

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-

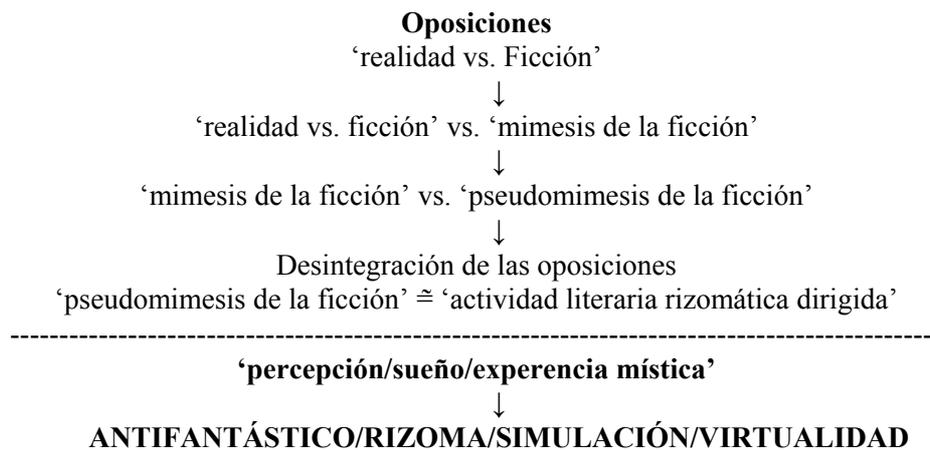
tinischen Ahnen, von einer literarisierten Vorstellung der Pampa und durch die Lektüre von *1001 Nacht* sowie von *Martín Fierro*, aber auch von *Paul et Virginie* geprägt ist. Die Erzählung nimmt ihren Anfang, als Dahlmann in seine Wohnung eilt, um neugierig und ungeduldig eine Ausgabe der *1001 Nacht* 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.

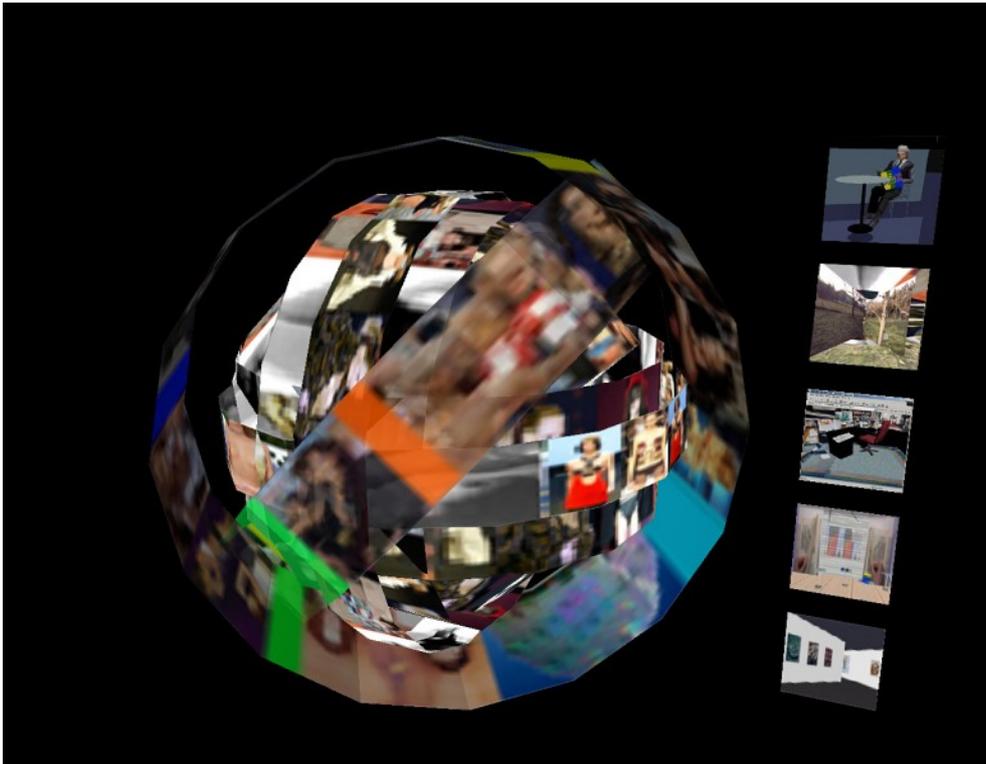
#### **4. borgesvirtuell**

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 *Heterokliton* 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 hyperreelle 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).

