

Die Lecturae Dantis des Jorge Luis Borges

Wie sich schon nach kurzer Lektüre offenbart, folgt Borges' essayistisches Werk, das ja kaum weniger umfangreich und gewichtig ist als das narrative oder das lyrische, einer höchst eigentümlichen Poetik. Zu ihr gehört etwa die auffällige Nähe von Aufsatztexten und Erzählungstexten. Präsentieren sich die letzteren häufig als Aufsätze über fiktive Erzählungen, so haben die ersteren oft einen ausgesprochen narrativen Charakter¹. Er gibt der im allgemeinen knappen Folge von Beobachtungen, Konjekturen und Argumenten den Rhythmus des Geschichtenhaften, der übrigens ähnlich wie in den deklarierten Geschichten gerne mit der Aporie eines Paradoxons abbricht.

Ein weiteres Merkmal von Borges' Aufsatztexten ist ihre extreme Konzision. Sie macht sich vor allem in der Untergruppe seiner literaturkritischen Beiträge bemerkbar, da sie hier dem üblichen Gattungsdekorum besonders frappant widerspricht. In der Tat demonstriert gerade die südamerikanische Literaturkritik normalerweise eine überquellende ‚copia verborum‘, während es Borges bei dieser Thematik offenkundig auf einen ebenso prononcierten Lakonismus abgesehen hat. Derart zeichnen sich viele Essays, die bereits durch die narrative Anlage ihrer Gedankenfolge literarisiert sind, zusätzlich durch quasi epigrammatische Kürze aus, welche die paradoxalen Schlußfolgerungen, denen Borges' Argumentation immer wieder zustrebt, effektiv unterstützen.

Beide Charakteristika, die in den essayistischen Texten seit den dreißiger Jahren als Konstante wirken², prägen auch die späten Dante-Aufsätze. 1982 unter dem – zumal numerisch – opportunen Titel *Nueve ensayos dantescos* veröffentlicht³, bilden sie ein schmales Buch, das eigentlich erst deshalb zum Buch wird, weil den neun literaturkritischen Prosa-Epigrammen ein proömialer Apparat von nicht weniger als vier Vorworten vorausgeht, dessen Umfang jenen des Hauptteils beträchtlich übertrifft. Er setzt sich zusammen aus einem „Prólogo“ von Borges selbst, einer „Presentación“ *Borges, Lector de la*

1 Als exemplarisch für dies Verhältnis können einerseits die „Ficciones“ *El acercamiento a Almotásim* oder *Examen de la obra de Herbert Quain*, andererseits „Otras Inquisiciones“ wie *Kafka y sus precursores*, *La esfera de Pascal* oder *Historia de los ecos de un nombre* gelten.

2 Besonders eindrucksvoll manifestieren sie sich in den zwischen 1936 und 1939 für die Wochenzeitschrift *El Hogar* verfaßten Aufsätzen und Besprechungen. Vgl. zu ihnen die aufschlußreiche rezente Ausgabe: J.L. B o r g e s , *Textos cautivos*, edición de E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal, Barcelona (Tusquets) 1986.

3 J.L. B o r g e s , *Nueve ensayos dantescos*, Madrid (Espasa-Calpe) 1982 (=Selecciones Austral, 102). Auf diesen Band beziehen sich im Folgenden die Seitenangaben nach den Zitationen.

„*Divina Comedia*“ des spanischen Italianisten Joaquín Arce, einer langen, vorwiegend biographischen „Introducción“ von Borges’ Freund und Schüler Marcos Ricardo Barnatán, sowie einer kurzen „Noticia preliminar“, die Barnatán als Einleitung zu seiner „Introducción“ verfaßt hat. Solcher Aufwand wird in erster Linie natürlich von der Berühmtheit des alten Borges motiviert, der 1982 wohl auf dem Gipfel seiner Reputation (insbesondere bei europäischen Literaten) stand⁴; doch erscheint er zugleich – wenn man so will – verlagstechnisch begründet, um ein Buch aus verschiedenen Einzelstücken zu machen, welche an sich – und gewiß mit voller Absicht – kaum dem Konzept einer Monographie entsprechen.

Tatsächlich besitzen alle neun „Ensayos“ in Gegenstand und Darstellungsweise etwas Miszellenartiges. Vergleicht man sie mit den Dante-Betrachtungen anderer Dichter oder Philosophen des 20. Jahrhunderts, so zeigt sich ihre Besonderheit sofort in dem Umstand, daß sie auf die Formeln großer geistesgeschichtlicher Synthesen weitgehend Verzicht leisten. Das ist um so bemerkenswerter, als Borges’ Essays im Grunde ja ebensowenig zur Dante-Forschung *sensu strictiori* gehören wie die mehr oder minder berühmt gewordenen kritischen Beiträge – sagen wir – George Santayanas, T.S. Eliots, Benedetto Croce oder Giovanni Papinis. Auch bei Borges geht es genaugenommen eher um eine Form der Dante-Aneignung, für die das Entscheidende nicht bestimmte sachliche Trouvaillen sind, sondern die hermeneutischen Ergebnisse der Begnung [sic!] zwischen dem Danteschen Text und einer modernen Poetik. Trotzdem ist als ein erstes Paradoxon der *Nueve ensayos dantescos* festzuhalten, daß sie in ihrem Duktus – zumindest auf den ersten Blick – keineswegs die Erwartungen erfüllen, die man gemeinhin an typische Beiträge zur Aneignung eines Klassikers richtet. Statt resolute Begriffe zu entwickeln, die für ästhetische Aktualisierung oder eine weiträumige historische Einordnung der *Commedia* sorgen könnten, wählt Borges seinen Ausgangspunkt in der Kommentierung einzelner Textstellen, so als wäre er einer jener detailversessenen gelehrten „Dantisti“, über die sich schon Croce mokierte⁵, und nicht Borges, der erfolg- und folgenreichste Dichter Lateinamerikas und Ahnherr wie Idol aller literarischen Postmoderne.

