

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 50 (2013)

Artikel: "Kalte Rose, geheime Insel, die Germaniens Gedächtnis war" : Jorge Luis Borges und Island
Autor: Fechner-Smarsly, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858170>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

»Kalte Rose, geheime Insel, die Germaniens Gedächtnis war« – Jorge Luis Borges und Island

THOMAS FECHNER-SMARSLY

I.

Was faszinierte Jorge Luis Borges an der isländischen Literatur? Was suchte er im Norden, dass er in seinen Werken immer wieder darauf Bezug nahm? Diente dem Enzyklopädiker der modernen Weltliteratur auch die altnordische Literatur nur als weiteres Teil in jenem System verstellbarer Spiegel, mit dem er sein ganz persönliches Erzähl- und Dichtungs-Labyrinth umstellte, um es im Augenblick des Erzählens zugleich zum Verschwinden zu bringen und als bloße Illusion erkennbar werden zu lassen?

Möglicherweise hat ihn deshalb auch jener erste Teil von Snorri Sturlusons Prosa-Edda so eingenommen, der *Gylfaginning* heißt: Gylfis Täuschung. Und zwar so sehr, dass er ihn zusammen mit seiner Frau zwei Jahre vor seinem Tod ins Spanische übersetzte. In einer Mischung aus Erzählung und Dialog handelt die *Gylfaginning* davon, wie ein vorzeitlicher schwedischer König namens Gylfi in Verkleidung zu den Göttern, den Asen, reist, um etwas über deren Macht zu erfahren. Die Götter durchschauen die Maskierung und täuschen ihrerseits Gylfi durch allerlei Blendwerk. In der *Gylfaginning* sind das Streben nach universeller Erkenntnis und der Effekt täuschender Illusion zwei Seiten derselben Medaille. Das Paradox vom getäuschten Täuscher muss Borges gefallen haben – und ein wenig davon klingt noch in seinem Gedicht *Ein Leser* (*Un lector*) an:

Ich werde die alten Sprachen des Nordens nicht zu Ende entziffern,
ich werde die begierigen Hände nicht in Sigurds Gold tauchen;
die Aufgabe, die ich auf mich nehme, ist unbegrenzt
und wird mich bis zum Ende begleiten,
sie ist nicht weniger geheimnisvoll als das Weltall
und als ich, der Lehrling.¹

Snorri Sturlusons Figur des getäuschten Täuschers, der sich maskiert, um das Wissen von den Göttern zu erlangen, wird bei Borges konterkariert durch die Figur des (naiven) Lesers, der mit einer Demutsgeste, indem er sich nämlich als bloßen Lehrling ausgibt (eine weitere Täuschung?), die Aufgabe des Verständnisses der nordischen Literatur der Enträtselung des Universums gleichsetzt und damit natürlich zugleich zum unlösbaren Geheimnis macht. Meine Frage lautet: Was wird hier der

¹ *Ein Leser*, in: Gedichte 1969–1976, S. 57–58. [= Gesammelte Werke, Band 2]

Literatur (der nordischen insbesondere) aufgebürdet und zu welchem Ende? Beginnen wir, auf dem Weg zu einer möglichen Antwort, mit dem Ende des Dichters.

II.

Im November 1985 verlässt Jorge Luis Borges Argentinien gemeinsam mit seiner Lebenspartnerin María Kodama. Er wird das Land und auch seine Heimatstadt Buenos Aires nie wiedersehen. Und er war sich wohl darüber im Klaren, denn bei dem mittlerweile 85-jährigen Borges war Leberkrebs diagnostiziert worden. Dies wussten nur sein Arzt, María Kodama und Borges selber. Nach einem kurzen Italienaufenthalt suchte er im Januar 1986 ein Krankenhaus in Genf auf. In dieser Stadt zu sterben, hatte er sich ganz offensichtlich entschieden. Borges lebte dort noch ein knappes halbes Jahr, teilweise in einem Appartement, das María Kodama für sie beide gefunden hatte. Knapp zwei Monate vor seinem Tod am 14. Juni 1986 hatte Borges die damals 40-jährige María Kodama geheiratet. Es war seine zweite Ehe. Schon bei der ersten Eheschließung mit Elsa Astete Millán 1967 war Borges nicht gerade ein junger Mann gewesen. Welche Rolle María Kodama für die letzten Lebensjahre von Borges spielte, insbesondere aber für dessen Nachleben, ist nicht Gegenstand dieser Überlegungen. Gut möglich ist freilich, dass sie einen gewissen Einfluss auf die Gestaltung des Grabsteins auf dem Genfer Friedhof Plainpalais hatte.² Bei einem Schriftsteller wie Borges und seiner weltliterarischen Orientierung hätte man eine Inschrift von Dante oder Milton erwartet – und wenn schon ›Heldenhaftes‹, dann aus der eigenen argentinischen Tradition, etwa aus der Gaucho-Literatur wie dem Epos *Martín Fierro* von José Hernández.

