memex machine. The sense of following a trail is the same in both cases, and it is a sense that creates the pleasurable experience of immersion, of moving within a capacious, consistent, enveloping digital environment rather than just looking at it (Murray 2003: 6).

So wie Borges das Konzept vom Rhizom als erster formulierte, so stammt auch das Konzept vom Hypertext von Borges, auch dann, wenn er diesen Terminus nicht benutzte. Immerhin aber wird in "Das Sandbuch" das Konzept der "Hypervolumen", und zwar als eine nichthierarchische Überlagerung von unzähligen Textschichten und -ebenen, verwendet. Das ganze Werk von Borges nimmt sowohl auf der Mikroebene (auf der des Einzeltextes) als auch auf der Makroebene (auf der aller seiner Texte), die als Allegorie für die Bibliothek der Bibliotheken steht, die Struktur der Viele-Welten-Theorie, des Hypertextes und des *World Wide Webs* vorweg. Sein Werk ist ein Sammelsurium von Fragmenten, Titelzitat, Erwähnungen von Werken und Autoren aller Disziplinen und Richtungen, es ist eine Summe von Notizen, Anekdoten, autobiographisch verfremdeten Fragmenten, und das macht eben das Konzept von Hypertext von Nelson aus:

Let me introduce the word “Hypertext” to mean a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be represented or represented on paper. It may contain summaries, or maps of its contents and their interrelations; it may contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it. [...] Such a system could grow indefinitely, gradually including more and more of the world’s written knowledge. However, its internal file structure would have to be built to accept growth, change and complex informational arrangements.

Films, sound recordings, and video recordings are also linear strings, basically for mechanical reasons. But these, too, can now be arranged as non-linear systems [...] The hyperfilm – browsable or variasequenced movie – is only one of the possible hypermedia that require our attention. [...] The criterion for this prefix is the inability of these objects to be comprised sensibly into linear media, like the text string, or even media of somewhat higher complexity (Nelson [1965] 2003: 144).

Das Konzept des Hypertexts ist andererseits ebenfalls mit dem Konzept des Rhizoms von Borges und Deleuze verbunden, da das Netz- und Ebenengeflecht von Nelson zeit- und ortlos ist und verschiedene Systeme verbindet: “Thus may help integrate, for human understanding, bodies of material so diversely connected that they could not be untangled by the unaided mid” (Nelson [1965] 2003: 144).

### Literaturverzeichnis

- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacre et simulation*. Paris: Galilé.
- Bioy Casares, Adolfo u.a. ([1940] <sup>2</sup>1996): “Introducción”. In: Borges, Jorge Luis/Ocampo, Silvina/Bioy Casares, Adolfo (Hrsg.): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, S. 7-14.
- ([1940] 1997): “La invención de Morel”. In: Bioy Casares, Adolfo: *Obras completas. Cuentos*. Vol. I. Buenos Aires: Norma, S. 9-12.
- Borges, Jorge Luis (1985): “Jorge Luis Borges. Coloquio”. In: Borges, Jorge Luis: *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, S. 13-36.
- (1989): *Obras Completas*. Vol. I-III. Buenos Aires: Emecé.
- (1992): “Die analytische Sprache von John Wilkins”. In: *Inquisitionen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 113-117.
- (1993): “Vorwort”. In: *Fiktionen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 13.
- (1993a): “Tlön, Uqbar, Tertius Orbis”. In: *Fiktionen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 15-34.
- (1993b): “Der Garten der Pfade, die sich verzweigen”. In: *Fiktionen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 77-89.
- (1993c): “Die Bibliothek von Babel”. In: *Fiktionen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 67-76.
- (1993d): “Das Sandbuch”. In: *Spiegel und Maske*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 182-187.
- (1995): “Das Aleph”. In: *Das Aleph*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 131-149.
- Brockhaus Multimedial* (2005).
- Caillois, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- Castex, Pierre-Georges ([1951] <sup>3</sup>1968): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.
- Chiacchella, E. (1987): “La genesi del fantastico in Borges: ‘Historia Universal de la Infamia (1935)’”. In: *Annali Università per Stranieri*, 9, S. 103-112.
- Czarnecki, Lukas: <<http://www.hpwt.de/Quanten2.htm>> (13.09.2010).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Rhizome*. Paris: Minuit.

