

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

45/2016

Poetik und Rhetorik des Barbarischen

Poétique et rhétorique du barbare

herausgegeben von

Melanie Rohner

Markus Winkler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2016

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



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 2016
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1119-8
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de

Matei Chihaia

Borges und Proust

Analyse einer Nicht-Rezeption

Les études de la relation de Borges à Proust se divisent, pour l'instant, entre celles qui proposent une analyse des lectures et des influences (Craig et Marter) et celles qui font des deux auteurs les représentants de différents paradigmes poétologiques de la littérature moderne (Conley et Ventarola). A la croisée de ces deux approches se trouvent les questions de l'imitation de l'autre et de la lecture : dans quelle mesure leurs idées à ces sujets nous permettent-ils de comprendre le décalage des deux auteurs ? En effet, la catégorie de l'ascèse et celle de la réception dessinent une image de l'auteur qui se trouve, chez Borges, à l'opposé de Proust. Tandis que le « moi » de Proust, moulé sur le moi empirique de sa propre personne, se présente comme le sujet d'une imitation créatrice, Borges s'éloigne de ce pilier porteur du texte pour proposer un « moi » fictif et métaphysique au lecteur ; un moi qui se multiplie selon les principes de la fiction et selon le pluralisme de la réception. Le fait que Borges ne paraît pas « avoir lu » Proust est un résultat de cette nouvelle perspective que Borges ouvre sur l'imitation et sur la lecture. En vue de celle-ci, l'œuvre de Proust n'est plus une référence très utile pour les fictions d'un auteur qui, tourné vers la fonction du lecteur potentiel, efface sa propre identité empirique.

1. Borges, Leser der *Recherche*?

Jorge Luis Borges, der argentinische Autor zahlreicher Kurz- und Kürzestgeschichten, und Marcel Proust, der französische Verfasser eines sagenhaft langen Romans, wirken auf den ersten Blick wie wahrhafte Antipoden.¹ Wenn der Jüngere, Borges, Proust kommentiert, fehlt ihm die Begeisterung, die andere befreundete Literaten der *Sur*-Gruppe, allen voran Victoria Ocampo, dem französischen Autor entgegenbringen.² Hat Borges, der Vielleser, Proust überhaupt gelesen? In einer Unterhaltung mit Herbert E. Craig soll er dies jedenfalls behauptet haben; und Craig bezeugt, dass sein Gesprächspartner besonders den Band *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

1 Vgl. z. B. Herbert E. Craig, *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*. London u. a.: Bucknell University Press, 2002. S. 85, und Barbara Ventarola. „Zwischen situationaler Repräsentation und Multiadressierung – Marcel Proust und Jorge Luis Borges als Paradigmen der Weltliterarizität“. *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Christian Moser/Linda Simonis. Göttingen: V&R unipress, 2014. S. 353-367, hier S. 362.

2 Craig, *Marcel Proust and Spanish America* (wie Anm. 1). S. 84.

gekannt habe und dazu noch *Le Temps retrouvé*.³ Genau genommen, dient die *Recherche* Borges nur als Negativ-Folie, gegen die er sein eigenes Konzept von Literatur absetzen möchte: Immer wieder kommt er darauf zu sprechen, allerdings unter generischen Gesichtspunkten, die eine recht oberflächliche, möglicherweise auch nur durch die Konversation mit den Ocampos und andere Sekundärtexte vermittelte Auseinandersetzung verrät.⁴ Die Bezüge zitieren meist mehr oder weniger offen Texte über Proust: Arnaud Dandieu *Marcel Proust. Sa révélation psychologique*, den Victoria Ocampo 1936 in der Zeitschrift *Sur* veröffentlicht, eine proust-kritische Äußerung aus H. G. Wells' *Experiment in Autobiography*; und schließlich verwendet er eine Passage aus Jorge Santayanas Essay „Proust on Essences“ in einem anderen Zusammenhang, indem er den ursprünglichen Kontext, den Proust-Bezug, mutwillig aus dem Zitat herauskürzt.⁵ Alle eigenen Kommentare sind, wie gesagt, summarisch; sie gestatten kaum den Schluss auf die intensive Auseinandersetzung, die Craig annimmt.⁶ In Borges' Vorwort zu Adolfo Bioy Casares' Roman *La invención de Morel* (1940), den er als eine neue Untergattung von den bestehenden Romangenres absetzen möchte, erscheint die *Recherche* als Karikatur des „psychologischen Romans“, der mit nervtönder Genauigkeit die alltäglichen Empfindungen analysiere:

La novela „psicológica“ quiere ser también novela „realista“: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día.⁷

3 Herbert E. Craig. „La novela de Proust“. *Variaciones Borges* 26 (2008): S. 3-14, hier S. 5-6.

4 Craig. *Marcel Proust and Spanish America* (wie Anm. 1). S. 84-85.

5 Craig. *La novela de Proust* (wie Anm. 3). S. 5-6. Vgl. Craig. *Marcel Proust and Spanish America* (wie Anm. 1). S. 84-85.

6 Die Hypothese einer nachträglichen Verdrängung des Gelesenen, die Craig (Craig. *Marcel Proust and Spanish America* [wie Anm. 1]. S. 349, Anm. 26-27) vertritt, scheint eine wenig wahrscheinliche Konstruktion. Auch Craigs Deutung der Erzählung „El jardín de los senderos que se bifurcan“ als eine verschlüsselte Auseinandersetzung mit der *Recherche* (Craig. „La novela de Proust“ [wie Anm. 3]) beruht auf eher unspezifischen Ähnlichkeiten und nicht falsifizierbaren Vermutungen (so soll der Name „Ts'ui Pen“ ein Anagramm von „Proust“ sein, ebd., S. 10).

7 Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Hg. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 1982. S. 89-90: „Der ‚psychologische‘ Roman möchte auch ein ‚realistischer‘ Roman sein. Er sieht es lieber, dass wir seine Natur als Wortkunstwerk vergessen, und schöpft aus aller eitlen Genauigkeit (oder aus aller schwächelnden Ungenauigkeit) einen neuen Anstrich von Wahrscheinlichkeit. Es gibt Seiten, es gibt Kapitel aus Marcel Proust, die als Erfindungen unbrauchbar sind: die wir, ohne es zu

Während Bioys Roman um eine einmalige Erfindung kreise, die schon der Titel ankündigt, wurzele diese Art Literatur also tief im faden Müßiggang des Alltags. Die überflüssigen Details seien zwar nicht als Erzeugnis der Imagination akzeptabel, dafür überlasse man sich ihnen jedoch wie der Realität selbst. Diese Charakteristik von Proust, die sein Werk als Fortsetzung der realistischen Romane des 19. Jahrhunderts darstellt, was in der argentinischen Rezeption sehr verbreitet war⁸, passt natürlich nur höchst bedingt auf den Autor von *Sodome et Gomorrhe*. Dieser Gemeinplatz kontrastiert zudem mit der feinsinnigen Analyse, die José Ortega y Gasset schon in seinem bekannten Aufsatz aus den 1920er Jahren Proust widmet, und sie steht auch in diametralem Gegensatz zu dessen Einschätzung der *Recherche* als eines Romans der Erfindung und des Imaginären.⁹

Wie noch an mehreren anderen Stellen aus Borges' Werk zu zeigen sein wird, verpasst der argentinische Autor immer wieder die Gelegenheit, sich kontrastiv oder affirmativ auf Proust zu beziehen, und zwar auch an den Stellen, wo sich dies geradezu aufdrängt. Es gibt mindestens eine Passage, die eine wörtliche Vertrautheit mit der *Recherche* zu belegen scheint, weil in ihr eben das Anschauungserlebnis angesprochen wird, das Proust als unwillkürliche Erinnerung schildert¹⁰:

Esa pura representación de hechos homogéneos – noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental – no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir francamente esa identidad, es una delusión: la indisolubilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desordenarlo.¹¹

merken, hinnehmen wie die Fadheit und den Müßiggang des Alltags.“ (übers. von mir, M. C.)