In Stein gemeißelt wurden stattdessen ausschließlich Passagen aus der altenglischen und altnordischen Literatur, gerahmt von Bildmotiven aus dem frühmittelalterlichen England sowie dem wikingerzeitlichen Schweden. Die Vorderseite des Grabsteins zeigt, neben Namen, Geburts- und Sterbejahr des Autors, ein archaisch anmutendes Bild einer Gruppe beil- und schwertschwingender Männer, dazu eine altenglische Inschrift, deren Text etwa bedeutet: ›and be not afraid‹ oder ›and should not be afraid‹.³ Es handelt sich um eine Aufforderung aus dem altenglischen Heldengedicht *The Battle of Maldon*, die der Anführer vor dem Beginn der Schlacht an seine Männer richtet. Das Medaillon lässt sich zurückführen auf ein englisches Vorbild, von dem man vermutet, dass es sich um einen Gedenkstein für die Wikingerereignisse in Großbritannien seit Lindisfarne 793 handeln könnte. Das ins 10. Jahrhundert oder frühe 11. Jahrhundert datierte steinerne Fragment befindet sich heute im englischen York (ursprünglich eine Wikingergründung, die in der altnordischen Literatur als Jorvik auftaucht).

Formuliert die Vorderseite des Grabsteins eine trotzig, vielleicht etwas heroisch-atavistische, nichtsdestoweniger allgemeine Haltung gegenüber dem Tod, so

² Vgl. Abbildungen auf S. 83 in diesem Band.

³ [... and ne forhtedon na].

präsentiert dessen Rückseite ein anderes Bild. Im Zentrum sieht man ein Schiff unter Segel, das sich unschwer in Verbindung bringen lässt mit zahlreichen ähnlichen Abbildungen von Wikingerschiffen mit dem typischen Waffeleisenmuster des Segels, wie wir es häufig auf den zahlreichen erhaltenen Bildsteinen auf der Ostseeinsel Gotland finden. Die Inschrift dazu lautet: »Hann tekr sverthit Gram ok leggri i me-thal theira bert« = »Er nimmt das Schwert Gram und legt es offen zwischen sie«. Es handelt sich um ein Zitat aus der wahrscheinlich nach 1250 entstandenen *Völsunga saga*. Sie gehört zur Gattung der sogenannten »Fornaldarsögur« (Vorzeitsagas) und greift den Nibelungenstoff auf. Angespielt wird auf die Szene, in der Sigurd (Siegfried), in der Maske Gunnars (Gunthers) das Bett mit Sigdrifa (Brynhild) teilt, aber sein Schwert zwischen sie beide legt – zur Abwehr gegen jegliche Verlockung.

Darunter findet sich auf dem Stein noch eine etwas rätselhafte Zueignung: Von Ulrica für Javier Otárola. Diese ebenfalls literarische Anspielung bezieht sich auf die Erzählung *Ulrica* aus dem späten Prosaband *Das Sandbuch* von 1973, wohl der einzigen Liebesgeschichte, die Borges je geschrieben hat. Sie handelt von der Zufallsbekanntschaft zwischen der jungen Norwegerin und Feministin, wie es im Text ausdrücklich heißt, Ulrica, und dem Kolumbianer Javier Otárola im Museum der englischen Stadt York. Anschließend streifen die beiden nicht nur durch die Kneipen der Stadt (sie heißen alle Northern Inn), sondern sie schlüpfen – vor ihrer Liebesnacht – für einen Moment in die Rollen von Sigurd und Brynhild, wobei auch das Zitat mit dem Schwert fällt.

Wie soll man den Grabstein, wie sein Bild- und Textprogramm deuten? Möglicherweise spricht aus der Vorderseite Borges' tiefe Verbundenheit mit der englischen Seite seiner Familie (und deren literarischer Erbschaft), die Rückseite hingegen könnte sich auf María Kodama beziehen (oder auf sie zurückgehen?): auf die endgültige Trennung des Paares, verbunden mit einer doppelten literarischen Hommage. Auffällig bleibt in jedem Fall der starke nordeuropäische, um nicht zu sagen altnordische Bezug. Ich will diesen Grabstein in Genf und seine Inschriften zum Ausgangspunkt für eine kleine Erkundung, eine Spurensuche durch die altnordische Abteilung der inneren Bibliothek von Borges nehmen. Sie beginnt mit einem kleinen Umweg, nämlich bei der Frage: warum überhaupt Genf als Grabstätte und nicht etwa Buenos Aires?

III.

