

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Michael Berger

Der Höllensammler

Die *Commedia*, *Vathek* und Borges' Konzeption der Hölle

Jorge Luis Borges ist nicht nur durch seine literarischen, sondern auch durch seine literaturkritischen Arbeiten bekannt geworden, in denen er sowohl seine enorme Belesenheit als auch sein Auge für Intertextualität beweist. Zusammen mit dem Verleger Franco Maria Ricci gab Borges 1974 die dreißigbändige Anthologie *La Biblioteca de Babel* heraus, welche für den Autor maßgebliche Werke der phantastischen Literatur beinhaltet. Interessant daran sind aber vor allem die knappen Vorworte von Borges, in denen er sich in erster Linie als Bibliophiler präsentiert und Zusammenhänge zwischen verschiedenen Texten der Weltliteratur aufzeigt. Er will hierbei in Themenkomplexe der jeweiligen Werke einführen und dem Leser bereits eine Vorinterpretation liefern, ohne zu viel von der Geschichte selbst zu verraten.

So grenzt Borges im Vorwort zu William Beckfords *Vathek* (1782) die Unterweltdarstellung klar von der berühmten Hölle Dante Alighieris in der *Divina Commedia* ab. „Ich wage das Paradox“, schreibt er, „daß die berühmteste aller literarischen Unterwelten, das *dolente regno* der *Commedia*, kein schauriger Ort [lugar atroz] ist; sie ist ein Ort, wo schaurige Dinge geschehen.“¹ Wo *genau* nun die Differenz zwischen den beiden Unterwelten liegt, klärt Borges nicht auf; seine Strategie verlangt vom Leser eine eigene Interpretation. Die Kategorie des Schaurigen und Furchterregenden liegt bei *Vathek* als einem der Hauptexponenten der *Gothic fiction* auf der Hand; das spanische *atroz* kann aber auch mit ‚Grauen‘ übersetzt werden, welches ein Gefühl des Unheimlichen mit in seine Qualität einschließt. Borges führt diese Überlegungen nicht viel weiter aus; deshalb muss die Übersetzung von *atroz* in ‚schaurig‘ hingenommen werden, auch wenn im Spanischen die Konnotation von Grausamkeit noch stärker hervortritt. Somit kann die Bezeichnung des dantesken Infernos in Abgrenzung zu Beckfords *palace of subterranean fire* als „lugar en el que ocurren hechos atroces“² als eine Art Wortspiel verstanden werden, welches jeweils verschiedene Bedeutungsaspekte von ‚atroz‘ betont: Dantes Hölle ist kein Ort des Grauens, sehr wohl aber ein Ort, an dem grausame Dinge geschehen.

Dieser Aufsatz basiert auf meiner Bachelorarbeit, die im Sommersemester 2017 bei Achim Hermann Hölter, dem ich herzlich für seine Unterstützung und seine Inputs danke, eingereicht wurde. Außerdem möchte ich mich bei Matthias Däumer für die kritische Auseinandersetzung mit meinem Text, aber auch für die vielen Diskussionen über Jenseitsreisen bedanken, von denen der vorliegende Beitrag stark profitiert hat.

1 Jorge Luis Borges. Vorwort zu *Vathek*. Übers. Maria Bamberg. München: Goldmann, 1989 (= *Die Bibliothek von Babel*, Bd. 3). S. 7-11, hier S. 9; kursiv im Original.

2 Jorge Luis Borges. „Sobra el *Vathek* de William Beckford“. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1979, S. 631-776, hier S. 732.

„[E]s hätte vielleicht genügt zu bemerken, daß die Hölle Dantes die Vorstellung von einem Kerker übersteigert, die Beckfords hingegen die Höhlengänge eines Alptraums“³, fasst Borges sein Argument in den *Prólogos* zusammen. Indem Borges die beiden Höllenschilderungen ästhetisch und qualitativ voneinander abgrenzt, verweist er implizit auch auf seine eigene Höllenkonzption, die er im Vorwort zu seiner Anthologie *Libro del Cielo y del Infierno* von 1960, die er zusammen mit Adolfo Bioy Casares herausgab, durchblicken lässt: Seit Swedenborg werde die Hölle nämlich nicht mehr als *Ort*, sondern als *Zustand* begriffen.⁴ Borges versucht keine große, theologische Wahrheit nachzuzeichnen; vielmehr sieht er die Wahrheit in der Unendlichkeit – im Kleinen, das in Summe ein unerkennbares, großes Ganzes ergibt. Die genaue Unterscheidung zwischen Beckfords und Dantes Höllenkonzptionen dient hier beispielhaft dem Zweck, die Vielfalt dieses Ganzen sichtbar zu machen.

Dante: die Hölle als Kerker

Die ewige Strafe der Sünder im Gegensatz zur ewigen Seligkeit der Frommen ist von jeher einer der Grundpfeiler der christlichen Jenseitsvorstellung; der Fokus in der Behandlung ersterer liegt häufig auf der *poena damni*, der Strafe der Gottesferne. Noch das apokryphe Nikodemusevangelium (4. Jhd.), in welchem der Abstieg Jesu Christi in das Reich der Toten geschildert wird, versteht die Hölle eher als eine Art Kerker denn als Ort der Folter⁵; Dante bezieht sich direkt auf den Text, als Vergil dem Unterweltsreisenden andeutend vom Aufbrechen des Höllentores durch Christus und dem Widerstand der Teufel erzählt.⁶ In seiner Historiographie der Hölle beobachtet Herbert Vorgrimler, dass diese Unterwelt im frühen Christentum „Zug um Zug zur Strafhölle ausgebaut“⁷ wurde; die Umdeutung der Hölle zu einem Strafort, an dem die *poena sensi* zum Einsatz kommt, wird jedoch bereits im Äthiopischen Henochbuch (3. Jhd. v. Chr.) vorgeformt, bevor sie später auch auf christliche Texte wie etwa die Petrus- (1. Jhd.) oder die Paulus-Apokalypse (3. Jhd.) übergreift. Dantes Bezüge auf frühere Schilderungen von Jenseitsreisen – vor allem auch auf die *Visio Tnugdali* (12. Jhd.)⁸ – sind zwar klar erkennbar; der Dichter selbst will sich aber eher in eine Reihe mit Vergil stellen, wie dessen Prominenz in der *Commedia* überdeutlich nahelegt.

3 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 10.

4 Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares. *Das Buch von Himmel und Hölle (Libro del Cielo y del Infierno)*. Anthologie. Übers. von Maria Bamberg und Gisbert Haefs. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005. S. 11. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle BHH.

5 Vgl. Herbert Vorgrimler. *Geschichte der Hölle*. 2. Aufl. München: Fink, 1994. S. 29.

6 Vgl. Dante Alighieri. *La Commedia/Die göttliche Komödie. I. Inferno/Hölle*. Italienisch/deutsch. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 2013. VIII, 124-126. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle DC.

7 Vgl. Herbert Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 30.

8 Vgl. dazu etwa Rudolf Palgen. *Dantes Luzifer. Grundzüge einer Entstehungsgeschichte der Komödie Dantes*. München: Hueber, 1969.

Dass dies funktioniert, hat auch mit der seit der Spätantike christlich geprägten Rezeption seines Werkes zu tun⁹: Durch seine vermeintliche Fähigkeit der Prophetie, festgemacht an der *interpretatio christiana* seiner vierten Ekloge, welche die Geburt eines göttlichen Knaben besingt, kam ihm im Mittelalter oftmals der Status einer spirituellen Autorität zu. Nicht nur durch die Präsenz des Schriftstellers Vergil in der Hölle wird die Verwandtschaft des dantesken Infernos mit der Unterwelt in der *Aeneis* klarzumachen versucht; die Unterweltsreise des Aeneas im sechsten Gesang enthält Elemente, die auch bei Dante klar herausstechen, so zum Beispiel der Sünden katalog, die Führung durch eine ‚ortskundige‘ Figur, die Furcht des Protagonisten – und eben die Kerkerhaftigkeit der Hölle.¹⁰ Tatsächlich sind alle diese Elemente konstitutive Motive der Jenseitsreise als Textreihe, zu welcher auch die *Commedia* gezählt werden kann; die direkte Anknüpfung an Vergil, die Dante zu konstruieren scheint, täuscht über die lange Tradition von Jenseitsreisen von der Antike bis zum Mittelalter (und darüber hinaus) hinweg.¹¹

Bei der Beobachtung der qualitativen Charakteristika der mittelalterlichen Höllenkonzption fallen drei Punkte besonders ins Auge. Bereits in frühen apokryphen Werken wie der Petrus-¹² und der Paulus-Apokalypse¹³ erleiden die Büßer im Jenseits je nach Vergehen eine eigene Strafe. Dieses auf dem *lex talionis* basierende Prinzip baut Dante zu einem präzisen System, dem *contrapasso*, aus: Dieser stellt die Bestrafung in Form einer Analogie oder einer Antithese (oder beides) der jeweiligen Sünde dar, welche die Gequälten im Diesseits verübten.¹⁴ Ein zweites wichtiges Kriterium der mittelalterlich-christlichen Hölle ist das ewige Feuer, in welchem die Seelen schmoren. Augustinus schreibt in *De civitate Dei* (426), die geistige Seele könne sich ans körperliche Feuer binden, sowie sie sich im Diesseits im materiellen Körper festsetzen konnte¹⁵ – somit sei auch ‚körperlicher‘ Schmerz in der Hölle möglich. Ein drittes geläufiges Element sind die Teufel als Gegenstück zu den engelhaften Wesen, welche die Seelen ins Paradies leiten. Dies ist besonders gut in Darstellungen der zeitgenössischen bildenden Kunst zu erkennen: Die Sünder werden von den Teufeln oftmals in eine Spalte in der Erde gedrückt, aus dem das Höllenfeuer züngelt; meist sind letztere extrem dunkel gezeichnet, da sie eine Inversion der hell strahlenden Engel darstellen sollen.¹⁶ Besonders gut ist diese kontrastierende Technik in spätgotischen Werken wie dem *Weltgerichtsalter* von Stefan Lochner (um 1435)

9 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 54.

