

Sonderdruck
aus
„SIEH DEN FLUSS DER STERNE STRÖMEN“
HISPANOAMERIKANISCHE LYRIK
DER GEGENWART

Seiten 113–135

Jorge Luis Borges: «Poema conjetural»
Borges' Poetik und Poesie

von

ROBERTO PAOLI

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

JORGE LUIS BORGES

(1899–1986)

POEMA CONJETURAL

*El doctor Francisco Laprida,
asesinado el día 22 de setiembre
de 1829 por los montoneros
de Aldao, piensa antes de morir:*

- Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
- 5 Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
- 10 de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
- Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
- 15 fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
- 20 de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.
- Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
- 25 pero me endiosa el pecho inexplicable

un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinoso tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
30 que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
35 forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
40 que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí . . . Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

Obras completas, Buenos Aires 1969, S. 146–147.

BORGES' POETIK UND POESIE *

VON ROBERTO PAOLI

I

Wenn ich mich anschicke, diese Thematik zu behandeln, möchte ich darauf hinweisen, daß ich zumindest in einem Punkt von der Poetik dieses Autors abweiche. Seine Poetik, ebenso wie seine Metaphysik, verleugnet die Zeit, verleugnet die Geschichte; sie besteht in einer Idee seines gegenwärtigen „poiein“ (griech.: dichten, schaffen [Anm. d. Übersetzers]), die danach strebt, mit einer ahistorischen, zeitlosen Dichtung zusammenzufallen, welche alle früheren Phasen, ihre Entwicklung vergißt, ja sogar zurückweist. Aus diesem Grund hat Borges den Neudruck der Essays seiner Jugendzeit verboten, die uns indessen geradezu unverzichtbar erscheinen, um Entstehung und Werdegang der Ästhetik des Autors, und damit seiner Poetik, zu untersuchen. Aus demselben Grunde erfuhren die drei nahezu zeitgleichen Gedichtbände (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925; *Cuaderno San Martín*, 1929) trotz ihrer Neuauflagen mehrfach einen Überarbeitungsprozeß, der sie wesentlich verändert hat. Ich will nicht leugnen, daß z. B. *Fervor de Buenos Aires* in der letzten Fassung der *Obras completas* (oder der *Poesías completas*) ein Buch von größerer poetischer Schönheit ist, aber es ist in seiner heutigen Form kein echtes historisches Dokument mehr, noch kann man ihm weiterhin das Datum von 1923 zuschreiben, wie man es aus Bequemlichkeit bis zu den jüngsten Ausgaben hin getan hat. Wer die Entwicklung von Borges' poetischer Theorie und Praxis nachzeichnen will, muß deshalb dem heutigen Willen des Autors zuwiderhandeln und auf die verworfenen Erstausgaben sowohl der Gedichtbände als auch der Essays zurückgreifen, er muß die authentischen Werke von Borges aus den zwanziger Jahren erforschen. Bei den Gedichtbänden, deren Titel Urbilder von verschiedenen Gestaltungen geworden sind, kann man nicht auf die Betrachtung der ersten

* Erweiterte Fassung eines Vortrages, gehalten am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin am 29. 11. 1984 («Poética y poesía de Borges»). Aus dem Spanischen übersetzt von Veronika Schmidt.

Die spanischen Zitate aus Borges' Werken wurden, soweit sie in Übersetzungen in den Bänden: Jorge Luis Borges, *Gesammelte Werke*, München/Wien, 1980–1987, vorliegen, dort entnommen. Die übrigen Texte wurden neu übersetzt.

Form verzichten noch auf den Vergleich mit den insgesamt drei späteren Versionen,¹ denn in den vom Dichter vorgenommenen Änderungen spiegelt sich notwendigerweise die allmähliche Herausbildung seines dichterischen Stilwillens.

Zu Anfang dieser Untersuchung werde ich mich besonders den drei Bänden der Essays aus der Jugendzeit widmen. Wohl wissend, damit gegen den Willen des Autors zu verstoßen, erachte ich es für notwendig, sie zu Rate zu ziehen. Wie jeder Leser von Borges weiß – auch wenn nur wenige im Besitz dieser Originalausgaben sein mögen –, handelt es sich um folgende Titel: *Inquisiciones* (1925); *El tamaño de mi esperanza* (1926); *El idioma de los argentinos* (1928). Es sind nicht, wie der spätere Borges urteilt, mißlungene Werke oder Jugendsünden, sondern Bücher von hohem kritischem, ausdrucksstarkem und dokumentarischem Wert, auf dem Niveau der übrigen Werke des Autors. Im Gegensatz zur Befürchtung des argentinischen Schriftstellers, der mit seinem Verhalten nahezu die Vaterschaft leugnet, zeigen diese Bände keinen „anderen“ Borges – jenes Bild eines avantgardistischen oder barocken oder lokalen Borges, das er verabscheut –, sondern sie dokumentieren statt dessen, daß die Ästhetik seines ganzen Lebens gerade in diesen Jugendwerken wurzelt, freilich noch durchsetzt mit andersartigen, aber eher nebensächlichen Interessen, von denen sich der Dichter schnell befreit hat. In den drei Büchern wird ein sehr ausdrucksvolles Instrumentarium verwandt, das, wenschon es in seinem Konzeptismus, den Anklängen an Quevedo, der allgemeinen Schönheit der Formulierungen und in einigen Geziertheiten durchaus seiner selbst willen geschätzt (oder einfach zur Kenntnis genommen) werden könnte, doch bereits in vieler Hinsicht die feine, elegante und fast unsichtbare Rhetorik erkennen läßt, die die durchsichtige Prosa der Reife durchwirkt.

Nur im ersten der drei Bücher, *Inquisiciones*, finden wir noch offensichtliche Spuren der ultraistischen Phase. Auf der Seite über Norah Lange² erinnert Borges die Epoche von dem „Willen zur Erneuerung“, von der Zeitschrift *Prisma*, von der „Wandzeitung“ und von *Proa*, dem Blättchen von „drei Seiten“, als entfernte Vergangenheit, obwohl sie nur drei Jahre zurückliegt. Noch spricht er mit Sympathie vom Enthusiasmus jener Bewegung, aber die notgedrungen kurze Erfahrung gilt ihm bereits als abgeschlossen. In seiner Kritik an *Prismas*, dem Gedichtband eines anderen Ultraisten, Eduardo González Lanuza, geht er noch weiter: Unter dem Deckmantel einer

¹ Ergänzend zur ersten ist hinzuzuziehen: die Revision im Zusammenhang mit dem Prolog, datiert vom 29. August 1964 (*Obra poética*, 1923–1964, Buenos Aires 1964), und die Revision im Zusammenhang mit dem Prolog, datiert vom 18. August 1969 (*Obras completas*, Buenos Aires 1969).

² «Norah Lange», in: *Inquisiciones*, Buenos Aires 1925, S. 76–78.

sehr zweideutigen Laudatio spielt er dem Autor übel mit, denn er bezeichnet sein Werk als „das Musterbeispiel des Ultraismus . . . ein Mäanderband unserer gefühlsmäßigen Übereinstimmung . . . ein Buch, schwach in seiner persönlichen Absicht, (aber) archetypisch für eine Generation“. Folglich sind Persönlichkeit und Originalität eher in den ketzerischen Büchern der Avantgarde zu suchen, von denen Borges im gleichen Artikel eine Liste anbietet, in welche er auch sein eigenes Werk *Fervor de Buenos Aires* mit seiner „stetigen metaphysischen Beunruhigung“³ aufnimmt. „González“, fügt Borges hinzu, „hat unser Buch geschrieben, das Buch unserer Heldentat in der Zeit, und unserer Niederlage im Absoluten.“ Dieses ist gleichbedeutend mit der Aussage, daß, wenn der Ultraismus auch dazu beitrug, die blasse, farblose modernistische Sprache zu überwinden, er poetisch dennoch gescheitert ist, denn wie Borges hier und auch an anderen Stellen bemerkt, gab es in dieser Bewegung über die Metaphern hinaus kein tiefeschürfendes Erkennen (oder Erfühlen) der Welt.