Dabei sind die Phänomene, welche Borges’ Aufmerksamkeit erregt und ihn zu – wie gesagt – jeweils kurzen Kommentaren veranlaßt haben, unter den folgenden Überschriften versammelt, die ich zunächst in der vom Buch vorgegebenen Reihenfolge einführe. *El noble castillo del canto cuarto* beschreibt den Limbus, in dem die guten, doch unerlösten Nichtchristen weilen, als einen Ort stillen Schreckens (S. 96:

4 Die eklatantesten Zeugnisse für diese Berühmtheit bieten freilich speziell die französische und die italienische (entschieden weniger die deutschsprachige) Literatur. Als wichtige Stationen einer produktiven Rezeption wären hier etwa Italo Calvino’s *Se una notte d’inverno* und Umberto Eco’s *Il nome della rosa* zu nennen – Texte, in denen eine Art Borges-Mythos geradezu sein Unwesen treibt –, außerdem Michel Foucaults große Abhandlung *Les mots et les choses*, deren Vorwort schon 1966 erklärt: „Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges“.

5 Bekanntlich sah Croce die Dante-Forschung zumal der perhorreszierten ‚scuola storica‘ als eine weithin müßige Beschäftigung mit „minuzie“ und „inezie“ an; vgl. *La poesia di Dante*, Bari 111966 (1. Ausg. 1920), S. 6ff., 66f. und passim.

„un caso perfecto de *uncanniness*, de horror tranquilo y silencioso“). *El falso problema de Ugolino* kommentiert den berühmten Vers „Poscia, piú che ‘l dolor, poté ‘l digiuno“ (*Inferno* 33, 75) und findet sein Bedeutungszentrum in der Vermittlung von Ungewissheit („incertidumbre“) in Bezug auf Ugolinos suggerierten, aber wohlweislich nicht affirmierten Kannibalismus. *El último viaje de Ulises* schaltet sich in die immer wieder erneuerte Diskussion der Odysseusgestalt ein, um sie durch eine Hypothese über die Komplexität der symbolischen Beziehungen zwischen Odysseus, dem Seefahrer, und Dante, dem Dichter, zu bereichern. *El verdugo piadoso* erläutert den nicht weniger ausgiebig diskutierten Konflikt, in den angesichts von Francescas Höllenpein das Gesetz und eine gleichsam nominalistische Einfühlung geraten: „Dante comprende y no perdona; tal es la paradoja insoluble“ (S. 123).

Dante y los visionarios anglosajones behandelt – ausgehend vom zehnten Gesang des *Paradiso* – die *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* des Beda Venerabilis⁶, in deren Jenseitsvisionen Borges Episoden erblickt, die Dantes Vision mit ihrer „unión de lo personal y de lo maravilloso“ („que es típica de Dante“) präfigurieren (vgl. S. 133). „*Purgatorio*“ I 13 feiert den Vers „Dolce color d’oriental zaffiro“ als Beispiel einer labyrinthisch auf sich selbst verweisenden Metapher⁷. *El Simurgh y el águila* vergleicht unter der Kategorie eines ‚Wesens, das aus anderen Wesen gebildet ist‘ („un ser compuesto de otros seres“) den allegorischen Kaiseradler im 18. und 19. Gesang des *Paradiso* mit dem Vogelkönig Simorg in der mystischen Dichtung *Manteq o’ t – Tair* des Persers Farid o’ d – Din Attar (ca. 1140–1230). *El encuentro en un sueño* stellt die Frage, weshalb der Triumphzug, der im 29. Gesang des *Purgatorio* die Apotheose Beatrices eröffnet, den Eindruck ‚komplizierter Hässlichkeit‘ („de una complicada fealdad“) vermittelt: eine mögliche Antwort besteht für Borges in der Vermutung, die alptraumhaften Züge, welche das ersehnte Treffen annehme, seien ein unbewusst manifestiertes Symptom des Schmerzes, den Dante über Beatrices erotische Unerreichbarkeit empfindet (vgl. S. 149ff.). Mit dem gleichen Thema hat schließlich auch der letzte Essay *La última sonrisa de Beatriz* zu tun. Er betrachtet die Terzine des Abschieds von Beatrice (*Paradiso* 31, 91–93) und sieht in ihr aufs neue den Ausdruck einer ‚tragischen Substanz‘, ja geheimen Schreckens; denn auf die ‚Flüchtigkeit von (Beatrices) Blick und Lächeln‘ folgt nach Borges die ewige ‚Entfernung ihres Antlitzes‘. „En las palabras se trasluce el horror: *Come para* se refiere a *lontana* pero contamina a *sorrise* [...]. También *eterna* parece contaminar a si *tornó*“ (S. 161).

6 In diesem Gesang erscheint Beda indes nicht – wie Borges versehentlich schreibt (vgl. S. 125) – als ‚Siebter‘ in einer Gruppe von zwölf Weisheitslehrern, sondern zwischen Isidor und Richard von St. Viktor an zehnter Stelle.