10 Vgl. ebd. S. 52.

11 Vgl. dazu etwa Maximilian Benz. *Gesicht und Schrift. Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 78).

12 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 79-82.

13 Vgl. ebd. S. 105-112.

14 Vgl. Lino Pertile. „Introduction to *Inferno*“. *The Cambridge Companion to Dante*. Hg. Rachel Jacoff. 2. Aufl. Cambridge u.a: Cambridge University Press, 2007. S. 67-90, hier S. 77f.

15 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 122.

16 Vgl. ebd. S. 363.

oder dem *Weltgerichtstryptichon* von Hans Memling (1467-71) zu erkennen. Um das Schreckliche der Hölle zu betonen, können die Teufel zuweilen auch andere Formen annehmen: Die Vorstellung von Dämonen als anthropomorphe Mischwesen finden ihren Höhepunkt in der alpträumhaften Detailverliebtheit Hieronymus Boschs.

Borges interessiere sich laut William Rowlandson allerdings nicht für den Vergeltungsaspekt der *Commedia*, da er das Konzept von Belohnung und Bestrafung nicht nachvollziehen könne.¹⁷ Noch deutlicher wird Borges selbst in seinem Essay *La duración del infierno*: Ihn fasziniere die Hölle, aber er meint dabei

nicht die unendlich einfältige Mietskasernenhölle – Mist, Bratrost, Feuer, Zangen –, die der Hölle auf dem Fuß hinterhervegetiert und die sämtliche Schriftsteller, unter schändlicher Mißachtung ihrer Einbildungskraft und ihres Anstands, nachgebetet haben.¹⁸

Genau diese Schilderung von Folter und Elend der Verdammten steht jedoch im *Inferno* Dantes im Vordergrund: Die Vergeltung der Sünden nach Art des *cont-rapasso* im Sinne der Wiederherstellung einer universalen Gerechtigkeit im Jenseits sowie die Gliederung der Hölle in jeweils einzelne, nach Schweregrad der Sünden eingeteilte Abschnitte, die sich bis zum Sitz Satans verjüngen, vermögen es, dem Leser ein scharfes Bild der dantesken Höllenvorstellung zu liefern. Das Kerkerhafte am Höllentrichter Dantes ist seine exakte Begrenzung sowohl nach außen – das berühmte, an die *Aeneis* angelehnte Eingangstor nach oben und der Sitz Luzifers im Erdzentrum nach unten – als auch innerhalb in gestaffelt konzipierte Höllenkreise, im Falle des achten Kreises gar mit Unterunterteilungen. Die Übersteigerung des Kerkerhaften, die Borges beobachtet, hat mit der Enormität dieser Unterwelt zu tun: „[M]iglia ventidue la valle volge“ (DC XXIX,9), erklärt Vergil in den *malebolge*. Zwar ist dies ein unfassbar großes Areal, das jedoch immerhin eine deutliche Begrenzung nach außen hin aufweist und sich somit von den Unendlichkeiten Miltons oder Beckfords deutlich unterscheidet.

Das *Inferno* ist gemessen an seinen Nachwirkungen jener Teil der *Commedia*, der auf das größte Interesse stößt. „To many readers indeed Dante’s region of bliss is more fatiguing and uninhabitable than his realm of perdition“, urteilt auch Sara Coleridge, „for there at least we have light and shade, though formed of penal fires and Stygian gloom[.]“¹⁹ Tatsächlich grenzt sich die Hölle Dantes durch ihr Wechselspiel aus Licht und Dunkel von *Paradise Lost* oder *Vathek* ab. Am nächsten kommt die Atmosphäre des XXXI. Canto an die eigenartige Dunkelheit, welche die Hölle ab Milton charakterisieren sollte: „Quiv’era men che notte e men che giorno, / sì che ’l viso m’andava innanzi poco“

17 Vgl. William Rowlandson. *Borges, Swedenborg and Mysticism*. Oxford [u. a.]: Peter Lang, 2013 (= Hispanic Studies. Culture and Ideas, Bd. 50). S. 66.

18 Jorge Luis Borges. „Die Dauer der Hölle“. *Eine neue Widerlegung der Zeit und 66 andere Essays*. Übers. Gisbert Haefs/Karl August Horst. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2003. S. 43-49, hier S. 44f.

19 Peter Swaab. „Sara Coleridge’s ‚Critique of Dante and Milton‘“. *Wordsworth Circle* 44 (2013): S. 20-33, hier S. 22.

(DC XXXI,10f.); dieses Dämmerlicht kann als Vorläufer von Miltons ‚sichtbarem Dunkel‘ gesehen werden. Erst das neu erwachende Interesse an Dantes Werk im 19. Jahrhundert brachte Neuerungen in der Ästhetik des Infernos. Die nachromantische Vorstellung einer undurchdringlich dunklen Hölle ist besonders gut an Gustave Dorés *Commedia*-Illustrationen (1861) ablesbar, die sich an John Martins Arbeiten zu Milton anzulehnen scheinen; das „romantisch Grausige, [...] effektvoll Heldische“²⁰ neuerer Darstellung wird in den Ölbildern Dorés, William Bouguereaus und Henri Martins eindrucksvoll präsentiert, die sich von den linearen und nüchternen Abbildungen eines Botticelli unterscheiden: Seine Darstellungen zeigen die Sünder als einförmige Masse, während neuere Adaptionen aufgrund der menschlichen Individualität der Figuren auf den Betrachter ergreifend wirken.

Gewissermaßen hebt diese Konzentration auf die Einzelschicksale der Figuren in den Adaptionen der bildenden Kunst eine wichtige Qualität des Textes hervor. Lino Pertile bemerkt, dass die *Commedia* nicht *Sünden*, sondern *Sünder* zeige; dadurch, dass Dante die Gemarterten selbst zu Wort kommen lässt, um ihre Geschichte zu erzählen, wird verdeutlicht, dass Gut und Böse nie in ihrer Reinform auftreten können – selbst Angehörigen der Ghibellinen rechnet Dante gute Eigenschaften an.²¹ In diesem Kontext kann das Diktum von Sara Coleridge auch anders gedeutet werden: In den meisten Charakteren, die Dante beschreibt, sind Licht und Schatten vorhanden; viele von ihnen erregen durch ihr Schicksal das Mitleid Dantes (und des Lesers) – und doch sind sie aufgrund ihrer Vergehen rechtmäßigerweise in die Hölle verbannt. Laut Borges bestimmte dies die moralische Strategie Dantes; er lasse sich selbst als Figur auftreten, eben um zu verhüllen, dass er *selbst* diese Strafen über die Sünder verhängt, indem er die *Commedia* schreibt.²² Dass die Erzählungen der Sünder so ergreifend ausgefallen sind, könne Dante nicht gefährlich werden, da er die Erzähler ja primär als Hölleninsassen zeigt.²³

Miltons Höllentopographie

John Miltons *Paradise Lost*²⁴ beeinflusste die britische Literatur maßgeblich; insofern überrascht es wenig, dass Beckford die jenseitigen Hallen des Eblis an die Ästhetik des biblischen Epos anlehnen wird. J. B. Broadbent stellt fest, dass die Hölle Miltons weniger ein ‚Ofen‘ sei, wie in katholischen Darstellungen

20 Hartmut Köhler. Anm. zu XXXVIII,142. *La Commedia/Die göttliche Komödie. I. Inferno/Hölle*. Italienisch/deutsch. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 2013. S. 436.

21 Vgl. Pertile. „Introduction to *Inferno*“ (wie Anm. 14). S. 74f.

22 Vgl. Borges. „Neun danteske Essays“. *Eine neue Widerlegung der Zeit* (wie Anm. 18). S. 203-252, hier S. 209.

23 Vgl. ebd. S. 225.

24 John Milton. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: Collins Classics, 2013. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle PL.

üblich, sondern „a place of depth and darkness“²⁵, „the natural abode of the irredeemably damned“²⁶. Zwar wird die Hölle explizit als „dungeon“ (PL I,61) und „prison“ (PL I,71) bezeichnet, als Konvex aus Feuer mit neunfacher Ummauerung, wo „gates of burning adamant,/ Barred over us, prohibit all egress“ (PL II,436f.) und als „house of woe and pain“ (PL VI,877); dennoch ist die Qualität eine andere als noch in Dantes *Inferno*.

Die spezielle Ästhetik kann wohl am besten durch die paradoxe Formulierung Miltons der in der Hölle herrschenden „darkness visible“ – ein Element aus der *Aeneis*²⁷ – charakterisiert werden: Die Flammen erhellen den Raum nicht, sondern zeigen dem Auge nur fürchterliche Anblicke. In der Hölle herrscht also Finsternis, man sieht aber doch genug, um das Grauenhafte wahrzunehmen; denselben Ansatz vertrat Thomas von Aquin.²⁸ Das Paradoxe an dieser ästhetischen Qualität ist am besten in Adaptionen von *Paradise Lost* der bildenden Kunst beobachtbar: Neben Thomas Lawrences *Satan Summoning His Legions* (1796/97) können nur John Martins grafische Arbeiten (1823-1827) und sein Gemälde *Pandemonium* (1841) eine treffende Vorstellung des ‚sichtbaren Dunkels‘ vermitteln. Hier dominieren schwarze Flächen die Bildausschnitte, die spärlich eingesetzten Lichtquellen ermöglichen es nicht, die gesamte Umgebung zu erkennen; vielmehr lassen sie nur relativ kleine Ausschnitte klar sichtbar werden, während der starke Schattenwurf die Konturen zu den Bildrändern hin unkenntlich macht und die schiere Unendlichkeit des Dargestellten suggeriert. Besonders in den Stichen *Satan Presiding at the Infernal Council*, in welchem sich die nicht enden wollende Anzahl von Teufeln in der Dunkelheit verliert, und *Pandemonium*, dessen Mauerwerk unermesslich weit erscheint, ist dieser Effekt nachvollziehbar und vermag es, die paradoxe Schilderung Miltons zu illustrieren. Diese Andeutung der Unendlichkeit steht der Exaktheit des dantesken Höllentrichters, den Galileo Galilei sogar aus textlichen Evidenzen genau zu vermessen im Stande war²⁹, diametral entgegen.

