

Christian Wentzlaff-Eggebert

## BORGES 1925

Sich zu Jorge Luis Borges zu äußern, bedeutet immer eine ganz besondere Herausforderung. Seine Freude an jeder Form der Mystifikation, die einen der Reize seiner phantastischen Erzählungen ausmacht, und die Distanz, die er später zu seinem Frühwerk gewann, haben zu einer Situation geführt, in der schon das Beschaffen der Texte sehr schwer ist. So hat Borges einige frühe Gedichte nur ein einziges Mal in einer kurzlebigen Zeitschrift veröffentlicht und ganze Sammlungen nicht in die selbst veranstalteten Gesamtausgaben aufgenommen oder in völlig veränderter Form nachgedruckt.

Daß ausgerechnet Borges, der im Rahmen der "vanguardia"-Literatur nicht an erster Stelle genannt zu werden pflegt, hier in Berlin gleich zweimal behandelt wird, ist mit darin begründet, daß seine frühen Schriften sich nur in wenigen öffentlichen Bibliotheken erhalten haben und der Zufall wollte, daß Frau Dehennin wie ich diese erst kürzlich, nach längerem Suchen, über Kollegen aus Buenos Aires erhielt, die sie ihrerseits in nordamerikanischen Bibliotheken kopiert hatten. Beide waren wir durch die Begegnung mit dem Frühwerk von Borges fasziniert. Um Überschneidungen zu verhindern, beschränkt sich Frau Dehennin auf die frühe Prosa, während ich mich mit den ersten Gedichten beschäftige.

Dieses Vorhaben ist nicht originell: die ersten dichterischen Versuche von Borges wären wohl kaum bekannt, hätte Guillermo de Torre sie nicht wenigstens teilweise neu publiziert, und die Originalausgaben der meisten frühen Werke hatte Jaime Alazraki stets zur Hand, stammen doch meine über Argentinien erworbenen Kopien

teilweise aus der Bibliothek der Universität Harvard, an der er bis vor kurzem lehrte<sup>1</sup>.

Gerade im Rahmen dieses Kolloquiums aber scheint mir der Versuch besonders lohnend zu sein, die Entwicklung des Lyrikers Borges bis zum Erscheinen von *Luna de enfrente*, einer Sammlung, die man dem Jahre 1926 zuzuordnen pflegt, die aber bereits am 4. November 1925 ausgedruckt war, nachzuzeichnen und durch einige Beispiele zu illustrieren, denn Borges war in Spanien und in Argentinien an Initiativen beteiligt, die zu den markanten Etappen der sogenannten "literatura de vanguardia" im spanischen Sprachraum gerechnet werden. Gleichzeitig läßt sich an seinem Beispiel zeigen, wie stark diese Bewegung in Argentinien auch durch lokale Einflüsse bestimmt war.

Am 24. August 1889 in Buenos Aires, in der Calle Tucumán 840, geboren, wächst J.L. Borges ab 1901 in dem vornehmen Vorort Palermo auf. Als Sohn eines Schriftstellers und Übersetzers schreibt er schon mit acht Jahren, 1907, eine erste Erzählung *La visera fatal*, in der er sich eng an den *Quijote* anlehnt, und schon als Kind kann er so gut englisch, daß er in dieser Sprache eine kurze Abhandlung über griechische Mythologie abfaßt<sup>2</sup>. Der Zehnjährige übersetzt eine Erzählung von Oscar Wilde, die, glaubt man der Biographie von Horacio Jorge Becco<sup>3</sup>, unter dem Namen seines Vaters in der Zeitung *El País* erscheint<sup>4</sup>. Zu sehr ähneln diese Angaben jenen über die Kindheit des rund dreißig Jahre älteren Rubén Darío, der zu diesem Zeitpunkt der Star unter den Dichtern in spanischer Sprache ist und insbesondere in Buenos Aires grenzenlos verehrt wird, als daß man den Einzelheiten allzuviel Gewicht beimessen möchte, doch genießt Borges unbestreitbar eine wohl behütete Kindheit, die ihm früh Kon-

---

1 Ich stütze mich vor allem auf folgende Ausgaben:

Jorge Luis Borges: *Fervor de Buenos Aires. Poemas*, Buenos Aires 1923; Jorge Luis Borges: *Inquisiciones*, Buenos Aires 1925: Editorial Proa; *Luna de enfrente*, versos de Jorge Luis Borges, Buenos Aires 1925: Editorial Proa; *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires 1926: Editorial Proa; Jorge Luis Borges: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires 1928: M. Gleizer. Zu den Arbeiten von G. Torre und J. Alazraki cf. Anmerkung 6.