Genf als Sterbeort bedeutete sicher keine zufällige Wahl. Hier hatte Borges einige entscheidende Jugendjahre zwischen seinem 15. und 20. Lebensjahr verbracht. Die Jahre der späten Pubertät, Jahre aber auch voller geistiger Einflüsse und neuer Erkundungen. »Noch heute kenne ich Genf viel besser als Buenos Aires«, gestand Borges in seinem 1970 entstandenen *Autobiographischen Essay*.⁴ Gründe dafür lassen

⁴ Vgl. *Autobiographischer Essay*, S. 19, in: Borges über Borges. [= Gesammelte Werke, Band 9]. Künftig zitiert als AE.

sich leicht finden: »Ich erwähnte bereits, dass ich einen großen Teil meiner Knabenzeit im Haus verbrachte. Da ich keine Kinderfreunde hatte, erfanden meine Schwester und ich zwei imaginäre Gefährten [...].« (AE, S. 12) Zu ihnen stieß noch eine von Borges vergötterte Gouvernante, die am Nachmittag ins Haus kam, um das Englisch der Kinder zu verbessern. (Ich erwähne das auch aus dem Grund, weil der zweisprachig erzogene Borges über das Altenglische zum Altnordischen gelangte.) Und noch etwas räumte er freimütig ein: »Fragte man mich heute nach dem Hauptereignis in meinem Leben, so würde ich die Bibliothek meines Vaters nennen. Tatsächlich glaube ich manchmal, nie aus dieser Bibliothek hinausgefunden zu haben.« (AE, S. 13) Kein Wunder, dass die Bibliothek auch sein professionelles Leben bestimmte: Borges wurde im späteren Leben Leiter der Nationalbibliothek von Argentinien wie auch die labyrinthische Bibliothek eine zentrale Figur in seinem Werk darstellt. Die Bibliothek (des Vaters) verlassen musste Borges dann aber doch, und mit ihr das Haus im Vorort Palermo und das Land. Im Kriegsjahr 1914 gingen die Eltern mit den Kindern nach Europa, in die Schweiz, um Abhilfe zu suchen für das Augenleiden des Vaters, wie später bei Borges selbst führte es schließlich zur Erblindung.

Er besuchte das von Johannes Calvin gegründete Gymnasium in der weltoffenen Stadt – die Hälfte der Mitschüler in seiner Klasse waren Ausländer. Hauptfach war Latein, der Unterricht fand auf Französisch statt, die Sprache, die Borges zunächst einige Schwierigkeiten bereitete: »Anfangs hatte ich nicht einmal verstanden, wenn ein Lehrer mich aufrief, denn mein Name wurde französisch ausgesprochen, in einer Silbe im Gegensatz zu zwei Silben in unserer Aussprache, wo das >g< wie ein deutsches >ch< klingt.« (AE, S. 18) Aber Borges lernte nicht nur Französisch, sondern noch eine weitere Sprache:

Auf eigene Faust studierte ich außerhalb der Schule Deutsch. Dieses Unterfangen war eine Folge von Carlyles *Sartor Resartus*, der mich verwirrte und zugleich begeisterte. Der Held, Diogenes Devilsdun, ist deutscher Professor des Idealismus. Ich suchte in der deutschen Literatur nach etwas Germanischem, verwandt mit Tacitus, aber das sollte ich erst später im Alt-Englischen und Alt-Norwegischen finden. Die deutsche Literatur stellte sich als romantisch und kränklich heraus. (AE, S. 19)

Hinter dem Germanischen dürfen wir vermuten, was neben Borges schon andere bei Tacitus gefunden hatten oder zumindest gefunden zu haben meinten – etwas Ursprüngliches, etwas Unverfälschtes, etwas zwar Rohes, aber von der Zivilisation noch nicht Angekränkelt. Natürlich ist diese Suche nach dem Unromantischen stets und zutiefst romantisch gewesen, das war auch Borges klar. Sie muss es erst recht sein, wenn es sich um eine Suche handelt, die nicht in der Wirklichkeit, auf dem Feld der Taten, sondern ausschließlich im Dämmerlicht der Bibliothek vor sich geht. Bücher über Gesetzlose und Desperados hatten schon früh die Phantasie des Kindes beflügelt. Andererseits konnte Borges auf eine Reihe militärischer Vorfahren zurückblicken, und er schien sie durchaus bewundert zu haben, allen voran seinen Großvater.

1874, während eines unserer Bürgerkriege, fand mein Großvater, Oberst Borges, den Tod. Er war damals einundvierzig Jahre alt. Unter komplizierten Begleitumständen, die mit seiner Niederlage in der Schlacht von La Verde zusammenhängen, ritt er langsam aus, bekleidet mit einem weißen Poncho, gefolgt von zehn oder elf seiner Männer, in Richtung auf die feindlichen Linien, dort streckten ihn zwei Remington-Geschosse nieder. Zum ersten Mal wurden in Argentinien Remington-Gewehre benutzt, und es reizt meine Einbildungskraft wenn ich bedenke, daß die Firma, die mich allmorgendlich rasiert, den gleichen Namen trägt wie die, die meinen Großvater tötete. (AE, S. 9)