- (1976a): *Rhizom*. Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- (1972): *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Deutsch, David (1996): *Die Physik der Welterkenntnis. Auf dem Weg zum universellen Verstehen*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.
- (2005): “Die Welt ist bizarr” (Interview mit David Deutsch). In: *Der Spiegel*, 11 (14.3.2005), S. 185-188.
- DeWitt, Bryce Seligman/Graham, Neill (Hrsg.) (1973): *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. Princeton: Princeton University Press.
- Everett III, Hugh: “Hugh Everett III and the Many Worlds Theory: The Macrocosm of Many Worlds”. In: <<http://everythingforever.com/everett.htm>> (13.09.2010).
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- (<sup>13</sup>1995): *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Höfner, Eckhard (1980): *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- Jakobson, Roman ([1921] 1971): “Über den Realismus in der Kunst”. In: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus*. München: Fink, S. 373-391.
- Kaku, Michio ([1994] <sup>2</sup>1999): *Hyperspace. A Scientific Odyssey through the 10th Dimension*. Oxford: Oxford University Press.
- Lachmann, R. (Hrsg.) (1982): *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München: Fink.
- Lotman, Juri M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*. (Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel). Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Manovich, Lev (2003): “New Media from Borges to html”. In: Wardrip-Fruin, Noa/Montfort, Nick (Hrsg.): *The New Media Reader*. Design Michael Crumpton. Cambridge/London: MIT Press, S. 13-25.
- Müller, Andreas: <[http://www.lsw.uni-heidelberg.de/users/amueller/lexdt\\_v.html](http://www.lsw.uni-heidelberg.de/users/amueller/lexdt_v.html)> (15.02.2009).
- Murray, Janet H. (2003): “Inventing the Medium”. In: Wardrip-Fruin, Noa/Montfort, Nick (Hrsg.): *The New Media Reader*. Design Michael Crumpton. Cambridge/London: MIT Press, S. 7-11.
- Nelson, Theodor H. ([1965] 2003): “A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate”. In: Wardrip-Fruin, Noa/Montfort, Nick (Hrsg.): *The New Media Reader*. Design Michael Crumpton. Cambridge/London: MIT Press, S. 134-145.
- ([1974] 2003): “Computer Lib/Dream Machines”. In: Wardrip-Fruin, Noa/Montfort, Nick (Hrsg.): *The New Media Reader*. Design Michael Crumpton. Cambridge/London: MIT Press, S. 303-338.
- ([1981] 2003): “From Literary Machines. Proposal for a Universal Electronic Publishing System and Archive”. In: Wardrip-Fruin, Noa/Montfort, Nick (Hrsg.): *The New Media Reader*. Design Michael Crumpton. Cambridge/London: MIT Press, S. 443-461.
- Pfister, Manfred/Broich, Ulrich/Schulte-Middelich, Bernd (Hrsg.) (1985): *Intertextualität. Formen und Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Todorov, Tzvetan ([1970] <sup>2</sup>1975): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil/Points.
- Toro, Alfonso de (1990): “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)”. In: *Acta Literaria*, 15, S. 71-100.
- ([1992] <sup>2</sup>1995): “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizomadeconstrucción)”. In: Blüher, Karl A./Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd. 2). Frankfurt am Main: Vervuert, S. 145-184.

- (1994): “Borges y la ‘simulación rizomática dirigida’: percepción y objetivación de los signos”. In: *Iberoamericana*, 18, 1, 53, S. 5-32.
- (1995): “Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault”. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 2, 39, S. 243-259.
- (1995a): “Jorge Luis Borges. The Periphery at the Center/ The Periphery as Center/The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity”. In: Toro, Fernando de/Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, S. 11-44.
- (1998): “Überlegungen zur Textsorte ‘Fantastik’ oder Borges und die Negation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, ‘dirigierter Zufall’ und semiotisches Skandalon”. In: Schenkel, Elmar/Stockinger, Ludwig/Schwarz, Wolfgang F./Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur* (Leipziger Schriften 3). Frankfurt am Main: Vervuert, S. 11-58.
- (1999): “Das Jahrhundert von Borges: der postmoderne und postkoloniale Diskurs von Jorge Luis Borges” (Kurzversion). In: *Akzente*, 4 (August), S. 323-339.
- (1999a): “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura (‘hors-littérature’): Escritura, fantasma, simulación, máscaras, carnaval y ... Tlön/Atlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Janr, Hrön(n)ir, Ur y otras cifras”. In: Toro, Alfonso de/Toro, Fernando de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, 16). Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, S. 129-153.
- (1999b): “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* or beyond Literature (‘hors-littérature’): Writing, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and ... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Janr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures”. In: Toro, Alfonso de/Toro, Fernando de (Hrsg.): *Thought and Knowledge in the Twentieth Century* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, 17). Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, S. 137-162.
- (1999c): “La realidad como viaje a través de los signos: Cervantes, Borges, Foucault”. In: Toro, Alfonso de/Regazzoni, Suzanna (Hrsg.): *El siglo de Borges. Literatura – Ciencia – Filosofía* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, 19). Bd. II. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, S. 45-65.
- (2001): “Reflexiones sobre el subgénero ‘fantástico’. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. ‘Azar dirigido’ y *skándalon* semiótico”. In: *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 33, S. 105-151; *Litteraria Pragensia* (2003), 13, 25, S. 93-137.
- (2002): “The Foundation of Western Thought in the Twentieth and Twenty-first Centuries: The Postmodern and the Postcolonial Discourse in Jorge Luis Borges”. In: Block de Behar, Lisa (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: The Praise of Signs. (Semiotica 140-1/4. Special Issue.)* Berlin: Mouton de Gruyter, S. 67-94.
- (2003): “Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX. Finalización del logocentrismo occidental y virtualidad en la condición postmoderna y postcolonial”. In: Solotorevsky, Myrna/Fine, Ruth (Hrsg.): *Borges en Jerusalén* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, 27). Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, S. 13-47.
- (2003a): “Borgesvirtuell. Der Schöpfer digital-virtueller Medien und der ‘Vielen-Welten-Theorie’. Schrift – Wahrnehmung – Verdichtung – Implosion – Ausdehnung. Die navigierende Enzyklopädie oder The Navigation of the User in the Web”. In: Felten, Uta/Maurer Queipo, Isabel (Hrsg.) (2007): *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg.
- (2003b): “Borgesvirtual. El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de Diversos mundos. Escritura – percepción – comprensión – implosión – expansión. La enciclopedia avegante o The Navigation of the user in the web”. In: *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estética* (2006), 39, S. 49-71.
- (2003c): “Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX y XXL. Finalización del logocentrismo occidental y virtualidad en la condición postmoderna y postcolonial”. In: Solotorevsky, Myrna/Fine, Ruth. (Hrsg.): *J. L. Borges, Jerusalem* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, 27). Frankfurt am Main: Vervuert, S. 13-47.

