

IMAGINIERTE TRADITION.  
RUDOLF BORCHARDTS ›DEUTSCHE NATION‹

Der Titel meines Beitrags mag die Befürchtung erzeugen, es gehe hier wieder einmal darum, ein essenzialistisches Verständnis der Nation als Fantom, Fiktion, Konstruktion oder ›imagined community‹ zu entlarven. Diese Befürchtung ist nicht unberechtigt. In der Tat möchte ich den Fall einer geradezu emphatisch imaginierten Nation und Nationalliteratur erörtern. Nun gibt es zweifellos unabweisbare erkenntnistheoretische, kognitionspsychologische und neurobiologische Gründe dafür, unsere Erfahrung und Darstellung von Wirklichkeit insgesamt als Konstruktion zu verstehen. Literaturwissenschaftlern liegt es besonders nahe, Dinge wie Nationen und Nationalliteraturen als ›Fantome‹ zu betrachten – schließlich beschäftigen sie sich vor allem mit sprachlichen Imaginationen. Gerade die Universalität des Konstruktionscharakters lässt es aber ratsam erscheinen, Binnendifferenzierungen vorzunehmen, damit Begriffe wie ›Nation‹ und ›Nationalliteratur‹ informativ bleiben. Ausdrücke wie ›Fantom‹ oder ›imagined community‹ legen eine Beliebigkeit, Verfügbarkeit und Herstellbarkeit von Nation und Nationalismus nahe, die der historischen Realität dieser Phänomene häufig nicht gerecht wird. Auf der Zürcher Tagung, die diesem Band vorausging, war mehrfach vom ›Fantomschmerz der Nationalliteratur‹ die Rede. Aber auch Fantomschmerzen tun weh und sind nicht nach Belieben abstellbar. Zurecht klagen Historiker realhistorische Erklärungen des Phänomens ›Nation‹ ein.<sup>1</sup> Welche Eigenschaften muss eine Gruppe von Werken erfüllen, um in eine Nationalliteratur transformiert werden zu können? Gibt es typische kausalhistorische Ursachen für die Bildung einer Nationalliteratur? Was sind ihre realen Folgen und Funktionen? Befriedigende Antworten auf solche Fragen werden durch einen pauschal verwendeten Konstruktivismus eher erschwert.

Wenn es mir im Folgenden dennoch nicht um Realhistorisches, sondern um eine von Rudolf Borchardt imaginierte Tradition von Nation und Nationalliteratur geht, so geschieht das in der Annahme, dass für *diese* ›Nation‹ der Begriff des Imaginären in besonderem Maße gerechtfertigt ist. Selten ist ein Konzept von deutscher Nation und deutscher Nationalliteratur in so selbstbewusst idiosynkratischer Weise *gegen* die realen Gegebenheiten erdacht worden.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> So kritisiert Hans-Ulrich Wehler an der neueren, den »Konstruktcharakter« von Nationen betonenden Nationalismusforschung die Vernachlässigung »realhistorischer« Bedingungen (Wehler: *Nationalismus. Geschichte – Formen – Folgen*. München: Beck 2001, S. 10).

<sup>2</sup> Dass auch ein solcher Gestus selbstverständlich realhistorische Ursachen, Kontexte und Funktionen hat, ist ein anderes Thema.

Rudolf Borchardt – kein Name, der Assoziationen weckt. Während die Literatur über seine Generationsgenossen Thomas Mann, Rainer Maria Rilke oder Hugo von Hofmannsthal ganze Regale füllt, ist Borchardt zwar kein Vergessener, aber doch ein Unbekannter der deutschen Literaturgeschichte. Dabei trat kaum ein anderer deutscher Autor des 20. Jahrhunderts mit solch umfassendem Geltungsanspruch und derart trotziger Selbstgewissheit auf. Sein Anspruch bestand in nichts Geringerem, als die deutsche Nation, die er in heillosen Zerrissenheit darniederliegen sah und deren zeitgenössisches Erscheinungsbild er schärfster Kritik unterzog, als eine geistige Einheit wiederherzustellen, indem er sie zu ihren wahren Traditionen, verschütteten Ordnungen und vernachlässigten Werten zurückführen wollte. »Schöpferische Restauration« nannte Borchardt sein ehrgeiziges Vorhaben. In der herrisch-epigrammatischen Diktion, die viele seiner Texte kennzeichnet, beschreibt er dieses Programm folgendermaßen:

Restauration deutscher Kulturtotalität aus ihren gesamten geschichtlichen Beständen. [...] Grundsätzlich theoretische und praktische Gegnerschaft gegen den modernen Zeitgeist in allen seinen geistigen, politischen und kulturellen Äußerungen, Erziehung der Mitzeit zu einer schöpferischen Auffassung des Traditionsbegriffs als organischen Prinzips der nationalen Plastik.<sup>3</sup>

Eigensinnig trat dieser Lehrmeister der Nation gegen die »Söhne der filmbeglitzten und autogewirbelten Automatenzeit«<sup>4</sup> an und wandte sich gegen alles, was uns heute als spezifisch Neues unserer Epoche erscheint: gegen technische Innovationen ebenso wie gegen avantgardistische Dichtung, neue Musik und abstrakte Malerei, gegen Psychoanalyse, Soziologie und Libertinismus, gegen Sozialismus, Marxismus, Demokratie. Ebenso entschieden wie zweifelhaft sind seine Verurteilungen der literarischen Zeitgenossen, die er in Bausch und Bogen als »oberflächliche und plattschwülstige Reimer des Tages«<sup>5</sup> abkanzelt. Rilkes »hysterische Weichlichkeit«<sup>6</sup> war ihm zuwider, Brecht hielt er für einen »talentlosen Dialogisierer von ödem Radau«<sup>7</sup>, Proust betreibe »eine höchst widerwärtige Schriftstellerei«<sup>8</sup>, und von der »giftig schillernden Seifenblase der expressionistischen Literatur«, prophezeite er, werde nichts als »ein Tropfen schmutzigen Wassers«<sup>9</sup> übrigbleiben.