7 Über denselben Vers, den er ‚von Tausendundeiner Nacht erfüllt‘ sieht, spricht Borges auch in dem ersten einer Reihe von sieben Vorträgen, die er 1977 seinen Lieblingsthemen (u.a. *La Divina Comedia*, *La pesadilla*, *Las mil y una noches*, *La cábala*) widmete; vgl. J.L. Borges, *Siete Noches*, México–Madrid–Buenos Aires 1980, S. 15f.

All diese Kommentare und Interpretationen bewegen sich nun vor dem Hintergrund einer literarästhetischen Exaltation des Textes der *Commedia*, welche – zumal in Anbetracht der sonstigen Wortkargheit des Kommentators – manchmal geradezu ins Emphatische umschlägt. So soll die Terzine, welcher der Schlußessay *La última sonrisa de Beatriz* gilt, schlechthin „los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado“ (S. 155) enthalten. Wiederholt wird von der *Commedia* insgesamt als dem „mejor libro que han escrito los hombres“ gesprochen (vgl. S. 116, mit leichter Variation S. 158), und schon beim Vortragszyklus der *Siete Noches* hat Borges die Wahl der *Commedia* als erstem Thema folgendermaßen begründet: „Si he elegido la *Comedia* para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*“⁸.

Natürlich besagt eine solche Exaltation, bei der Dante jetzt den Platz des von Croce einst ähnlich gefeierten Shakespeare besetzt⁹, an sich wenig, wenn die Feier des einen Autors nicht die Abwertung bestimmter anderer Autoren impliziert. In diesem Sinne wird die Ästhetik, die Borges bei seiner Begeisterung für Dante unterstellt, etwa durch die mehrfach artikulierte Synkrisis mit Milton verdeutlicht¹⁰. Daß es sich dabei um eine pointiert textuelle Ästhetik handelt, geht auf etwas überraschende Weise aus der Kontrastierung der Ich-Form in der *Commedia* und der Ich-Form in den *Confessiones* des Augustinus hervor. Während Borges die erstere als unrhedorisch und deshalb geschichtlich nah empfiehlt, verweist er die letztere wegen ihrer – wenngleich ‚glänzenden‘ – Rhetorik in eine größere historische Ferne: „Recordemos que, antes de Dante, San Agustín escribió sus *Confesiones*. Pero estas confesiones, precisamente por su retórica espléndida, no están tan cerca de nosotros como lo está Dante, ya que la espléndida retórica del africano se interpone entre lo que quiere decir y lo que nosotros oímos“¹¹.

Von dieser Unterscheidung wird darauf die Dichotomie einer ‚verbindenden‘ und einer ‚trennenden‘ Rhetorik abgeleitet, das heißt: einer Rhetorik, die sich in der Kommunikation dessen, ‚was gesagt werden soll‘, auflöst, und einer Rhetorik, die sich zwischen dem, ‚was gesagt werden soll‘, und dem, ‚was wir hören‘, als eine Art ‚Mauer‘ aufbaut: „La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es

8 *Siete Noches*, a.a.O. S. 26f.

9 Vgl. dazu gerade in *La poesía de Dante* (a.a.O. S. 65) Croces Urteil über die „maggiori drammi dello Shakespeare“, in denen – anders als in der *Commedia* oder in Goethes *Faust* – „lo schema o struttura nasce dal motivo poetico, e non c'è struttura e poesia, ma tutto [...] è omogeneo, tutto è poesia“.

10 Vgl. z. B. S. 86 oder besonders *Siete Noches*, a.a.O. S. 13: „Se ha comparado a Milton con Dante, pero Milton tiene una sola música: es lo que se llama en inglés ‚un estilo sublime‘. [...] En cambio en Dante, como en Shakespeare, la música va siguiendo las emociones“.

11 *Siete Noches*, a.a.O. S. 18.

una muralla, un obstáculo“. Für den Fall der ‚trennenden‘ Rhetorik fehlt es dann nicht an beispielhaft genannten Namen ‚undantesker‘ Autoren: „Lo cual se observa en escritores tan distintos como Séneca, Quevedo, Milton o Lugones. En todos ellos las palabras se interponen entre ellos y nosotros“¹².

Ähnliche ästhetische Werte, deren Postulat das verbreitete Bild von Borges als einem Erzmanieristen gehörig differenziert¹³, verfolgt die Betonung der Danteschen Konkretheit und Genauigkeit, der „pormenores dantescos“ sowie der „invención de rasgos precisos“. Sie ist – unter Berufung auf Macaulay und Ruskin – in erster Linie gegen Miltons ‚erhabene Allgemeinheit‘ gerichtet, um sich indes zur Kritik an einem ganzen literarischen Typus auszuweiten, für den – pars pro toto – die Namen Petrarca und Góngora stehen: „A todos es notorio que los poetas proceden por hipérboles: para Petrarca, o para Góngora, todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia de la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada“ (S. 87f.)