8 Zur argentinischen Rezeption der *Recherche* als „realistischen“ und „psychologischen“ Roman, aber auch zu den Gegenstimmen vgl. den ausgezeichneten Überblick von Inka Marter. *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*. Dissertation. Universität zu Köln, 2009. Online verfügbar unter <http://kups.ub.uni-koeln.de/3160/>. S. 124-137.

9 José Ortega y Gasset. „Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust“. *La Nación*, 14. Januar 1923 (übers. von Irving Singer in *The Hudson Review*, 11/4 (1958-1959): S. 504-513).

10 Vgl. Craig. Marcel Proust and Spanish America (wie Anm. 1). S. 85.

11 Jorge Luis Borges. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Colección Índice, 1928. S. 150: „Diese reine Vorstellung homogener Tatsachen – klare Nacht, blitzsauberes Mäuerchen, kleinstädtischer Geißblattduft, grundlegender Lehm – ist nicht einfach identisch mit dem, was es an dieser Straßenecke viele Jahre früher gab; sie ist, ohne Ähnlichkeiten oder Wiederholungen, dasselbe. Die Zeit, wenn wir diese Identität einfach spüren können, ist eine Täuschung:

Borges formuliert diese Zeilen in einer zweiteiligen Skizze von 1928, die er „Dos esquinas“ („Zwei Straßenecken“) betitelt und im Essay *El idioma de los argentinos* veröffentlicht; später gliedert er sie als ausdrückliches Selbstzitat in den philosophischen Versuch *Historia de la eternidad* (1936) ein – wodurch die Struktur der „Unablösbarkeit eines Augenblicks des scheinbaren Gestern von dem eines scheinbaren Heute“ in der identischen Wiederholung des Texts über acht Jahre hinweg (1928-1936) gespiegelt wird.¹² Für Craig klingt in dieser Passage die Schlüsselstelle aus *Le Temps retrouvé* nach, an der die besondere Qualität der unwillkürlichen Erinnerung, ihre Fähigkeit, das Vergangene vollständig wieder präsent zu machen, folgendermaßen beschrieben wird: „Ce n'était d'ailleurs même pas seulement un écho, un double d'une sensation passée que venait de me faire éprouver le bruit de la conduite d'eau, mais cette sensation elle-même.“¹³ Bis in den Stil hinein – das die Doppelung unterstreichende Hendiadyoin „pas seulement un écho, un double“ wird als „sin parecidos ni repeticiones“¹⁴ wiedergegeben – scheint Borges den Proust'schen Gedanken zu paraphrasieren. Und dennoch gestattet es m. E. gerade die Nähe dieser beiden Stellen, den Finger auf den Unterschied zu legen, der Borges von Proust trennt.

So fehlt in der Beschwörung einer Identität über die Zeit hinweg ein entscheidendes Element: das Ich. Dieses Ich als Produzent des Kunstwerks wird im Vergleich zur Passage der *Recherche* herausgetrennt. Hier liegt der Unterschied in der Poetik der beiden Autoren: Während der eine die Identität des Kunstwerks aus der Perspektive des Künstlers, des Produzenten und seiner Mannigfaltigkeit von Blickwinkeln in Frage stellt, nimmt der andere die Rezeption, das Imaginäre und die Fülle von möglichen Werken, die sich daraus ergeben, als Ausgangspunkt von mannigfaltigen Simultaneitäts- und Unendlichkeitsfiguren. Diese beiden Tendenzen, diese beiden gegenläufigen Poetiken, sollen anhand zweier Themen vertieft werden, die beide Autoren an zentralen Stellen verhandeln: die Möglichkeit einer vollkommenen Nachahmung von Klassikern und die verschiedenen Übersetzungen von *Tausendundeiner Nacht*.

Die Unablösbarkeit eines Augenblicks des scheinbaren Gestern von dem eines scheinbaren Heute genügt, um sie durcheinander zu bringen.“ (übers. von mir, M.C)

12 Jorge Luis Borges: „Historia de la eternidad“. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996. S. 347-423, Zitat S. 366.

13 Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*, IV. Hg. Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1989. S. 453: „Im Übrigen war es nicht nur ein Echo, nicht ein Doppel einer vergangenen Empfindung, das ich bei dem Geräusch einer Wasserleitung erlebte, sondern jene Empfindung selbst.“ (Marcel Proust. *Die wiedergefundene Zeit*. Übers. Eva Rechel-Mertens. Rev. und hg. Luzius Keller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011. S. 270).

14 Borges. *El idioma de los argentinos* (wie Anm. 12). S. 150.

2. Zwei Arten asketischer Nachahmung

Borges' Essay von 1928, der in *El idioma de los argentinos* veröffentlicht wird, deutet auf eine spätere Erzählung voraus, in der diese zeitübergreifende Identität von Dingen auf die literarische Nachahmung übertragen wird: *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939). Dieser Text Borges' ist die fiktive Bibliographie eines französischen Autors, dessen Werk in einen „sichtbaren“ und einen „unsichtbaren“ Teil zerfällt. Die eigentliche Aufmerksamkeit des Erzählers gilt diesem unsichtbaren Teil, der aus einer wortwörtlichen, identischen Neuerschaffung eines Fragments von Cervantes' *Don Quijote* besteht: „Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós.“¹⁵ Neben der Überwindung zeitlicher Differenz, deren Möglichkeit in dem frühen Essay von Borges selbst postuliert wird und die möglicherweise auf die entsprechenden Formulierungen von Proust verweist, muss auch die eigene Spontaneität ausgelöscht werden, die von derjenigen des klassischen Autors abzuweichen scheint. Die Titelfigur von *Pierre Menard* beschreibt ihr Vorhaben als eine Art von Askese, bei der der moderne Autor durch eine Serie von Experimenten allmählich seinem Vorbild Cervantes näher kommt – indem er einfach alles das verwirft, was nicht dem *Don Quijote* entspricht.

Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‚original‘ y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación...¹⁶

Alle formalen und psychologischen Varianten, die das Schreiben Menards einführt, werden ausnahmslos geopfert, wenn sie sich vom Original entfernen.

15 Jorge Luis Borges: „Pierre Menard, autor del Quijote“. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996. S. 444-450, Zitat S. 446. „Dieses Werk, vielleicht das bedeutendste unserer Zeit, besteht aus dem Neunten und dem Achtunddreißigsten Kapitel des Ersten Teils des Don Quijote sowie aus einem Fragment des Kapitels Zweiundzwanzig.“ (Jorge Luis Borges. *Erzählungen 1935-1944*. Übers. von Karl August Horst und Gisbert Haefs. München: Carl Hanser, 1981. S. 116).