»Restauration deutscher Kulturtotalität aus ihren gesamten geschichtlichen Beständen« – das enthält neben der scharfen Zeitkritik aber auch eine andere,

3 Antwort Borchardts auf einen Fragebogen von F. A. Brockhaus [1932]. In: *Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder*. Katalog einer Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, Marbach. München: Kösel 1978, S. 391.

4 Rudolf Borchardt: *Eranos-Brief* [1924]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden* [GW]. 14 Bde. Prosa I. Stuttgart: Klett 1957, S. 90-130, hier S. 108. – Texte aus dieser Borchardt-Ausgabe werden im Folgenden unter Angabe von Text- und Bandtitel angegeben.

5 Ebd., S. 121.

6 Brief an Josef Hofmiller vom 17. 11. 1912. In: Borchardt: *Gesammelte Briefe. Briefe 1907-1913*. München: Edition Tenschert bei Hanser 1995, S. 421-431, hier S. 423.

7 Borchardt: *Baccalaureus über Faust (Eine Abrechnung mit der grünen Literatur)* [1928], GW, Prosa I, S. 493-502, hier S. 495.

8 Borchardt: *Über den Dichter und das Dichterische*, GW, Prosa I, S. 38-70, hier S. 68.

9 Borchardt: *Baccalaureus*, GW, Prosa I, S. 496f.

schöpferische Seite. Unter den zahlreichen Aspekten von Borchardts »schöpferischer Restauration« gehe ich im Folgenden auf zwei ein: erstens auf die theoretischen Bestimmungen der schöpferischen Restauration, die Borchardt in seinen Essays und Reden vornimmt, insbesondere auf den Zusammenhang, den er dort zwischen Literatur und Nation herstellt; zweitens auf seinen Versuch, das Programm einer schöpferischen Restauration literarisch zu verwirklichen mit der Übersetzung von Dantes *Göttlicher Komödie*.

Was verstand Borchardt unter einer Nation? Borchardt grenzte den Begriff der Nation entschieden von Rasse und Volk ab. Er stammte aus einer assimilierten jüdischen Familie, sah sich selbst aber stets als Christ und verwahrte sich dagegen, dass seine ethnische Abstammung ihm Religion und kollektive Identität diktiert werden könnte. Er hatte nichts übrig für das »bettelhafte Gerüste der rassentheoretischen Geschichtsauffassung«<sup>10</sup>. Völker und Nationen waren ihm ethnisch vermischte Kollektive. Ein »Volk« sah er als eine Art Schicksalsgemeinschaft an, als einen sozialen Verband, der realhistorisch durch eine gemeinsame Geschichte zustande gekommen ist: »Volk nennen wir den unter dem Druck einer gemeinsamen Bildungsgeschichte entstandenen Kosmos aus ethnisch disparaten Elementen«<sup>11</sup>. Aber erst Borchardts hochspekulativer Begriff der »Nation« (erklärtermaßen »ein metaphysischer, d. h. ein problematischer Begriff«<sup>12</sup>) ist für das Projekt der »schöpferischen Restauration« zentral. Die kontingente »empirische«<sup>13</sup> Einheit eines Volkes garantiere noch keine geistige Einheit: »Degenerierten Stadtpöbel, [...] ihn mag der Politiker, der ihm seine Stimme abschmeicheln will und muss, das deutsche Volk nennen, nicht wir. Wir ersetzen den Begriff des Volkes durch den von ihm streng geschiedenen der Nation«<sup>14</sup>. Unter Nation versteht Borchardt einen sozialen Verband, der im Gegensatz zu der funktional differenzierten Gesellschaft der Moderne steht und Züge einer archaischen Gemeinschaft, einer *small group* oder »Nähe-Gruppe« trägt. Borchardt deklariert,

daß wir niemandem die Zugehörigkeit zur Nation konzedieren, der nicht wie in Urzeiten und allen Zeiten mit seinesgleichen eins ist, im Gebete zu den allgemeinen Volksahnen, Volksgöttern, Volksheiligen, der nicht entschlossen wäre, dadurch daß er den Geist der deutschen Geschichte und die Geschichte des deutschen Geistes in sich wieder erlebt und wieder erbaut, bewahrt, selber zu einem lebenden Stücke deutscher Geschichte und deutschen Geistes, deutscher Art wird.<sup>15</sup>

10 Borchardt: *Der Krieg und die deutsche Selbsteinkehr* [1914], GW, Prosa V [1978], S. 217-264, hier S. 250. Zu diesem Thema vgl. Wolfgang Schullers ausgezeichneten Aufsatz *Nation und Nationen bei Rudolf Borchardt*. In: Kai Kauffmann (Hg.): *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*. Bern: Lang 2001, S. 11-25.

11 Borchardt: *An den Herausgeber des »Ring«* [1929], GW, Prosa VI [1990], S. 177-186, hier S. 185.

12 Borchardt: *Deutsche Literatur im Kampfe um ihr Recht* [1931], GW, Prosa IV [1973], S. 299-345, hier S. 337f.

13 Ebd.

14 Borchardt: *Schöpferische Restauration* [1927], GW, Reden [1955], S. 230-253, hier S. 249.

15 Ebd., S. 249.

Eine Nation unterscheide sich von einem Volk (und erst recht von einer Rasse) insbesondere durch den ausdrücklichen Willen ihrer einzelnen Mitglieder zur gemeinsamen Identität. Eine Nation ist etwas, in das man »nicht hineingeboren werden kann, sondern nur sich hineinbilden«<sup>16</sup>. Einer Nation anzugehören, stellt also eine höchst anspruchsvolle und prekäre Aufgabe dar, die von jedem Einzelnen individuell zu erfüllen ist und oft genug scheitert.