2 Cf. die Behauptung von H.J. Becco: "en inglés esboza un breve ensayo sobre mitología griega", in *Jorge Luis Borges: Bibliografía total 1923 - 1973*, Buenos Aires 1973: Casa Pardo, p. 17.

3 In H.J. Becco, op. cit.

4 H.J. Becco, op. cit., p. 17.

takt zur Literatur, auch außerhalb des spanischen Sprachraums, vermittelt.

Im Jahre 1914 reist die Familie Borges nach Europa; in Genf bereitet der Fünfzehnjährige auf Französisch das Abitur vor. 1918 wird der Wohnsitz nach Lugano, 1919 nach Spanien verlegt. Die Stationen lauten Mallorca, Barcelona, Sevilla und Madrid; Borges kommentiert später im Rückblick: "El dieciocho fui a España. Allí colaboré en los comienzos del ultraísmo."<sup>5</sup>

Mit den "Ultraisten" tritt er in Sevilla in Verbindung, wo am 31. Dezember 1919 in der Zeitschrift *Grecia* zum ersten Mal ein Gedicht des jungen Argentiniers erscheint, der "Himno del mar"<sup>6</sup>. Weitere Gedichte, Kritiken und programmatische Äußerungen folgen in *Hélices*, *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Cosmópolis*, und *Tableros*<sup>7</sup>. In Madrid trifft er 1920 auf Guillermo de Torre, Rafael Cansinos-Asséns, Ramón Gómez de la Serna und viele andere mehr oder weniger bekannte Dichter<sup>8</sup>.

Schon 1921 aber kehrt er nach Buenos Aires zurück, das er als Fünfzehnjähriger verlassen hatte. Rasch findet er Kontakt zu Macedonio Fernández, aber auch zu vielen jüngeren Dichtern, mit denen er *Prisma* gründet. Die erste Nummer erscheint im Dezember 1921, die zweite im März 1922. Als "cartelón que ni las paredes leyeron" soll Borges diese Wandzeitung bezeichnet haben, und dennoch brachte sie, wie José Luis Ríos Patrón betonte<sup>9</sup>, den jungen Dichtern die Möglichkeit, in *Nosotros*, der 1907 gegründeten angesehenen Literaturzeitschrift von Roberto Giusti und Alfredo Bianchi, mitzuarbeiten und sich in einer Anthologie vorzustellen.

Von August 1922 bis Juli 1923 erscheint die Zeitschrift *Proa* mit Gedichten und Artikeln von Borges, Werken von Macedonio Fernández und anderen<sup>10</sup>, während die Zeitschrift *Nosotros* 1923 eine Reportage über die literarischen Vorstellungen der jungen Genera-

---

5 H.J. Becco, loc. cit.

6 Cf. G. de Torre: "Para la prehistoria ultraísta de Borges", in *Hispania* XLVII (1964): 457 - 463; ich folge dem Nachdruck in *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid 1976: Taurus, p. 81 - 91. Zum "Himno del mar" cf. p. 85 und p. 86 - 87.

7 Cf. H.J. Becco, op. cit., p. 17.

8 Cf. ibid und G. de Torre "Para la prehistoria", p. 84-85.

9 Cf. J.L. Ríos Patrón: *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires 1955: Editorial "La Mandrágora", p. 13.

10 Cf. ibid.

tion bringt, in deren Rahmen auch Borges Stellung bezieht. Im gleichen Jahr wird seine Sammlung *Fervor de Buenos Aires* gedruckt.

Nach einer Europareise erfolgt 1924 die Neugründung von *Proa* zusammen mit Güiraldes und anderen<sup>11</sup>. Wichtiger jedoch wird die Zeitschrift *Martín Fierro*, die im Februar 1924 zum ersten Mal herauskommt und ab 1927 zum zentralen Organ des argentinischen Literaturschaffens wird<sup>12</sup>.

Versuchen wir nun den Weg des jungen Borges anhand einiger Beispiele nachzuvollziehen. Das 1919 in Sevilla erschienene Gedicht "Himno del mar" beginnt so:

#### HIMNO DEL MAR

- Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan;  
del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;  
del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan  
sedientas;
- 5 del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,  
cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;  
del mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo la copa de estrellas.  
Hoy he bajado de la montaña al valle
- 10 y del valle hasta el mar.  
El camino fue largo como un beso.  
Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera  
y, al terminar el valle, el sol  
gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: ¡Mar!
- 15 ¡Hermano, Padre, Amado...!  
Entro al jardín enorme de tus aguas y nado lejos de la tierra.<sup>13</sup>

11 Ríos Patrón, p. 14.

12 Ibidem, p. 14-15.

13 Zitiert bei G. de Torre, ed. Alazraki, p. 86. Der Text geht weiter:

Las olas vienen con cimera frágil de espuma, en fuga hacia el fracaso; Hacia la  
costa,

con sus picachos rojos,  
con sus casas geométricas,  
con sus palmeras de juguete,  
que ahora se han vuelto lívidos y absurdos como recuerdos  
yertos!