Diese Kritik an der – wie es heißt – ‚mechanischen‘ Metaphorik und Symbolik Góngoras, zu der sich analoge Einwände gegen den Konzeptismus Graciáns oder Virgilio Malvezzi gesellen¹⁴, läßt deutlich erkennen, was das Zentrum von Borges‘ Vorstellungen der *écriture* ausmacht. Es ist ein geradezu hermetisches Ideal des „rigor de las palabras“, das entfernt an Ungarettis „poetica della parola“ erinnert¹⁵ und überdies durch Mallarmés Konzept eines (unrealisierbaren) absoluten Buchs geprägt scheint, in dem kein Wort kontingent und zufällig bleiben darf¹⁶. Damit wird uns bewußt, daß auch für Borges die Aneignung des Klassikers Dante mit dem Versuch einer Exaltation der eigenen Poetik zu tun hat. Dieser Zusammenhang zeigt sich bei ihm gewiß weniger kompakt als zum Beispiel bei Croce oder T.S. Eliot. Für Croce hatte die *Commedia* ja das ideale Feld ergeben, auf dem er gegen die ‚scuola storica‘ seine Theorie der begriffslosen „poesia“ exekutieren konnte, nach der die ‚Struktur‘ des „romanzo teologico“ nicht mehr war als ein Apparat von ‚äusserlichen Verbindungen‘ („connessioni estrinseche“) zwischen den „principali poesie o gruppi di poesie“, die jeweils ein selbständiges ‚lyrisches Gedicht‘ („una lirica a sé“) bildeten¹⁷. In scharfem Gegensatz dazu hatte T.S. Eliot auf der Unabdingbarkeit des Bewußtseins

12 Ebd.

13 Vgl. zu diesem Bild Y.J. Broyles, *The German Response to Latin American Literature and the Reception of Jorge Luis Borges and Pablo Neruda*, Heidelberg 1981, S. 137–140 (*Borges' style and Mannerism*).

14 Vgl. dazu auch noch S. 136, wo die Abwertung von Góngoras Vers „En campos de zafiros pace estrellas“ das Verdikt des Metaphernaufsatzes aus *Historia de la eternidad* wiederholt (vgl. die *Introducción* von Barnatán S. 65f.), zu Gracián und Malvezzi S. 107.

15 Vgl. A. Noyer-Weidner, *Zur Frage der „Poetik des Wortes“ in Ungarettis L'Allegria*, Krefeld 1980 (= Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 30).

16 Vgl. zu dieser Vorstellung – freilich in einem anderen Argumentationszusammenhang – *Siete Noches*, a.a.O. S. 14, sowie J.L. Borges, *Otras Inquisiciones*, Madrid 1979, S. 110 (*Del culto de los libros*).

17 Vgl. B. Croce, *La poesia di Dante*, a.a.O. S. 60ff. und passim.

gerade der ‚philosophischen Struktur‘ bestanden, ohne die auch die ‚poetische Schönheit der Teile‘ nicht zu erfahren wäre: „that the philosophy is essential to the structure, and that the structure is essential to the poetic beauty of the parts“¹⁸. Mit dieser Forderung war es Eliot im wesentlichen um einen Einspruch gegen die – vorzüglich von Valéry vertretene – symbolistische Ästhetik des „suggérer“ und des „exciter“ gegangen, an deren Stelle eine andere Poetik der konturenscharfen Feststellung und Wahrnehmung (ihr Schlüsselwort war die ‚Perzeption‘ von Gedanken und Gefühlen) treten sollte, wobei eben Dante zur Widerlegung Valérys und zur Legitimation des eigenen Konzepts aufgerufen wurde: „And Dante helps us to provide a criticism of M. Valéry’s ‚modern poet‘ who attempts ‚to produce in us a *state*‘. A state, in itself, is nothing whatever“¹⁹.

Wenn Borges nun auf ähnliche (obgleich weniger akzentuierte) Art Dante als legitimierendes Vorbild der eigenen schriftstellerischen Verfahrensweisen reklamiert, dann bemüht er ihn – wie wir gesehen haben – vor allem für eine Poetik der Essentialität, des „rigor de las palabras“ und der „invención de rasgos precisos“. Eine solche Poetik des Essentiellen schließt neben der Zurückweisung rhetorischer Redundanz, d. h. eines „mecánico y grosero alfabeto de símbolos“, auch den Verzicht auf die Weitschweifigkeit ein, wie sie nach Borges den psychologischen Roman der Moderne kennzeichnet: „La novela de nuestro tiempo sigue con ostentosa prolijidad los procesos mentales; Dante los deja vislumbrar en una intención o en un gesto“ (S. 89). Oder, um die gleiche Opposition mit den etwas anderen Worten des Vortrags der *Siete Noches* zu umreißen: „Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre“²⁰. In der Distanz zur „ostentosa prolijidad“ des zeitgenössischen Romans, der eben kein absolutes Buch (ohne „palabra injustificada“) sein kann, glaubt Borges indes, mit Dante eine Art poetologischer Identität erreicht zu haben. Er entwirft sich gewissermaßen als der Dante moderner Prosa, indem er jene visionäre Gabe, zentrale beziehungsweise essentielle Momente zu erfassen, welche sich in der *Commedia* noch unbewußt manifestierte, in seinen Erzählungen nunmehr bewußt zu erneuern trachtet: „Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida“²¹.

18 T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London–New York 1983 (1. Ausgb. 1920), S. 160.

19 Ebda. S. 170.

20 *Siete Noches*, a.a.O. S. 20.