Auch die Lokalisierung der Hölle muss sich durch die knapp 350 Jahre zwischen den beiden wohl einflussreichsten Höllendarstellungen der Weltliteratur notgedrungen ändern. Die astronomischen Erkenntnisse des 17. Jahrhunderts, vor allem die Etablierung des kopernikanischen heliozentrischen Systems, revolutionierten das Weltbild und machten die ursprüngliche Vorstellung von Ordnung überholt.³⁰

Die Ablösung des ptolemäischen Kosmos läßt die Einheit von räumlichem und mythologisch-religiösem Konzept auseinanderbrechen in die konkrete Örtlichkeit ‚Untergrund‘ und den metaphorischen Topos ‚Unterwelt‘. Was bisher im

25 J. B. Broadbent. „Milton's Hell“. *ELH* 21 (1954): S. 161-192, hier S. 168.

26 Ebd. S. 165.

27 Vgl. Neil Forsyth. *The Satanic Epic*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003. S. 202.

28 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 202.

29 Vgl. Isabel Plathaus. *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München: Fink, 2004. S. 22.

30 Vgl. ebd. S. 20.

Begriff der Unterwelt ebenso realer wie symbolischer Raum gewesen war, zerfällt nun in zwei getrennte Konzeptionen, von denen die ehemals übergreifende nur noch als topischer Tropus zu existieren scheint.³¹

Miltons Hölle kann sich also nicht mehr im Erdinneren befinden, sondern liegt sehr abstrakt „[a]s far removed from God and light of Heaven/ As from the centre thrice to th' utmost pole“ (PL I,73f.). Da auch der Himmel in der Kosmographie von *Paradise Lost* außerhalb des Universums liegt, muss die Hölle auf der ihm gegenüberliegenden Seite lokalisiert werden; zwischen den beiden Orten liegt das Chaos, in dessen Mittelpunkt das Sonnensystem mit der Erde zu finden ist. Erst die Verlegung der Hölle außerhalb des messbaren Universums ermöglicht es Milton, die Unendlichkeit seiner Unterwelt anzudeuten.

Diese Faktoren der Dunkelheit und der unendlich wirkenden Tiefe gelten als Kriterien für die Ästhetik des Erhabenen³², die für die *Gothic fiction* essentiell wird und somit auch in Beckfords *Vathek* nachwirkt. Edmund Burke charakterisiert das Erhabene 1757 in seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*:

The passions which belong to self-preservation turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime*.³³

Außerdem sei „terror [...] in all cases whatsoever either more openly or latently, the ruling principle of the sublime“³⁴; das Erhabene werde somit „productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling[.]“³⁵ Miltons *Paradise Lost* fällt für Burke durch den ungezähmten Stolz und die unantastbare Würde Satans eindeutig in die Kategorie des Erhabenen; Lord Byron wird später gar das Miltonische und das Erhabene gleichsetzen.³⁶ Auch wenn etwa bereits Dantes Luzifer zweifellos eine erhabene Qualität besitzt, kann erst diese Hölle durchgehend mit der Begrifflichkeit des Erhabenen beschrieben werden:

Daß die Ästhetik der Unterwelt sich in der Kategorie des Erhabenen fassen läßt, legt ihre Ambivalenz von unüberwindbarer Gewalt und düsterer Schönheit, ihre Wechselwirkung von Faszination und Schrecken nahe. Dies entspricht

31 Ebd.

32 Vgl. ebd. S. 35.

33 Edmund Burke. „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful with Several Other Additions“. *Edmund Burke*. Hg. Charles W. Eliot. New York: Collier, 1969. S. 45; kursiv im Original.

34 Ebd. S. 50.

35 Ebd. S. 35.

36 Vgl. Platthaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 35.

der Auffassung des Erhabenen, wie sie sich ab dem 18. Jahrhundert durchsetzt. Nach antiken Maßstäben hingegen ist die Unterwelt nicht erhaben, sondern abscheulich[.]³⁷

Im 17. und 18. Jahrhundert beobachtet Isabel Platthaus hingegen die Tendenz, die Qualität des Erhabenen auf das Industrielle zu übertragen: In dieser Zeit zeige sich zum einen, dass die Technik als Produkt des Menschen der Natur ebenbürtig oder sogar überlegen sei, aber gleichzeitig ihr Charakter als „naturhaft[e] Macht, deren Zerstörungspotential jenseits menschlicher Verantwortung liegt.“³⁸ Erst in diesem Sinne kann auch das Pandæmonium Miltons in der Kategorie des Erhabenen gefasst werden, wie es auch John Martins *Infernal Council* abbildet.

Beckford: die Hölle als Albtraum

Das Reich des Eblis im *Vathek*³⁹ steht in der Nachfolge von Miltons Hölle und ist somit ebenfalls ein dunkler „abode of vengeance and despair“ (V 249), was Beckford durch Elemente des Schauerlichen in seiner Deskription noch verstärken will. Vathek und Nouronihar erblicken auf ihrer sehnsüchtigen Suche nach den ‚Hallen des Eblis‘ die Ruinen der Stadt Istakar mit ihren Türmen und Mausoleen im Mondlicht; hier werden sie endlich das Portal zur Unterwelt finden. Sie kommen dort auf einer weitläufigen Plattform mit unzähligen verfallenen „gloomy watch-towers“ (V 243) an, welche nunmehr ein „asylum for the birds of night“ (V 243) bieten. Auf einer Marmorterrasse stehen die Ruinen eines immensen Palastes, dessen Eingang von Leopard- und Greifenstatuen flankiert wird (V 243f.).

In der Szenerie des *Gothic novel* verbindet sich somit das Erhabene mit dem Unheimlichen: Im Verfall der einstigen Pracht Istakars wird zum einen die Destruktivität der Zeit ersichtlich, zum anderen wirken die halb verfallenen Türme umso bedrohlicher auf den Betrachter; indem Beckford neben den Türmen nur die königlichen Mausoleen und den verfallenen Herrscherpalast hervorhebt, wird der Tod der Stadt Istakar mit dem Tod ihrer Herrscher parallelisiert. Der Schatten einer dunklen Vergangenheit hängt über den Ruinen, die dem Betrachter im weißlichen Licht des Mondes noch schauriger erscheinen müssen. Der ‚unheimlichen Architektur‘ kommt im *Gothic novel* bereits seit Walpoles *Castle of Otranto* (1764) – also quasi von Beginn an – eine überaus wichtige Rolle zu.⁴⁰ Den Eingang zu seiner Unterwelt lokalisiert Beckford somit passenderweise in einer toten Stadt: Die Ruinierung des vom Menschen Geschaffenen ist

³⁷ Ebd. S. 33.

³⁸ Ebd. S. 37.

³⁹ William Beckford. *Vathek. Three Gothic Novels. The Castle of Otranto, Vathek, Frankenstein*. Mit einer Einleitung von Mario Praz. Hg. Peter Fairclough. Harmondsworth: Penguin, 1968. S. 149-255. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle V.

⁴⁰ Vgl. Elke Heinemann. *Babylonische Spiele. William Beckford und das Erwachen der modernen Imagination*. München: Fink, 2000. S. 48.

gewissermaßen eine Machtdemonstration der Zeit und kann somit den Eindruck des Erhabenen hervorrufen; unheimlich wirken diese Formen für den Betrachter, da sie den notwendigen Verfall der Gegenwart implizieren und – besonders durch die Betonung der königlichen Grabanlagen – die Präsenz des Todes unterstreichen. Borges sieht *Vathek* sogar als das erste Buch, auf welches die Bezeichnung ‚unheimlich‘ im Sinne von „Entsetzen vor dem Übernatürlichen“⁴¹ passe.

Die Unendlichkeit der Unterwelt, deren Eingang sich inmitten der verfallenen Stadt befindet, wird zum ersten Mal angedeutet, als sich der Fels öffnet und eine marmorne, spärlich von Fackeln beleuchtete Stiege sichtbar wird. Über die Stufen gehen Vathek und Nouronihar immer weiter in die Tiefe – sie scheinen eher zu fallen als zu gehen – bis sie nach endlos scheinendem Abstieg an das ebenhölzerne Tor zum *palace of subterranean fire* kommen. Hinter dem Portal erblicken sie eine unermessliche Weite, die sie zunächst für eine endlose Ebene halten; nur die Gewölbedecke sowie die Säulenreihen und Arkaden, die ihren gemeinsamen Fluchtpunkt „in a point radiant as the sun when he darts his last beams athwart the ocean“ (V 245) haben, lassen sie verstehen, dass sie sich in einem geschlossenen Raum befinden – wie Miltons Hölle ist diese Unterwelt also unermesslich, was in beiden Werken durch die Unüberschaubarkeit der architektonischen Formen verdeutlicht wird. Beckford negiert durch seine Höllentopographie somit nicht nur die Weltvorstellung, an welcher sich Milton für seine Kosmographie orientieren musste, sondern übersteigert auch die Begrenztheit des dantesken Infernos. Die Unterwelt des *Vathek* liegt zweifellos im Inneren der Erde, wie durch die Streifzüge von Vatheks Mutter Carathis ersichtlich wird, als sie „penetrated the very entrails of the earth, where breathes the sansar, or the icy wind of death“ (V 253) – und doch kann diese Hölle unendlich sein. Hier wird die Grundparadoxie der Hölle, welche bereits lange vor Dante, Milton oder Beckford greifbar ist, deutlich erkennbar: Körperlose Seelen werden körperlich gepeinigt, die Zeit steht still und bleibt doch spürbar, der Raum ist in seiner Endlichkeit unendlich. Beckford vereint zudem die faktische und die symbolische Ebene der Unterwelt wieder, was seit der Industrialisierung und dem allmählichen Aufschwung des Bergbaus nicht mehr möglich schien.⁴² Dabei hatte Beckford freilich größere Freiheiten: Anders als Dante oder Milton wurde er nie als visionärer Poet rezipiert⁴³, sondern ‚nur‘ als exzentrischer Schriftsteller.