16 Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (wie Anm. 17). S. 448: „Ich habe die geheimnisvolle Pflicht übernommen, sein spontanes Werk Wort für Wort zu rekonstruieren. Mein einsames Spiel wird von zwei polaren Gesetzen beherrscht. Das erste erlaubt mir, Varianten formaler und psychologischer Art auszuprobieren; das zweite nötigt mich, sie dem Originaltext aufzuopfern und diese Tilgung auf unwiderlegliche Art rational zu begründen...“ (Borges. *Erzählungen* (wie Anm. 17). S. 119).

Das Verfahren, das hier ironisch inszeniert wird, behandelt den Text des literarischen Kanons also wie den Teil eines religiösen Kanons, eine privilegierte Schrift, von der Abweichungen als Häresie gelten. Die Askese und das Priestertum des Schriftstellers bilden bekanntlich ein Leitmotiv der kritischen Essays Borges' – nicht selten mit einer humoristischen oder fantastischen Besetzung.¹⁷ Ein Beispiel für Letzteres bietet auch die bekannte Fiktion *La biblioteca de babel*: Die darin geschilderte vollständige und beinahe unendliche Bibliothek umfasst alle Bücher, die durch mögliche Buchstabenkombinationen in einer gegebenen Matrix entstehen können. In ihrer Geschichte manifestiert sich bereits die Möglichkeit einer Orthodoxie, die bestimmte Versionen kanonisiert und die tausend und tausend davon minimal abweichende Bücher mit einem „furor higiénico, ascético“ zu vernichten sucht.¹⁸ Die ausgemerzten Varianten erweisen sich in *Pierre Menard* allerdings – anders als in der *La biblioteca de Babel* – als ein entscheidender Umweg: Ohne ihre Negation, ihr „Opfer“, wäre das Ergebnis nicht das gleiche. Die Nachahmung zieht ihre spezifische, quasi rituelle Aura aus dieser doppelten Verneinung.

Neben der Überwindung zeitlicher Differenz führt noch ein anderer Pfad von Proust zu *Pierre Menard*.¹⁹ In *Le Temps retrouvé* (1927) erwägt der Erzähler die Möglichkeit einer Nachahmung von Vergessenem, die eine vergleichbare Art von Askese voraussetzt:

Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, *Les Mille et Une Nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, ne pouvant sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente d'eux. Mais comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. [...] Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les „Contes arabes“ ou les „Mémoires de Saint-Simon“ d'une autre époque.²⁰

17 Sergio Pastormerlo. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. S. 27-34 und S. 46-54.

18 Borges: „La biblioteca de Babel“. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996. S. 465-471, Zitat S. 469.

19 Den Vergleich dieser Passage aus der *Recherche* mit *Pierre Menard* habe ich bereits in dem Aufsatz „Marcel Proust, auteur des Mémoires de Saint-Simon?“. *Comparatio* 6/2 (2014). S. 179-193, kurz skizziert.

20 Proust. *À la recherche du temps perdu* (wie Anm. 14). S. 620-621: „Nicht, daß ich mir anmaßen wollte, in irgendeiner Hinsicht etwas wie ein Tausendund-eine Nacht zu schreiben oder wie die Memoiren Saint-Simons, die ebenfalls bei

Der Vergleich führt nicht weit: Prousts Erzähler sieht ein, dass alles, was er hervorbringt, „ein ganz anderes Buch“ als sein Vorbild sein muss. Menard hingegen möchte nicht einen ‚neuen‘ *Quijote* („otro Quijote“) schaffen, sondern den gleichen, den Cervantes geschrieben hat, also genau *denselben* Roman („el Quijote“); dies kann nicht durch eine „mechanische“ Kopie gelingen, sondern bedarf des soeben geschilderten Verfahrens, das darin besteht, durchgehend jeweils das gleiche Wort zu wählen, für das sich auch der Autor des *Quijote* entschieden hätte – und es andernfalls zu tilgen.²¹

Das prägnante gemeinsame Motiv dieser beiden Ideale ist die Askese; aber es handelt sich um genau gegenläufige Arten der Entsagung: Das Opfer der Varianten bei Jorge Luis Borges und das Opfer der Vorliebe für das Original bei Marcel Proust stehen jeweils für konträre Impulse. Auf der einen Seite: eine Art von Idolatrie des Meisterwerks, auf dessen Altar die psychologischen und formalen Abweichungen verbrannt werden; auf der anderen im Gegenteil eine Abwendung von diesem Kult der bewunderten Bücher, deren Erinnerung willentlich verdrängt wird, um ihre unwillkürlich-epiphanieartige Wiederkehr unter der Feder des Autors zu ermöglichen.²²

Nacht entstanden sind, noch irgendeines der Bücher, die ich in meiner kindlichen Naivität, abergläubisch an sie mich anklammernd wie an meine Liebeserlebnisse, geliebt hatte, denn ich konnte mir nicht ohne Grauen ein Werk vorstellen, das von ihnen verschieden war. Doch man kann – wie es Elstir mit Chardin erging –, was man liebt, nur wiederschaffen, indem man ihm entsagt. [...] Es würde vielleicht ein ebensolanges Buch wie Tausendundeine Nacht sein, aber doch ein ganz anderes Buch. Gewiß möchte man, wenn man in ein Werk verliebt ist, etwas ganz Gleiches schaffen, doch muß man seine Augenblicksliebe opfern und nicht an seine Neigung, sondern an eine Wahrheit denken, die nicht nach unseren Vorlieben fragt, die uns vielmehr daran zu denken verbietet. Nur wenn man ihr folgt, stößt man möglicherweise auf das, was man preisgegeben hat, und schreibt, gerade indem man sie vergißt, arabische Märchenerzählungen oder Saint-Simonsche Memoiren einer anderen Epoche.“ (Proust. Die wiedergefundene Zeit (wie Anm. 14). S. 521).

21 Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (wie Anm. 17). S. 446.

22 Der argentinische Autor Julio Cortázar hat aus beiden Figuren der Askese kurze Erzählungen gestaltet – selbstverständlich ohne einen Bezug auf Borges oder Proust: In *Queremos tanto a Glenda* (1980) geht eine Fangemeinde so weit, alle verfügbaren Kopien von Filmen einer Schauspielerin (deren Name „Glenda Garson“ nicht nur auf Greta Garbo, sondern auch auf Glenda Jackson anspielt) zu sammeln und durch Schnitt oder Vernichtung einem Idealbild dieses Stars anzunähern. In *Los pasos en las huellas* (1974) begreift ein Biograph, dass sein Leben und Werk auf unheimliche Weise dasjenige seines Lieblingsdichters wiederholt, obwohl er sich vornimmt, ein ganz anderes Werk zu schreiben. Dieser Exkurs nur als Hinweis darauf, dass die beiden Arten von Askese nicht nur die beiden betrachteten Autoren, sondern auch zwei Typen von moderner Fiktionsironie charakterisieren.