An dieser Stelle freilich die Klinge des Rasiermessers (aber wahrscheinlich ist es ja ohnehin ein elektrischer Rasierapparat der Marke Remington) mit dem gezückten Schwert des heran reitenden Oberst bildlich zu kreuzen, wäre vielleicht selbst für Borges ein wenig zu subtil. Nichtsdestoweniger spürt man hier die Sympathie des Autors für die heldenhafte Haltung, den Schritt zur (letztlich sinnlosen) Tat, und wenn sie auch den Tod nach sich zieht. Und wir erkennen den Typus des Don Quijoteschen Helden, der weniger einem tapferen Gegner als vielmehr einer unerwarteten Perfidie zum Opfer fällt: dem technischen Fortschritt.⁵ Sicher, nordische Recken und südamerikanische Obristen sind äußerst zweifelhafte Vorbilder, insbesondere wenn deren Treue- und Heldenideal in politische Forderungen gemünzt wird. Hier hat man Borges, wohl nicht zu Unrecht, in die Nähe autoritärer Auffassungen gerückt. Er selber schreibt an einer Stelle:

Es gibt einen eigenen Geschmack, den unsere Zeit (vielleicht überdrüssig der plumpen Nachahmungen, wie die Berufspatrioten sie herstellen) nicht ohne einen gewissen Argwohn zu begutachten pflegt: den elementaren Geschmack des Heldischen.⁶

Diese, milde gesagt, nostalgische Verlusterklärung stammt aus einem Essay mit dem etwas kryptischen Titel *Die Schamhaftigkeit der Geschichte*, der von einem Treffen zwischen dem norwegischen König Harald Sigurdsson und dem englischen König Harold Goodwinson berichtet. Es ist der Abend vor der entscheidenden Schlacht bei Stamford Bridge im Jahr 1066, deren Ausgang das Ende der norwegischen Vorherrschaft in England bedeutete. Entnommen hat Borges die Erzählung Snorri Sturlusons (1179–1241) Geschichte der norwegischen Könige, der *Heimskringla*. Dies ist nur eine von zahlreichen Fundstellen, in denen sich Borges auf die altnordische Literatur bezieht.

⁵ Ein solche Begegnung im Zeichen des Anachronismus zwischen einem berittenen Offizier mit gezücktem Säbel und einer gegnerischen Maschinengewehrgarbe ist übrigens auch eine wiederkehrende Figur im Werk des französischen Nobelpreisträgers Claude Simon und seiner Auseinandersetzung mit der Geschichte, etwa im Roman *La Route des Flandres* (1959) sowie in verschiedenen weiteren Werken. Die quasi in Zeitlupe ablaufende Handlung dehnt nicht nur den Moment, sondern macht ihn damit zum Signum einer Veränderung.

⁶ *Die Schamhaftigkeit der Geschichte*, in *Essays 1952–1979*, S. 176 [= *Gesammelte Werke*, Band 5/II].

IV.

Es lassen sich im Gesamtwerk von Jorge Luis Borges wohl mehr als 30 Texte identifizieren, die – offen oder verborgen – Themen und Motive aus der altnordischen (und das heißt zuallererst: mittelalterlichen isländischen) Literatur verwenden. Dabei zähle ich jene nicht mit, die altenglische Überlieferungen aufgreifen, ebenso wenig jene Texte, die sich mit neueren skandinavischen Stoffen und Gestalten beschäftigen, etwa mit Olaus Magnus (1490–1557), einem schwedischen Historiker, Kartographen und Kirchenmann des 16. Jahrhunderts, oder mit seinem Landsmann, dem Gelehrten und Mystiker Emanuel Swedenborg (1688–1772).

Borges Texte mit altnordischen Elementen entstammen allen Gattungen: Gedichte und Erzählungen finden sich ebenso darunter wie Essays, unter letzteren erlangte der frühe Versuch über die sogenannten Kenningar einige Bekanntheit gerade auch unter Literaturwissenschaftlern, die sich mit dem Altnordischen befassen. Bevor ich darauf zu sprechen komme, hier zunächst zwei Gedichte, die ein wiederkehrendes Thema ausstellen, das Thema des Lesens selbst. Denn wie kaum ein anderer Autor war Borges zuallererst ein Leser. Selbstverständlich haben auch andere Schriftsteller hin und wieder ein Buch zur Hand genommen, aber niemand hat wohl die *Rolle* des Lesers so systematisch in sein Werk inkorporiert und so raffiniert inszeniert wie Borges. In seinem Gedicht *Un lector* (*Ein Leser*) heißt es unter Anspielung auf die Erblindung des Autors:

Als in meinen Augen
die eitlen geliebten Erscheinungen verschwammen,
die Gesichter und die Seiten der Bücher,
ergab ich mich dem Studium der Sprache aus Eisen,
die meine Vorfahren benutzten/
um Einsamkeiten zu besingen und Degen,
und nun, durch sieben Jahrhunderte hindurch,
dringt aus der Ultima Thule her
deine Stimme zu mir, Snorri Sturluson.⁷

Die Frage, wer dieser Leser im Titel des Gedichts sei, erscheint zunächst als eine rhetorische: natürlich niemand anderes als Borges selber. Und als Leser wie als Schriftsteller schien er keine großen Unterschiede zu machen zwischen der altenglischen und der altnordischen (isländischen) Literatur. Er zählte sie und ihre Autoren, seien sie nun bekannt oder namenlos geblieben, zu seinen Vorläufern, zur eigenen zweiten Kultur. Borges schränkt aber auch ein, dass er selber kein Philologe sei und die alten Sprachen des Nordens nicht enträtseln würde. Das Latein des Nordens nennt Borges das Altisländische, wie etwa das Gedicht *An Island* weiß, und entsprechend mühsam gestaltete sich manche Lektüre:

Island, lange hab ich von dir geträumt/
Seit jenem Morgen, als mein Vater
Dem Knaben, der ich gewesen bin und der nicht tot ist,

⁷ *Ein Leser*, S. 57 (vgl. Fußnote 1).