Die spezielle Architektur der Höllenanlage wird geheimnisvoll als „architecture unknown in the records of the earth“ (V 243) bezeichnet. Der Einfluss der unermesslichen Architektur von Miltons pandämonischer Anlage wird im *Vathek* noch übersteigert, indem die Unendlichkeit nicht nur angedeutet wird, sondern klar hervortritt. Borges vermutet als maßgeblichen Einfluss Giovanni Battista Piranesi *Carceri d'invenzione* (1745-50), die „von Beckford hochgeschätzten Radierungen, gewaltige Paläste darstellend, die zugleich unentwirrbare

41 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 10.

42 Vgl. Plathaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 29f.

43 Vgl. Gonzalo Salvador. *Borges y la biblia*. Madrid: Iberoamericana, 2011. S. 25.

Labyrinth sind.⁴⁴ Piranesi legt durch massive steinerne Bögen, hohe Kuppelgewölbe, unzählige Treppen und Brücken den Anschein des Unendlichen auf den Raum des Kerkers – die Begrenztheit schlechthin. Somit erhalten die *Carceri* eigentlich genau jene Qualität der ‚Übersteigerung des Kerkerhaften‘, durch welche Borges Dantes Hölle charakterisiert.

Das Unendliche ist jedoch durch die Unvorstellbarkeit der Entwertung des absoluten Raumes furchterregend und somit verwandt mit dem Albtraumhaften. Erst in Istakar gebe Beckford laut Sandro Jung „his preoccupation with spatial construction and loci of self-inscription“ auf „and focuses on the Gothic uncanny.“⁴⁵ Diese Unterwelt ist eben dadurch räumlich konzipiert, dass sie keine räumliche Begrenzung hat, obwohl sie unter der Erdoberfläche liegt und daher begrenzt sein *müsste*; dieses Paradox, welches den faktischen und den symbolischen Raum vereinen will, lässt die Hölle zu einer Projektion werden, die mit den Mechanismen des Traumes verwandt ist. Der Zwiespalt zwischen Architektur und Mensch, welcher in dieser Unterwelt vorherrscht, ist Beckford zufolge durch die riesige Halle seines alten Familienanwesens in Fonthill inspiriert: Dort „korrespondierte die Unabsehbarkeit der Perspektiven mit der Verwirrung der Betrachter, die Macht des Eindrucks mit der Ohnmacht der Eingeschlossenen, die Maßlosigkeit der Gebäude mit der Unmäßigkeit der Verdammten.“⁴⁶

Noch maßgeblicher beeinflusste die Darstellung des *palace of subterranean fire* aber eine Weihnachtsfeier des Jahres 1781 in eben diesem Anwesen, die auch der junge Beckford mitorganisierte. Eine der Hauptattraktionen war eine Vorführung des von Philip James de Loutherbourg entwickelten Eidophusikon, eine Art bewegtes Lichtspiel, wofür der Maler eigens Bilder entwarf, die Miltons Pandæmonium darstellten. Beckford faszinierte die Wirkung des Labyrinthischen und gleichzeitig die Weite der Architektur, die durch das mystische Licht der Vorführung erst richtig zum Tragen kam.⁴⁷ Elke Heinemann führt die inszenatorische Detailverliebtheit des damals erst Einundzwanzigjährigen, der das Anwesen für die Feier in eine Mischung aus Piranesis *Carceri* und fernöstlicher Palastarchitektur verwandelte, noch genauer aus:

Orientalischer Zierrat füllte das Labyrinth, das er mit seinen Begleitern durchstreifte. Die Seidenschleppen ihrer exotischen Gewänder schleiften über den safranbestäubten Boden, aromatische Düfte zogen durch die langen, gewundenen Gänge, festliche Tafeln glitten aus Nischen und Winkeln hervor. In der Ferne wechselte Orgelspiel mit dem konzertanten Gesang hoher Stimmen. Unter den Arkaden waren prächtige Gemäldegalerien zu erkennen, Kostbarkeiten schimmerten auf vielen Stockwerken in weiten Marmorhallen. Das Gewirr der Bögen, Pfeiler und Treppen, das von scheinbar unzähligen Spiegeln zurückgeworfen wurde, wirkte, als wäre es von höheren Wesen für undurchschaubare Zwecke

44 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 10.

45 Sandro Jung. „The Architectural Design of Beckford’s *Vathek*“. *Eighteenth-Century Fiction* 24 (2011/12): S. 301-323, hier S. 323.

46 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 38.

47 Vgl. Simon During. „Beckford in Hell. An Episode in the History of Secular Enchantment“. *Huntington Library Quarterly* 70 (2007): S. 269-288, hier S. 275f.

konstruiert worden. Die Trennung zwischen Realität und Traum schien aufgehoben zu sein und jeder Gefangene dazu verurteilt, für immer orientierungslos durch das unendlich wirkende Gewölbe irren zu müssen.⁴⁸

Hier scheint bereits der Grundstein für das Reich des Eblis gelegt worden zu sein. Neben dem wichtigen Element der (scheinbaren) Unendlichkeit werden Details wie der safranbedeckte Boden, reichgedeckte Tische, musikalische Klänge und wertvolle Kleinodien unverändert in die Schilderung der Hölle übernommen. Die typisch orientalische Architektur sollte nach Beckfords Glauben „labyrinthine and inconclusive“⁴⁹ sein. Tatsächlich schrieb er nur einige Wochen später die Geschichte des Kalifen in einem zwei Tage langen ‚fit‘ nieder.⁵⁰

Die Besucher der Beckfords fühlten sich wohl ähnlich überwältigt wie Vathek und Nouronihar, als ihnen der Giaour das Portal zur Hölle öffnet. Erst durch den Anblick der Gepeinigten erstarren die beiden:

In the midst of this immense hall, a vast multitude was incessantly passing, who severally kept their right hands on their hearts, without once regarding any thing around them: they had all the livid paleness of death. Their eyes, deep sunk in their sockets, resembled those phosphoric meteors that glimmer by night in places of interment. (V 245)

Die Angst, welche Dante von Beginn an verspürt, aber graduell gesteigert wird, setzt im *Vathek* urplötzlich ein, als dem Paar die wahre Qualität dieser Unterwelt bewusst wird, welche sie sich nicht erwartet hatten. Ihre *katábasis* geschah im Gegensatz zu jener Dantes freiwillig, das gesamte anmaßende Streben Vatheks und Nouronihars war auf das Erreichen der Unterwelt ausgerichtet. Diese Jenseitsreise geschieht aus freien Stücken und bleibt ohne moralischen Zweck; die beiden Protagonisten streben skrupellos nach Macht, doch finden ihre Verdammung. Hier klingen die Ansichten Swedenborgs an: Kein göttliches Gericht, sondern die menschliche Seele selbst entscheide über das jenseitige Leben; Himmel und Hölle gebe es bereits im Diesseits, das höllische Jenseits sei eine reine Fortführung der irdischen Verwerflichkeit.⁵¹ „Daher ist der Mensch, der sich dem Bösen ergeben hat“, fasst Swedenborg zusammen, „an die Hölle gekettet“.⁵² Heinemann bemerkt, dass Beckford auch die Vorstellung des schwedischen Mystikers übernommen habe, „daß das körperliche Sein nur eine Projektion der Seele sei“⁵³; deshalb scheint sich auch die Erscheinung Vatheks und Nouronihars zu verändern, als sie an die Höllentpforte treten, wo „both appeared so resplendent

48 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 31.

49 John Garrett. „Ending in Infinity. William Beckford’s Arabian Tale“. *Eighteenth-Century Fiction* 5 (1992): S. 15-34, hier S. 21.

50 Vgl. Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 42.

51 Vgl. Rowlandson. *Borges, Swedenborg and Mysticism* (wie Anm. 17). S. 199.

52 Emanuel Swedenborg. *Himmel und Hölle. Visionen & Auditionen*. Übers. von Friedemann Horn. Zürich: Swedenborg, 2005. §547. Im Folgenden im Text zitiert unter der Sigle HH.

53 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 74.

that they already esteemed themselves spiritual Intelligences“ (V 244). Hier, am Übergang zwischen irdischer Welt und Jenseits, vermischt sich also die Erscheinung von Körperlichkeit und das eigentliche seelische Sein.

Wenn also das Körperlich-Äußere nur die Manifestation des Seelisch-Inneren ist, muss auch die Höllenstrafe des brennenden Herzens rein metaphorisch verstanden werden, wie auch Sandro Jung ausführt: „All is accomplished!“ (V 253), hört man eine Stimme die letzten Worte Christi am Kreuz invertieren, und Vathek

himself is now transformed into a monument of woe whose ever-burning heart captures his eternal damnation while also emphasizing the impossibility of this burning heart returning to its original function as the seat of love. The heart on fire serves as a reminder of the consuming powers of uncontrollable passion and ambition whereby even the purest love becomes contaminated.⁵⁴

Die *poena damni*, welche noch Miltons Satan schmerzhaft empfand, wird im *Vathek* zur Entmenschlichung ausgeweitet – eine Strafe, die bei Dante nur Luzifer selbst erhält. Die *damnatio* bedeutet hierbei den totalen Entzug von Hoffnung, „the most precious gift of heaven“ (V 254), worauf sich jegliche Empfindung von Liebe hier in Hass, Verzweiflung und Angst verwandelt.

Some stalked slowly on, absorbed in profound reverie; some, shrieking with agony, ran furiously about like tigers wounded with poisonous arrows; whilst others, grinding their teeth in rage, foamed along more frantic than the wildest maniac. They all avoided each other; and, though surrounded by a multitude that no one could number, each wandered at random unheedful of the rest, as if alone on a desert where no foot had trodden. (V 245f.)