Zahlreiche Gründe mag es für das frühe Abfallen vom avantgardistischen Glauben gegeben haben. Insbesondere wird ihn seine Idee der Geschichtsverleugnung, die er von Schopenhauer übernahm, dazu gebracht haben, bald den Wert der Avantgarde zu negieren und sich später von ihr loszusagen. *Después de las imágenes* (ein aufschlußreicher Titel) ist eine Art Beichte, die in das ernüchternde Klima der Post-Avantgarde einführt und die Widerrufe vorwegnimmt, die Borges während seiner ganzen langen Laufbahn geäußert hat. Ein Beispiel für diese, und erinnernd an jene Seite aus *Inquisiciones*, könnte die «Invocación a Joyce» in *Elogio de la sombra* sein. Wenn sich dieser Essay in *Inquisiciones* findet, so bedeutet dies, daß der Dichter schon 1925 die ultraistische Phase des Metaphernkultes überwunden hat. Hier spricht Borges auch mit freundlicher Nachsicht von dem ultraistischen Phänomen und zugleich mit kritischem Abstand, indem er es als literarisches Abenteuer betrachtet, als unwiederbringlichen Moment der Jugendzeit. In anderen Artikeln der folgenden Bücher («La aventura y el orden» in *El tamaño de mi esperanza* und «La simulación de la imagen» in *El idioma de los argentinos*) wiederholt er die Überzeugung, daß jedes Abenteuer trügerisch und unzugänglich ist und nach kurzer Zeit unvermeidlich zu Norm und Gewohnheit wird.

Wir wollen hier nicht detailliert auf ein Thema (die Metapher) eingehen, das uns zu weit führen würde. Es mag genügen festzustellen, daß es wiederholt ein zentrales Thema der drei Prosawerke aus Borges' Jugendzeit ist. Natürlich spiegelt es das Interesse wider, das die literarische Avantgarde Argentiniens während dieser Epoche bewegte, aber was ins Auge springt, ist die kritische Analyse, die der Autor der Metapher widmet, womit seine Entfer-

³ «E. González Lanuza», *ibid.*, S. 99.

nung von den ultraistischen Postulaten bestätigt wird. Die Diskussion der Metapher beschränkt sich aber nicht auf die Werke dieser Schaffensperiode, sie durchzieht auch die Bücher der Reifezeit.⁴ So finden wir z. B. in *Historia de la eternidad* das Geständnis: „Der verstorbene Ultraist, der als Gespenst immer noch in mir fortlebt, hat seine Lust an diesen Spielen.“⁵ In der Tat wird zu Beginn eines Artikels aus *Idioma de los argentinos* die Position des Autors sehr deutlich dargelegt: Einerseits beschäftigt ihn die Reflexion über die Metapher, andererseits glaubt er nicht an die Metapher als ein zentrales Element echter Dichtung: „Der schmeichelhafteste Irrtum unserer Poesie ist die Annahme, daß die Erfindung von Ereignissen und Metaphern Hauptaufgabe des Dichters und daran sein Wert zu messen sei. Selbstverständlich gestehe ich meine Schuld an der Verbreitung dieses Irrtums. Ich will mich nicht als verllorener Sohn aufspielen; wenn ich es erwähne, dann um darauf hinzuweisen, daß die Metapher gewohnheitsmäßiger Bestandteil meines Denkens ist. Gestern habe ich die Argumente gehandhabt, die ihr einen bevorzugten Platz einräumen, ich war entzückt von ihnen, heute will ich ihre Labilität aufzeigen, ihre Seele des *tal vez y quien sabe*.“⁶ Zu welchem Ergebnis gelangt letztendlich Borges' ausgedehnte Meditation über die Metapher? Ich glaube, dazu kann uns ein Artikel aus *Otras inquisiciones* eine abschließende und befriedigende Antwort geben: „auch ist es wohl irrig, zu wännen, Metaphern ließen sich erfinden. Die echten, die zwischen einem Bild und einem anderen innere Beziehungen herstellen, hat es von jeher gegeben, die jetzt noch von uns erfunden werden können, sind die falschen, die zu erfinden nicht der Mühe wert ist.“⁷

Es dauerte nicht lange, bis sich das klassische Ideal bei Borges durchsetzte; ich würde vielmehr sagen, daß sogar in den Jahren des avantgardistischen Abenteurers seine Stellungnahme, seine Sympathie, seine heimliche Neigung im allgemeinen in diese Richtung zu weisen scheint. Schon in seiner Novizenzeit als Autor und Kritiker zeigte er sich unwillig gegenüber dem „schwankenden Gespinnst aus Zufall und Ungefähr“⁸. Zu seinem eigenen Vorgehen

⁴ Siehe insbesondere: «Después de las imágenes» und «Examen de metáforas», *ibid.*, S. 26–29 und S. 65–75; «Otra vez la metáfora» und «La simulación de la imagen», in: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires 1928, S. 55–63 und S. 83–92; «Las kenningar» und «La metáfora», in: *Historia de la eternidad*, Buenos Aires 1969, S. 43–58 und S. 69–74.

⁵ *Historia de la eternidad*, S. 66.

⁶ «Otra vez la metáfora», in: *El idioma de los argentinos*, S. 55.

⁷ «Nathaniel Hawthorne», in: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires 1968, S. 71. Vgl. auch Georges Charbonnier, *El escritor y su obra (entrevistas con J. L. Borges)*, Mexiko 1967, S. 15–16; María Esther Vázquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Caracas 1977, S. 126.

⁸ «Acotaciones», in: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires 1926, S. 97.

äußert er sich nicht ohne einen Anflug von Stolz auf der letzten Seite von *El tamaño de mi esperanza*: „Ich habe meine Armut schon erobert; ich habe schon, unter tausenden, die neun oder zehn Wörter erkannt, die sich mit meinem Herzen vertragen; ich habe schon mehr als ein Buch geschrieben, um vielleicht eine Seite schreiben zu können: Die Seite der Rechtfertigung, die zur Chiffre meines Schicksals wird, die zum Zeitpunkt des Jüngsten Gerichtes vielleicht nur die beisitzenden Engel hören werden.“⁹ Dennoch bildet ein recht gehobener Grad an barocker Rhetorik den üppigen Nährboden der Prosa seiner Jugendzeit, und nicht zufällig ist die kritische Aufmerksamkeit, die er schon in *Inquisiciones* barocken, rhetorischen oder expressivistischen Autoren wie Thomas Browne, Quevedo, Torres Villaroel, Unamuno und Joyce widmet. Aber es handelt sich um eine alternative Neigung, die im Begriff ist sich abzuswächen, wie man auch aus seiner «Profesión de fe literaria», mit der *El tamaño de mi esperanza* endet, ableiten kann. Er sieht sich genötigt, seine radikale Ablehnung Góngoras ungefähr zu der Zeit zu betonen, als in Spanien die jungen Dichter das Bild des Dichters aus Córdoba wieder aufrichten. Dieser frühen Zurückweisung Góngoras ist Borges dann sein ganzes Leben treu geblieben.¹⁰ In dem Artikel «La simulación de la imagen» in *Idioma de los argentinos* finden wir schon eine nicht unbegründete Kritik am Vorwort von Dámaso Alonso zu *Las soledades*. Und in einer Anmerkung im gleichen Buch wird rundheraus festgestellt: „Góngora ist – hoffentlich zu Unrecht – Symbol der sorgfältigen Spielerei mit Sprachtechnik, der Vorspiegelung von Geheimnissen, der rein syntaktischen Abenteuer; das heißt, des Akademikertums, das sich schlecht benimmt und Anstoß erregt; das heißt, dieser melodiosen und vollkommenen Nicht-Literatur, die ich immer verschmäht habe.“¹¹

Dagegen ist seine Haltung zu Quevedo, der lange Zeit die andere Facette der barocken Literatur verkörperte, positiv, ja ich würde sagen, in gewisser Hinsicht enthusiastisch.¹² Die Einschätzung beider Dichter als Vertreter antinomischer Kategorien (Akademikertum auf der einen, Vitalität auf der anderen Seite) behielt ihre Gültigkeit für Borges, und er war sich darin einig mit Unamuno (einem weiteren Autor mit überaus polemischer Einstellung gegenüber den Neo-Gongoristen der «Generación del 27»), Quevedo zu rühmen und Góngora herabzusetzen.

⁹ «Profesión de fe literaria», *ibid.*, S. 153.

¹⁰ Vgl. vor allem in den Büchern, die nicht wieder veröffentlicht wurden: «Examen de un soneto de Góngora», in: *El tamaño de mi esperanza*, S. 123–130; «El culturanismo» und «Fechas: Para el centenario de Góngora», in: *El idioma de los argentinos*, S. 65–74 und S. 123–124.

¹¹ «Fechas: Para el centenario de Góngora», *ibid.*, S. 124.