Eine Fassung der Völsungasaga gab,
Die mit Hilfe eines langsamen Wörterbuchs
Jetzt mein Halbschatten entziffert.⁸

Gelesen hatte Borges die *Völsunga saga* also schon als Junge, in der englischen Übersetzung von William Morris und Eiríkr Magnússon. Durch sie dürfte er wohl auch zum ersten Mal mit dem Grundprinzip der Kenningar, jener typischen Metapherform der altnordischen Dichtung, konfrontiert worden sein. Ob er deren Grundprinzip damals bereits verstanden hatte, ist mehr als fraglich. Was an Borges späteren Gedichten ins Auge fällt, ist freilich der Umstand, dass er jene seltsamen Metaphern selber so gut wie gar nicht ausprobierte. Vielmehr steht er ihnen eher kritisch gegenüber, wenn er schreibt: »Eine der unverfrorensten Verirrungen, die die Geschichte der Literatur verzeichnet, sind die rätselhaften Bezeichnungen oder *kenningar* der isländischen Dichtung.«⁹

Nicht gerade eine Lobeshymne! Für Borges handelte es sich bei den Kenningar um den »erste[n] Ausdruck einer bewussten Freude am Wort in einer ursprünglichen Literatur«, wobei »diese Metaphern halfen, die Schwierigkeiten einer Metrik zu bezwingen, die, was Alliteration und Binnenreim betraf, sehr anspruchsvoll war.«¹⁰ Borges Essay erschien zuerst 1933 in der Zeitschrift *Sur* und untersucht den Sprachgebrauch der Skalden. In einem späteren Essay über die Metapher, den er bei der Neuausgabe an den Text über die Kenningar anfügt, moniert Borges, »dass keine Emotion rechtfertigend hinter ihnen steht, weshalb wir sie gesucht und überflüssig nennen.«¹¹ Und er fügt hinzu: »Ich habe die Erfahrung gemacht, dass es uns mit den Figuren des Symbolismus oder Marinismus ebenso ergeht.«¹² Verbirgt sich also in der Auseinandersetzung mit den Kenningar eine Art Dichtungskritik der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit, vorgeführt am historischen Gegenstand und geübt am vornehmsten Teil der Poesie, dem Bild/der Metapher und ihrer Form/Gestaltung?

Borges' Wissen über die Kenningar (wie auch der nordischen Mythologie) verdankt sich zum großen Teil Snorri Sturluson und seiner *Prosa-Edda*. Freilich verfasste Snorri sein Handbuch der Poetik in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in einer Zeit, als die Skalden als Dichtertypus schon ein wenig aus der Mode gekommen waren und nicht wenigen ihrer Hervorbringungen der Hautgout des Artifizielles anhaftete. Selbst bei Hofe wurden sie manchmal nicht mehr verstanden. Schon hundert Jahre früher hatte sich der Skalde Einar Skúlason beschwert, natürlich in einer Strophe, dass der dänische König Geigen und Dudelsäcke seinen verbalen Kompositionen vorziehe. Man sieht: Nicht nur der elementare Geschmack für das Heroische kann abhanden kommen, sondern auch das Gehör für dessen Gesänge. In

⁸ *An Island*, S. 99 (vgl. Fußnote 1).

⁹ *Die Kenningar*, in *Essays 1932–1936*, S. 199 [= *Gesammelte Werke*, Band 5/I].

¹⁰ Ebd., S. 199 und 200.

¹¹ *Die Metapher*, in *Essays 1932–1936*, S. 218–219.

¹² Ebd., S. 219.

der Blütezeit der skaldischen Poesie dürften die Herrscher indes ein gutes Gedicht nicht nur zu schätzen, sondern manche von ihnen auch ästhetisch zu beurteilen gewusst haben. Das legt jedenfalls eine andere Passage in Snorri Sturlusons *Heimskringla* nahe. An jenem schon erwähnten Abend vor der für die Norweger fatalen und für Harald Sigurdsson letalen Schlacht von Stamford Bridge (1066) dichtet der König zunächst eine Strophe über seine Absicht, ohne sein Kettenhemd in die Schlacht ziehen zu wollen. Dann aber findet der König die Strophe schlecht gedichtet und macht eine neue, bessere. Abgesehen von einer darin enthaltenen Doppeldeutigkeit (Brünne und Frau) geht hier also Literatur (und Literaturkritik) der heroischen, nichtsdestoweniger schicksalhaften Tat voraus.