Unter den Modellen einer nachklassischen Einfluss-Angst, die Harold Bloom analysiert hat, finden sich Aspekte dieser beiden Formen von Askese wieder: das Verfahren Menards hat Ähnlichkeit mit dem „askesis“ genannten, bei dem der Autor sich selbst beschränkt und damit auch sein Vorbild in Schranken weist, das bei Proust geschilderte mit dem „apophrades“, bei dem das vergangene Werk in der aktuellen Produktion zu neuem Leben erwacht.²³ Aber diese überhistorischen, in der Psychoanalyse verankerten Kategorien lassen sich nur begrenzt auf die poetologischen Ideen anwenden, die nicht durch die jeweiligen Autoren, sondern durch fiktive Figuren ihrer Erzählungen vorgebracht werden – weniger als ein Ausdruck der Einflussangst, sondern als deren mehr oder weniger fiktionsironische Inszenierung. Als eine solche bewusste Inszenierung müssten m. E. auch die beiden Figuren der asketischen Nachahmung betrachtet werden, also als eine Inszenierung, die unter bestimmten historischen und kulturellen Voraussetzungen steht.

Zum einen entwerfen beide Figuren eine Vorstellung von Weltliteratur, in der die Spuren eines „Globalisierungsschubs von 1900“ gesehen werden können²⁴ und als deren soziokulturelle Voraussetzung eine gebildete Mehrsprachigkeit gelten kann. Die Figuren erweisen sich damit – ähnlich wie ihre realen Zeitgenossen Victoria Ocampo, Virginia Woolf, Romain Rolland und andere – als Stimmen in einem interkontinentalen Dialog über Literatur, der aus den nationalen Traditionen bewusst ausschert.²⁵ Die zitierten Klassiker sind nicht nationale Klassiker; besonders deutlich wird dies durch die *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*, die über den westlichen Kanon hinausreichen.²⁶

23 Harold Bloom. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1997 [1973]. S. 115-155. Ebd., S. 141, zieht Bloom selbst die Unterscheidung zwischen dem *apophrades* und der „witty insight of Borges, that artists create their precursors“.

24 Ventarola. Zwischen situationaler Repräsentation und Multiadressierung (wie Anm. 1). S. 354. Das Konzept dieses „Globalisierungsschubs“ stammt aus Erhard Schüttpelz. *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*. München: Fink, 2005.

25 Vgl. dazu Susanne Klengel. „Victoria Ocampo und Tagore. Zur Problemlage transkultureller Biografik“. *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*. Hg. Melanie Unseld/Christian von Zimmermann. Köln: Böhlau, 2013. S. 365-382 und Matei Chibaia. „Inventar las Indias en el siglo XX. Victoria Ocampo y los enredos del diálogo transcontinental“. *La reinención de Latinoamérica. Enfoques desde las dos orillas*. Hg. Ana Luengo/Sabine Schlickers. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2012. S. 231-241.

26 Dieser Kosmopolitismus charakterisiert übrigens auch den Autor Borges, der einige „kulturvergleichende“ Anthologien verfasst hat (Ventarola. Zwischen situationaler Repräsentation und Multiadressierung [wie Anm. 1]. S. 363). In

Zum anderen treffen sich beide Figuren, Pierre Menard und das Proust'sche Ich, in einer Naturalisierung des Kanons, der nicht Ergebnis sozio-kultureller Reproduktion – bewusster Nachahmung oder Idolatrie – sondern eines weniger transparenten Prozesses sein soll. Wo Prousts Held sich auf das Vergessen verlässt – das hier auch das Vergessen der kulturell ermöglichten Begegnung mit den kanonischen Texten ist –, nützt Menard die doppelte Negation. Borges' Held begibt sich also in eine dialektische Schleife, indem er den kanonischen Text zunächst durch seine Häresie in Frage stellt, um danach umso wirksamer – wie einem natürlichen Hang folgend – die unbestrittene Autorität des Originals wieder herzustellen.

Zumindest bei Borges verteidigt der Autor jedoch mit einer ironischen Wendung die Häresie, die Abweichung vom Original. Denn das unerhörte Vorhaben Menards ist, wie man weiß, zum Scheitern verurteilt. Der Erzähler beobachtet abschließend, dass ein unüberwindlicher Abgrund die beiden Werke – den *Quijote* von Cervantes und den von Menard – trennt. Zwar sind sie vollkommen identisch, aber sie tragen die Spur ihrer jeweils unterschiedlichen Entstehung. Der barocke Stil, in den Menard sich erfolgreich hineingeschrieben hat, kontrastiert mit der modernen Umgebung, in der er tätig ist.²⁷ Zudem entsteht der Text als Ergebnis zahlloser Fehlversuche und somit eines üppigen ‚avant-texte‘; als – wie der Erzähler schreibt – ein „Palimpsest“:

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* „final“ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indiscifrables– de la „previa“ escritura de nuestro amigo.²⁸

Schon die Existenz eines ersten *Quijote* stellt im Übrigen, so der Erzähler, die Möglichkeit dieser vollkommenen Neuschöpfung in Frage, weil durch die Entfernung zum 17. Jahrhundert die Welt ja eine andere geworden ist, als sie noch während seiner Entstehung war.²⁹

Das entsprechende Projekt des Proust'schen Helden vermeidet das Problem historischer Wahrscheinlichkeit. Anders als bei Borges besteht das Ziel nun nicht mehr darin, einen wörtlich mit dem Original identischen Text hervorzubringen – also das Original schlechthin nachzubilden. Ausdrücklich

einer davon, *Historia de la eternidad*, findet sich ein Vergleich der Übersetzungen von *Tausendundeiner Nacht*, von dem noch die Rede sein soll.

27 Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (wie Anm. 17). S. 448-450.

28 Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (wie Anm. 17). S. 450: „Ich bin zu der Ansicht gekommen, daß es berechtigt ist, wenn man in dem endlichen Quijote eine Art Palimpsest erblickt, auf dem – schwach, aber nicht unentzifferbar – die Spuren der vorhergehenden Schrift unseres Freundes sich durchscheinend abzeichnen sollen.“ (Borges. Erzählungen (wie Anm. 17). S. 123).

29 Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (wie Anm. 17). S. 448.

soll transponiert und adaptiert werden, und zuallererst an die „ander[e] Epoche“, an die Moderne. Auch wenn diese „Modernisierung“ plausibel scheint, gibt es spezifische Probleme, die das Projekt aus dem Bereich des Möglichen hinausdrängen.

So soll diese Nachahmung von Vorbildern erstaunlicherweise auf dem Vergessen dieser Vorbilder beruhen. Die Erklärung für dieses Paradox kommt aus der Poetologie der Erinnerung, die im gleichen Band der *Recherche*, in *Le Temps retrouvé*, erläutert wird. Es gibt eine Analogie zwischen dieser unwillkürlichen Nachahmung und der Erfahrung „unwillkürlicher Erinnerung“, die der Held am Ende dieses Romans erlebt und zugleich als ein künstlerisches Schlüsselerlebnis erkennt.³⁰ Wie sich aber diese beiden Impulse vereinbaren lassen, wird nicht erläutert; dafür muss der Leser sich fragen, welche vergessenen Dinge schlussendlich entscheidend sein sollen: die vergessenen literarischen Vorbilder oder die vergessenen nicht-literarischen Erlebnisse, die in der Kaskade der *mémoire involontaire* das Ich überwältigen?