¹² Vgl. insbesondere «Menoscabo y grandeza de Quevedo», in: *Inquisiciones*, S. 39–45; «Un soneto de don Francisco de Quevedo», in: *El idioma de los argentinos*, S. 75–82; «Quevedo», in: *Otras inquisiciones*, S. 55–64.

Unamuno hielt sich von den Avantgarden immer fern: Zeugnis davon geben noch seine beißend formulierten Gedichte des *Cancionero* gegen den Neo-Gongorismus der jungen spanischen Dichtkunst. Dennoch, oder vielleicht deswegen, bewunderte Borges ihn, wie aus dem Artikel «Acerca de Unamuno, poeta», enthalten in *Inquisiciones*, zu ersehen ist. Was er hier von der Poesie Unamunos sagt, ist eine sehr wichtige Äußerung, um zu erkennen, an welchen ästhetisch-literarischen Werten sich Borges' Poetik von Anfang an – mit Ausnahme seiner streng ultraistischen Phase – orientiert hat: „Schon lange lebt mein Geist in der leidenschaftlichen Intimität seiner Verse. Ich glaube, daß ihr wechselseitiges Eindringen in meine Erkenntnis und mein Bewußtsein, sie in geschäftigem Schweigen auszukosten, mir heute das Recht gibt, sie zu beurteilen, angesichts der Geduld derer, die ihre Aufmerksamkeit diesen Aufzeichnungen zuwenden wollen.“¹³ Erstens, Borges ordnet Unamuno dem Stamm der Konzeptisten zu, der seiner Ansicht nach glaubwürdiger ist als die Kulteranisten. Zweitens, Unamuno findet keinen Gefallen an Metaphern und anderen Äußerlichkeiten, er denkt und schreibt die wesentlichen Gedanken mit Gefühl, was ihn universeller und weniger spanisch macht (also weniger ähnlich Góngora). Mag auch die Ausführung seiner Verse nicht einwandfrei sein, so bietet er doch zum Ausgleich vieles von dem, was so vielen guten Handwerkern des Verses fehlt.

Es scheint zunächst merkwürdig, doch bei genauerem Hinsehen natürlich, daß Unamuno der einzige von Borges bewunderte spanische Autor des XX. Jahrhunderts sein soll, sieht man von Rafael Cansinos Assens ab, dem er besonders zu Dank verpflichtet war. Es ist hier nicht mein Anliegen, den «parti pris» von Borges gegen die spanische Literatur, besonders gegen die zeitgenössische, zu erörtern, sondern die Vorliebe für einen Autor zu erklären, mit dem er sich in vielem im Einklang fühlte. In der Tat, wie könnte er auch nicht eine innere Übereinstimmung mit einem Dichter empfinden, der betonte, der meditativen englischen Dichtkunst (insbesondere Robert Browning) so viel, und der französischen, hedonistischen und sinnlichen, so wenig zu verdanken? Weiterhin waren die Sympathie für Quevedo und die entsprechende Antipathie für Góngora – deren Gemeinsamkeit bei beiden Dichtern wir erwähnten – zusätzliche Elemente zur Vertiefung der bereits vorhandenen Vorliebe. Und zu guter Letzt schrieben beide, der Spanier und der Argentinier, philosophische Dichtung: Im gleichen Artikel aus *Inquisiciones* erkennt Borges Unamunos Fähigkeiten zu metaphysischer Intuition zu, und zum Nachweis zitiert er jene Verse aus dem *Rosario de sonetos líricos*, in denen Unamuno die Zeit mit einem Fluß vergleicht, der von der Zukunft zur Vergangenheit hin fließt: «nocturno el río de las horas fluye / desde su manantial, que es el mañana / eterno . . .»¹⁴

¹³ «Acerca de Unamuno, poeta», in: *Inquisiciones*, S. 101.

¹⁴ *Ibid.*, S. 104; vgl. auch *Historia de la eternidad*, S. 12.

Die Tatsache einer spezifischen Divergenz, weniger psychologischer als philosophischer Art, hat die Erkenntnis der generischen Formverwandtschaft der beiden Dichter, Borges und Unamuno, verhindert. Diese Divergenz beruht wesentlich auf Folgendem: Borges teilt nicht die angstvolle Leidenschaft, mit der Unamuno der Komplexität der Welt und den Schwierigkeiten der Metaphysik entgegentritt; das heißt, er teilt nicht sein tragisches Lebensgefühl. Für Borges ist Metaphysik vielmehr ein Feld der Abenteuer und Entdeckungen, der Erfahrung und Erholung für Intellekt und Phantasie. Obwohl Borges die maligne Wurzel und die unvollkommene Beschaffenheit der Welt sieht, überläßt er sich dem Staunen und der freudigen Erregung, die man angesichts des Mysteriums verspürt. Unamuno hat ein Leben lang die romantische Rebellion gegen den individuellen Tod ausgerufen; Borges, im Einklang mit Schopenhauer, dem Buddhismus und anderen antiken und modernen Lehren, hat immer an die tiefe und notwendige Gerechtigkeit des Todes geglaubt¹⁵ und das Streben nach individueller Unsterblichkeit als törichte Anmaßung verurteilt.

Der zweifache zeitgenössische Einfluß von Miguel de Unamuno und Macedonio Fernández hat dazu beigetragen, die metaphysische Richtung der Poesie von Borges seit seinem ersten Gedichtband *Fervor de Buenos Aires* zu bestimmen. Aber schon in den ersten Essays manifestiert sich eine Überzeugung, die das Borgessche Schaffen entscheidend prägen sollte, nämlich das Postulat, daß „das bleibende Ziel der Literatur die Darstellung von Schicksalen“ ist;¹⁶ das heißt, die Aufdeckung oder Erahnung einer Seele, eines Charakters, eines menschlichen Abenteurers, die sich auch mittels Symbole mitteilen können. Es besteht kein Zweifel, daß das, was für den Autor eine Idee von Literatur überhaupt darstellt, für uns die umfassendst mögliche Definition gerade der Literatur von Borges, seiner Gedichte, seiner Erzählungen ist, denn beide sind im allgemeinen prägnante Enthüllungen von Schicksalen.

II

Schicksale, als Synthese oder in der Verkürzung, Reflexionen über den Charakter oder irgendeinen geheimen, bedeutungsvollen Zug oder ein Ereignis im Leben von berühmten oder unbekanntenen Personen, Hypothesen über das innerste Wesen von Menschen, das, nie offenbart, jedoch Mutmaßungen zuläßt, Fragen und Kommentare zum eigenen Schicksal, Schicksalsmeta-

¹⁵ Vgl. z.B. Richard Burgin, *Conversations with J. L. Borges* (italienische Übersetzung: Mailand 1971, S. 103–104).

¹⁶ «Profesión de fe literaria», in: *El tamaño de mi esperanza*, S. 150; «La felicidad escrita», in: *El idioma de los argentinos*, S. 45.

phern im allgemeinen, all das sind viele der Gedichte Borges' von Anfang an, besonders aber seit *El hacedor* (1960). Einziges Objekt des Poeten ist der Mensch, und er senkt seine Sonde in die menschliche Natur, so wie diese sich beispielhaft in den zahlreichen Protagonisten seines Werkes darbietet. Sie verhalten sich kontemplativ oder aktiv und umreißen so die beiden generellen und sich komplementierenden Tendenzen der menschlichen Seele. In diesen Gedichten stoßen wir auf Philosophen und Literaten (Ariost, Milton, Poe, Emerson, Spinoza, Heraklit, Joyce, Snorri Sturluson) wie auf Männer der Waffen, seien es berühmte Kriegshelden, finstere Gauchos der Pampa oder die *compadritos* der Vorstädte von Buenos Aires (der Oberst Suárez, Karl XII. von Schweden, Tamerlán, Juan Muraña, Nicanor Paredes). Messerhelden aus Buenos Aires bevölkern gemeinhin Borges' *milongas*, deren Thema fast immer das Schicksal eines tapferen Mannes, sein Verhältnis zum Tod ist.