Mag für Borges auch hier der Geschmack des Heroischen auf der Zunge gelegen haben, für Snorri waren die Skalden-Strophen mehr als nur Reminiszenz und Zierrat zur Ausschmückung seiner Königsgeschichten. In seinem Vorwort zur *Heimskringla* wies er ausdrücklich auf ihren Wert als historische Quellen hin. Allerdings bedurfte es einer gewissen Kenntnis der Mythologie und anderer Überlieferungen, um die überkommenen Dichtermetaphern der Skalden zu verstehen. Auch zu diesem Zweck hatte Snorri sein Skaldenlehrbuch geschrieben.

Was aber las Borges darin? Eine Zwischenfrage kristallisiert sich allmählich heraus: War er ein eher naiver Leser der altnordischen Literatur und ihrer vordergründigen Heroik? In seinem Essay über die altnordischen Kenningar listet Borges über mehrere Seiten hinweg Beispiele auf, wobei er ausdrücklich anfügt, dass er die mythologischen Formen ebenso weglasse wie diejenigen zweiter Stufe, also solche, die aus einem Grundwort und wiederum einer Kenning bestehen (z. B. Möwe des Wundenmeeres).¹³ In Borges' Liste finden sich mannhafte Klassiker wie die Schwertversammlung für die Schlacht, der Wogenhengst für das Schiff, der Wundenwolf für das Schwert oder der Helmbaum für den Krieger, aber auch etwas drolligere wie das Riff der Worte für die Zähne oder der Kinnbackenwald für den Bart. In seinem Urteil bleibt Borges freilich kritisch, er hält die Kenningar für Sophismen:

Überblickt man das Verzeichnis der »kenningar« im ganzen, so kann man sich des unbehaglichen Gefühls nicht erwehren, daß von ganz wenigen Fällen abgesehen nicht das Geheimnisvolle maßgebend war, sondern unangebrachte Redseligkeit.¹⁴

Das Urteil zieht natürlich die Frage nach sich: Wieso dann die Mühe, wenn er Form und Ausdruck doch nicht mochte? Gereizt haben dürfte Borges das Element des Rätsels und der Entschlüsselung, das in den Kenningar als Form enthalten ist. Ein anderer Grund könnte sein, dass der begrenzte Vorrat an Dingen und Objekten, aus dem die Kenningar schöpfen, in der bildkräftigen Kombination mehr evoziert als nur den Gegenstand, auf den angespielt werden soll. Insbesondere in diesem Punkt darf man Borges eingehende Beschäftigung mit den altnordischen Kenningar im Zusammenhang mit anderen poetologischen Debatten sehen, etwa im Kontext des sogenannten *Ultraísmo* (Ultraismus), einer Reaktion in der spanischen Literatur

¹³ Die *Kenningar*, S. 205–210.

¹⁴ Die *Kenningar*, S. 214.

nach 1918 auf und gegen bestimmte Spielformen des Modernismus. An dieser Bewegung hatte der junge Borges einigen Anteil. In einem von ihm mit unterzeichnetem Manifest aus dem Dezember 1921 heißt es über die Ziele der Ultraisten:

Wir haben die Poesie in ihrem ursprünglichen Element erfaßt: in die [sic!] Metapher, der wir eine maximale Unabhängigkeit gewähren, weit jenseits solcher Spielchen, bei denen ähnliche Formen miteinander verglichen werden, etwa ein Kreis mit dem Mond. Jeder Vers in unseren Gedichten besitzt sein eigenes Leben und stellt ein unveröffentlichtes Bild dar. Der Ultraismus neigt somit zur Schaffung einer emotionalen und wandelbaren Mythologie.¹⁵

Eine Dichtung, welche die Neu-Erfindung von poetischen Bildern und Metaphern zum System erhob, musste also das Interesse von Borges wecken. Freilich hatte sich Borges zu dieser Zeit, Anfang der Dreißigerjahre, längst vom Ultraismus entfernt, ja von dessen gesuchten Metaphern distanziert. In einer Nachschrift zum Kenningar-Essay heißt es nichtsdestoweniger: »Der verstorbene Ultraist, der als Gespenst immer noch in mir fortlebt, hat seine Lust an diesen Spielen.«¹⁶ Das könnte die Kenningar der Skalden als Wiedergänger durchaus einschließen. In einigen seiner Erzählungen hat Borges zwar Kenningar zitiert, etwa in *Der Zahir*, *Undr* oder *Spiegel und Maske*, allerdings hat er kaum versucht, selbst Kenningar zu erfinden – vielleicht mit der auf den ersten Blick unspektakulären, aber nicht uninteressanten Ausnahme, die ich schon einmal zitiert habe: »Ich werde die alten Sprachen des Nordens nicht zu Ende entziffern,/ich werde die begierigen Hände nicht in Sigurds Gold tauchen.«¹⁷