Daran scheitern können nicht nur Individuen, sondern auch ganze Generationen und Jahrhunderte. Die deutsche Nation beschreibt Borchardt als etwas Verlorengegangenes. Sie sei durch den Prozess der Industrialisierung »mechanisiert, entgöttert, entseelt«<sup>17</sup> worden. Diese Zerstörungsgeschichte erzählt Borchardt in einer selbst wiederum außerordentlich gewalttätigen, teilweise unerträglichen Sprache:

Die Umschichtung der vierziger und der fünfziger Jahre [des 19. Jahrhunderts, M. M.] hat das alte Volk, soweit es überhaupt noch die Scholle seiner Väter bewohnt, fast überall von der Überlieferung seiner Väter halb abgerissen, wir haben in Deutschland fünfundvierzig Großstädte, von denen dreiundvierzig zur Zeit der Romantik nicht bestanden, und sie sind ausnahmslos auf das Proletariat gegründet, das der Romantik unbekannt war und das im Sinne nicht etwa einer dünnkelhaften Ästhetik-Kultur, sondern im Sinne der alten deutschen Kultur von zwei Jahrtausenden, eine Abfallmenschheit und ein Menschheitsabfall ist, angesogen durch das aufzehrende Vakuum des großstädtischen Arbeiterbedarfs und in diesem Vakuum in kürzester Zeit auf die Beute des Kapitalismus, der Sensation und der Reklame reduziert, auf ein Halbmenschen- und Viertelmenschenwesen ohne Nationalität, ohne Erinnerung an eine Vorzeit, ja fast ohne Väter, und in nichts anderem als dem Wahlrecht und der Steuerpflicht dazu befähigt, Teil eines Volkes zu sein, von der Fähigkeit zur Nation zu gehören, außer durch heroische Einzelanstrengungen, abgeschnitten.<sup>18</sup>

Dieser »schreckliche Zustand« habe den Deutschen inzwischen dermaßen »bestialisert [...], daß es nicht befremden sollte, ihn halbnackt nach der Trommel des Niggers tanzen zu sehen«<sup>19</sup>.

Aufgabe der schöpferischen Restauration sei die Aufhebung dieses Verlustes und damit die »Hineinholung des natur- und geschichtslosen und -unbewussten Volksaufwuchses in die natürlich und geschichtlich gewordene Nation hinein«<sup>20</sup>. Es liege vor allem im Vermögen der Dichtung, die verschüttete Nation aus den Trümmern der Moderne zu restaurieren. Borchardt versteht Dichtung in der Nachfolge Hamanns, Herders und der Romantik als Ausdruck eines vormodernen, nicht entfremdeten Selbst- und Weltverhältnisses. Wahre Dichtung – es handelt sich hier ganz offensichtlich nicht nur um eine spekulative, sondern auch um eine hoch normative Auffassung von Dichtung – sei Ausdruck einer »Urspra-

16 Borchardt: *Deutsche Literatur*, GW, Prosa IV, S. 338.

17 Borchardt: *Die Neue Poesie und die alte Menschheit* [1912], GW, Reden, S. 104-122, hier S. 107.

18 Borchardt: *Schöpferische Restauration*, GW, Reden, S. 247f.

19 Ebd., S. 247 und S. 243.

20 Borchardt: *Deutsche Literatur im Kampfe*, GW, Prosa VI, S. 338.

che«; einer »Sprache vor der Sprache und vor aller Sprache«<sup>21</sup>. Das Dichterische sei »fast das einzige Phänomen der Urmenschheit, das noch unter uns« ist<sup>22</sup>. Hier wird deutlich, dass Borchardt, der doch den Zeitgenossen Traditionslosigkeit und Geschichtsvergessenheit vorwirft, in seiner eigenen Konzeption eigentümlich ahistorisch ist. Zielpunkt der schöpferischen Restauration ist offenbar der Rückgang auf eine anthropologisch konstante Lebensform und soziale Organisation, die zwar im Verlauf der Neuzeit historisch verschüttet wurde, aber dem Eingeweihten auf eine geheimnisvolle Weise immer noch präsent ist.

Wenn aber Dichtung den Königsweg zur wahren Nation darstellt, dann fällt dem Dichter ein nationales Amt zu. Er ist ein *vates*. Er »schreibt nicht, er wird geschrieben. [...] Er ist kein Künstler, sondern ein vollstreckender Schöpfer einer Schöpfungswelt«<sup>23</sup>. Als einen solchen prophetischen Amtsträger und Volkserzieher hat sich Borchardt selbst verstanden, was beispielsweise in den zahlreichen öffentlichen Reden deutlich wird, die er mit erheblichem Erfolg in den Jahren der Weimarer Republik hielt.<sup>24</sup>

Ungeachtet der gewaltsamen Rhetorik, mit der Borchardt sein Programm der schöpferischen Restauration propagiert, deutet er immer wieder an, dass die Wiedererweckung der verlorenen deutschen Nation eine unendliche Aufgabe bleibt. Die wahre deutsche Nation ist ihm nur kontrafaktisch in einer imaginären Parallelwelt zur kontingenten realen Geschichte vorstellbar:<sup>25</sup>