- (2008): *Borges Infinitio. Borgesvirtual. Pensamiento y Saber en los Siglos XX y XXI*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- Tynjanov, Jurij ([1924] 1971): “Das literarische Faktum”. In: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus*. München: Fink, S. 393-431.
- Vax, Louis ([1960] <sup>3</sup>1970): *L'Art et la Littérature fantastique*. Paris: Presse Universitaire de France.
- Wardrip-Fruin, Noa/Montfort, Nick (Hrsg.) (2003): *The New Media Reader*. Design Michael Crumpton. Cambridge/London: MIT Press.
- Weizenbaum, Joseph ([1976] 2003): “From Computer Power and Human Reason. From Judgment to Calculation”. In: Wardrip-Fruin, Noa/Montfort, Nick (Hrsg.): *The New Media Reader*. Design Michael Crumpton. Cambridge/London: MIT Press, S. 367-375.
- Wünsch, Marianne (1991): *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München: Fink.

## **Autorinnen und Autoren**

**Katja Carrillo Zeiter** ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin und arbeitet u.a. zu den Themen "Nation und Literatur im 19. Jahrhundert in Lateinamerika, phantastische und Kriminalliteratur". Von 2008 bis 2010 vertrat sie die Literaturwissenschaftliche Stelle im IAI.

**Alfonso de Toro** ist ordentlicher Professor für Romanische Philologie am Institut für Romanistik der Universität Leipzig (mit den Schwerpunkten in Lehre und Forschung in der Literaturwissenschaft [Französisistik, Hispanistik, Lateinamerikanistik und Lusitanistik], Semiotik, Theater- und Kulturtheorie). Weitere Schwerpunkte: Philosophie (Gesellschaftstheorie, Logik und Wissenschaftstheorie).

**Claudia Gatzemeier** ist seit dem Abschluss ihrer Promotion als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Leipzig tätig. Ihr Arbeitsgebiet umfasst die Literaturwissenschaft und Kulturstudien Spaniens und Lateinamerikas, Schwerpunkte bilden die Erzählliteratur im 20./21. Jahrhundert sowie aktuelle kulturtheoretische Fragestellungen

**Reiner Hedrich** ist als Philosoph und Wissenschaftstheoretiker mit den Schwerpunkten Erkenntnistheorie und Philosophie der Physik an den Universitäten Dortmund und Giessen tätig, was ihn nicht davon abhält, sich auch mit ganz anderen Dingen zu beschäftigen.

**Friedhelm Schmidt-Welle** ist Literatur- und Kulturwissenschaftler am Ibero-Amerikanischen Institut. Zwischen 2008 und 2010 war er Inhaber des Lehrstuhls Wilhelm und Alexander von Humboldt am Colegio de México. Seine Forschungsschwerpunkte sind u.a.: Theorie postkolonialer Literatur sowie lateinamerikanische Kultur- und Literaturtheorie, Hispanoamerikanischer Liberalismus und europäische Romantik.