Die Genitiv-Verbindung »das Gold Sigurds« stellt gewissermaßen eine Kombination von formaler Kenning und klassischer Metapher dar, die sich ihrerseits, ganz im Sinne Snorris, auf Dichtungstraditionen beruft (*Völsunga saga*). Hier stünde dieses Gold Sigurds dann für den Schatz der altisländischen Literatur (in seiner ursprünglichen sprachlichen Überlieferung). Mit anderen Worten: Borges verquickt das poetische Bild mit der altnordischen Gestaltung und hebt es auf die Meta-Ebene des Selbst-Kommentars. Dabei scheint darin, zumindest vordergründig, ein Bedauern über die Unmöglichkeit, heute noch Heldenepen verfassen zu können, anzuklingen. Allerdings widerspricht dem naiven Leser und seiner Suche nach einer Lektüre mit dem elementaren Geschmack des Heroischen jener andere (selbe) Leser, der das Artifizielle der heroischen Dichtung für das altnordische Mittelalter konzedieren musste. Auch wenn er letztere, was deren Metaphern, die Kenningar, angeht, für eine Verirrung hielt, so löst er doch den Widerspruch nicht zwischen dem Elementaren (des Heroischen) und dem Artifiziiellen (der Dichtung darüber). Vielmehr entdeckt Borges ein ganz ähnliches Moment in der eigenen (heroischen?) Vergangenheit als rebellischer Modernist: eine Tendenz zur gesuchten, zur gezierten, zur gekünstelten Metapher.

¹⁵ Siehe Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 264.

¹⁶ *Die Kenningar*, S. 218.

¹⁷ *Ein Leser*, S. 57 (vgl. Fußnote 1).

V.

Auch in Borges' Prosa finden sich eine ganze Reihe von Anspielungen auf die alt-nordische Literatur, explizite wie implizite. Ein schönes Beispiel findet sich in der Erzählung *Spiegel und Maske*. Sie setzt an nach der Schlacht von Clontarf, in der die Iren 1014 mit ihrem Sieg die Wikingerherrschaft beendeten. In diese Geschichte mischen sich Elemente, wie man sie in Snorris Königs-Sagas findet, indem ein König und ein Skalde aufeinander treffen, um dann aber in borgesker Manier über wahre Dichtung zu debattieren (Blindheit und Vision spielen ebenfalls eine Rolle). Als der Dichter sein Werk, ein panegyrisches Gedicht, mündlich vorträgt, schafft er das mühelos. Und der König spricht sein Urteil, wie manche Könige bei Snorri – dabei von Borges versehen mit deutlichen Hinweisen auf die Gestaltungsweisen der Skaldendichtung:

In dem ganzen Lobgesang gibt es kein Bild, das die Klassiker nicht benutzt hätten. Der Krieg ist das schöne Männergewerbe, und das Schwertwasser ist das Blut. [...] Mit Geschick hast du den Reim gehandhabt, die Alliteration, die Assonanz, die Silbenlängen, die Kunstfertigkeiten der gelehrten Rhetorik, die weise Abwechslung der Versmaße.¹⁸

Mit anderen Worten: ein perfektes Gedicht – doch eines, das lediglich die Überlieferung variiert und perpetuiert. Der König gibt ein neues Werk in Auftrag. Der Dichter kehrt nach einiger Zeit mit einer weniger umfangreichen Handschrift zurück, deren Text er unsicher abliest, dabei zu stammeln beginnt. In den Augen des Königs übertrifft dieses Werk das erste nicht nur, es macht es zugleich zunichte. Ein dritter Auftrag endet mit einem Gedicht, das nur aus einer einzigen Zeile besteht und dem König vom Dichter ins Ohr geflüstert wird. Wie an nordischen Königshöfen seinerzeit üblich entlohnt der König den Dichter für sein Werk. Und folgendermaßen endet die Erzählung:

»Ich habe dir einen Spiegel und eine goldene Maske gegeben; hier habe ich das dritte Geschenk, das das letzte sein wird.«

Er [der König] drückte ihm [dem Dichter] ein Kurzsword in die Rechte.

Von dem Dichter wissen wir, dass er sich beim Verlassen des Palastes das Leben nahm; vom König, dass er ein Bettler ist, der durch Irland zieht, welches vordem sein Reich war, und dass er das Gedicht niemals wiederholt.¹⁹

Rätselhafter Schluss einer rätselhaften Erzählung? Die Perfektionierung des Gedichts führt in drei Stufen – und mit Achtergewicht, sozusagen – nicht nur zu dessen stetiger Verkürzung, sondern auch von der erkalteten Wortkunst über das (innovative?) Stammeln zum bloßen Flüstern als existentieller Konsequenz, gewissermaßen zur Selbstaufgabe der Kunst und darüber hinaus: zum Selbstmord des Dichters gesellt sich der Verlust oder die Aufgabe der Macht.

¹⁸ *Spiegel und Maske*, in: *Erzählungen* 3, S. 61 [= Gesammelte Werke, Band 4].

¹⁹ *Spiegel und Maske*, S. 63.