Aber die wahre Geschichte ist allerdings nicht die der siegreichen Sache und der vollendeten Fortschritte, – ja die Göttin, deren Anhauch sie vom Dienste an dem Siebe und der Lupe zum Deuteramte der Gesichte über die Tafel und dem Griffel erhoben, verzieht auch wol den Mund zu den immer noch irdischen Opferschüsseln des Geschehenen und Vollbrachten. Erst das nicht ganz Geschehene, erst das nur Entworfenene, Nie-Geschehene, erst das brechende Herz des besseren Mannes und der vernichtete Plan der rettenden Einsicht, – das in sich herrliche Nichtgewordene, durch alle Jahrtausende zusammenhängend hinter dem Stückwerke des Gewordenen, ist ihre reinste Kost, der Äther ihrer Ambrosia und der dünne Nektar des Durstes seliger Geister.<sup>26</sup>

Fassen wir Borchardts Ausführungen zur deutschen Nation zusammen: Borchardts Nation ist keine rassische oder staatliche Einheit, sondern eine kulturelle. Man muß sie sich individuell aneignen. Die Nation bezeichnet einen Sozialverband, der Züge einer *small group* trägt. Sie wurde durch den Prozess der Moderne zerstört und muss allererst restauriert werden. Dichtung eröffnet einen

21 Borchardt: *Das Geheimnis der Poesie* [1930], GW, Reden, S. 123-139, hier S. 133.

22 Borchardt: *Dichter und das Dichterische*, GW, Prosa I, S. 38.

23 Ebd., S. 131.

24 Vgl. das Kapitel *Borchardts als Redner und Essayist*. In: *Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder*, S. 345-375.

25 Vgl. Norbert Miller: *Geschichte als Phantasmagorie. Rudolf Borchardts Aufsatz »Die Tonscherbe«*. In: Ernst Osterkamp (Hg.): *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*. Berlin: de Gruyter 1997, S. 265-279.

26 Rudolf Borchardt: *Grundriß zu Epilegomena zu Homeros und Homer* [1944], GW, Prosa II [1959], S. 7-108, hier S. 107f.

privilegierten Zugang zur verschütteten Nation, weshalb dem Dichter das öffentliche Amt eines inspirierten Sehers zufällt. Die deutsche Nation ist hochgradig imaginär als eine allererst zu rekonstruierende und niemals vollständig verwirklichtbare Einheit.

Soweit zu Borchardts theoretischen Ausführungen über die deutsche Nation. Das spektakulärste Ergebnis seiner eigenen Versuche, das Programm einer schöpferischen Restauration literarisch zu verwirklichen, ist die Übersetzung von Dantes *Göttlicher Komödie*, an der er zwanzig Jahre lang, von 1904 bis 1923, arbeitete. Ein fremdsprachiges Werk ins Deutsche zu übertragen, war für Borchardt nie eine untergeordnete Arbeit, sondern eigenständige, schöpferische Leistung. »Der Dichter, der übersetzt, kann nur so übersetzen, wie er auch dichten müsste: er reproduziert keine Kunstwerke, sondern er erwidert auf den Hall der ihn getroffen hat, mit dem unwillkürlichen Wiederhale, auf die Gestalt die ihm auftaucht, mit dem Entwurfe der sie gestaltet«<sup>27</sup>. Der Dichter-Übersetzer gibt demzufolge in seinem Text nicht das fremde Kunstwerk als solches wieder, sondern gestaltet die Wirkung, die dieses Werk bei ihm hervorgerufen hat.

Mit bewunderungswürdiger Sprachkenntnis hat Borchardt im Laufe seines Lebens eine große Zahl von Übersetzungen angefertigt, Sappho und Pindar aus dem Griechischen, Tacitus aus dem Lateinischen, Troubadourlyrik aus dem Provenzalischen, Hartmann von Aue aus dem Mittelhochdeutschen, manches andere aus dem Italienischen, Französischen und Englischen. Die Übersetzung der *Divina Commedia* aber nimmt in seinem Werk eine besondere Stellung ein. Borchardt sah sie als seine bedeutendste dichterische Leistung an. Nichts hat er geschrieben, das sperriger und befremdlicher dastünde als der *Dante Deutsch*, wie er seine Übertragung genannt hat.

Borchardt meinte, dass eine Übertragung des mittelalterlichen Textes in ein modernes Deutsch dem Leser eine falsche Nähe vortäuschen würde, während es gerade darauf ankomme, die Fremdheit der Vorlage zu bewahren. Es ging ihm mit seiner Übersetzung aber auch nicht einfach darum, historische Fremdheit zu dokumentieren. Er empfand das moderne Deutsch als minderwertig gegenüber den verschiedenen mittelalterlichen Sprachen, die er als Student und Privatgelehrter in rauschhafter Begeisterung erlernte. In ihnen fand er eine Ausdruckskraft, die er am Deutschen seiner eigenen Zeit vermisste – diesem Neuhochdeutsch

mit dem Auge auf Korrektheit und uniformen Anzug, mit dem Verpönen jeder Nachlässigkeit, mit der man aus der Rolle zu fallen fürchtet, [...] eine Buchsprache ohne Ohr und ohne Stimme. [...] krankhaft konservativ in der äußerlichen Wortgestalt, [...] ebenso krankhaft kahl und garend in der Wortwahl.<sup>28</sup>

27 Borchardt: *Die großen Trobadors* [1924], *GW, Prosa II*, S. 343-353, hier S. 352f.

28 Borchardt: *Epilogomena zu Dante II: Divina Comedia* [1930], *GW, Prosa II*, S. 472-531, hier S. 517f.

Diesem »Gemeindeutsch, einem Esperanto ohne Nation, ohne Vaterland, ohne Zeit«<sup>29</sup>, setzt Borchardt eine Sprache entgegen, deren Grundzüge er beispielsweise in der mittelalterlichen provenzalischen Trobadourlyrik zu finden meinte. Sie zeichnet sich vor allem durch Expressivität aus:

Der Stil der großen Provenzalen ist [...] der erregte und energische Ausdruck ungemainer Seelen und organischer Phantasien in kontrahierten Momenten, aus denen sie sich durch den Blitz des Gesanges und durch Wurf, Ausruf, Hyperbel und Bild, durch stürmende Häufung, Pause, Schimpf, Verzerrung, durch Lockruf, Liebeschrei und Lobgesang entladen.<sup>30</sup>

Borchardt favorisiert also nicht so sehr semantische oder referentielle, sondern emotiv-expressive Qualitäten von Sprache. Dichterische Rede ist ihm primär *Ausdruck* des Erlebens des Dichters: »Wort war Ausruf, nicht Bezeichnung. Staunen des Menschen war sein Beiwort, Handlung und Befehl sein Verbum. Stil war nicht ein Erzeugnis, sondern ein Intensitätsgrad«<sup>31</sup>.

Es blieb nicht bei diesem philologisch-akademischen Erlebnis – und hier kommt die Schweiz ins Spiel. Im Jahr 1905 verbrachte Borchardt einige Monate in Arlesheim bei Basel. Dort wurde ein alemannischer Dialekt gesprochen, den Borchardt als lebendige Fortsetzung des Mittelhochdeutschen empfand, das durch die Ausbreitung des Neuhochdeutschen nach 1500 verdrängt worden war. Die Erfahrung der Arlesheimer Sprache wurde zu einem Initialerlebnis.

Hier war ja wieder, war ja noch, die alte Knappheit und Evidenz, der unbedingte Primat gehäufte heftiger Accente vor der pedantisch gefristeten Museumsvollständigkeit des Silbenbestandes, der dramatische Sprechwille stärker als das vernünftelnde, umständliche Bezeichnen, die Syntax die eines künstlerischen, aus der Drastik geborenen Instrumentes, die Wortstellung der Bildkraft und nicht der Schullogik angemessen.<sup>32</sup>

Bei seiner Dante-Übersetzung stützte Borchardt sich deshalb auf »unsere älteste klassische, die alemannische Sprache« – »Berndütsch und das schweizerische Idiotikon mussten aushelfen, wo die eigene Concentration auf das Sprachechte nicht bis zum Worte gelangte«<sup>33</sup>. In einer eigenwilligen sprachgeschichtlichen Spekulation erfand er für seine Übersetzung einen deutschen Sprachzustand, den es im Idealfall hätte geben können, wenn die kultur- und sprachgeschichtliche Entwicklung nach seinen, Borchardts, Wünschen verlaufen wäre – eine Sprache, die Dante geschaffen haben könnte, wenn er seine *Commedia* im 14. Jahrhundert

29 Borchardt: *Schöpferische Restauration*, *GW, Reden*, S. 248.

30 Borchardt: *Trobadors*, *GW, Prosa II*, S. 351f.

31 Borchardt: *Eranos-Brief*, *GW, Prosa I*, S. 116.

32 Borchardt: *Epilogomena*, *GW, Prosa II*, S. 508. Zu Borchardts Verhältnis zur Schweiz vgl. auch seine Rezension *Josef Nadlers Literaturgeschichte der deutschen Schweiz* [1929], *GW, Prosa I*, S. 411-417. Borchardt referiert hier zustimmend Nadlers Integration der deutschsprachigen Schweiz ins »neue geistige Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts« (S. 415). Unschwer kann man in Borchardts Arlesheim-Erlebnis einen Topos erkennen: die Schweiz als exotischer Ort des naturbelassenen Alpenbewohners.

33 Borchardt: *Epilogomena*, *GW, Prosa II*, S. 524.

nicht auf italienisch, sondern auf deutsch geschrieben hätte: »Mein Ohr, mein deutsches, durch so lange Horcharbeit wie zu einem zweiten Gehöre erzogen, erwiderte den dantischen Hall automatisch mit einem deutsch zurückklingenden Echo«<sup>34</sup>. Nichts Geringeres als ein authentisches Pendant zu Dantes *Divina Commedia*, eine originale deutsche *Göttliche Komödie* wollte Borchardt mit seiner Übertragung erschaffen. Entstanden ist so eigentlich »kein Werk, sondern die durchgeführte Anspielung auf ein ideell denkbare und geschichtlich fehlendes Werk, das Werk, das unser nationales Schicksal uns nicht gönnt hat«<sup>35</sup>. Damit die Übersetzung für den Leser des 20. Jahrhunderts nicht allzu unverständlich würde, dachte sich Borchardt noch eine weitere Arbeitsfiktion aus, derzufolge der Text des *Dante Deutsch* im Laufe der Jahrhunderte durch die Hände verschiedener Bearbeiter gegangen und der neueren Sprachentwicklung leicht angepasst worden sei.