Als Zwischenfazit kann also festgehalten werden, dass Borges und Proust gleichermaßen, und jeder auf seiner Seite der Welt, eine unmögliche oder zumindest unwahrscheinliche Art der Nachahmung schildern. Die beiden Texte, die ich hier kommentiere, bringen die Nachahmung als Modell literarischer Fiktion bewusst zu Ende. Das Bewusste daran scheint mir mit dem Angebot der alternativen Modelle einherzugehen, die hier schon angesprochen wurden: die doppelte Negation der Varianten und das Vergessen des Vorbilds. Dass dieses merkwürdige Ideal der Protagonisten durch die Autoren nicht geteilt wird, ist bei Borges offensichtlicher als bei Proust. Dem Scheitern von Pierre Menard steht ein Epiphanie-Erlebnis des Proust'schen Ichs gegenüber, das anzudeuten scheint, dass mit der überraschenden Kaskade der unwillkürlichen Erinnerung auch die Möglichkeit in greifbare Nähe rückt, „arabische Märchenerzählungen oder Saint-Simonsche Memoiren einer anderen Epoche“ zu schreiben.

Während Proust die künstlerische Produktion nicht aus dem Blick verliert, in welche die *Recherche* münden soll, schließt Borges mit einer Beobachtung, die den Rezipienten gegenüber dem Autor in den Vordergrund rückt. Die Beziehung von Autor und Text erweist sich als abhängig von einer Zuschreibung, die durch den Leser willkürlich variiert werden kann. So wie der *Quijote*, gelesen als Text des Pierre Menard, ein neues und aufregendes Werk wird, können alle Klassiker durch die Verknüpfung mit neuen potenziellen Autoren verfremdet werden:

30 Zum Verhältnis dieser Stelle zu den *Pastiches* vgl. Ursula Link-Heer. „Pastiches und multiple Persönlichkeiten. Proust: Eine Vater-Sohn-Geschichte“. *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*. Hg. Marianne Schuller/Claudia Reiche/Gunnar Schmidt. Hamburg: LIT, 1998. S. 169-183.

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?³¹

Die Verwandlung eines Werks durch die Zuschreibung an einzelne Autoren, so wie sie sich im Prozess der Rezeption vollzieht, lässt sich am Phänomen der Übersetzung besonders anschaulich zeigen. Und dies ist der Gegenstand von Borges' Essay über die Übersetzer der *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*, die dieses Werk in unterschiedlichen Facetten leuchten lassen.

3. Die Übersetzer von *Tausendundeiner Nacht*

Wenn es einen Beleg dafür bräuchte, dass der junge Borges nur Fragmente der *Recherche* kannte, dann könnte der Essay zitiert werden, den der argentinische Autor 1935 den Übersetzern von *Tausendundeiner Nacht* widmet.³² In diesem Text erwähnt er zweimal André Gides Kommentar zu Mardrus' Übersetzung, listet die Serie bekannter Autoren auf, die sich von den orientalischen Nächten haben inspirieren lassen – Coleridge, De Quincey, Stendhal, Tennyson, Poe, Newman, Arnold, Morand, Swinburne, Flaubert und andere –³³, vergisst aber die intensiven und durchgehenden Bezüge von Prousts Roman, wo sich auch ein ausführlicher Vergleich der Übersetzungen

31 Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (wie Anm. 17). S. 450: „Menard hat (vielleicht ohne es zu wollen) vermittels einer neuen Technik die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens bereichert, nämlich durch die Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibungen. Diese unendlich anwendungsfähige Technik veranlaßt uns, die *Odyssee* so zu lesen, als sei sie nach der *Aeneis* gedichtet worden, und das Buch *Le Jardin du Centaure* von Madame Henri Bachelier so, als sei es von Madame Henri Bachelier. Diese Technik erfüllt die geruhsamsten Bücher mit abenteuerlicher Vielfalt. Wie, wenn man Louis Ferdinand Céline oder James Joyce die *Imitatio Christi* zuschriebe: hieße das nicht, diese dünnblütigen geistigen Anweisungen hinlänglich mit Erneuerungskraft begaben?“ (Borges. *Erzählungen* (wie Anm. 17). S. 123).

32 Zur Datierung und Textgeschichte vgl. Raquel Atena Green. *Borges y Revista multicolor de los sábados*. New York: Peter Lang, 2010. S. 27.

33 Jorge Luis Borges. „Los traductores de *Las 1001 Noches*“. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996. S. 397-413, hier v. a. S. 397, 398, 400, 402, 410, 412.

von Galland und Mardrus findet.³⁴ Diese Lücke ist umso auffälliger, als Borges ähnliche Aspekte diskutiert wie Proust – etwa den Unterschied im Titel der Sammlung, bei dem die Übersetzungen auseinandergehen. Zumindest im Jahr 1935 fand Borges den Zusammenhang der *Recherche* mit *Tausendundeine Nacht* nicht erwähnenswert, und das, obwohl er mit Proust die Begeisterung für deren narrative Struktur und ungewöhnliche Überlieferung teilt.

In der *Recherche* identifiziert der Erzähler sich bekanntlich nicht nur mit dem eifersüchtigen Sultan Scheriar, mit Figuren wie dem „wachenden Schläfer“ und dem das nächtliche Bagdad durchstreifenden Haroun-Alraschid, sondern auch mit Scheherazade, der Erzählerin, die sich mittels ihrer Erzählungen gegen den Tod wehrt.³⁵ Auch die bereits zitierte Passage aus *Le Temps retrouvé*, in der sich der Erzähler wünscht, Autor einer modernen Version von *Tausendundeiner Nacht* zu sein, steht im Zusammenhang dieser multiplen Identifikation, in der das Ich – wie in einem Traum oder einem entsprechend intensiven Lektüreerlebnis³⁶ – alle Positionen einnimmt. Der Wunsch scheint sich mit der Offenbarung der unwillkürlichen Erinnerung zu erfüllen, der seine Vergangenheit mit einem Mal aus dem Schatten des Vergessens hebt. Aber eben die Vergänglichkeit, über welche die Erinnerungen des Erzählers jetzt erhaben zu sein scheinen, behält ihren Anspruch auf seine körperliche Existenz, von der das Kunstwerk nicht unabhängig ist. Wird er Zeit haben, das Erinnerte zu erzählen? In dem Moment, in dem der Erzähler auf seine künftige nächtliche Arbeit vorausblickt, erhält der Vergleich mit Scheherazade sein volles Gewicht:

Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.³⁷

34 Volker Roloff. *Proust und Tausendundeine Nacht. Marceles Lieblingslektüre und der Orientalismus in der ‚Recherche‘*. Köln: Marcel Proust Gesellschaft, 2009. S. 44-51.

35 Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von Roloff. Proust und Tausendundeine Nacht (wie Anm. 36). S. 33-43 und 81-91, sowie Bernard Brun. „Le Dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire“. *Études proustiennes IV. Cahiers Marcel Proust* 11. Paris: 1982. S. 242-316.

36 Vgl. Roloffs These von der *Recherche* als „Lektüreroman“ (Proust und Tausendundeine Nacht [wie Anm. 36]. S. 21), in dem die orientalischen Erzählungen für das narrative Prinzip „des Aufschubs, das sich immer weiter verzweigende, den Arabesken vergleichbare, unabschließbare Erzählen“ (ebd., S. 70) stehen.