Tatsächlich gilt im arabischen Kulturkreis das Moment des Kummers und der Traurigkeit durch die Ferne von Gott als determinierender Faktor für die Hölle (BHH 93). Durch die annähernd apathische Hoffnungslosigkeit der Büsser im *palace of subterranean fire* wird in der Unterwelt der Mensch als *zoon politikon* negiert. Selbst der miltonische Höllenfürst Eblis hat – ganz nach Miltons Vorbild – Stolz und Verzweiflung in den Augen (V 246).

An einem Ort, der die totale Inversion des Diesseits darstellt und dessen Unendlichkeit sowohl räumlich als auch zeitlich ist, scheint das Festhalten am Prinzip des Diesseitigen zwar als letzter Rest von Hoffnung, ist aber gerade dadurch die größte Strafe. Eblis gewährt Vathek und Nouronihar noch einige Tage, an denen sie sich an den Kuriositäten seines Reiches ergötzen dürfen, bevor auch ihnen das Schicksal des ewig brennenden Herzens blüht. Im Angesicht ihrer ewigen Verdammnis vergeht ihnen aber das Verlangen nach der Ausmessung des unendlichen Reiches, welches sie überhaupt erst hierhergeführt hat.

Auch in der Kuppelhalle der präadamitischen Könige, die durch fünfzig bronzene Tore verschlossen ist und in welcher ein „funereal gloom“ (V 247) herrscht, zeigt sich das vergebliche Klammern an Hoffnung: Soliman Ben Daoud, der

54 Jung. *The Architectural Design* (wie Anm. 45). S. 318f.

berüchtigtste der Sultane, wird von der Qual des brennenden Herzen erlöst werden, sobald der Wasserfall, den er durch ein großes Tor beobachten kann, versiegt (V 249). Durch das ewige Hoffen wird sein Leiden aber nicht gemindert, sondern quält den Erwartenden umso mehr. Auch hier wird die irdische Zeit in die jenseitige Unendlichkeit, hier durch das kontinuierlich rauschende Wasser symbolisiert, eingebettet und sorgt für ein temporales Paradox, wie es typisch für Jenseitsbeschreibungen ist. Der immer noch in irdischen Maßstäben denkende Soliman kann die Unendlichkeit mental nicht erfassen; hoffend verzehrt er sich selbst. Gleichzeitig kontrastiert die Ewigkeit der Strafe des Sultans die Vergänglichkeit seiner irdischen Werke, welche in der Ruinenstadt Istakar nur zu deutlich wurden: Die Erwartung eines ewigwährenden Monuments auf Erden, das die Macht eines Herrschers noch nach seinem Ableben bezeugen soll, kehrt sich ironisch um (oder besser gesagt: die jeweiligen ontologischen Zuschreibungen werden wieder zurechtgerückt), indem das irdische Sein nun mit der Vergänglichkeit und der Tod mit der Ewigkeit verbunden werden.

Fonthill Abbey: Wechselwirkungen

Borges' Beobachtung, „daß *Vathek*, wenn auch gewissermaßen im Keim, die satanische Pracht Thomas de Quinceys und Poes, Charles Baudelaires und Huysmans vorausahnen läßt“⁵⁵, wurzelt also zum einen auf der alpträumhaften Logik und Ästhetik der Hallen des Eblis, die sich in Werken wie *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), *The Fall of the House of Usher* (1839) oder *Les fleurs du mal* (1857) niederschlägt. Im Falle von Huysmans *À rebours* (1884) liegt der Einfluss jedoch nicht im Alpträumhaften, sondern einerseits in der exzentrischen Zurückgezogenheit des Protagonisten, der sich an sinnlichen Kuriositäten ergötzt, und andererseits im architektonischen Selbstzweck der Anlagen in Samarah, der Hauptstadt von Vatheks Kalifat, und in Fontenay-aux-Roses bei Paris, wo sich Huysmans' dekadenter Protagonist des Esseintes niederlässt. Borges beschreibt Beckford als „reichlich prosaischen Typ des millionenschweren Playboys, Grandseigneurs, Reisenden, Bibliophilen, Lebemann und Erbauer von Palästen“⁵⁶; Simon During bemerkt zusätzlich, dass sich der Autor mit seiner Figur des despotischen Kalifen wohl stark identifizieren konnte⁵⁷, der für den Genuss jeder der fünf Sinne einen eigenen Palast erbauen lässt.

Die geistige Verwandtschaft zwischen dem Kalifen und seinem Schöpfer ist beispielsweise in der exaltierten Architektur des Neubaus des Beckfordschen Anwesens in Fonthill zu beobachten, der um die Jahrhundertwende entstand. Beckford plante zusammen mit dem erfolgreichen, aber kontroversen Architekten James Wyatt ein Landhaus im Stile der Neugotik, das sich am Erscheinungsbild einer mittelalterlichen Abtei orientieren sollte, „ein katholisches Sakralgebäude, das zum einen an das Minarett von Samarah erinnern sollte und zum

55 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 10.

56 Ebd. S. 11.

57 Vgl. During. Beckford in Hell (wie Anm. 47). S. 282.

anderen mit der protestantische [sic!] Kirche von Salisbury konkurrierte.⁵⁸ Der Lebemann Beckford wird durch den Bau der extravaganten Anlage zu einem Vorläufer des dekadenten *fin de siècle*: Fonthill Abbey und der dazugehörige Park sollte Kunstgegenstände, Kleinodien und Schätze aus der ganzen Welt in sich versammeln; wie des Esseintes konnte er ganze Tage mit dem Ausschauen kleinster Details der Inneneinrichtung verbringen.⁵⁹

Fonthill sollte also Ausdruck der Exzentrizität des reichen Künstlers sein, nach dessen Geschmack der Eindruck des Erhabenen nicht fehlen durfte. Dieses Element tritt hierbei jedoch in ähnlicher Form auf wie bereits bei Miltons *Pandæmonium*: Das scheinbar der Natur überlegene menschliche Schöpfungspotential manifestiert sich im symbolisch überhöhten mittelalterlichen Stil der Abteianlage⁶⁰ mit einem überdimensionierten Turm, der durch seine Proportionen zum restlichen Bau an jenen des Kalifen *Vathek* erinnert. Angelehnt an William Blakes ästhetisches Programm

rebellierte er [Beckford] gegen autoritäre Normen und Vernunft Herrschaft, um sich einer inneren, höheren Wirklichkeit zuzuwenden, einer eigenen, auf der freien Phantasie (*fancy*) gründenden Welt der Imagination. Er konkurrierte mit der vorgefundenen Schöpfung, während Samuel Taylor Coleridge und andere Wortführer der englischen Romantik von Schelling den Gedanken übernommen hatten, die Tätigkeit des Künstlers sei mit dem Walten der Natur vergleichbar.⁶¹

Im Aufbegehren gegen die natürliche Ordnung zugunsten einer höheren Erkenntnis ist nicht nur *Vathek* – der motivisch ohnehin mit Miltons Satan verwandt ist –, sondern auch Figuren wie Dr. Faustus, Manfred oder Frankenstein wiederzuerkennen. Durch die Überzeugung von der Überlegenheit der menschlichen Kunstfertigkeit gegenüber der immer schwächer scheinenden Schöpfungskraft der Natur wird wiederum des Esseintes aus *À rebours* als radikaler Nachfolger Beckfords erkenntlich: „À n'en pas douter, cette sempiternelle radeuse [die Natur] a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes“, findet der Einsiedler, „et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice.“⁶²

1825 schließlich kollabiert der Hauptturm der mittlerweile verkauften Anlage zum dritten Mal; auch Borges erwähnt mit bissiger Ironie, die entfernt an die Erzählerstimme im *Vathek* erinnert, das Schicksal des „kapriziösen Wohnsitz[es] in Fonthill, von dem, wohl zum Glück des guten Geschmacks, kein Stein auf dem andern geblieben ist.“⁶³ Das Haus wurde nun nicht mehr aufgebaut, die Ruine wurde noch jahrelang stehen gelassen. Doch selbst in diesem Zustand – oder gerade dadurch – musste die Anlage im Betrachter weiter das Gefühl des Erhabenen erregen, nun jedoch vielleicht erweitert durch die Aura

58 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 148.

59 Vgl. ebd. S. 9.

60 Vgl. ebd. S. 164.

61 Ebd. S. 174f; kursiv im Original.

62 Joris-Karl Huysmans. *À rebours*. Paris: Ferroud, 1920. S. 25.

63 Borges. Vorwort zu *Vathek* (wie Anm. 1). S. 11.

des Unheimlichen: ein Überrest vergangener Pracht, die untergehen musste – genauso wie die Stadt Istakar im *Vathek*. „Diese vorzeitlichen Gebäude unterscheiden sich kaum von den Naturformen der Umgebung“, konstatiert Heinemann über die Ruinenstadt oberhalb des Höllentores, und führt weiter aus: „Maßlosigkeit, Zweckfremdheit und Verfall sind die wichtigsten Bestimmungsmerkmale dieser unheimlichen Architektur.“⁶⁴ Beckfords Bauprojekt scheute keine Kosten und hatte keinen Zweck außer sich selbst; erst der notwendige Verfall – sozusagen der Gegenangriff der verspotteten Natur – ließ Fonthill Abbey zur (pseudo-)mittelalterlichen Ruine werden und somit den wohl wichtigsten Handlungsschauplatz der Schauerliteratur zumindest für einige Jahre zu einem faktischen Ort inmitten der Lebensrealität der Leserschaft werden.