Die Poesie von Borges ist, auf ihre Weise, Geschichte; sie stellt sich dar als die einzig mögliche Geschichte des Wahren, des Wahrscheinlichen, denn sie vermittelt nicht das Vergängliche der Zeit, sondern das Bleibende der Menschheit. Im Einvernehmen mit dem, was Schopenhauer in Kapitel 51 von *Die Welt als Wille und Vorstellung* schreibt, erfaßt die Poesie jenes innerste Wesen des Menschen, welches der Geschichtsschreibung entgeht. Poesie ist gleichzeitig menschliche Mutmaßung und Geschichte des Ewigmenschlichen. In seinen Erzählungen und Gedichten pflegt Borges, der damit ein Verfahren anerkannter Meister wie Dante und Robert Browning befolgt, ein Leben auf eine Szene zu reduzieren, „auf zwei oder drei Szenen“¹⁷, denn wie er in seiner *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* sagt, besteht „jedes Schicksal, wie weitläufig und verschlungen es auch sein mag, in Wirklichkeit in *einem einzigen Augenblick*, dem Augenblick, in dem der Mensch für immer weiß, wer er ist“¹⁸.

Wenn wir das *Poema conjetural* als Ausgangspunkt nehmen, in dem Borges die schnelle Bilanz erfindet, die einer seiner Vorfahren in dem Augenblick aus seinem Leben zieht, als seine Feinde bereits im Begriff sind, ihn zu erreichen und zu töten, dann sehen wir, daß dieser Titel eine erhellende Definition für die ganze Lyrik, ja die ganze Literatur von Borges enthält. Wenn man nämlich zugrunde legt, daß die Vergangenheit unwiederherstellbar ist, daß die Welt und die empirischen Einzelwesen unergründlich sind und wir unser Schicksal wie in einem Traum erleben, ohne zu wissen, wer wir sind,¹⁹ dann ist Literatur ein Gegenstand der Vermutung *par excellence*, eine Einbildung

¹⁷ *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires 1969, S. 7.

¹⁸ *El Aleph*, Buenos Aires 1969, S. 55.

¹⁹ «Los gauchos», in: *Obra poética (1923–1976)*, Madrid 1979, S. 345; «El gaucho», *ibid.*, S. 386.

oder eine Reihe sich widersprechender Einbildungen, hinter denen, wie in der Erzählung *La otra muerte*, möglicherweise nichts und niemand steht.

Das «Poema conjetural», das die dramatischen Monologe Robert Browning nachahmt und eine Person einführt, um die Ich-Form zu ermöglichen, soll eine Vermutung dessen sein, was ein Kriegsheld, Borges' Vorfahre Francisco Narciso de Laprida, gedacht haben könnte, als er sich, verwundet, besiegt und gehetzt, von seinen Todfeinden erreicht sah. Während er diese Szene erfindet, stellt sich in Borges' Geist sofort die Parallele zu einer Danteschen Figur ein, Bonconte da Montefeltro (*Purgatorio*, 5. Gesang), der, ebenfalls in der Schlacht verwundet, gehetzt umherirrt, so daß man niemals etwas über seine Grabstätte erfuhr. In einem kleinen Mosaik Dantescher Zitate läßt der Dichter seine Figur folgende Verse sprechen:

Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer.

Hier erkennt man leicht die zugrunde gelegten Originale: «fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano» («huyendo a pie y ensangrentando el llano»); «quivi perdei la vista . . .» («fue cegado»); «Là 've 'l vocabol suo diventa vano» («donde un oscuro río pierde el nombre»). In einer seiner bekanntesten Äußerungen hat Borges, wobei er sich auf das «Poema conjetural» bezieht, scherzend dieses Plagiat Dantescher Formulierungen kommentiert: „Und außerdem ist der beste Vers von allen natürlich nicht von mir: *fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano*, das ist dieser Vers, der von jenem Capitán im *Purgatorio* von Dante gesagt wird. Es ist eine wörtliche Übersetzung aus dem Italienischen. Aber unsereiner schuldet Dante so viel, warum soll man ihm nicht auch einen Vers schulden?“ (*Borges el memorioso*, zitiert in Anmerkung 26, S. 103.) Auf dieses Gedicht Borges' wirkt nicht nur die Erinnerung an das Ende Boncontes, sondern auch die Reminiszenz des gewaltsamen Todes des Iacopo del Cassero, vielleicht auf Grund einer unbewußten Assoziation, ausgelöst durch die Nähe der Episoden im fünften Gesang des *Purgatorio*. So wird auch bei Borges der Verfolgte erreicht und von den Gauchos getötet, weil Sumpf und Morast seine Flucht aufhalten und sich so zu Komplizen der Verfolger machen, genau wie in der Erzählung, die Iacopo del Cassero von seinem Ende gibt: er läuft «a la ciénaga» («al palude»), verfängt sich «en las cañas» («canucce») und im «lodo» («braco»), er fällt, wird von den Feinden überwältigt und erstochen.

Die Literatur ist ein Traum.²⁰ Die Gedichte von Borges sind Träume um

²⁰ «Nathaniel Hawthorne», in: *Otras inquisiciones*, S. 72 und S. 94.

Personen, die ihm gleichzeitig ihr Leben und ihre Kultur darbieten, zwei Dimensionen, die, bei einem Autor wie Borges, eher übereinstimmen als sich unterscheiden. Zu diesem Schatz von Träumen gehören die Helden, die Gauchos, die *compadritos*, die Tyrannen, die Könige, die Feigen und die Tapferen, die tapferen Feiglinge, die Henker und die Opfer und die Opfer-Henker ebenso wie die Dichter, die Philosophen, die Phantasten und die Bibliothekare. Die Waffen und die Wissenschaft sind in der Tat die wichtigsten Archetypen des Traumes von Borges. Aber zu einer weiteren beachtlichen Serie von Träumen tragen auch die Schauplätze der Welt bei: Buenos Aires, England, Israel, Island, Japan etc. Und die bedeutendsten Symbole Borges', die es zu größter Bekanntheit gebracht haben (das Schachspiel, das Labyrinth, der Spiegel, die Bibliothek), sind im Grunde nicht mehr als poetisch geglückte Formen, um die unfaßbare Vielfalt der Träume der Phantasie zu vereinheitlichen, zu strukturieren und zu definieren. Um mit einem Begriff aus einem Gedicht von Borges selbst zu sprechen, könnte man diese Literatur als „Traumchronik“²¹ eines unersättlichen Lesers bezeichnen. Auch die Krieger- und Messerstecherepik des argentinischen Dichters ist nichts anderes als der Traum eines Quijote oder Quijano unserer Tage, der seine Bibliothek nie verlassen hat.²² Kaum ein Wort oder semantisches Feld durchzieht so eindringlich die Texte dieses Leser-Träumers wie das Wort „Traum“ und seine Verknüpfungen. Dieser Metapher vom Traum nachzuspüren und sie zu erläutern bedeutet, zu dem Herzen von Borges' Poetik, zu den Wurzeln seiner Einstellung zu Mensch und Universum vorzudringen.

III

Borges' Poesie ist also häufig eine Mutmaßung über den entscheidenden Augenblick eines individuellen Schicksals, und ihr typisches Schema ist die Präsentation einer Szene, in der sich das Leben des Protagonisten zusammendrängt. Die Darstellung eines symbolischen Augenblickes bildet also einen Pol der Borgesschen Vorgehensweise bei der Strukturierung eines Gedichtes. Einem Gegenpol ist das entgegengesetzte Verfahren zuzuordnen, nämlich den Gesamtzusammenhang individuell oder überindividuell durch eine andere Art von Reduktion zu umreißen: die Mitteilung einer Reihe von Elementen oder Fragmenten der Gesamtheit, in einem Wort: durch die Aufzählung.

Dieses sind die beiden dauerhaften Pole bei unserem Dichter, aber bei dia-

²¹ «Lectores», in: *Obra poética*, S. 214.

²² *Ibid.*; «Hengist Cyning», *ibid.*, S. 226–227; vgl. vor allem «Epílogo», in: *Historia de la noche*, Buenos Aires 1977, S. 140.

chronischer Betrachtungsweise können wir vielleicht bestätigen, daß Borges' Dichtung mit der Zeit immer mehr zur Aufzählung neigt. Es handelt sich nicht um eine Verarmung, sondern um eine Bestätigung seiner Vorgehensweise, oder besser um eine Art der Darstellung, die ihre tiefe Seinsberechtigung hat.