37 Proust. *À la recherche du temps perdu* (wie Anm. 14). S. 620: „Doch es würde vieler Nächte bedürfen, vielleicht hundert, vielleicht tausend. Ich aber würde in

Diese Angst erklärt sich entweder damit, dass der Erzähler am Ende des Romans offenbar noch nicht weiß, dass die *Recherche* sein Werk ist, oder aber dass deren viele tausend Seiten nur ein Prolegomenon des Texts sein sollen, der in vollem Besitz der unwillkürlichen Erinnerung verfasst wird. Der „Status des zu diesem Zeitpunkt bereits vollbrachten Werks“ bleibt bekanntlich unkommentiert: Handelt es sich bereits um „das geplante Buch“, das am Ende angekündigt wird (aber bereits erzählt wurde) oder lediglich um eine Autobiographie, die mit dem künstlerischen Berufungslebens endet?³⁸ Diese Unbestimmtheit stellt die zitierte Passage in ein dramatisches Licht. In dem einen Fall suggeriert der Bezug auf Sheherazade eine *mise en abyme*, bei dem das Ende in einer perfekten Schleife auf den Anfang zurückführt. In dem anderen kann das offene Ende befürchten lassen, dass der erfüllten Erinnerung eben nicht die erhoffte Produktion gefolgt ist.

Beide Ausgänge wirken auf den ersten Blick höchst affin mit den narrativen Pointen, die Borges' Erzählungen beenden, und mit den Sujets, die häufig durch Spiegelungen, Ambiguitäten und Ellipsen verkompliziert werden. Betrachtet man jedoch genauer die Texte, bei denen sich der Vergleich aufdrängt, fällt ein spezifischer Unterschied auf. Bei Proust ist es die Position des Subjekts in der Zeit, von welcher aus erzählt wird. Alle Ambiguitäten ergeben sich aus der subjektiv erfahrenen Orientiertheit menschlicher Existenz – also, weniger begriffslastig formuliert, aus dem Mittelpunkt des Ich, hier und jetzt, der auch beim Erinnern, Erzählen und Lesen niemals aufgehoben wird. Bei Borges hingegen erscheint die Struktur der Subjektivität als Objekt quasi-wissenschaftlicher Betrachtung. Und auch die *mise en abyme*, wie andere Verfahren, wird von einem Standpunkt aus betrachtet, der wie bei einem beobachtenden Gelehrten – oder allerhöchstens einem *participant observer* mit wissenschaftlicher Intention – verschiedene Möglichkeiten einkalkuliert. Diese betonte Verlagerung des Interesses fällt in verschiedenen Texten von Borges auf.

Ein ähnlich verlagertes Bezug auf die Schleifen-Struktur von *Tausendundeiner Nacht* findet sich beispielsweise in *El jardín de los senderos que se bifurcan*: Die orientalischen Nächte erscheinen als eine Möglichkeit des „unendlichen Buchs“, der Unendlichkeit der perfekten Schleife, die allerdings erst in dem „Garten der Pfade, die sich verzweigen“, ihre wirkliche Vollendung findet:

der Angst leben, nicht zu wissen, ob der Herr meines Geschicks, der weniger nachsichtig als der Sultan Scheriar war, am Morgen, wenn ich meine Erzählung unterbrach, mein Todesurteil noch etwas aufschieben und mir erlauben würde, am nächsten Abend darin fortzufahren.“ (Proust. Die wiedergefundene Zeit (wie Anm. 14). S. 520-521); vgl. Roloff. Proust und Tausendundeine Nacht (wie Anm. 36). S. 41-43.

38 Nils Soelberg. *Recherche et narration: lecture narratologique de Marcel Proust: „A la recherche du temps perdu“*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000. S. 409.

Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de *Las 1001 Noches*, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de *Las 1001 Noches*, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.³⁹

Während die Figur Sheherazades als Erzählerin für Proust also eine Zeitlichkeit und Orientiertheit des Erzählens evoziert, die auch durch die schleifenartige Rückkehr an den Anfang nicht aufgehoben wird (und die entgegen der Euphorie der unwillkürlichen Erinnerung an die bleibende Todesgefahr des Subjekts erinnert), dient sie bei Borges als Beispiel einer Spiegelung, die sich verlustlos bis ins Unendliche fortsetzt. Diese Spiegelung ist nun eine objektive Struktur, die sich vom Subjekt des Künstlers abgelöst hat. Prousts Sorgen lassen Borges in dem Maße kalt, in dem das Subjekt nur eine Funktion von Erzählstrukturen ist, die erst die Imagination des Lesers mit Leben erfüllt.⁴⁰

Die Abenteuer von Borges' Figuren drehen sich um Ereignisse, die mit der Erfahrung der einfachen Orientiertheit, des Ich, hier, jetzt, nicht mehr vereinbar sind. Unsterblichkeit (*El inmortal*), Unendlichkeit (*El jardín de los senderos que se bifurcan*), Relativität der Zeiterfahrung (*El milagro secreto*), Allgegenwart (*El Aleph*) überschreiten die Grenzen des empirischen Subjekts. Die Titelfigur von *Funes el memorioso* wird gerne mit Prousts Erzähler in Zusammenhang gebracht, weil sie ein vollkommenes Gedächtnis besitzt. Es weist einiges darauf hin, dass Borges eine parodistische Absicht verfolgte.⁴¹ Aber dies ist nur ein Nebenaspekt der strukturellen Haupteigenschaft der Erzählung, die sie mit den übrigen Geschichten des Sammlung verbindet: der Verlust einer egozentrischen Orientiertheit des Subjekts oder

39 Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“ (wie Anm. 17). S. 477: „Bevor ich diesen Brief ausgrub, hatte ich mich gefragt, auf welche Weise ein Buch unendlich sein kann. Ich kam zu keinem anderen Schluß, als daß ein solcher Band zyklisch, kreisförmig angelegt sein müßte. Ein Band, dessen letzte Seite mit der ersten identisch sein müßte, mit der Möglichkeit, bis ins Unendliche fortzufahren. Ich dachte auch an jene Nacht, die in der Mitte von Tausendundeiner Nacht steht, wo die Königin Scheherazade (wohl in Folge einer magischen Zerstreutheit des Abschreibers) sich anschickt, wortwörtlich die Geschichte von tausendundeiner Nacht zu erzählen, so daß sie Gefahr läuft, wieder bei der Nacht, in der sie erzählt, anzukommen, und so immer fort.“ (Borges. Erzählungen (wie Anm. 17). S. 163).

40 Die unterschiedliche Zeitgestaltung von Borges und Proust kommentiert auch Tim Conley: „Borges versus Proust: Towards a Combative Literature“. *Comparative Literature* 55/1 (2003): S. 42-56.