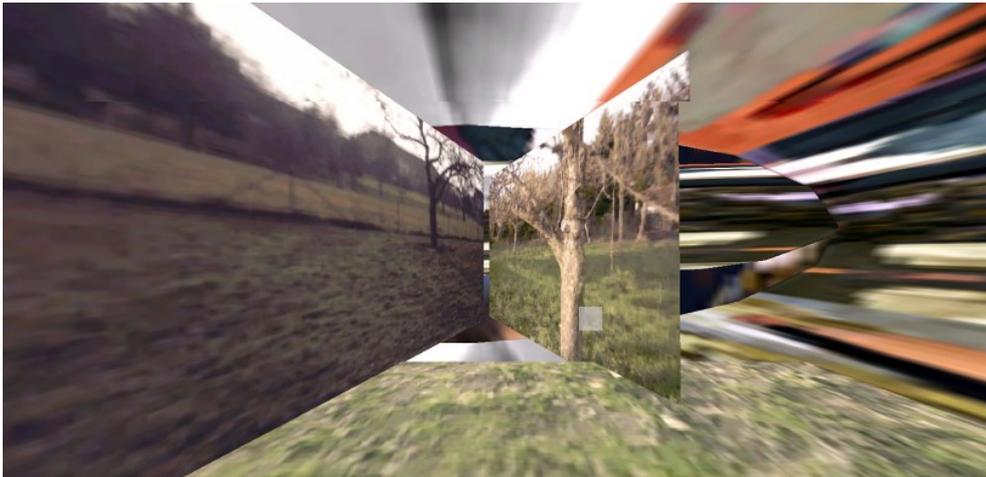
Nach der bereits erwähnten Äußerung: “Ein besseres Verfahren ist es, so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits (zu simulieren, daß es diese Bücher bereits gäbe), und ein Resümee, einen Kommentar vorzulegen” / “Aus größerer Gewitztheit, größerer Unbegabtheit, größerer Faulheit habe ich das Schreiben 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).

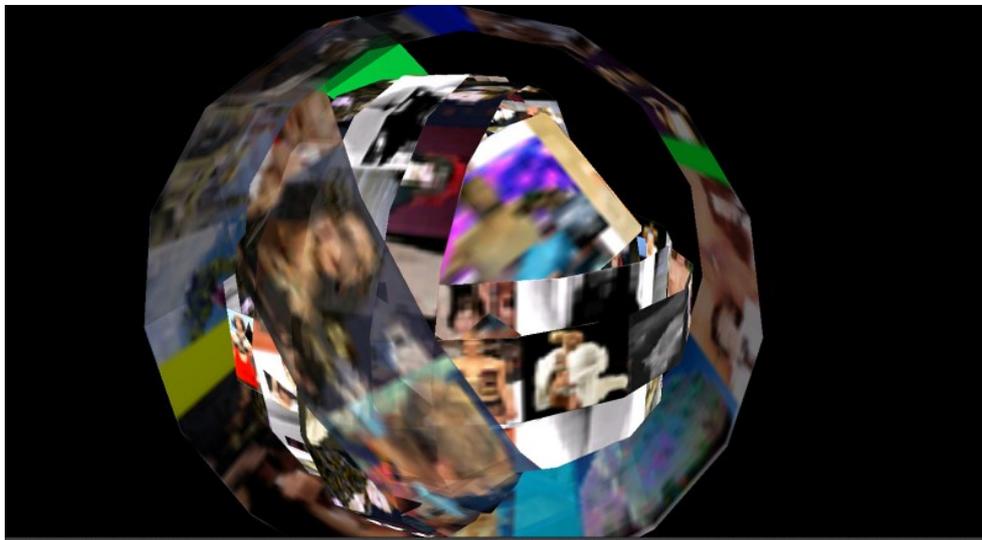
Es handelt sich um die gleichzeitige ‘Erschaffung’ verschiedener Zeiten (und damit Welten), die “auswuchern und sich verzweigen”, die von einem Punkt kommen und sich in einer Fraktion von Sekunden verdichten und implodieren und sich ebenso rasend schnell entfernen und sich in den Leeren des Kosmos ausstreuen. 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.