...
 La palabra. El hexámetro. El espejo.
 La Torre de Babel y la soberbia.
 La luna que miraban los caldeos.
 Las arenas innúmeras del Ganges.
 Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña.
 Las manzanas de oro de las islas.
 Los pasos del errante laberinto.
 El infinito lienzo de Penélope.
 El tiempo circular de los estoicos.
 ...²³

Ausgehend von Whitman greift er bei der Wiederverwendung dieser Verfahrensweise auf den Stil der mittelalterlichen Visionen (z. B. Dante und, sehr viel früher, die Antike) zurück, denn wie er in *Discusión* sagt, ist „die Aufzählung eines der ältesten poetischen Kunstmittel – man denke nur an die Psalmen der Bibel, an den ersten Chor der *Perser* und an den Schiffskatalog von Homer – und . . . ihre Haupttugend ist nicht die Länge, sondern die feinfühligere Wortfügung, die *Sympathien und Differenzen* der Wörter“²⁴. Bei genauerer Betrachtung der aufzählenden Kompositionen von Borges und der visionären Aneinanderreihung in Erzählungen wie *La escritura del Dios* und *El Aleph* stellen wir fest, daß er der Gruppe moderner Dichter (Whitman, Rimbaud, Rilke, Werfel, Claudel, Neruda) zuzuordnen ist, die dieses Verfahren anwandten, aber mit dem Vorbehalt, daß ihm ein besonderes Bewußtsein um dieses Stilmittel und eine besondere Nuancierung des Ausdrucks zugestanden werden.

Allseits bekannt ist die Abhandlung Leo Spitzers zur chaotischen Aufzählung in der modernen Dichtkunst.²⁵ Borges hat sich bei verschiedenen Gelegenheiten gegen die Definition eines solchen Stilmittels als chaotisch, zumindest in seiner Poesie, gewandt, denn in der Reihenfolge der einzelnen Bilder seiner Gedichte ist der Übergang von einem Bild zum anderen klar zu

²³ «Las causas», in: *Historia de la noche*, S. 127. Vgl. andere Beispiele, auf die wir aufs Geratewohl hinweisen, in: *Obra poética*, S. 267–269, 353, 426–427, 504, und in: *La cifra*, Mailand 1981 (zweisprachige italienische Ausgabe), S. 18, 30, 34, 109–110, 112, 114, 128, 148, 166.

²⁴ «El otro Whitman», in: *Discusión*, Buenos Aires 1969, S. 52.

²⁵ Leo Spitzer, «La enumeración caótica en la poesía moderna», in: *Lingüística e historia literaria*, Madrid 1955, S. 295–355.

sehen.²⁶ In einer Anmerkung zu einem Gedicht aus *La cifra* macht er noch deutlicher, was er von dieser Form der Darstellung hält: „Diese Komposition“, merkt er zu dem Gedicht «Aquel» an, „treibt, wie fast alle anderen, Mißbrauch mit der chaotischen Aufzählung. Von dieser Figur, die Walt Whitman mit solch verschwenderischem Glück verwendet hat, kann ich nur sagen, daß sie einem Chaos, einer Unordnung ähneln und innerlich ein Kosmos, eine Ordnung sein soll.“²⁷ Deswegen vermittelt die Zerstreuung und Neuordnung vereinzelter Elemente des Kosmos, im Fortgang des Gedichtes, in Borges' Diskurs immer das geordnete und deutliche Bild eines Inventars, dessen Bestandteile in makellose Wortformeln übersetzt oder verwandelt wurden. Anders als bei vielen modernen Dichtern, die dem Unbewußten verhaftet, Vorläufer des Surrealismus, Surrealisten oder vom Surrealismus infiziert sind, strebt bei Borges das durch die Aufzählung bewirkte Chaos innerhalb des Gedichtes eine geordnete Gliederung, eine einwandfreie Aneinanderreihung an, die durch Übereinstimmung an den Bibliothekskatalog oder gar an die Anordnung der Bücher einer Bibliothek denken läßt.

Seit Borges' Dichtung sich zunehmend in Richtung auf eine reine Katalogisierung von symbolischen Elementen,²⁸ platonischen Urbildern,²⁹ kleinen Fragmenten der Wirklichkeit, von der Erinnerung herausgefiltert und aufbewahrt, von literarischen Hinweisen und Zitaten entwickelte, hat sie sich dieses Modell geschaffen, eines der Lieblingsmodelle zur Entfaltung seines Gedächtnisses. «La memoria que elige y que reescribe», wie er es in einem Gedicht aus *La cifra* schreibt,³⁰ hat sich einen Stil der Erinnerung zugelegt, „dessen Wesen nicht die Verästelung des Geschehens, sondern die Fortdauer von Einzelzügen ist“³¹. Ich möchte hinzufügen, daß, wenn Dauerhaftigkeit ihr Wesen ausmacht, die Art der Darstellung auf der Verkettung der gleichen Züge beruht, die niemals einen chaotischen Strudel bilden, sondern vielmehr im Einklang Ordnung, Maß und geistige Klarheit ausdrücken. Das Universum verwandelt sich zu einer ausgewählten Reihe klarer Fragmente, die, wie vom Gedächtnis gefeilt, zu kristallinen Gebilden verfestigt, sich im Regal des Gedichtes eines dem anderen zuordnen, als wären es Bücherbände.

Der Dichter hingegen ist Bibliothekar, nicht nur weil seine aufeinander abgestimmten Wörter und Sätze, seine reimlosen Elfsilber, seine Verszeilen ausgerichteten Bücherreihen gleichen, sondern auch, weil diese Einheiten zum großen Teil Nachschriften, Neufassungen oder kurze Zusammenfassungen

²⁶ *Borges el memorioso*, Conversaciones de J. L. Borges con Antonio Carrizo, Mexico/Buenos Aires 1982, S. 115.

²⁷ *La cifra*, S. 148.

²⁸ *Ibid.*, S. 122; vgl. auch «El Zahir», in: *El Aleph*, S. 103 und S. 106.

²⁹ Vgl. besonders «El ruiseñor de Keats», in: *Otras inquisiciones*, S. 165–169.

³⁰ «Poema», in: *La cifra*, S. 92.

³¹ *Evaristo Carriego*, Buenos Aires 1969, S. 16.

von Werken oder deren Fragmenten sind, die zum Allgemeingut des literarischen Gedächtnisses der gebildeten Menschheit gehören. Der Cento hat sich bei Borges zu einem epistemologischen und poetischen Modell von ungeahnter Kraft entwickelt. Seine Poesie verbindet sich also sowohl in den Formen wie den Inhalten mit der Bibliothek. Die Literatur ist die erste Referenz und die Bibliothek die erste repräsentative Homologie. „Wird es mir erlaubt sein, zu wiederholen, daß die Bibliothek meines Vaters der wichtigste Tatbestand meines Lebens gewesen ist? Die Wahrheit ist, daß ich sie nie verlassen habe, wie auch Alonso Quijano nie die seine verlassen hat.“³² Und zudem, wie der Dichter in dem gerade zitierten Epilog zu *Historia de la noche* bemerkt, ist ihm das Buchhafte nicht nur eine reichhaltige Serie literarischer Bezüge und ein Schlüssel zum Verständnis oder zumindest zur Strukturierung der Welt, sondern auch eine Form von Vertrautheit. Wahrscheinlich bilden die Werke von Borges die Minderheit, in denen sich nicht irgendeine wörtliche oder metaphorische Bezugnahme auf das Buch oder ein Buch, die Bibliothek, die Schrift, das Lesen, die Sprache, das Alphabet, die Ethymologie, den Vers findet, denn das Buch, die Bibliothek, die Schrift usw. sind nicht nur Metaphern des Universums, sondern das Universum selbst, außerhalb seines chaotischen Strudels und innerhalb des Kristalls der Literatur, in den die Erinnerung es gefiltert, geordnet und besänftigt zurückgibt.

Betrachten wir nun anhand eines Beispiels, wie das Modell Bibliothek in einigen Gedichten von Borges wirkt. In «Ronda», der ersten Komposition des Gedichtbandes *La cifra*, lesen wir:

El Islam, que fue espadas
 que desolaron el poniente y la aurora
 ...
 y la rosa y el vino del sufí
 y la rimada prosa alcoránica
 y ríos que repiten alminares
 y el idioma infinito de la arena
 y ese otro idioma, el álgebra,
 y ese otro jardín, las Mil y Una Noches,
 y hombres que comentaron a Aristóteles
 ...
 es aquí, en Ronda,
 en la delicada penumbra de la ceguera,
 un cóncavo silencio de patios,
 un ocio del jazmín
 y un tenue rumor de agua, que conjuraba
 memorias de desiertos.

³² *Historia de la noche*, S. 140.