Lebende und Tote

Neben den behandelten ästhetischen und qualitativen Kriterien der Unterwelt unterscheiden sich auch die Höllenabstiege der jeweiligen Protagonisten der *Commedia* und des *Vathek* selbst. Das Erleben der Hauptfiguren, aus deren Perspektive der *descensus ad inferos* erzählt wird, ihre Verlassenheit, das Gefühl von Fremdheit und ihre Angst müssen auch auf die Beschaffenheit der geschilderten Umgebung zurückwirken. Dante empfindet seine *katábasis* etwa als Besucher, der von einer ortskundigen Führerfigur geleitet wird. Damit folgt die *Commedia* klar der Textreihentradition der Jenseitsreise; auffällig ist jedoch, dass der charakteristische *angelus interpretes*, der den Jenseitsreisenden sonst begleitet, hier selbst eigentlich eine büßende Seele ist, die im Auftrag von Beatrice den Limbus verlässt, um Dante zu begleiten. Vergil wird von Dante nicht nur dazu benutzt, sein eigenes Werk in enge Beziehung zur *Aeneis* zu rücken, sondern auch, um eine gewisse Apotheose des Literarischen zu etablieren: Die literarische wird zur spirituellen Autorität erhoben. Immer wieder fragt Dante Vergil, wer gewisse Seelen seien und welche Verbrechen sie begangen hätten; mit vielen Verdammten lässt er sich auch selbst in ein Gespräch ein, um ihr Schicksal zu erfahren. Seine Neugierde wechselt sich mit panischen – fast komisch wirkenden – Angstattacken ab, sodass er sich teilweise regelrecht an Vergil klammert (DC IX,51); vor der Stadt Dis hält sein Beschützer ihm gar die Augen zu (DC IX,58-60); bei der Überfahrt des Acheron fällt er vor Angst in Ohnmacht (DC III,130-136). Mit einigen Seelen hat Dante Mitleid – zum Beispiel mit Paolo und Francesca, den Suizidanten oder Ugolino –, gegenüber anderen zeigt er Abneigung oder Hass, am deutlichsten bei Bocca. Diese Jenseitsreise wirkt wie der Besuch eines Kuriositätenkabinetts, in dem seltsame und merkwürdige Dinge ausgestellt werden und den Besucher zwar schockieren, aber nicht persönlich betreffen können. Borges' Charakterisierung als ‚Ort, an welchem grauenvolle Dinge geschehen‘ scheint hier passend: Die relative Distanz Dantes zum Geschehen – er erlebt die Höllenqualen ja nicht am eigenen Leibe – lässt ihn

64 Heinemann. *Babylonische Spiele* (wie Anm. 40). S. 83.

fast zu einem Theaterzuschauer werden, der am Ende seiner Wanderung – in aristotelischer Manier – durch *eleos* und *phobos* eine *kátharsis* erreichen wird.

Beckford lässt Vathek und Nouronihar zunächst ebenfalls im Modus der Betrachtung in die Hallen des unterirdischen Palastes eintreten. Diese Rolle ändert sich aber bald, da die pervertierte Führerfigur des Giaour keinen Schutz bietet und die beiden der Unendlichkeit überlässt. Auch ihre Angst ist anders beschaffen als jene Dantes: Als sie die Verdammten erblicken, sehen sie ihr eigenes Schicksal vor ihren Augen vorbeiziehen. Die kurze Zeit, in welcher sie sich im Palast vergnügen können, kann in der Unendlichkeit dieser Unterwelt im Gegensatz zur zielgerichteten Reise Dantes und Vergils keinen Fortschritt bringen. Das Bewusstsein der unendlichen Strafe des entmenschlichten Leidens, die ihnen blüht, macht die Hallen des Eblis zu einem ‚Ort des Grauens‘.

Der furchtbare Ausruf „All is accomplished!“ (V 253) markiert im *Vathek* den Statusübergang der Unterweltsreisenden zu Verdammten und somit deren Übergang zu einem ewigen Leben. Der Roman „ends in endlessness [...] without the transitional stage of death“⁶⁵, doch die Bewohner dieser Hölle werden als ‚lebende‘ Tote beschrieben. Statt eines körperlichen Todes stirbt hierbei das menschliche Individuum durch die plötzliche Entmenschlichung; im Gegensatz dazu darf der unschuldig getötete Jüngling Gulchenrouz im himmlischen Jenseits seine Identität behalten und ewig in der Blüte seines Lebens stehen (V 255).

Dante hingegen erfährt seine Höllenreise als Lebender, der zwar von der „diritta via“ (DC I,3) abgekommen ist, aber sein Ende nicht in der Verdammnis findet. Stattdessen hört er sich verschiedenste Lebensgeschichten an, um Kunde von ihnen ins Diesseits zu tragen; die Seelen bleiben hier trotz ihrer ewigen Bestrafung stets Individuen, die – zumindest bis zu den *malebolge* – auch Interesse an ihrem Nachleben im Diesseits haben. Dabei ist Dante der erste Mensch, der lebend aus der Hölle zurückgekommen ist: Guido da Montefeltro erzählt ihm sein Schicksal nur, da er auch den Reisenden für einen Hölleninsassen hält (DC XXVII,61-66). Tatsächlich muss Dante zurück auf die Welt gekommen sein, was die mehrmalige Schilderung der Niederschrift der *Commedia* bezeugt. Dieses Schreiben ist ein Erlebnis der Zurückversetzung in die Situation des Höllenreisenden, weshalb er auch noch im Zuge des Aufschreibens starke Emotionen verspürt, zum Beispiel die Angst vor Luzifer im letzten Canto (DC XXXIV,10); das Überblenden zwischen erlebenden und erzählenden Ich verwischt zwar die Autoreninstanzen, lässt jedoch zumindest *einen* Dante überleben.

Im Versuch des florentinischen Poeten, ein System aus verschiedenen Höllenvorstellungen zu schaffen, bleibe laut Vorgrimler ein großer Widerspruch bestehen: Die Toten

sind ‚Seelen‘, denen der Auferstehungsleib noch fehlt [...], die aber gleichwohl unter physisch-materiellen Torturen ächzen, Hitze und Kälte empfinden, bluten, Teile verlieren und auf wunderbare Weise wieder erhalten.⁶⁶

65 Garrett. Ending in Infinity (wie Anm. 49). S. 27.

66 Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 177.

Die Frage nach der Körperlichkeit im *Inferno* spiegelt ein grundsätzliches Problem der christlichen Höllentradition: Wie können Seelen im Jenseits körperliche Qualen erleiden? Dies kritisiert auch Sara Coleridge in ihrem Essay über Dante und Milton: Die Körperlichkeit der Seelen wurzle zwar im Glaube der Zeit, aber Dante setze dieses Mittel dogmatisch ein und untermauere es durch unüberprüfbare ‚Wahrheiten‘.⁶⁷ Auch die Meinungen der großen kirchlichen Autoritäten gehen in der Frage nach der Körperlichkeit auseinander: So halten auch Denker wie Augustinus⁶⁸ oder Thomas von Aquin⁶⁹ die *poena sensus* für denkbar, während sich zum Beispiel Papst Gregor I. das Brennen als eine Art Phantomschmerz vorstellt.⁷⁰ Dante nennt die Seelen ‚ombre‘, ein Begriff, dem die Unmöglichkeit eines Körpers inhärent ist; doch diese Möglichkeit des Unmöglichen passt auch zu Isabel Platthaus' Beobachtung der oxymoralen Strukturen in der Hölle, beispielsweise der Feuerregen oder der Eisse. ⁷¹ Dantes Hölle ist also ein Ort, welcher durch die Inversion definiert wird: Deshalb können die Seelen auch in Blut sieden (DC XII,46-54), von Bestien zerfleischt (DC XIII,127-129) oder von Teufeln verstümmelt werden (DC XXVIII,37-42).

Die ‚ombre‘ grenzen sich jedoch klar vom Höllenreisenden ab, da sie aufgrund seiner Körperlichkeit in der Regel sofort erkennen, dass er noch im irdischen Sinne lebt. Charon will ihm deshalb zunächst die Überfahrt des Acheron verweigern (DC III,88f.), auch die Barke des Phlegias „sol quand'io [Dante] fui dentro parve carca“ (DC VIII,27). Der Weg bricht oft unter seinen Füßen weg, da der Fels diese Last nicht gewohnt ist (DC XII,28-30); der Zentaur Chiron bemerkt, dass Dante lebt, weil der Boden unter seinem Tritt nachgibt (DC XII,80f.); wieder andere erkennen seine Lebendigkeit daran, dass sich sein Hals beim Sprechen bewegt (DC XIII,88). Eben durch seine Körperlichkeit hat Dante aber auch Probleme in der Hölle: Da er nicht wie die Seelen durch die Luft fliegen kann, muss ihn beispielsweise ein Zentaur über den Phlegethon tragen (DC XII,95f.). Vergil rät ihm mehrmals, sich nur am Rande aufzuhalten oder sich gar vor den Teufeln zu verstecken. Dante ist also in der Hölle durchaus Gefahren ausgesetzt, wird aber im Gegensatz zur *Visio Tnugdali* vor dem Erleiden der Höllenqualen bewahrt; er bleibt im *Inferno* grundsätzlich eine Beobachterfigur.

Das entmythologisierende (und viel kritisierte) Konzept des Origenes vertrat bereits im dritten Jahrhundert die These, dass jeder Sünder sein eigenes Feuer entzünde und nicht etwa Gott.⁷² Ein ähnliches Konzept wird auch in der Vision des irischen Heiligen Fursa deutlich, welche Borges im Kontext des Verhältnisses von Dante und Beda dem Ehrwürdigen aufgreift: Den Visionär verletzen die Höllenflammen nicht, da er sie nicht selbst entzündet hat. Erst als er eine Sünde begeht, verbrennt ihn das Feuer; die Narbe dieses Zwischenfalls

67 Vgl. Swaab. Sara Coleridge's ‚Critique of Dante and Milton‘ (wie Anm. 19). S. 25.

68 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 121f.

69 Vgl. ebd. S. 201.

70 Vgl. ebd. S. 138.

71 Vgl. Platthaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 128.

72 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 97.

sei sein ganzes Leben lang noch zu sehen gewesen.⁷³ Jedoch kann theoretisch – wenn man die Vorsicht des Vergil ernst nimmt – aber auch Dante in der Hölle gebrannt werden, auch wenn sich sein ‚Entzünden des Feuers‘ auf einer anderen moralischen Ebene vollzieht: Als Autor der *Commedia* ist er Urheber seiner eigenen Hölle.