Ein Werk, das es hätte geben können, wenn Dante ein deutscher Autor gewesen wäre und seine *Commedia* auf deutsch gedichtet hätte – diese Konzeption erinnert an Friedrich Schleiermachers Mahnung in seinem berühmten Aufsatz *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813): »das Ziel, so zu überetzen wie der Verfasser in der Sprache der Uebersetzung selbst würde ursprünglich geschrieben haben, ist nicht nur unerreichbar, sondern es ist auch in sich nichtig und leer«<sup>36</sup>. Aber auch Borchardt lässt erkennen, dass ihm der ebenso phantastische wie prekäre Charakter seiner Rechtfertigung sehr wohl bewusst gewesen ist. Gelegentlich weist er darauf hin, dass er für seine Dante-Übersetzung versucht habe, »eine Sprache zu finden, die es nicht gibt«<sup>37</sup>, und dass es gerade dieser Imaginationscharakter sei, der seine Übersetzung »über ein bloßes Spiel des Fleißes und der empfangenen Schulung hinauszuhoben wol vermöchte«<sup>38</sup>. Es ging Borchardt mit seiner Übersetzung aber auch nicht darum, in einem philologischen Kabinetstück einen Text herzustellen, den es im tatsächlichen mittelalterlichen Deutsch wirklich gegeben haben könnte. Er widerstand »der kleinlichen und spielerischen Versuchung, die Comedia im Sinne einer Schularbeit ins höfisch-mittelhochdeutsche zu überetzen«. Von solchen »Schularbeiten« grenzte sich Borchardt entschieden ab und propagierte stattdessen einen individuellen schöpferischen Umgang mit der Tradition, den er »genuinen Archaismus« nannte:

Der genuine Archaismus greift in die Geschichte nachträglich ein, zwingt sie für die ganze Dauer des Kunstwerks nach seinem Willen um, wirft vom Vergangenen weg was ihm nicht paßt, und surrogiert ihr schöpferisch aus seinem Gegenwartsgefühl was er braucht.

34 Ebd., S. 520.

35 Ebd., S. 472.

36 Friedrich Schleiermacher: *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. In: Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963, S. 60.

37 Borchardt: *Besuch bei Mussolini* [1933], *GW, Prosa VI*, S. 211-218, hier S. 214.

38 Borchardt: *Epilegomena*, *GW, Prosa II*, S. 525.

39 Brief an Josef Hofmiller vom 9. 2. 1911. In: Borchardt: *Gesammelte Briefe*, S. 352-359, hier S. 356.

Die Methode des »genuinen Archaismus« hat Borchardt nicht nur für seine Dante-Übersetzung verwendet. Auch Hartmanns von Aue *Armen Heinrich* übertrug er in ein ähnlich erfundenes Deutsch, und in der Erzählung *Das Buch Joram*, eine Adaption der Hiob-Geschichte, imitiert er den Ton der Lutherbibel.

»Genuiner Archaismus« – was heißt das konkret? Betrachten wir den Anfang des siebten Gesangs aus dem *Inferno* der *Göttlichen Komödie*. Dante und sein väterlicher Begleiter Vergil kommen auf ihrer Wanderung zum vierten Kreis der Hölle. Dessen Eingang wird ihnen vom Unterweltsgott Pluton versperrt, einem kreischenden, aufgeblähten Untier. Vergil tröstet den verschreckten Dante und weist Pluton mit scharfen Worten zurecht, der daraufhin zurückweicht und jäh in sich zusammensackt.

»Hai satan hau hai satan hau hellhunt:  
hiemit erhob Pluton die stimme in kreische;  
und sprach mein weiser zart, ders all verstund,  
Michs zu getrösten: »Halt ab deinem fleische  
den schreck unschädlich: wehren diesen stollen  
mag dir nicht, das der mag, noch das der heische.«  
Drauf kehrte er gegen jener lefze erschwollen,  
und sprach: »Wis still, vermaldeit gewülf!  
verkäu dich in dir selbe und dein ertollen!  
Hie fährt sichs ein nicht ohne ursach noch hülf:  
gewilliget ists zuhöbst, da Gottes Ritter  
vergeltung nahm am trutzigsten ülv.«  
Als da geblähete segel in ungewitter  
brechen in wust, alsbald der mast geweih:  
als brach zu grund der mörderische zwitter. – [Inf. 7, vv. 1-15]<sup>40</sup>

Der genaue Sinn dieser Wörter und Sätze erschließt sich beim ersten Hören nur schemenhaft. Von einer konventionellen Übersetzung, die dem Leser vor allem den semantischen Gehalt des Originaltextes vermitteln möchte, ist man hier weit

40 Borchardt: *GW, Dantes Comedia Deutsch* [1967], S. 40f. Vgl. zu dieser Passage die »verständlichere« Übersetzung von Karl Voßler: »Papé Satan, papé Satan aleppe, / schrie uns mit heiserer Stimme Plutus an. / Der edle allverstehnde Weise aber / beruhigte mich: »Erschrecken laß dich nicht. / Nur keine Furcht! Mit aller seiner Macht / kann er den Abstieg hier dir nicht verwehren! / Zu dem geschwollenen Maulwerk hin sodann / sprach er: »Schweig still, verfluchtes Tier, und friß / die Wut, die dich verzehrt, in dich hinein! / Mit gutem Grunde steigen wir zur Tiefe, / so will man's droben, wo Sankt Michael / den frevlerischen Aufruhr hat bestraft.« / Wie pralle, windgeschwellte Segel plötzlich / zusammensinken, wenn der Mastbaum bricht, / so fiel das grimme Ungetüm zu Boden.« (Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Karl Voßler. München: Piper 1986, S. 54). Die italienische Originalfassung lautet: »Pape Satàn, pape Satàn aleppe! / cominciò Pluto con la voce chioccia; / e quel savio gentil, che tutto seppe, / disse per confortarmi: »Non ti nocchia / la tua paura; ché, poder ch'elli abbia, / non ci torrà lo scender questa roccia.« / Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia, / e disse: »Taci, maladetto lupo! / consuma dentro te con la tua rabbia. / Non è senza cagion l'andare al cupo: / vuolsi ne l'alto, là dove Michele / fé la vendetta del superbo strupo.« / Quali dal vento le gonfiate vele / caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca, / tal cadde a terra la fiera crudele.« (Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Hg. v. C. H. Grandgent. Revised by Charles S. Singleton. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1972, S. 66f.; Inf. 7, vv. 1-15).