Es ist ein typisches Gedicht des Alters, in dem der Dichter, der die Welt durchquert, einen geschichtsträchtigen Raum vorfindet. Er kann ihn nicht sehen, aber mit den übrigen Sinnen ertasten, die Essenz der historischen Spur begreifen. Er erweitert sie durch eine Evokation, sein enzyklopädisches Wissen mobilisierend, und zieht aus ihm das symbolische und wesentliche Bild heraus. Und dann, in einem langen Polysyndeton, zählt er diese Syntagmen oder synthetischen und transparenten Darstellungen auf oder reiht sie aneinander, so daß der Gedichtkörper zu einer Art Summe von historischen Wesenszügen des Islam wird, deren Bände in der Versfolge von meist Elfsilbern einer neben dem anderen aufgestellt werden.

Lesen wir einen Teil eines anderen Gedichtes aus *La cifra*, mit dem Titel «Descartes»:

Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni hombre.

Acaso un dios me engaña.

Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión.

Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna.

He soñado la tarde y la mañana del primer día.

He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a Cartago.

He soñado a Virgilio.

He soñado la colina del Gólgota y las cruces de Roma.

He soñado la geometría.

He soñado el punto, la línea, el plano y el volumen.

He soñado el amarillo, el azul y el rojo.

He soñado mi enfermiza niñez. . . .³³

Es handelt sich hier um das gleiche Modell wie beim vorigen Gedicht, obgleich hier nicht ein berühmter geographischer Ort den Ausgangspunkt bildet, sondern ein berühmter literarischer Passus aus dem *Discours de la méthode*, in dem Descartes die Hypothese des Bösen Geistes formuliert. Dieser berühmte Passus legt die aufzählende Vorgehensweise nahe (diesmal auch als Anapher), mit der der Dichter, ausgehend vom kartesischen Zweifel, die in seinem Gedächtnis aufbewahrte Enzyklopädie der Welt mittels einer Reihe rascher Sätze nach Beispielen durchgeht. Nur abstrakt verstanden, können diese Beispiele einen chaotischen Eindruck vermitteln, als sprängen sie von einem Bereich der Enzyklopädie zum nächsten: Wenn sie aber einmal auf der Seite festgehalten sind, ordnet sich das Universum wie eine Bibliothek mit der ihr eigenen Ordnung, Klarheit, Einheitlichkeit.

Sogar sein Lebensprofil – das man in der Malerei und Literatur gemeinhin als „Selbstporträt“ bezeichnet, sofern die verschiedenen Linien zu einem Zentrum streben – hat Borges in derselben kürzlich erschienenen Gedichtsammlung in Form einer Aufzählung dargestellt, das heißt durch die Katalo-

³³ *La cifra*, S. 22.

gisierung einzelner Aspekte, die, obgleich sie nur aneinandergereiht scheinen, eine vollendete Einheit bilden:

Haber visto crecer a Buenos Aires, crecer y declinar.
 Recordar el patio de tierra y la parra, el zaguán y el aljibe.
 Haber heredado el inglés, haber interrogado el sajón.
 Profesar el amor del alemán y la nostalgia del latín.
 Haber conversado en Palermo con un viejo asesino.
 Agradecer el ajedrez y el jazmín, los tigres y el hexámetro.
 Leer a Macedonio Fernández con la voz que fue suya.
 Conocer las ilustres incertidumbres que son la metafísica. Etc.³⁴

Aber vielleicht ist das Gedicht «El cómplice» aus der gleichen Gedichtsammlung noch aufschlußreicher:

Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.
 Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.
 Me engañan y yo debo ser la mentira.
 Me incendian y yo debo ser el infierno.
 Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.
 Mi alimento es todas las cosas.
 El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.
 Debo justificar lo que me hiere.
 No importa mi ventura o mi desventura.
 Soy el poeta.³⁵

Man braucht nicht zu betonen, daß dieser Text an das bekannte Ende von «Nueva refutación del tiempo» in *Otras Inquisiciones* erinnert:

El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río;
 es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego
 que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente,
 es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.³⁶

Unser Autor hat verschiedentlich erklärt, daß jene Gedichte, in denen Whitman zur Meisterschaft gelangte, und die aus einer Reihe vermischter und sich häufig widersprechender Aussagen bestehen, einer sehr alten pantheistischen Typologie zuzuordnen sind.³⁷ Ist dieses Vorgehen Besonderheit einer pantheistischen Haltung, so sind doch die Aufzählungen nur scheinbar heterogen, tatsächlich ist eine solche Vielfalt Form und Identitätsäußerung. Um mit Hinduisten und Anhängern Schopenhauers zu sprechen, ist es ein und derselbe Lebensdrang, der sich in der gelegentlich antithetischen Vielfalt der

³⁴ «La Fama», *ibid.*, S. 108–111.

³⁵ *Ibid.*, S. 114.

³⁶ *Otras inquisiciones*, S. 256.

³⁷ «Nota sobre Walt Whitman», in: *Discusión*, S. 124–125.

Phänomene äußert. Der Dichter vermittelt uns das Erstaunen des Menschen angesichts des Schleiers der Maya, in dem der Lebenswille spürbar wird. Die pantheistische Aufzählung in Form heterogener Aussagen zum selben Subjekt kann in bestimmten Fällen mit der Doktrin oder dem Mythos der Seelenwanderung ursprünglich hinduistischer Herkunft in Verbindung gebracht werden.³⁸

Dieser literarische Pantheismus, dem Borges sich nicht nur zuzuwenden scheint, um einen Teil seines reichen poetischen Quells formal einzudämmen, ist auch eine *forma mentis*, ein Modus, Literatur zu schaffen, der sich ganz und gar mit dem erklärten Klassizismus des Autors deckt. In dem bewundernswerten Essay aus *Otras Inquisiciones* «La flor de Coleridge» äußert er in der Tat: „Der Pantheist, der behauptet, die Pluralität der Autoren sei illusorisch, findet einen unerwarteten Bundesgenossen in dem Klassizisten, demzufolge die Pluralität kaum ins Gewicht fällt. Für die klassisch denkenden Köpfe ist die Literatur das Eigentliche, nicht der einzelne oder die einzelnen.“³⁹ Hier stoßen wir wieder auf die x-te Negation des historischen Werdens, die, auf die Literatur angewandt, entscheidende Konsequenzen für die Poetik und die Praxis der Dichtkunst bei unserem Autor hat.

Borges erklärt, keine eigene Ästhetik zu besitzen. „Ästhetik“ ist das von ihm verwandte Wort, da ihm der Gebrauch des Terminus „Poetik“ als die Reflexion des Dichters über seine eigene Dichtkunst offensichtlich fernliegt. Fremd ist ihm so das Wort in seiner heutigen Bedeutung, d. h. als Programm der poetischen Realisierung. Doch kennt er zweifellos den Begriff, auch wenn er ihn mit einem allgemeineren Namen belegt oder zur Definition auf die klassische Wendung «arte poética» zurückgreift. Im Gegenteil, in seinem gesamten Werk, seinen Essays, seinen Vorworten zu den Gedichtbänden, sogar in den Gedichten hat er allgemeine und besondere Äußerungen hinterlassen, die zusammen mit den formalen Optionen bei der sogenannten «poética operante», unterschieden von der «programática», einen Ideenkomplex bilden, der Etappe für Etappe die poetische Entwicklung begleitet.

Nach unserem Autor haben die Theorien, die wir zur Literatur verkünden, für unsere eigene Literatur kaum einen Wert. Sie können als Mittel oder Stimuli agieren, manchmal auch als Grenzen oder Fesseln,⁴⁰ aber tatsächlich geschieht es, daß das Werk die Absichten ignoriert oder ihnen sogar wider-

³⁸ Vgl. «Qué es el budismo», in: *Obras en colaboración*, Buenos Aires 1979, S. 740ff. Auf dieses Beispiel verweist das Gedicht «Juan, 1, 14», in: *Obra poética*, S. 319–320.

³⁹ *Otras inquisiciones*, S. 22.

⁴⁰ Vgl. «Prólogo» zu «Elogio de la sombra», in: *Obra poética*, S. 315–316; «Prólogo» zu «La rosa profunda», *ibid.*, S. 420; «Prólogo» zu «La moneda de hierro», *ibid.*, S. 469.

spricht.⁴¹ Bei Betrachtung des sehr jungen Borges, des Ultraisten, sehen wir eine gewisse Divergenz zwischen einem entschieden polemischen Programm des Bruchs mit der Vergangenheit und einer literarischen Praxis, die sich in Form und Inhalt schon zu klassischen, rationalen Optionen hin orientiert. Aber in der post-ultraistischen Phase, die nun schon mehr als fünfzig Jahre literarischen Schaffens umfaßt, ist die Diskrepanz zwischen Programm und Ausführung allmählich verschwunden; denn als Borges sich von der Ästhetik der Gruppe bereits löste, entschied er sich endgültig, seine persönliche ästhetische Botschaft in das Werk selber einzuschließen, in das, was wir seine immanente Poetik nennen könnten.