Milton und Swedenborg: die Hölle als Zustand

Miltons Höllenschilderung ist eine ambivalente: Zum einen inspirierte die erhabene Orthaftigkeit deutlich die grauenvolle Unterwelt des *Vathek*, zum anderen steht sie auch in der protestantischen Tradition einer ‚inneren Hölle‘. „Which way I fly is Hell; myself am Hell“, klagt Satan nach seinem Ausbruch aus der Hölle, und scheint gar Reue zu zeigen: „Is there no place/ Left for repentance, none for pardon left?“ (PL IV,79f.) Laut Martin Luther trage jeder Mensch die Hölle bereits in sich, sodass sie bereits im Diesseits erfahren werden könne.⁷⁴ Schon Erasmus von Rotterdam sah die Höllenstrafen der religiösen Texte als Allegorie auf die psychologischen Regungen des Sünders⁷⁵; dieser Gedanke knüpft an Augustinus an, welcher das Bild des nie sterbenden Wurmes aus dem Buch Jesajah 66,24, der den Sünder zerfrisst, metaphorisch für Gewissensbisse auslegbar hält (BHH 190). Die Vorstellung einer orthaften Hölle wird ins Innere des Menschen gelegt, in eine intime Sphäre, welche eigentlich dem selbstbestimmten Individuum vorbehalten ist; das Bewusstsein der eigenen Sünde macht eine topographische Existenz einer ‚äußeren‘ Hölle überflüssig. Im protestantisch geprägten England war diese Konzeption weit verbreitet, wie zum Beispiel auch in Thomas Brownes Abhandlung *Religio Medici*, welche 1643 erschien: „The heart of man is the place the devil dwells in; I feel sometimes a hell within myself.“⁷⁶ Das Herz wird hier – wie später symbolisch im *Vathek* – zum Sitz des Bösen, das den Sünder quasi von innen heraus quält.

Die Teufel aus *Paradise Lost* spüren demnach die *poena damni* im doppelten Sinne: Einerseits im Höllenfeuer, welches aber im Gegensatz zu Dantes Flammen keine physischen Schmerzen zuzufügen scheint, andererseits durch „the thought‘ of pain ever for ever, and this is less bitter than the thought of his ‚lost happiness.“⁷⁷ Satan bereut es, seine Existenz im Himmel auf ewig verloren zu haben, was er immer mehr spürt, als er die Hölle verlässt:

But the hot Hell that always in him burns,
 Though in mid Heaven, soon ended his delight,
 And tortures him now more, the more he sees
 Of pleasure, not for him ordained: then soon

73 Vgl. Borges: Neun danteske Essays (wie Anm. 22). S. 231.

74 Vgl. Vorgrimler: *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 235.

75 Vgl. ebd. S. 233.

76 Zit. n. Forsyth: *The Satanic Epic* (wie Anm. 27). S. 147.

77 C. H. Herford. „Dante and Milton“. *Bulletin of the John Rylands Library* 8 (1924): S. 191-235, hier S. 221.

Fierce hate he recollects, and all his thoughts
Of mischief, gratulating, thus excites. (PL IX,467-472)

Diese Worte wirken wie ein Echo Francescas da Rimini: „Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria“ (DC V,121-123). Satan wird ähnlich wie die dantesken Figuren durch das ihm zugestandene Schuldbewusstsein menschlicher gezeichnet, wodurch sein prometheisches Aufbegehren nachvollziehbarer gemacht wird. Diese Ambivalenz sollte später Byrons Heldentypus prägen; noch die durch melancholische Reue und Bußbereitschaft geprägte Titelfigur von Lermontows *Dämon* (1838) scheint fast ident mit Miltons gefallenem Engel zu sein.

Die Auffassung der Hölle als Zustand bezeugt auch der schwedische Seher Emanuel Swedenborg in den Niederschriften seiner Visionen, die er ab 1745 regelmäßig erlebte⁷⁸, vor allem in *De Caelo et Eius Mirabilibus et de Inferno, ex Auditis et Visis* von 1758. Gott vermöge es aufgrund seiner Barmherzigkeit nicht, jemanden in die Hölle zu werfen (HH §545); vielmehr sei die Annahme eines eigenen freien Willens von grundsätzlicher Wichtigkeit, denn da

der Mensch glaubt, er tue alles, was er tut, aus sich, darum hängt ihm das vollbrachte Böse an, als ob es sein eigen wäre; und darum ist der Mensch der Urheber seines Bösen und in keiner Weise der Herr. Das Böse eines Menschen ist seine Hölle, denn es bleibt sich gleich, ob man nun sagt, das Böse oder die Hölle. Weil nun der Mensch selbst Ursache seines Bösen ist, so bringt er sich auch selbst in die Hölle und nicht der Herr. (HH §547)

Ganz im Sinne des Protestantismus wird hierbei die Hölle als Faktor behandelt, der den Menschen bereits im Diesseits prägt. Doch gleichzeitig wird der Hölle eine Örtlichkeit im Jenseits zugestanden, denn „[w]er in der Welt das Böse will und liebt, der will und liebt es auch im anderen Leben und läßt sich dann nicht mehr davon abbringen“ (HH §547). Die Höllen selbst ähneln Höhlen oder Grotten, die von Feuer schwach erleuchtet und von Rauch durchzogen werden; die Geister selbst nehmen dies jedoch durch ihre „Liebe zum Bösen“ (HH §548) nicht einmal wahr. Die zahlreichen Höllen sind teilweise durch eine Art Stollensystem verbunden, was Swedenborgs Ausführungen wiederum zeittypisch erscheinen lässt: Das profane Eindringen ins Erdinnere durch das Erstarken des Bergbaus ließ die Industrie den Raum einnehmen, der traditionell der Hölle vorbehalten war.⁷⁹

Die Gestalt des Sünders ist in der Geisterwelt des Jenseits nun eine Projektion des Inneren auf das Äußere, sodass das Gesicht, der Körper, die Gestik und gar die Sprache jeder Seele individuell erscheint – „[m]it einem Wort: Sie sind samt und sonders Abbilder ihrer Höllen“ (HH §553). Dies ist eine radikale Neuerung in der Vorstellung der Hölle: Dante hat keinerlei Schwierigkeiten, die ihm bekannten Gesichter im Inferno wiederzuerkennen, da sie noch ihre diesseitige ‚Physis‘ besitzen (die Verschwender und Habgierigen im vierten Höllenkreis,

78 Vgl. Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 265.

79 Vgl. Platthaus. *Höllenfahrten* (wie Anm. 29). S. 29f.

die im Canto VII geschildert werden, ausgenommen); wie bei Vergil führen die Toten „eine leiblose Schattenexistenz, sind aber gestalthaft wahrnehmbar und daher auch abbildbar.“⁸⁰ Die Hölle Beckfords lässt durch ihre Strategie der Entmenschlichung ohnehin kein Wiedererkennen zu. Ähnlich ist es hingegen bei Milton: Die ‚persönliche Hölle‘ von Miltons Satan kann nur von innen – nämlich durch das Bewusstsein der ewigen Verbannung – auf die Beschaffenheit des ganzen Charakters übergreifen, sodass quasi erst die Hölle Satan erschafft.

Wenn man sich die Hölle aber als Projektion der Seele vorstellt, fällt auch die traditionelle Marter der Sünder weg. Vielmehr wird die Hölle zu einer Art ‚Gegenparadies‘ für die Bösen, wie im Gespräch Swedenborgs mit höllischen Geistern in *Sapientia Angelica de Divina Providentia* §340 ersichtlich wird. Die Geister bitten ihn, von ihnen zu schreiben, nämlich

„[...] daß jeder Geist, gut oder böse, in seiner eigenen Wonne lebt; der Gute in der Wonne des Guten, der Böse in der Wonne seiner Schlechtigkeit.“ Ich fragte: „Was ist eure Wonne?“ Sie sagten, es sei der Genuß von Ehebruch, Raub, Lüge und Betrug. Ich fragte sie: „Wie sind diese Wonnen beschaffen?“ Sie sagten, andere empfänden sie als Kotgestank, als Verwesungsgeruch von Kadavern und als die Schärfe alten Harns. Ich sagte: „Sind diese Dinge für euch ein Genuß?“ Sie antworteten, sie seien höchste Wonne. Ich sagte: „Ihr seid wie die schmutzigen Tiere, die sich in derlei suhlen.“ Sie antworteten: „Ja, das sind wir, das sind wir. Aber diese Dinge sind das Entzücken für unseren Geruchssinn.“ (BHH 44)

Die Seelen empfinden keinerlei Strafe, sondern ergötzen sich an ihrer Schlechtigkeit; für sie kann es keinen idealeren Ort geben. Dennoch ist in der Schilderung Swedenborgs noch der drohende Gestus der traditionellen Höllenauffassung präsent, wenn auch auf einer höheren moralischen Ebene, welche die Freiheit des menschlichen Willens betont. Vorgrimler schlussfolgert, dass „[e]ine Hölle, die den Verdammten höchstes Ergötzen gewährt, [...] nur Menschen abschrecken [kann], die nach höchster geistiger und ethischer Vervollkommenung streben und sich einen Begriff von Vollkommenheit gebildet haben.“⁸¹ Swedenborg ist klar ein Kind seiner Zeit, indem er seine Schriften an den aufgeklärten, verständigen und freien Menschen adressiert. Diese Höllenstrafen funktionieren also grundlegend anders als das Prinzip des *lex talionis*, dessen sich etwa Dante bedient; vielmehr steht die Swedenborgsche Konzeption dem Weg Beckfords näher, wenn auch der schwedische Seher pädagogisch expliziter und zielgerichteter verfährt: Hier existiert kein göttliches Urteil, das einen Status jenseitiger Gerechtigkeit garantieren muss; vielmehr sind es die verwerflichen mentalen Strukturen, Wünsche und Ziele der Irdischen, die jedoch erst nach dem Tod ihre Verwirklichung finden. Wer im Diesseits unmenschlich handelt, wird im Jenseits buchstäblich entmenschlicht.