entfernt. Selbst bei rudimentären Italienischkenntnissen ist Dantes Originaltext oft verständlicher als der *Dante Deutsch*. Borchardt war erklärtermaßen nicht daran gelegen, mit seiner Übersetzung fehlende Sprachkenntnisse zu ersetzen: »Was lag mir an Lesern, die etwa zu mir gegriffen hätten, weil sie kein Italienisch konnten?«<sup>41</sup> Dennoch üben selbst die halbverstandenen Verse eine erstaunlich packende Wirkung aus. In dieser Sprache kommt Mittelalterliches, Modernes und Erfundenes zusammen. Es erscheinen alte Lexeme, die im heutigen Deutsch nicht erhalten sind, wie »ülve« für »Narr« und »ertollen« für »den Verstand verlieren«. Andere Wörter wie »hülfe«, »erhub« und »kreische« weichen vom modernen Sprachstand nur wenig ab und sind einigermaßen verständlich. Neu erfunden, aber nachvollziehbar sind Formulierungen wie »brach zu grund« für »brach zusammen« oder »unschädlich« für »ohne Schaden«. Was das grammatische Verständnis dieser Verse erschwert, ist aber nicht nur die Fremdheit einzelner Lexeme oder ungewohnte Wortbildungen, sondern auch der unübersichtliche Satzbau. Weil Borchardt in harten Fügungen beständig von der syntaktischen Standardordnung abweicht, gelingt es erst nach geduldiger Rekonstruktionsarbeit, die Satzstrukturen zu durchschauen.<sup>42</sup> Diese Schwierigkeiten haben zur Folge, dass der Hörer (denn der Text richtet sich trotz seiner Dunkelheit an Hörer, nicht an Leser) auf die Sprache selbst aufmerksam wird. Indem Borchardt ein schnelles Verständnis blockiert, treten die phonetischen Aspekte der Sprache in den Vordergrund, die klangvollen Reime, die farbigen Laute und der dramatische Rhythmus.

Borchardt war davon überzeugt, sein *Dante Deutsch* könne in Taschenbuchreihen erscheinen und zum Volksbuch werden. Diese Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Schon unter den Zeitgenossen fand die »großartige Grillenhaftigkeit«<sup>43</sup> (Thomas Mann) seines Werkes nur wenig Resonanz, und die war nicht immer positiv. Karl Kraus etwa schrieb: »Die Herren Dichter brauchen eine andere Sprache? Besser dichten sollen sie, dann wirds schon gehn! Der große Maler muß auch mit Kot malen können. Alles andere sind Ästhetenfaxen«<sup>44</sup>.

Man würde Borchardts Leistung aber nicht gerecht, verstünde man seine Übertragung nur als gegenwartsferne Marotte oder als staubig-philologisches Exerzitium (seiner Selbstbeschreibung entspräche es ohnehin nicht). Der *Dante Deutsch* ist auch ein Stück Literatur des 20. Jahrhunderts. Nicht zufällig entstand er zu einer Zeit, als allenthalben von Sprachkritik und Sprachskepsis die Rede war, als in Moskau und Leningrad die Russischen Formalisten eine verfremdete,

41 Borchardt: *Epilegomena*, GW, Prosa II, S. 521.

42 Zu Borchardts Übersetzungstechnik vgl. Ulrike Bunge: *Zur Syntax der lyrischen Trobadore Übersetzungen von Rudolf Borchardt*. In: Willi Huntemann u. Lutz Rühling (Hg.): *Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne*. Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 220-239; Fred Lönker: *Die Sprache der Restauration. Zu Rudolf Borchardts Dichtungstheorie*, ebd., S. 206-219; Hans-Georg Dewitz: »Dante Deutsch«. *Studien zu Borchardts Übertragung der »Divina Commedia«*. Göttingen: Kümmerle 1971.