21 Ebda.

Dante als der Dichter essentieller Momente, die jeweils ein Leben chiffrieren und damit Ewigkeit erlangen: das ist ein Bild, das dem Dante-Verständnis Croces, der ja ebenfalls auf die Profilierung einzelner „rappresentazioni poetiche“ setzte, zunächst durchaus verwandt erscheint und ihm jedenfalls nicht völlig fernsteht. Mit Croce gemein hat Borges' Lektüre außerdem den Primat, den in ihr ein hedonistisches und – wie es heißt – ‚naives‘ Lesen beansprucht. Hatte Croce sich zum Programm gemacht: „leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono e hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche“²², so teilt Borges dies Programm wenigstens im Punkte des Anschlusses an die „lettori ingenui“. Zumindest hält er es lesepsychologisch für vorteilhaft, von der (gleichwohl als falsch erachteten) Annahme auszugehen, Dante habe seine Jenseitsvisionen für die literale Wirklichkeit genommen: „Creo, sin embargo, en la conveniencia de ese concepto ingenuo, ese concepto de que estamos leyendo un relato verídico. Sirve para que nos dejemos llevar por la lectura. De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas“²³.

In der Tat ist es schon aus Gründen der Generationszugehörigkeit unvermeidlich, daß Borges' Begegnung mit Dante in ihrer frühesten Phase durch Croce bestimmt wurde. Borges selber berichtet über diesen Einfluß in den *Siete Noches*, und man darf wohl vermuten, daß der Kommentar Attilio Momiglianos, den Borges dort gleichfalls hervorhebt²⁴, die prägende Wirkung der Croceschen Perspektive noch bekräftigt hat. Freilich bewahrt Borges gegenüber Croce, dessen Denkstil ihn fasziniert, in der Sache selbst Reserven („no siempre estoy de acuerdo con él“), die sich bald als recht weitreichend herausstellen. So insistiert der Dante-Vortrag gleich zu Beginn auf der Bedeutung der Allegorie (welche Croce ja bewußt verdrängte) und der Lehre vom vierfachen Schriftsinn, wie sie die Epistel an Can Grande entwickelt²⁵. Auffälliger noch ist die Unterstreichung der Narrativität des *Commedia*-Textes. Zwar werden gerne – etwa am Beispiel des Verses „e caddi come corpo morto cade“ (*Inferno* 5, 143) – die bekannten Augenblicke höchster sprachlicher Konzentration gewürdigt: „Toda la *Commedia* está llena de felicidades de ese tipo“; doch heißt es unmittelbar anschließend: „Pero lo que la mantiene es el hecho de ser narrativa“²⁶. Das impliziert nun einen eklatanten Widerspruch gegen Croces Auffassung von der Lyrizität jener poetischen Momente, welche die platte Prosa des

22 Vgl. *La poesia di Dante*, a.a.O. S. 67.

23 *Siete Noches*, a.a.O. S. 11.

24 Vgl. ebda. S. 13.

25 Vgl. ebda. S. 10.

26 Ebda. S. 16.

„theologischen Romans“ in mehr oder minder großen Abständen unterbrechen sollen, und Borges ist sich dieser Abkehr von der poetologischen Mentalität seiner Jugendzeit, in der Croce ja nur eine Stimme neben anderen war, auch klar bewußt: „Cuando yo era joven se despreciaba lo narrativo, se lo llamaba anécdota y se olvidaba que la poesía empezó siendo narrativa, que en las raíces de la poesía está la épica y la épica es el género primordial, narrativo. En la épica está el tiempo, en la épica hay un antes, un mientras y un después; todo eso está en la poesía“²⁷.

Derart verbindet sich die Poetik der Essentialität, die Borges in der *Commedia* sucht, mit der Überzeugung vom Primat des Narrativen, welche den Eindruck vermittelt, bei der Aneignung Dantes eben den ‚essentiellen‘ Narrationen der *Ficciones* oder des *Aleph* nunmehr einen weiteren Schritt nahegekommen zu sein. Der Eindruck verstärkt sich, wenn man bemerkt, daß Borges seine Interpretationen von Danteschen Erzählungen und Bildern quasi ausnahmslos in einem Sinn pointiert, der aus ihnen unauflösliche Paradoxa, Ambivalenzen und Aporien hervorgehen läßt. Das beste Beispiel dafür ist *El verdugo piadoso*, eine Überlegung, welche die Frage nach den Gründen der „discordia“ zwischen Bestrafung und Mitleid durch ein doppeltes Paradoxon beantwortet. Zunächst wird vermutet: „Dante comprende y no perdona; tal es la paradoja insoluble“ (S. 123), was hier eine oxymorische Übereinkunft von „nominalistischer“ Empathie und „realistischer“ Theik besagen will. Darauf heißt es von dieser Vermutung, der letzten unter vier „conjeturas“: „Las otras conjeturas eran lógicas; ésta, que no lo es, me parece la verdadera“ (ebda.). Am Ende des Ugolino-Aufsatzes, der die Dantesche Episode u. a. mit Henry James' *The Turn of the Screw* assoziiert, steht der Vorschlag, gerade das Oxymoron („Ugolino devora y no devora los amados cadáveres“) als eigentlichen Kern der Gestalt zu verstehen und die Koinzidenz gegensätzlicher Bestimmungen überhaupt für ein Wesensmerkmal der Kunst gegenüber der geschichtlichen Wirklichkeit zu halten: „En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido“ (S. 110). Dazu paßt, daß einen der wenigen Fälle, in denen Borges eine Dantesche Erfindung von einer anderen vergleichbaren übertroffen sieht, der Simorg des persischen Mystikers Attar darstellt; denn der Simorg ist anders als der Kaiseradler des *Paradiso* nicht nur ‚unwahrscheinlich‘, sondern ‚unmöglich‘: „El Águila es un símbolo momentáneo, como antes lo fueron las letras, y quienes lo dibujan no dejan de ser quienes son; el ubicuo Simurgh es inextricable“ (S. 143).