Worum geht es? Um die Beziehung zwischen König und Skalde, also zwischen Kunst und Macht? Die Problematik dieses Verhältnisses hatte der Isländer Snorri Sturluson buchstäblich am eigenen Leib erfahren, als er, wohl auf Geheiß des norwegischen Königs Hákon Hákonsson (1204–63) im Jahr 1241 auf seinem eigenen Hof ermordet wurde. Borges hat Snorri ein eigenes Gedicht gewidmet, mehr noch, er hat ihm, vor allem mit der Nennung des Geburts- und des Sterbejahres im Titel, einen poetischen Grabstein gesetzt:

Snorri Sturluson (1179–1241)

Du hast eine Mythologie aus Eis
und Feuer für die Nachwelt hinterlassen,
hast den gewalttätigen Ruhm verfaßt
deiner unbändigen Piratensippe;
staunend hast du gefühlt, an einem Abend
von Schwertern, daß dein tristes Menschenfleisch
erbebte. Dieser Abend ohne Morgen
ließ dich begreifen, daß du feige warst.
In Islands Nacht bewegt der salzige
Sturmwind das Meer. Dein Haus ist schon umstellt.
Die unvergeßliche Ehrlosigkeit
hast du getrunken bis zur Neige. Auf
dein bleiches Haupt stößt nun das Schwert hinab,
wie es so oft in deinem Buch geschah.²⁰

Das Gedicht spielt an auf jenen historischen Moment der Ermordung Snorris, die entweder mit Billigung oder sogar im Auftrag des norwegischen Königs geschah. Zwar spricht Sympathie aus diesen Zeilen, aber sie ist keineswegs nur schmeichelhaft – im Gegenteil. Da wird Snorri zum Schilderer einer Piratensippe, es ist die Rede von seinem tristen Menschenfleisch, von Feigheit und Ehrlosigkeit. Wenig spürt man von dem Heldenideal, das sich für Borges mit dem alten Norden und seiner Literatur verband. Schon in seinem Aufsatz über die *Kenningar* hatte Borges eine eigenwillige Charakterisierung Snorris gegeben. Er sei, heißt es da, einer

der als Geschichtsschreiber, als Archäologe, als Erbauer einer Thermenanlage, als Sippenforscher, als Vorsitzender einer Versammlung, als Dichter, als zwiefacher Verräter, als Enthaupteter und als Gespenst weithin bekannt ist.²¹

Eine eher absteigende Karrierekurve – ob sie zumindest auch ironisch gemeint sein könnte, wäre noch die Frage. Der Bezeichnung als »zwiefacher Verräter« hat Borges übrigens eine eigene interessante Anmerkung gewidmet:

»Verräter« ist ein hartes Wort. Sturluson war – vielleicht – nichts anderes als ein Fanatiker auf Abruf, ein Mann, der auf ärgerniserregende Art von aufeinanderfolgenden und widerspruchsvollen Treueverpflichtungen hin- und hergerissen wurde. Auf geisti-

²⁰ Snorri Sturluson (1179–1241), in: *Gedichte 1923–1965*, S. 105 [= Gesammelte Werke, Band 1].

²¹ *Die Kenningar*, S. 204.

gem Gebiet sind mir zwei Beispiele bekannt: Francisco Luis Bernárdez und ich selber.²²

Die widerspruchsvollen Treueverpflichtungen spielen an auf Snorris diplomatisches Doppelspiel zwischen norwegischem König und isländischen Landsleuten. Worin sein eigener Verrat bestand, lässt Borges hingegen offen. Aber vielleicht verkörperte ja der Isländer Snorri sein wahres heroisches Ideal, insofern als Snorri erfuhr und Borges wusste, dass der Konflikt zwischen dem Mann der Tat und dem des Wortes nicht zu lösen sei. Anders ausgedrückt: Borges empfand die Position des Dichters und damit nicht zuletzt seine eigene wohl doch viel ambivalenter, als es vordergründige Anrufungen des heroischen Ideals erscheinen lassen. Augenfällig und besonders interessant ist hier die Betonung der Gegenwart durch das Präsens am Schluss des Gedichts (»Auf dein bleiches Haupt stößt nun das Schwert herab«). Mit dem Tempus und dem zusätzlichen »nun« holt er Snorri in die eigene Gegenwart, macht ihn zu seinem Zeitgenossen. Mehr noch, er stellt sich mit ihm auf eine Höhe: die Höhe des Verrats.

Aber das ist noch nicht das Ende des Gedankengangs. Zu untersuchen wäre vielmehr in den Texten von Borges nicht nur, wie sich das Heroische zum Verrat verhält, sondern wie das Heroische und der Verrat sich zum Elementaren und zum Artifizialen verhalten: sind dies nur Maskierungen des jeweils anderen oder spiegeln sich diese Phänomene ineinander? Soviel scheint klar: Einfacher wird es damit nicht.

Bibliographie

Die Werke von Jorge Luis Borges werden nach folgender Ausgabe zitiert:
Jorge Luis Borges: *Gesammelte Werke*, München: Hanser 1980–1982.

Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 264.

Cees Nooteboom/Simone Sassen: *Tumbas. Gräber von Dichtern und Denkern*, München: Schirmer/Mosel 2006.

²² Die *Kenningar*, S. 204, Anmerkung.