41 Craig. Marcel Proust and Spanish America (wie Anm. 1). S. 86-88.

zumindest die Überlagerung dieser subjektzentrierten Empirie durch eine im weitesten Sinne metaphysische Struktur. Tatsächlich ist das Modell von Funes' absolutem Vermögen, wie Renate Lachmann gezeigt hat, nicht die subjektive Erinnerung, sondern die Tradition der Gedächtniskunst.⁴²

An einer anderen Stelle ahmt Borges genau jenen Aufschub des Todes durch das Erzählen nach, den auch Proust in *Le Temps retrouvé* im Sinn hat. Er tut dies allerdings auf eine vergleichsweise unauffällige Weise, ohne Scheherazade zu erwähnen, und streut den Hinweis auf das narrative Muster ganz beiläufig als einen von vielen realistischen Umständen ein. Für den Protagonisten von *El sur* wird die Neugier auf die frisch erworbene Übersetzung der *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* verhängnisvoll: „Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de *Las 1001 Noches* de Weil; ávido de examinar este hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras“.⁴³ In der Eile ritzt er sich und erleidet eine Blutvergiftung, an der er wahrscheinlich langsam stirbt – mit Fieberträumen, die sich an den Illustrationen des frisch erworbenen Buchs entzünden.⁴⁴ Das Ereignis seines Todes wird durch eine Abenteuergeschichte aufgeschoben, die sich wie in *Tausendundeiner Nacht* vor die Vollstreckung des Urteils drängt. In dieser Geschichte reist Dahlmann in den Süden und gerät in einen Messer-Zweikampf, den er nicht überleben kann. Gewiss hat die Geschichte selbst keine Gemeinsamkeit mit den Erzählungen Scheherazades, und auch die Übereinstimmung des gewaltsamen Endes mit dem natürlichen Tod des Protagonisten entspricht eher einem Fiebertraum. Dennoch muss der Hinweis auf die antiquarisch erworbene Übersetzung als ein Indiz darauf verstanden werden, dass die Erzählung der Abenteurer den Tod des Verurteilten nur aufschiebt⁴⁵ – sehr ähnlich, wie das in *El milagro secreto* geschieht (dort jedoch mit dem bewussten Zutun des zum Tode Verurteilten Hladík, der eine deutliche Scheherazade-Figuration darstellt).

42 Renate Lachmann. „Gedächtnis und Weltverlust – Borges' memorioso – mit Anspielungen aus Lurijas Mnemonisten“. *Gedächtniskunst*. Hg. Anselm Haverkamp/Dies. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 111-141.

43 Jorge Luis Borges. „El Sur“. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996. S. 524-529, Zitat S. 524: „Dahlmann hatte an diesem Abend ein unvollständiges Exemplar von *Tausendundeine Nacht* von Weil aufgetrieben; begierig, diesen Fund zu betrachten, wartete er nicht, bis der Fahrstuhl herunterkam, sondern lief eilig die Treppe hinauf.“ (Borges. *Erzählungen* (wie Anm. 17). S. 229).

44 Borges. „El Sur“ (wie Anm. 46). S. 524.

45 Vgl. Mario Rodríguez. „La postergación: un nuevo sentido de El Sur de Jorge Luis Borges“. *Acta Literaria* 5 (1980): S. 17-24 und Maritza Requena de la Torre. „Sobre la presencia de Las mil y una noches en ‚El Sur‘ de Borges“. *Arabismos* (2009) (online: <http://arabismos.blogspot.de/2009/10/sobre-la-presencia-de-las-mil-y-una.html>).

In *El sur* führt die Identifikation des Erzählers mit Scheherazade also in eine ähnliche Richtung wie am Ende von Prousts Roman, wo ebenfalls das Ende des Erzählens mit dem gewaltsamen Tod assoziiert wird.⁴⁶ Erneut steht aber ein Unterschied zwischen den beiden: Borges zögert nicht, die Geschichte eines angekündigten Todes bis zum bitteren Ende zu erzählen, während Proust sich mit einer enormen Ellipse begnügt. Dahlmanns Abenteuer laufen unvermeidlich auf seinen Tod zu (auch wenn es sich erweist, dass er nicht der Held seiner Geschichte, sondern nur eines von vielen Opfern eines epischen Messerstechers ist), der Roman der unwillkürlichen Erinnerung, den Prousts Erzähler dem Tod abringen will, bleibt hingegen unerzählt.

Für beide Lesarten des Scheherazade-Bezugs bei Proust gibt es also mindestens ein Gegenstück bei Borges: *El jardín de los senderos que se bifurcan* greift die Schleifenstruktur auf, *El sur* steht für die Ellipse. Und doch erscheinen diese narrativen Strukturen hier unter einem deutlich anderen Aspekt, weil das empirische Subjekt mit seiner spezifischen Zeiterfahrung in Richtung eines metaphysisch erweiterten Erlebnisses überschritten wird. Die Unsterblichkeit, Unendlichkeit, Zeitlosigkeit und Allgegenwart, die in den Erzählungen Borges' erfahrbar werden, sprengen die Grenzen von Prousts Poetik, die durchgehend im Bereich der Empirie verbleibt.

Erstaunlicherweise kommt Borges in seinem Essay über die Übersetzungen zu einer ganz anderen Einschätzung der narrativen Struktur von *Tausendundeine Nacht* als in *El jardín de los senderos que se bifurcan* oder in *El sur*. Neben dem Modell des „unendlichen Buchs“ oder des „tödlichen Erzählens“ erscheint hier der deutlich weniger positiv aufgeladene Vergleich mit Feuilletonromanen („novelas por entregas“).⁴⁷ Es gibt eine einfache Erklärung für diese plötzliche Verwandlung des Meisterwerks in einen Konsumgegenstand: Für Borges verwirklicht sich der literarische Text erst im Akt der Rezeption, und er kann insofern mehr als eine Gestalt annehmen. Damit meine ich nicht, dass sich Borges' Erzählungen besonders gut für eine rezeptionsästhetische Analyse eignen, sondern lediglich, dass er selbst eine Rezeptionstheorie entwirft, die sich als eine „wilde“, also nicht wissenschaftlich begründete, Rezeptionssoziologie einstufen lässt. Der Autor selbst macht es am Beispiel der Übersetzungen aus *Tausendundeiner Nacht* unmissverständlich deutlich,

46 Vgl. Malcolm Bowie. *Proust among the Stars*. New York: Harper Collins, 1998. S. 315 und A. S. Byatt. „Narrate or die“. *New York Times Magazine*, 18. April 1999: S. 105-107.

47 Borges. „Los traductores de *Las 1001 Noches*“ (wie Anm. 35). S. 737. Die Einschätzung Borges' wird übrigens bestätigt durch die ausführliche Analyse der modernen Rezeption von *Tausendundeiner Nacht* als Feuilletonroman bei Dominique Jullien. *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et une nuits*. Genf: Droz, 2008.

dass das literarische Kunstwerk erst im Austausch mit seinen Lesern seine endgültige Gestalt annimmt und dass seine Facetten in verschiedenen Rezipientenkreisen eine unterschiedliche Wirkung entfalten.

Schon die Kanonisierung der Erzählungen erscheint für Borges als ein Rezeptionsphänomen: Die Anerkennung der von Galland hinzugefügten Geschichten, z. B. von Aladdin und der Wunderlampe, durch die Tradition begründet ihre Legitimität; seine Übersetzung ist „palabra por palabra, [...] la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída.“⁴⁸ Gleiches wie für die Übersetzung gelte aber schon für das ursprüngliche Werk. Es entsteht in einer bestimmten Situation und hat nicht nur zeitlose, sondern auch konkret dem Konsum durch seine Leser angepasste Eigenschaften:

Los detractores argumentan que ese proceso aniquila o lastima la buena ingenuidad del original. Están en un error: el *Libro de mil noches y una noche* no es (moralmente) ingenuo; es una adaptación de antiguas historias al gusto aplebeyado, o soez, de las clases medias de El Cairo.⁴⁹

Borges verteidigt also die Übersetzer, die sich auf die magische Dimension konzentrieren, anstatt sich auf die „operación comercial“ (das „Handelsgeschäft“) mit den publikumswirksamen erotischen Anlässen einzulassen.⁵⁰ Auch in Zusammenhang mit Burton kommt der Essay auf die Diskrepanz zwischen den Rezipientenkreisen zurück: „éstos eran señores del West End, aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto o la risotada.“⁵¹

Soviel nur an dieser Stelle, um die prinzipiell unterschiedlichen Haltungen von Borges und Proust zu veranschaulichen. Auch wenn die *Recherche* als Gesellschaftsroman eine wahre Schatzkammer „wilder“ Soziologie

48 Borges. „Los traductores de *Las 1001 Noches*“ (wie Anm. 35). S. 398: „[...] von allen die am schlechtesten geschriebene, die schwindelhafteste und schwächste – aber die meistgelesene“ (Borges. Essays (wie Anm. 13). S. 241).