Seine extremen und jetzt ganz eigenwilligen Paradoxien, die mit einer im Text manifesten *voluntas auctoris* kaum noch zu vermitteln sind, verlegt Borges indes in die Deutung der paradiesischen Szenen von Beatrices Glorienerscheinung und Abschied. In beiden Momenten nimmt er einen untergründigen

27 Ebda.

Horror des Paradieses wahr, der an die Schrecken der Erzählung *El immortal* denken läßt. Hier soll er freilich aus Dantes Bewußtsein des bloß Imaginären erwachsen, das der Begegnung mit Beatrice anhaftet und die Vision der unerreichten und auf ewig verlorenen Geliebten paradox verdunkelt: „De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo: la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro“ (S. 161). Demnach verwandelt sich, was für Dante Ziel allen Begehrens war, in Borges' Vision von Dantes Vision in einen Alptraum, so daß aus der „pesadilla“ des Paradieses die Erinnerung zurückgehen kann zu einem Bild des *Inferno*, das nun – in einem beunruhigenden Chiasmus – so paradiesisch wirkt wie (angesichts von Beatrices Versagung) das *Paradiso* infernalisch: „[...] pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del segundo círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno. [...] Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia“ (S. 152f.)²⁸.

Natürlich steht eine solche Vision in der Überlieferung dessen, was man (mit nicht unberechtigter Kritik) die romantische Dante-Lektüre zu nennen pflegt²⁹, und Borges räumt ja auch selber ein, daß der sehnsuchtsvolle Rückblick auf Paolos und Francescas Höllenkreis nicht Dantes Absicht und Selbstkonzept entsprochen haben kann („aunque él no lo entendiera o no lo quisiera“). Was durch die Eigenwilligkeit dieser Gedankenverbindung jedoch nur um so deutlicher offenbar wird, ist Borges' zentrale Intention, eben jenem Text der Weltliteratur, der auf das metaphysisch umfassendste Happy-Ending hinauszulaufen scheint, eine verborgene „trágica sustancia“ (S. 156) abzugewinnen. Mit dem Bemühen, in der *Commedia* Züge von Tragik freizulegen, hängt sicherlich die Zentralität zusammen, die Beatrice für Borges' Dante-Interpretation besitzt. Obwohl Borges ansonsten das Allegorische durchaus akzeptiert oder jedenfalls längst nicht so dogmatisch zurückweist wie Croce, klammert er im Falle

28 Deutlicher wird Borges' entschieden idiosynkratische Sicht der Paolo-Francesca-Episode noch im Vortrag von 1977; vgl. *Siete Noches*, a.a.O. S. 24: „Con infinita piedad, Dante nos refiere el destino de los dos amantes y sentimos que él envidia ese destino. Paolo y Francesca están en el Infierno, él se salvará, pero ellos se han querido y él no ha logrado el amor de la mujer que ama, de Beatriz. [...] Están juntos para la eternidad, comparten el Infierno y eso para Dante tiene que haber sido una suerte de Paraíso“.

29 Aus der Perspektive dieser Kritik protestiert z. B. Hans Felten gegen ein „Mißverständnis“ der gleichen Episode bei H.R. Jaub (Vgl. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 21984, S. 413f., und H. Feiten, „Zur Frage in der Divina Commedia“, in: *Dante Alighieri 1985 – In memoriam Hermann Gmelin*, Tübingen 1985, S. 141–148, hier S. 146f.). Zu welchen Spannungsverlusten (und teils sogar Verzerrungen) andererseits indes auch das Streben nach einer ausgesprochen scholastisch-orthodoxen Exegese führen kann, zeigen etwa neuere Deutungen der Pier-della-Vigna-Episode, die pointiert gegen das Erbe des „romantic criticism“ gerichtet sind wie beispielsweise A.K. Cassell, „Pier della Vigna's Metamorphosis: Iconography and History“, in *Dante, Petrarch, Boccaccio – Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, Binghamton 1983, S. 31–76, oder J.T. Chiampì, „Consequentia rerum: Dante's Pier della Vigna and the Vine of Israel“, *Romanic Review* 75 (1984), S. 162–175. Zu Cassells Aufsatz vgl. meine Rezension ZrP 101 (1985), S. 478–484, hier S. 482f.

Beatrices die Bedeutungsschicht der Allegorie weithin aus. Für ihn ist Beatrice vor allem anderen die historische Gestalt der unerreichten und unerreichbaren Geliebten, und als solche bewirkt sie nicht zu behebendes Unglück. Derart sieht Borges in ihr mit hier recht verschlungenen Argumenten den Ursprung der „uncanniness“ bzw. des stillen Schreckens, die im „nobile castello“ unter den antiken Dichtern Homer, Horaz, Ovid und Lukan herrschen. Da die „quattro grand'ombre“ nach Borges' psychologischer Intuition nichts anderes sind als Projektionen oder Figurationen Dantes', mag auch das Unheimliche ihrer Erscheinung (das deutsche Wort „unheimlich“ steht an dieser Stelle im spanischen Text, vgl. S. 95) aus der Trauer über die Ferne Beatrices resultieren: „Hablan interminablemente de letras [...]; son magistrales en el ejercicio de su arte y, sin embargo, están en el infierno porque los olvida Beatriz“ (S. 103).