Es fehlt dennoch nicht an Äußerungen, die zum Verständnis der Besonderheit von Borges' Schaffen beitragen können. Erstens durch das, was sie ablehnen, insbesondere die „kalte, ausgefeilte Nichtigkeit“⁴² des Barock und ähnlicher Stile; zweitens durch das, was der Dichter, ohne es offen abzulehnen, als ihm versagt darstellt: der empfindsame oder auch aufdringliche Zauber des Verses, die Überfülle von Bildern, pathetische Gefühle, die Suche und das Zustandebringen einer strukturellen Einheit, das lange Gedicht.⁴³ Und schließlich noch durch das, wozu er sich bekennt. Manchmal handelt es sich wirklich um ein Ei des Kolumbus, so wenn er erklärt, er glaube nicht an literarische Schulen; zwänge man ihn aber zu einer Aussage über die Herkunft seiner Verse, so würde er sie vom Modernismus herleiten.⁴⁴ In der Tat hindert uns das jugendliche Engagement von Borges in den Reihen der Avantgarde gegen den „Rubenismus“ und „Lugonismus“ daran, die modernistische Ausprägung seiner Elfsilber-Quartette, seiner Sonette und sogar seiner Kompositionen in freien Versen à la Whitman zu erkennen. Manchmal ist der Versuch, seine eigene Poesie positiv zu charakterisieren, sehr zutreffend, wie z. B. im Prolog zu *La cifra*: „Mein Los ist das, was man intellektuelle Poesie zu nennen pflegt. Das Wort ist fast ein Oxymoron, der Intellekt (die Überwachung) denkt mittels Abstraktionen, die Poesie (der Traum) mittels Bildern, Mythen oder Fabeln. Die intellektuelle Poesie muß diese zwei Prozesse angenehm verflechten . . . Diese Seiten suchen, nicht ohne Ungewißheit, einen Mittelweg.“⁴⁵

Einen Mittelweg: dies ist die stilistische *aurea mediocritas*, nach der Borges im Verlauf eines der Poesie gewidmeten Lebens gesucht hat. Weder reine Wort- und Klangmagie nach der Art Verlaines noch der nackte, wenn auch leidenschaftliche Intellektualismus gewisser Gedichte Unamunos. Borges sucht

⁴¹ «Nathaniel Hawthorne», in: *Otras inquisiciones*, S. 89.

⁴² «Baltasar Gracián», in: *Obra poética*, S. 202.

⁴³ «Prólogo» zu *La cifra*, S. 12.

⁴⁴ «Prólogo» zu *El oro de los tigres*, in: *Obra poética*, S. 365.

⁴⁵ *La cifra*, S. 12–14.

ein Ideal des klassischen Stiles, fern aller Extreme, klar und ruhig. Aus diesem Grunde hat er die drei Prosabücher der Jugendzeit verworfen, die drei zeitgleichen Gedichtbände ließ er nicht ohne Gegenwehr neu auflegen: er unterschlug Gedichte, fügte andere ein, die späteren Phasen zuzuordnen sind, schrieb die übrigen um und kritisierte im Prolog selbst alle, die seiner Meinung nach Jugendsünden sind.

Als er 1964 sein gesamtes dichterisches Werk in einem einzigen Band zusammenstellt, weist er darauf hin, daß er „die eine oder die andere Übung, deren Fehlen niemand betrauert oder bemerkt und die (wie der Arabist Edward William Lane von einigen Märchen aus 1001 Nacht sagt) nicht ohne Zerstörung überarbeitet werden konnte“, ausgelassen und „einige Unschönheiten, exzessive Hispanismen oder Argentinismen“ bereinigt hat, obwohl er im allgemeinen vorzog, sich mit „den verschiedenen und monotonen Borges von 1923, 1925, 1929 und 1960 ebenso wie dem von 1964“ zufriedenzugeben.⁴⁶ Als die gleichen Bücher fünf Jahre später, weiterhin verändert, herausgegeben werden, weist Borges erneut darauf hin, daß er sie zwar nicht neu geschrieben, aber „ihre barocken Ausschweifungen“ abgemildert, an ihren „Unebenheiten“ gefeilt und „Überempfindsamkeiten und Verschwommenheiten“ gestrichen habe, und dieses obwohl er fühlte, daß der Junge, der sie verfaßte, schon im wesentlichen dem Herrn glich, der sie heute berichtigt, beide mißtrauisch gegenüber literarischen Schulen, beide Anhänger Schopenhauers, Stevensons und Whitmans.⁴⁷ Um anhand der Erscheinungsform eines Gedichtes den Weg zu verfolgen, den Borges einschlug, um zu einer möglichst ungekünstelten Ausdrucksweise zu gelangen, genügt es, die Varianten zu vergleichen. Wenn wir z. B. die drei Versionen eines Textes der ersten Gedichtbände betrachten, z. B. «Singladura» aus *Luna de enfrente*, sehen wir, daß die umfassendsten Veränderungen beim Übergang von der Originalfassung von 1925 zur Zwischenversion von 1963 vorgenommen wurden: das Gedicht wurde einem Prozeß der Kürzung, der Klärung, der Milderung unterzogen, wie bei einem Baumbeschnitt. In der letzten, der von 1969, finden sich schon weniger Korrekturen, die aber ebenso darauf abzielen, den Ausdruck präziser, klarer und einfacher zu gestalten. Ein alter Traum des Schriftstellers ist das Erreichen der Ausdruckskargheit,⁴⁸ die, nach Borges, weitaus schwieriger zu verwirklichen ist als eine üppige Form.

Nach Überwindung der ultraistischen Phase findet sich in Borges' Dichtung keine Spur mehr von dem Wunsch, um jeden Preis neuartig zu sein, der Obsession der Avantgarden dieses Jahrhunderts. Im Prolog zu seiner letzten Fassung von *Luna de enfrente* (1969) finden wir diese entscheidende Aussage:

⁴⁶ «Prólogo» zu *Obra poética (1923–1964)*, Buenos Aires 1964, S. 11–12.

⁴⁷ «Prólogo» zu *Fervor de Buenos Aires*, in: *Obra poética (1923–1976)*, S. 25.

⁴⁸ «Profesión de fe literaria», in: *El tamaño de mi esperanza*, S. 153.

„Um 1905 entschied Hermann Bahr: ‚Die einzige Pflicht ist, modern zu sein.‘ Einige zwanzig Jahre später unterzog auch ich mich dieser völlig überflüssigen Pflicht. Modern heißt, zeitgenössisch sein, gegenwärtig sein; wir alle sind dies zwangsläufig. Niemand – abgesehen von einem gewissen Abenteuerer, den Wells erträumte – hat bisher die Kunst gemeistert, in der Zukunft oder in der Vergangenheit zu leben.“⁴⁹ Daraus folgt, daß auch derjenige, der ein Werk der Vergangenheit schreibt (oder wieder-schreibt), wie Pierre Menard, die verblüffendste Figur der Borgesschen Erzählungen, notwendigerweise modern ist: Obwohl sein Quijote im Inhalt und in seiner Prosa des beginnenden 17. Jahrhunderts mit dem früheren übereinstimmt, strahlt er unvermeidlich moderne Signifikate aus. Für dieses literarische Ideal, das durch die Ernüchterung nach dem irrationalen Abenteuer der Avantgarden, die „lichten Freuden des Denkens und die geheimen Abenteuer der Ordnungskraft . . .“⁵⁰ entdeckt hat, wird es sinnvoller oder bahnbrechender sein, ein Werk der Vergangenheit zu kopieren (was dem Lesen oder Wieder-Schreiben entspricht), als aus einem absurden Zwang heraus modern sein zu wollen und jede Bindung an die Tradition zu zerreißen. „Angenommen jemand kopiert einen Schriftsteller Wort für Wort, so tut er es unter Ausschaltung des persönlichen Anteils, so tut er es, weil er den Schriftsteller mit der Literatur wechselt, so tut er es, weil er argwöhnt, daß von ihm auch nur in einem Jota abzuweichen soviel bedeute, wie von der Vernunft und der rechten Lehre abzuweichen.“⁵¹ Pierre Menard ist also ein Klassiker. Und nur wenn man Klassiker ist, nur wenn man sorgfältig das Vergangene kopiert, kann man modern, kann man zeitgenössisch sein. Modernität ist kein Ziel, das man durch Vorsatz und Anstrengung erreicht, sondern eine Bestimmung, der sich niemand entziehen kann: Und mit mehr Recht werden wir zu Zeitgenossen, wenn wir die wenigen bekannten, ewigen Metaphern wiederholen, sie mit notwendigerweise neuen Bedeutungen wieder formulieren, als wenn wir nutzlos nach ebenso raren wie unpoetischen neuen Metaphern suchen.⁵²

Diese Schlußfolgerung ist Konsequenz der schon erwähnten philosophischen Haltung, die von Schopenhauer und der orientalischen Philosophie beeinflusst ist. Nach Borges gibt es nichts in der Welt, was nicht schon vorgekommen wäre, und auch nichts, was nicht schon geschrieben worden wäre.