49 Borges. „Los traductores de *Las 1001 Noches*“ (wie Anm. 35). S. 400. Die mißgünstigen Kritiker behaupten, daß [Galland und Lane] [...] die schöne Unschuld des Originals vernichtet oder beschädigt hätten. Diese Kritiker befinden sich in einem Irrtum. Das Buch von den tausend Nächten und einer Nacht ist (moralisch betrachtet) nicht unschuldig; es ist eine Bearbeitung alter Geschichten, angepaßt dem verpöbelten oder unsauberen Geschmack der Mittelklassen von Kairo.“ (Borges. Essays (wie Anm. 13). S. 246).

50 Borges. „Los traductores de *Las 1001 Noches*“ (wie Anm. 35). S. 401; Borges. Essays (wie Anm. 13). S. 247.

51 Borges. „Los traductores de *Las 1001 Noches*“ (wie Anm. 35). S. 404: „Diese waren feine Herren von West End, blasiert und für Gelehrsamkeit zu haben, doch nicht für Schreckensgeschichten und derbe Späße“ (Borges. Essays (wie Anm. 13). S. 252).

darstellt, und obgleich die spezifische Kunstrezeption bestimmter Gruppen und Individuen – man denke an den Salon Verdurin, an Charlus, an Bloch – satirisch exponiert wird, wird die Suche nach einem vollkommenen Kunstwerk, für das *Tausendundeine Nacht* das emblematische Beispiel ist, davon nicht beeinträchtigt. Die gesellschaftliche Rezeption, die schon in einem der ersten Texte, *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet* (1893-94), karikiert wird, beeinträchtigt nicht den Glauben des Erzählers an eine überzeitliche Schönheit des Kunstwerks. Nur in diesem Zusammenhang ist der Wunsch sinnvoll, die *Tausendundeine Nacht* der Moderne zu schreiben. Für Borges hingegen, der in einem Essay – „Vindicación de Bouvard et Pecuchet“ (1932) – Flauberts Roman verteidigt, verkörpert dieser, im Unterschied zu den „novelas ‚estadísticas o etnográficas‘ de Balzac y, por extensión, [...] de Zola“, die Aporien des Realismus.⁵² Denn die perfekte Kopie der Wirklichkeit, die Bouvard und Pécuchet anstreben, ist prinzipiell nicht abschließbar; Flauberts Roman trifft sich darin mit den „parábolas de Voltaire y de Swift y de los orientales“⁵³ – mit denen zweifellos die Erzähler von *Tausendundeiner Nacht* gemeint sind.

Man könnte den Vergleich zuspitzen: Proust glaubt trotz seiner modernen Ästhetik noch an die Möglichkeit einer Nachahmung, die in einer Künstlerfigur verankert ist und die Spannung zwischen dieser Orientiertheit und der überzeitlichen Gültigkeit vereinbart – bei Borges bildet die Imagination des Lesers den einzigen, beweglichen, unzuverlässigen Bezugspunkt des Kunstwerks. Beide entfalten ihre frühe, an Flauberts Figuren illustrierte Intuition in einem späteren Text – Proust in *Le Temps retrouvé*, wo die künstlerische Berufung mit einer Form von unwillkürlicher Nachahmung kombiniert wird, die über die einfache Kopie erhaben ist, Borges in *Pierre Menard*, wo die Paradoxien perfekter Nachahmung entfaltet werden, die schon in *Vindicación* angelegt sind. Borges hat sein Interesse für den Leser auch in kritischen Essays artikuliert, am auffälligsten in „La supersticiosa ética del lector“ (1928/1930).⁵⁴ Mit der Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Produzenten hin zum Rezipienten verändert auch das Subjekt seine Bedeutung, es wird vom empirisch-erinnernden Ich Prousts zum fiktiv-logischen Ich Borges', einem Ich, das dem Sprecher so manche überraschende Identitätswechsel

52 Jorge Luis Borges. „Vindicación de Bouvard et Pecuchet“. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996. S. 259-262, Zitat S. 262. Vgl. Graciela Speranza. „Por un realismo idiota“. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12 (2005): S. 1-5

53 Borges. „Vindicación de Bouvard et Pecuchet“ (wie Anm. 55). S. 262.

54 Jorge Luis Borges. „La supersticiosa ética del lector“. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996. S. 202-205. Vgl. Pastormerlo. *Borges crítico* (wie Anm. 19). S. 79-83.

oder -spaltungen ermöglicht: Programmatisch ist hierzu der kurze Text „Borges y yo“ (1960).⁵⁵

Im Horizont ihrer gemeinsamen Lektüren und der Fragestellungen, die beide Autoren mit dem Problem der Nachahmung und den Übersetzungen von *Tausendundeiner Nacht* verknüpfen, beginnt sich auch abzuzeichnen, weshalb – trotz aller Berührungspunkte – nur so wenige Bezugnahmen des Jüngeren auf den Älteren zu finden sind. Borges und Proust stehen gewissermaßen an zwei Polen modernen Kunstverständnisses – der eine vorrangig beschäftigt mit dem Möglichkeitsraum der Rezeption, der andere mit den Wegen, die zur künstlerischen Produktion führen. Das Thema der literarischen Nachahmung und das Thema der literarischen Übersetzung – zwei Anlässe, sich mit Weltliteratur zu beschäftigen – sind bei Borges offenbar auf eine Art und Weise besetzt, die ihn für die ähnlichen Ausführungen seines Antipoden und für dessen Vorstellung von künstlerischer Askese unempfänglich macht. Während die ‚Poetik der Produktion‘ die ästhetische Erfahrung auf ein empirisches Ich – den Künstler – zu beziehen neigt, kann die ‚Poetik der Rezeption‘ diese Lösung nicht mehr nachvollziehen: Das fiktive Ich, soziologisch-historische Konstrukte, eine dem Text inhärente ‚Leserrolle‘ bilden entsprechende Indizien und Substitute. Es ist also ausgerechnet das weiter entfaltete Interesse an der Erfahrung des Publikums, der Zuhörer oder der Leser, die Borges’ eigener Proust-Lektüre klare Grenzen setzt. Und dies bedeutet nun nicht, dass der argentinische Autor den französischen nur in Auszügen oder aus zweiter Hand gelesen hätte, sondern lediglich, dass die philologische Neugier nach dem Lesen und Schreiben des empirischen Autor-Ichs, die für Proust angemessen ist, an der spezifischen Autorrolle, die Borges entwirft, vorbeigeht.

55 Jorge Luis Borges. „Borges y yo“. *Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1989. S. 186.