Dabei muß die Tragik, die in Beatrices Versagung und Abschied liegt, um so tiefer wirken, als Borges geradezu obsessiv auf der Idee besteht, daß Dante den ungeheuren Aufbau seiner Jenseitsreiche nur zu dem Zweck unternommen hat, um in ihnen einen Ort für die Begegnung mit Beatrice zu finden: „Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro“ (S. 150ff.). Noch pointierter wird die Idee wenig später ausgedrückt, wenn Borges das Verhältnis zwischen Hauptsache und Einschub, „arquitectura“ und „intercalación“ auf den Kopf stellt: „Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental“ (S. 158). Die Tragik, welche so das ‚Fundament‘ der *Commedia* durchzieht, ist demnach nicht allein jene des auf Ewigkeit vergeblich Liebenden, es ist auch die des Dichters, der eine unerhörte Liebe vergeblich durch die Dichtung zu befriedigen trachtet. War der Zweck seiner „triple arquitectura“ tatsächlich die Beseligung beim Wiedersehen Beatrices, dann hat er, da sich die Vision im Bewußtsein ihrer Irrealität verzerrt und verliert, gleichsam ins Leere gebaut.

Damit gewinnt Borges' Projektion in Dante, von der man sagen könnte, daß sie Dantes Projektion in Homer, Horaz, Ovid und Lukan wiederholt, noch eine neue Dimension. Was auf der Oberfläche stilistisch-poetologischer Konvergenzen begann, vertieft sich im metaphysischen Konzept eines Dichters, der seine Gebäude oder ‚Fiktionen‘ ungesichert über dem Abgrund errichtet. In diesem Konzept erscheint der Dichter ohne Legitimation und tragisch erfolglos, doch zugleich (innerhalb des Textes) allmächtig wie ein pantheistischer Gott. Bezeichnend ist hier, daß Borges über das Argument der auktorialen „omnipresencia“ auch einen technischen Aspekt des Problems der Diskrepanz zwischen strafender Gesetzlichkeit und mitleidiger Einfühlung zu erklären versucht. Nach dieser Erklärung ginge das Oxymoron des „verdugo piadoso“ unter anderem auf die Intention zurück, eben die omniprésente

Allmacht des Dichters zu verbergen und dem Leser nicht zu zeigen, daß alle Urteilssprüche der *Commedia* in letzter Instanz von Dante gesprochen werden, „que la Justicia que emitía los fallos era, en último término, él mismo“: „Para conseguir ese fin, se incluyó como personaje de la *Comedia*, e hizo que sus reacciones no coincidieran, o sólo coincidieran alguna vez – en el caso de Filippo Argenti, o en el de Judas – con las decisiones divinas“ (S. 94)

Am klarsten kommt diese radikal heterodoxe Sicht des Dichters Dante (wie des Dichters Borges) vielleicht in der Deutung der Odysseus-Episode zum Ausdruck. Es ist unter allen Interpretationen diejenige, für die Borges sich am ausgiebigsten – bis hin zu Hugo Friedrichs *Odysseus in der Hölle* – auch bei der Dante-Forschung informiert hat³⁰, weshalb sie sich – im Gegensatz zu manchen anderen – durch eine überraschend akkurat dokumentierte Gelehrsamkeit auszeichnet. Z. B. finden wir in ihr den wichtigen Hinweis auf den Umstand, daß der „folle volo“ von Vers 125 ein bestätigendes Echo im „varco folle d’Ulisse“ des *Paradiso* (27, 82f.) und eine kontrastive Replik in Dantes „temo che la venuta non sia folle“ (*Inferno* 2, 35) erhält. Daneben steht die ebenso wichtige Bemerkung, daß die Wendung „com’altrui piacque“, die beim Scheitern der frevlerischen Seefahrt in Vers 141 erscheint, sich mit gleichfalls kontrastiver Tendenz in *Purgatorio* 1, 133 wiederholt, als Dante für seinen frommen Aufstieg mit jenem Schilf gegürtet wird, das – wie wir von Manfred Bambeck wissen³¹ – als „flos humilitatis“ die läuternde Gnade Christi symbolisiert. So stimmt Borges hier mit der neueren Dante-Forschung in dem Befund überein, die gottlose Entdeckungsreise, die Odysseus nach John A. Scott zur negativen Gegenfigur des Aeneas, des Cato und des Salomon macht³², für eine „sacrílega aventura“ (S. 116) zu halten und in ein prononciertes Oppositionsverhältnis zu Dantes gnadenerfüllter Jenseitswanderung zu bringen.

Trotzdem erblickt Borges neben der Opposition auch eine Äquivalenz zwischen Dante und dem Odysseus des *Inferno*. Sie wird sichtbar, wenn man als Dantes eigentliche Tat nicht die Jenseitswanderung seines Protagonisten nimmt, sondern die ‚Schrift seines Buches‘: „la ejecución de su libro“. Bei der Schrift des Buches nämlich konnte Dante sich nicht von vornherein im Besitz der Gnade wissen, vielmehr muß ihm sein Text – so Borges – oft nicht weniger schwierig, riskant, ja fatal erschienen sein als die letzte Fahrt des Odysseus; denn auch der Autor der *Commedia* hatte ja (gerade als Theologe) unvergleichlich Kühnes unternommen: „Había osado fraguar los arcanos que la pluma del Espíritu Santo apenas indica [...]. Había osado equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús. Había osado anticipar los dictámenes del inescrutable Juicio Final que los bienaventurados ignoran; había juzgado y

30 Vgl. zu ihr als einen besonders perspektivenreichen Überblick R. K l e s c z e w s k i, „Dantes Odysseus-Gesang“, in: *Dante Alighieri 1985*, a.a.O. S. 17–30.