„It is clear that on matters eschatological and of the afterlife, Swedenborg constituted the greatest authority for Borges“⁸², beobachtet Rowlandson; im *Buch*

80 Vorgrimler. *Geschichte der Hölle* (wie Anm. 5). S. 54.

81 Ebd. S. 267.

82 Rowlandson. *Borges, Swedenborg and Mysticism* (wie Anm. 17). S. 195.

von *Himmel und Hölle* ist Swedenborg mit sieben Textausschnitten der klar am häufigsten vertretene Autor. Bereits im Vorwort der Anthologie betont Borges, dass die Hölle nach Swedenborg nur noch als Zustand begriffen werden könne (BHH 11). In seinem Gedicht „Del infierno y del cielo“ von 1942 verwirft er die Vorstellung einer orthaften Hölle, stattdessen

los colores y líneas del pasado
 definirán en la tiniebla un rostro
 durmiente, inmóvil, fiel, inalterable
 (tal vez el de la amada, quizá el tuyo)
 y la contemplación de ese inmediato
 rostro incesante, intacto, incorruptible,
 será para los réprobos, Infierno;
 para los elegidos, Paraíso. (BHH 146)

Dabei geht das Denken Borges' von einer Prämisse aus: „Heaven and hell derive from imagination, and yet they are nevertheless real“⁸³; man könnte auch sagen: Gerade *deshalb* sind sie real. Rowlandson sieht somit einen Zusammenhang der Swedenborgschen Visionen mit Blakes und Coleridges Konzepten der *imagination*, die auch Borges beschäftigt haben.⁸⁴ Er verstand Swedenborg wie sich selbst als „Realist of the Fantastic“⁸⁵; das Imaginäre und Vorgestellte bildet hierbei eine geistige Realität, die sich von der materiellen unterscheidet. Die Hölle wird somit zu einem persönlichen, individuellen Projekt der Vorstellungskraft.

Sammlungen und Sammler

In diesem Kontext ist verständlich, wie Borges trotz seiner eigenen Jenseitsvorstellung Dantes *Commedia* als ‚wahr‘ bezeichnen kann:

Borges, as mentioned, quotes Flaubert and Claudel in suggesting that Dante would be horrified to see, when dying, that the Otherworld has no resemblance to his poetic vision. Borges also quotes Swedenborg in stating that the dead project a vision of their bidding around them. According to this logic, Dante would justifiably have been able, upon death, to be surrounded by the landscape of his poetic cycle, in the presence of Virgil. Logic is an inappropriate system in such matters.⁸⁶

Wenn Borges meint, Himmel und Hölle seien nicht von der Beschaffenheit, wie es Literatur und Tradition dargestellt haben, so kann dies im Lichte der Imagination nur für seine ‚persönliche‘ Hölle gelten. Dantes literarische Konzeption

83 Ebd. S. 59.

84 Ebd. S. 211.

85 Ebd. S. 77.

86 Ebd. S. 75.

kann also trotz allem ‚wahr‘ sein⁸⁷; ebenso akzeptiert Borges die Hölle des *Vathek*, die ihm eigentlich durch ihre Abstraktheit näher liegen müsste. Interessanterweise nehmen er und Casares jedoch im *Buch von Himmel und Hölle* beide Höllendarstellungen nicht auf; vielleicht wollte Borges nicht wiederholen, was er in den *Dantesken Essays* (ab 1945) und in der Abhandlung über Beckford in *Otras inquisiciones* (1952) bereits ausführlich besprochen hatte – um Raum für ‚neue‘ Darstellungen zu lassen. Jedoch steht dem Werk ein Ausspruch Dantes des II. Canto voran: „Io non Enëa, io non Paulo sono;/ me degno a ciò né io né altri ’l crede“ (DC II,32f.). Dante als Normalsterblicher fühlt sich nicht würdig, eine Höllenfahrt anzutreten; um diese zu rechtfertigen, schreibt er die *Commedia*. Ähnlich verfahren auch Borges und Casares durch die Herausgabe ihrer Anthologie über das Jenseits. Dort versuchen sie, die zahlreichen Facetten der Idee ‚Hölle‘ strikt auseinanderzuhalten und nebeneinanderzustellen, um den Begriff als Ganzes fassen zu können. Somit will das *Buch von Himmel und Hölle* kein allgemeingültiges Konzept des Jenseits entwerfen; vielmehr bildet die Anthologie eine Sammlung aus religiösen, intellektuellen und kuriosen Vorstellungen des Nachlebens. „Wir haben das Wesentliche gesucht“, so heißt es im Vorwort, „ohne das Lebendige, das Traumhafte und das Paradoxe zu vernachlässigen“ (BHH 11). Die Auswahl der relativ kurzen Texte ermöglicht es dem Leser, selbst intertextuelle Bezüge herzustellen; dabei wird erstens augenscheinlich, dass fast alle Kulturen der Welt eine Vorstellung des Jenseits besitzen, und zweitens, dass sich ihre Qualität in vielen Fällen ähnelt. Daraus entsteht ein rhizomatisches Netz von Ähnlichkeiten und Unterschieden, die nicht durch biographischen Kontakt zwischen Autoren und Texten gekennzeichnet ist, sondern durch die Omnipräsenz der Literatur und ihrer Motive.

So sind in León Bloys Ultrakatholizismus Anklänge an Swedenborg vorhanden, indem er das Paradiesische als ursprünglichen, aber verlorengegangenen Seelenzustand Adams auffasst, an dessen Stelle die Hölle getreten ist (BHH 90), und das Erleben der jenseitigen Hölle in Bezug auf Jean Gerson als Spiegelung der irdischen Freuden des Diesseits versteht (BHH 196). Heinrich Heine lobt den Gedanken Swedenborgs, dass das Jenseits eine Projektion der Wunschvorstellung des Diesseits sei (BHH 150); George Santayana wendet dies im Umkehrschluss gar auf Dantes Hölle an, da die Sünder dort lediglich die logische Konsequenz ihres diesseitigen Lebens verkörperten (BHH 199). Die rigide Aufteilung der Hölle in unterschiedliche Schichten, welche die Topographie in Dantes Höllentrichter bestimmt, findet sich auch in der siebenschichtigen Hölle der 493. Nacht aus *1001 Nacht* (BHH 60) oder der vierteiligen Hölle des Pädagogen Santiago José García Mazo (BHH 55); der *contrapasso* Dantes zeigt hingegen Ähnlichkeiten mit ostasiatischen Weisheiten (BHH 45 & 101). Hierbei fällt wie so oft Borges’ (unbeabsichtigte?) Nähe zur poststrukturalistischen Theorie auf: Der Text wird quasi zum Universalprinzip, hinter dem die einzelnen Autoren verschwinden.

87 Vgl. Riccardo Ricceri. *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*. Mailand: Prometheus, 2006 (= Biblioteca Universitaria Italiana, Bd. 15). S. 33.

Dieser kataloghafte Absatz soll die Sammelstrategie von Borges und Casares deutlich machen: Die Vorstellungen von Himmel und Hölle geben einen lockeren Rahmen für die Sammlung vor; untereinander müssen die einzelnen Objekte jedoch nicht zwingend zusammenhängen. Durch die Kürze der einzelnen Textausschnitte entsteht der Eindruck von Kontextlosigkeit, was jedoch gleichzeitig eine Neuverknüpfung von historisch und kulturell diskrepanten Vorstellungen zulässt. Borges und Casares anthologisieren, ohne rigide zu kanonisieren; die Sammlung bleibt theoretisch offen für Neues. Das Buch ist vielmehr eine Art ‚Kuriositätenammlung‘, die ganz unterschiedliche Texte nebeneinander stehen lässt, ohne eine Vormachtstellung einzuräumen.

Die genau entgegengesetzte Strategie für denselben Effekt wählte der italienische Landschaftsmaler Filippo Napoletano in seinem Gemälde *Dante und Vergil in der Unterwelt* (um 1622). Die beiden Dichter beobachten dort ein Durcheinander von gequälten Sündern, auf der gegenüberliegenden Bildseite legt die Fährer Charons gerade am Acheronufer an – ansonsten hat die Szenerie aber nichts mit der Ästhetik der *Commedia* gemeinsam. Einige Sünder stecken in Öfen, andere hängen an hohen, an Piranesis *Carceri* erinnernden Steingewölben herab; wieder andere werden von Schlangen, Teufeln, Zentauren, Leoparden, Echsen und sogar von einem übergroßen Hummer terrorisiert, was an die gemalten Albträume Bruegels oder Boschs gemahnt. Im Hintergrund beleuchtet das Höllenfeuer die Mauern und Gitter, sodass Teile der Bildfläche in einen rötlichen Schatten getaucht werden und somit auf Miltons ‚darkness visible‘ vorgreifen. Hierbei manifestiert sich die Pluralität der Höllenvorstellungen in einer einzigen, gemeinsamen ‚Bildwahrheit‘.

In der Künstlerperson Napoletanos selbst ist dieselbe dekadente Liebe zur Extravaganz, die Beckfords Werk und Leben prägt, zu erahnen. Er hatte sich ein privates Kuriositätenmuseum eingerichtet, in welchem sich neben südamerikanischen Kunstobjekten, orientalischen Waffen und chinesischem Porzellan auch Schädel exotischer Tiere und gar ein Mantel aus menschlicher Haut befanden.⁸⁸ Auch Borges geht es immer vor allem um die Vielgestaltigkeit der Darstellungen; auch er und Casares werden durch das Anthologisieren zu Sammlern von Textzeugnissen, deren Präsentation ihren Zweck letztendlich in sich selbst findet: Ihr *Libro del cielo y del infierno* kann somit als infernalische Wunderkammer bezeichnet werden. In Borges' gesamten literaturkritischen Schaffen wird eine Vielzahl an möglichen Höllen präsentiert, ohne sich auf eine gewisse Konzeption festzulegen. Eben weil über das Jenseits nichts gesagt werden kann, kann *alles* darüber gesagt werden.

88 Vgl. Jennifer Fletcher. „Napoletano's Museum“. *The Burlington Magazine* 121 (1979): S. 649f, hier S. 650.