⁴⁹ «Prólogo» zu *Luna de enfrente*, in: *Obra poética (1923–1976)*, S. 71. Rufen wir uns ins Gedächtnis, daß der Satz von Hermann Bahr den Imperativ «Il faut être absolument moderne» von Rimbaud (*Une saison en enfer*) wiederholt.

⁵⁰ «Valéry como símbolo», in: *Otras inquisiciones*, S. 107.

⁵¹ «La flor de Coleridge», *ibid.*, S. 23.

⁵² Vgl. unter anderem «Epílogo» zu *Otras inquisiciones*, S. 263; G. Charbonnier, *El escritor y su obra*, S. 16–17; «La señora mayor», in: *El informe de Brodie*, Buenos Aires 1970, S. 79; «El otro», in: *El libro de arena*, Madrid 1975, S. 17; «La fama», in: *La cifra*, S. 108.

Und da immer das gleiche geschieht, ist es immer das gleiche, was geschrieben wird. Und es ist immer ein und dieselbe Person, die handelt und schreibt. Diese Auffassung von Geschichte als Wiederholung, die ebenso wie der Ekklesiast jede Neuerung leugnet,⁵³ ist grundlegend für die post-ultraistische Poetik von Borges, denn mit der Aussage, daß alle künstlerischen Erfahrungen in irgendeiner Weise analog verlaufen, bekundet er seine ganze anti-avantgardistische Position. «Y sólo lo pasado es verdadero», beschließt er eines seiner Sonette.⁵⁴ «La eternidad está en las cosas / Del tiempo, que son formas presurosas»⁵⁵ ist eine weitere seiner Schlußfolgerungen. Und ein jüngst erschienenes Gedicht aus *La cifra* mit dem Titel «La dicha» beendet er mit vielleicht noch mehr Kraft und Präzision: «Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno. / El que lee mis palabras está inventándolas.»⁵⁶

Der Anti-Historismus Borges' ist in direkten Äußerungen bei verschiedenen Gelegenheiten in Erscheinung getreten, wie z. B. bei dieser Erklärung in *Borges el memorioso*: „Das Wichtige ist die Poesie, nicht die Geschichte der Poesie. Ich glaube, daß das in den östlichen Ländern so verstanden wird . . . In Persien wurde Dichtkunst auch nicht historisch betrachtet. Man überlegt nicht, ob ein Autor den anderen beeinflusst hat; ob er Vorläufer ist oder Nachfolger. Er ist bereits in einer Art von Ewigkeit; alle sind Zeitgenossen. Wir hingegen leiden unter diesem Übel: die Geschichte, die Daten . . . Denn wenn ein Text gut ist, ist es gleichgültig, ob er an diesem Morgen geschrieben wurde oder ob er vor zwanzig Jahrhunderten geschrieben wurde oder ob er der Zukunft angehört. Der Text wirkt für sich.“⁵⁷

Ein Gedicht von Borges aus *El hacedor* spielt mittels seiner Bilder auf ein Modell der Poetik an. Dies ist auch sein Titel «Arte poético», der, indem er auf Horaz und Boileau verweist, schon an sich an einen klassizistischen Vorsatz denken läßt. Der Dichter drückt das Lebensgefühl mittels weniger unveränderlicher wesentlicher Metaphern oder Vergleiche aus: Die Zeit ist wie ein Fluß, und die Gesichter, aus Zeit erschaffen, fließen vorbei wie Wasser; der Tod ist Schwester des Traums, und Wachsein ist nichts anderes als ein Traum, der träumt, wach zu sein; das menschliche Leben ähnelt in seinem Ablauf dem Tag oder dem Zyklus der Jahreszeiten; Dichtung ist auch wie der Fluß des Heraklit, der in seinem Spiegel so viele verschiedene und dennoch immer denselben Menschen widerspiegelt. Auch die Struktur des Gedichtes, wiederholend, kreisförmig, spiegelnd, suggeriert die ewige Wiederkehr der Essenz der Poesie, die Illusion und die Unmöglichkeit, neue Grenzen zu erreichen, das höhere Wissen um Ordnung und Sitte.

⁵³ *Historia de la eternidad*, S. 96.

⁵⁴ «A una espada en York Minster», in: *Obra poética (1923–1976)*, S. 230.

⁵⁵ «Al hijo», *ibid.*, S. 280.

⁵⁶ *La cifra*, S. 60.

⁵⁷ *Borges el memorioso*, S. 296.

«Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / Lloró de amor al divisar su Itaca / Verde y humilde. El arte es esa Itaca / De verde eternidad, no de prodigios.»⁵⁸ Die Ernüchterung des Odysseus ist die frühzeitige Ernüchterung Borges', der bald der falschen Wunderwerke der Metaphern müde wurde und mit seinen Gedanken zu seinem bescheidenen Ithaka der grünen Ewigkeit zurückkehrte, das heißt, zu einer authentischen Poesie, entzogen den Launen einer neuen Empfindsamkeit oder einer noch ungesprochenen Sprache. Nicht der romantische Odysseus Dantes, der es nie müde wird, nach neuen Grenzen Ausschau zu halten, ist Symbol von Borges' Poetik, sondern der Odysseus Homers, der kämpft, um seinen Bereich zurückzuerobern, seinen Habitus, seine begrenzte Macht, seine Armut: die ganze unbewegliche Unermeßlichkeit seines kleinen Kosmos aus Ordnung und Ruhe. Einem solchen Schutzhelden konnte Borges sein literarisches Ideal des Klassizismus weihen.

⁵⁸ «Arte poético», in: *Obra poética (1923–1976)*, S. 162.

JAIME TORRES BODET*

(1902–1974)

PROSERPINA

- (I) Tenías
en la memoria de los silencios interrumpidos
un nombre tan sonoro,
de vocales tan duras y tan densas
5 – Atalanta, Ifigenia, Proserpina –
un nombre todo de mármol,
que daba miedo pronunciar de prisa
por temor de romper,
al dejarlo caer sobre las frases,
10 los secretos de las palabras . . .
- (II) Y vivías envuelta de cristal,
como las Reinas de los Telescopios,
bajo la lluvia esmerilada
de una aurora de talco.
- (III) 15 Llama de mármol en la antorcha fría
de la estatua de un ángel funerario,
no proyectabas sombra pasada ni futura
sobre el presente universal del sueño.
- (IV) Profesora de invierno del paisaje,
20 un equilibrio exacto de triángulos isósceles

* Jaime Torres Bodet: 17. 4. 1902–13. 5. 1974; Selbsttötung. *Autobiographisches* (bis 1932) im unten abgedruckten Brief, S. 152–154, sowie in Ders., *Tiempo de Arena*, Mexiko 1955. – Bibliographische Orientierung insbesondere durch Sonja Karsen, *J. T. B. A Poet in a Changing World*, New York 1963; Sonja Karsen, *Selected Poems of J. T. B. A Bilingual Edition with Translations*, Bloomington 1964; Sonja Karsen, *J. T. B. Versos y Prosas. Introducción, Selecciones y Bibliografía* (Biblioteca de Autores Hispanoamericanos V), Madrid 1966; Sonja Karsen, *J. T. B.*, New York 1966 (mit Werkverzeichnis und kritischer Bibliographie); Sonja Karsen, „J. T. B. (1902–1974)“, in: *Latin American Writers*, II (Hrsg. C. A. Solé/M. I. Abreu), New York 1989, S. 933–939.