31 Vgl., „Dantes Waschung mit dem Tau und Gürtung mit dem Schilf“, *RJb* 21 (1970), S. 75–92.

32 Vgl. J. A. S c o t t, „L’Ulisse dantesco“, in: ds., *Dante magnanimo – Studi sulla „Commedia“*, Firenze 1972, S. 117–193.

condenado las almas de papas simoniacos y había salvado la del averroísta Siger, que enseñó el tiempo circular“ (S. 116f.). Auf diese Weise situiert Borges den Hintersinn der Episode im Themenkontext der Fragen, die Dante beim Aufbruch an Vergil und im Paradies an Cacciaguida stellt. Mehr noch als die expliziten Fragen mag dabei Odysseus als Symbolgestalt die Sorge eines Dichters verraten, der sich seiner Rechtfertigung im tiefsten nicht sicher ist. Jedenfalls ist das der „conflicto mental“, von dem Borges hier spricht („yo sugiero que [...] lo simbolizó, acaso sin quererlo y sin sospecharlo, en la trágica fábula de Ulises, y que a esa carga emocional ésta debe su tremenda virtud“) und von dem er dann vorzüglich den Aspekt der begründeten Angst unterstreicht: „Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises“ (S. 118).

Zum Schluß eine letzte Bemerkung zu Qualitäten der *Nueve ensayos dantescos*, die auf eine allgemeinere hermeneutische Problematik verweisen. Im Laufe meiner Charakteristik habe ich Borges' Interpretationen mehrfach von der *Dante-Forschung* abgehoben und stattdessen – zumindest in ihren entscheidenden Zügen – der Kategorie einer *Dante-Aneignung* unterstellt. Indessen sind sie auch für diese Kategorie ein Sonderfall. Das zeigt sich zum einen an der bemerkenswerten Diskretion von Borges' Deutungsvorschlägen, die durchweg den Habitus bloßer Konjekturen bewahren. Symptomatisch dafür ist etwa die Einleitung und Themenformulierung des Essays *El verdugo piadoso*. Sie nennt das erklärungsbedürftige Phänomen („Dante [...] pone a Francesca en el Infierno y oye con infinita compasión la historia de su culpa“), schließt die aus ihm resultierende Frage an („¿Como atenuar esa discordia, cómo justificarla?“) und beschreibt darauf das Programm des Beitrags mit der lakonischen Wendung „Vislumbro cuatro conjeturas posibles“ (S. 119). Dem hier gebrauchten Verbum „vislumbrar“ entsprechen anderenorts die Verben „pensar“ (S. 152): „Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso [...]“, „sospechar“ (S. 158: „Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro [...]“) oder „insinuar“ (S. 103: „Yo insinuaría otra razón de índole personal“). Durch sie wird jede Interpretation stets aufs neue ausdrücklich mit dem Vorbehalt des Subjektiven und des Provisorischen versehen. Wenn es Borges um Aneignung geht, bleibt sie demnach in einer Art Schwebezustand zwischen halber Affirmation und halber Suspension: eine Aneignung gleichsam im *Modus Potentialis*.

Auffälliger noch wirkt eine zweite Besonderheit. Bemühen sich moderne Autoren (oder Literaturkritiker) um die Aneignung eines Klassikers (oder genereller gesagt: eines Textes der Vergangenheit), läuft diese Bemühung ja zumeist auf die Übertragung des vergangenen Textes in die Begriffe eines aktuell herrschenden Diskurses hinaus. Häufig erweist sich solche Übertragung als ein Prozeß von Unterwerfung; das heißt: der angeeignete Text wird von der Begrifflichkeit des aneignenden Diskurses gewissermaßen überwältigt und absorbiert. Dagegen ist für Borges' Essays kennzeichnend, daß es in ihnen kaum jemals zu eindeutig hierarchisierten Verhältnissen zwischen Text und Diskurs kommt. An die Stelle der Übertragung in Begriffe tritt hier oft der Verweis auf andere Texte, welche

dem Danteschen Text nicht übergeordnet, sondern beigeordnet werden. So dienen beispielsweise der Kommentierung des Verses „Poscia, più che ‘l dolor, poté ‘l digiuno“ die Erinnerungen an Henry James’ *The Turn of the Screw* oder an Shakespeares *Hamlet*, von dem es – analog zum Satz „Ugolino devora y no devora los amados cadáveres“ – heißt: „Hamlet, en ese tiempo (del arte), es cuerdo y es loco“ (S. 110f.). Oder der Odysseus des *Inferno* wird kommentiert durch die Assoziation mit dem „admirable *Ulysses de Tennison*“ oder dem Kapitän Ahab des *Moby Dick* (vgl. S. 118). Derart privilegiert Borges statt der Dominanz eines Diskurses die potentiell unendliche Verkettung verschiedener Texte. Unter ihnen ergibt sich nicht mehr jene Hierarchie, bei der das Gegenwärtige über das Vergangene und das Allgemeine über das Besondere herrscht, sondern die Figur einer Juxtaposition, die, was als Wahrheit gelten soll, zwischen den Texten zirkulieren läßt. Dabei mag manchmal auch eine eigentümliche Poetik, ja Koketterie der Belesenheit im Spiel sein; doch ist nicht zu verkennen, daß diese Poetik gleichzeitig eine hermeneutische Utopie impliziert: die Utopie einer Aneignung, die (weithin) frei bleibt von den Ansprüchen diskursiver Herrschaft.