43 Thomas Mann: [Über Rudolf Borchardt]. In: Ders.: *Die Forderung des Tages*. Frankfurt: Fischer 1986, S. 199.

44 Karl Kraus: *Dichters Klage*. In: *Die Fackel*, 1923, S. 69.

entautomatisierte Sprache zum zentralen Merkmal poetischer Rede erklärten und als Hans Arp, Hugo Ball und Kurt Schwitters ihre dadaistischen Lautgedichte komponierten. Auch Borchardts Konzeption einer *schöpferischen* Restauration der deutschen Nation durch einen »genuinen Archaismus« gehört zu den zahlreichen Versuchen der Literatur seit 1900, mit neuen, unverbrauchten Formen dichterischer Rede zu experimentieren. Deshalb schlug Helmut Heißenbüttel vor, Borchardts *Dante Deutsch* als ein »riesiges Lautgedicht«<sup>45</sup> zu lesen. (Mit Bezug auf Borchardts Lyrik hat auch Theodor W. Adorno eine »Verselbständigung des Wortstroms« beobachtet, die zum »Hermetischen«<sup>46</sup> tendiere und Borchardts Modernität ausmache.) Während allerdings die Dadaisten versuchten, die semantische Bedeutung von Wörtern und Sätzen durch sinnlose Wort-, Silben- und Buchstabenkombinationen zu zerstören und Sprache nurmehr als Klangmaterial zu verwenden, wollte Borchardt auf Bedeutungstransport und Sinnstiftung keineswegs verzichten. Die Sprache des *Dante Deutsch* ist ein akrobatischer Balanceakt zwischen einem reinen Lautgedicht, das allein im Hinblick auf Klang und Rhythmus gebaut ist, und einem Text, der auch die Bedeutung der italienischen Sätze ins Deutsche transportiert. Für Borchardts Poetik ist eben diese Kombination von Tradition und Innovation charakteristisch: »wir sind entschlossen die Sprache und die Mittel, um sie im ganzen zu restituieren, im einzelnen revolutionär zu behandeln«<sup>47</sup>. Borchardt wollte die deutsche Nation wiederherstellen, indem er ihr mit seinem *Dante Deutsch* ein Gründungsepos schuf, das sie nie besessen hatte. Die Paradoxie dieses zwischen Konstruktion und Rekonstruktion oszillierenden Unterfangens hat er selbst durchaus erkannt. Er beschreibt die Dante-Übersetzung als Produkt seines »Phantasieverlangens«, als »Construction, aber Construction aus gegebenen geschichtlichen Daten«, als »Unterwerfung des gebrochenen [geschichtlichen] Vorgangs unter den Bogen persönlicher und geschichtlicher Phantasie«, als einen »historischen Parallellentwurf«, der sich »zwischen Erfinden und Bewahren« bewege – »sei es scheiternder Irrtum, sei es die Hybris der Magie, die sich dem unerbittlichen Weltlaufe entgegenwirft, ich mußte den Irrtum zu Ende geirrt haben, ehe ich von ihm abließ«. So wie sein *Dante Deutsch* steht auch Borchardts deutsche Nation auf einem imaginären Ort zwischen den Zufälligkeiten der Realgeschichte und dem freien Spiel der poetischen Phantasie. »Geschichte ist, was gewesen ist. Poesie ist, was hätte sein können; das Mittlere zwischen beiden, wofür ich keinen Namen habe, ist, was hätte sein sollen, ja, was hätte sein müssen«<sup>48</sup>.

Es ist gewiss umwegig, aber vielleicht nicht ganz abwegig, Borchardt und sein Werk abschließend mit einem etwas jüngeren Autor in Verbindung zu bringen, der unter ganz anderen Umständen schrieb und Borchardts Namen nie erwähnt:

45 Helmut Heißenbüttel: *Besprechung Dantes Comedia Deutsch*, gesendet im Westdeutschen Rundfunk am 19.2.1968. Unveröff. Ms., S. 6.

46 Theodor W. Adorno: *Die beschworene Sprache. Zur Lyrik Rudolf Borchardts* [1968]. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp 1981, S. 548.

47 Borchardt: *Schöpferische Restauration*, GW, Reden, S. 252.

48 Borchardt: *Epilegomena*, GW, Prosa II, S. 510f. und 522.

Jorge Luis Borges. Auch der Argentinier war, wie Borchardt, ein Büchermensch, der Leben weitgehend als Lesen verstand. Beide demonstrieren in ihren Texten ihre außerordentliche Gelehrsamkeit, beide kannten außergewöhnlich viele Sprachen und Literaturen, zumal auch des Mittelalters, beide interessierten sich besonders für Dante; zugleich setzten sich beide ungeachtet ihrer Gelehrsamkeit deutlich von den Redeformen und Gepflogenheiten des Wissenschaftsbetriebs ab. Hinzu kommen andere Ähnlichkeiten wie beider Faszination für Orte und Räume – für Borges besaß seine Heimatstadt Buenos Aires eine ähnlich mythische Bedeutungskraft wie für Borchardt das toskanische Pisa.

Aber ich möchte die Verbindungslinie zwischen Borchardt und Borges nicht im Hinblick auf diese Aspekte ziehen. Vielmehr erscheint mir Borchardt wie geschaffen, um als Figur von Borges aufzutreten – und eigentlich finden wir ihn und seine Ideen ja auch, kaum verkleidet, in einigen Erzählungen des Argentiniers wieder. So erzählt Borges in *Pierre Menard, Autor des Quijote* die Geschichte eines französischen Schriftstellers, der um 1900 den gesamten Text von Cervantes' *Don Quijote* in seine Gegenwart übertragen möchte, so, als ob Cervantes seinen Roman zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben hätte. (Freilich erfindet Menard für seine Übersetzung nicht, wie Borchardt, eine neue Sprache; er überträgt Cervantes auch nicht in eine existierende fremde Sprache, sondern gibt in seiner Übersetzung exakt Cervantes' spanische Sätze wieder.) Von Borges stammt auch die Geschichte *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*. Darin verzweigt sich die Handlung in gleichermaßen gültige alternative Verläufe – so wie Borchardt sich einen alternativen Verlauf der deutschen Geschichte imaginiert, wie er hätte stattfinden sollen, aber leider nicht eingetreten ist. Es gibt schließlich noch eine dritte Geschichte von Borges, die mir wie eine metaphorische Illustration der Zwiespältigkeit von Rudolf Borchardts deutscher Nation erscheint. Die Geschichte heißt *Das geheime Wunder* und handelt von einem jüdischen Prager Dichter, der 1939 nach dem Einmarsch der deutschen Truppen erschossen werden soll. Er steht vor seinem Erschießungskommando und bittet in dieser Situation, unmittelbar vor seinem unausweichlichen Tod, Gott darum, sein unvollendetes *opus maximum*, eine Tragödie, abschließen zu dürfen. Und Gott gewährt ihm seine Bitte. Das physische Universum erstarrt, die Finger der Todesschützen verharren gekrümmt am Abzug der Gewehre, und der Dichter bekommt ein Jahr Zeit, um, vor seinen Mördern stehend, im Geiste sein Werk zu vollenden. In dem Moment, als er sich den letzten Vers ausgedacht hat, setzt die physische Zeit wieder ein, und er wird erschossen. Sein Werk hat er vollendet; aber niemand wird es je lesen.