.....  
¡Oh Mar! ¡Oh mito! ¡Oh sol! ¡Oh largo lecho!  
Y sé porqué te amo. Sé que somos muy viejos  
que ambos nos conocemos desde siglos.  
Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la vida.  
(En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu seno.)  
¡Oh proteico, yo he salido de ti!

Man kann sich fragen, was den Herausgeber von *Grecia* veranlaßt haben mag, diese Verse zu publizieren, in denen mit hymnischem Pathos die widersprüchlichsten Bilder gereiht werden und "beso" bevorzugtes "tertium comparationis" ist.

Sicherlich liegt der entscheidende Grund in der wenig dogmatischen Haltung, mit der die Gruppe der Ultraisten allem Neuen gegenüberstand. Zurecht hat Emilio Carilla die "amplitud abarcadora" hervorgehoben, die sich an jener zentralen Stelle des Manifestes von 1919 zeigt, an der es heißt: "He aquí nuestro lema: *Ultra*, dentro del cual cabrán todas las tendencias avanzadas, genéricamente ultraístas, que más tarde se definirán y hallarán su diferenciación y matices específicos".<sup>14</sup>

Und insofern weist der Text in der Tat Züge auf, die als modern empfunden werden können. Die konsequente Verwendung des "verso libre" etwa ist gerade in bezug auf Argentinien, wo Leopoldo Lugones noch über Jahre erbittert am Reim festhalten wird, umso auffallender, als hier auch die konsequenten Assonanzen fehlen, die Rubén Darío schon in Gedichten wie "Autumnal" (1887), aber auch in den *Cantos de vida y esperanza* (1905) und in späten Gedichten dort pflegt, wo er auf Reime verzichtet, was allerdings, je älter er wird, umso seltener der Fall ist<sup>15</sup>. Borges begnügt sich im "Himno del mar" häufig mit einem nur angedeuteten Gleichlaut, wie im ersten Vers zwischen "ritmos" und "gritan" oder nach der fünfmaligen e-Assonanz zwischen "valle" und "mar" in den Zeilen 7 und 8<sup>16</sup>.

Interesse dürfte auch die Behandlung des Rhythmus gefunden haben, der in der ersten Zeile ausdrücklich thematisiert wird, in den

---

iAmbos encadenados y nómadas;  
ambos con una sed intensa de estrellas;  
ambos con esperanza y desengaños;  
ambos, aire, luz, fuerza, oscuridades;  
ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria! (loc. cit.)

14 G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid 1925, p. 47, zitiert bei Carilla: "El vanguardismo en la Argentina (Sobre un momento literario y una revista)" in *Nordeste. Revista de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Nordeste* 1 (1960), Resistencia (Chaco) 1960, p. 55.

15 Cf. etwa "Antonio Machado" in *El canto errante*.

16 Eine vollständige Analyse der Klangebene des Gedichts bestätigt den Eindruck, daß trotz der programmatischen, gegen Lugones zielenden Ablehnung des Reims die Klangfülle modernistischer Lyrik von Borges hier noch als vorbildlich empfunden wurde.

weit schwingenden Versen des Eingangs fast malerisch imitierende Qualität erreicht und durch die Anapher des Versbeginns "del mar" in Zeile 2, 3, 4 und 6 in weitgehend parallele Perioden untergliedert wird, mit denen die kurzen Verse 7, 8 und 9 kontrastieren, bevor mit Vers 10 erneut eine überlange Zeile folgt.

Das Gedicht entspricht so einigen der ultraistischen Grundsätze zur Gestaltung von Vers und Rhythmus, wie Guillermo de Torre sie überliefert hat: "La rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas, los mejores, poseen el ritmo unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pautas. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema."<sup>17</sup>

Auf die Interpunktion dagegen verzichtet Borges hier noch ebensowenig wie auf die syntaktische Gliederung durch ein vergleichendes "como" in Vers 1 und 9 oder das "cual" in Zeile 2. Die Möglichkeiten der optischen Gliederung durch Leerzeichen oder "blancs" werden – mit Ausnahme eines sehr eigenwilligen "enjambement" an späterer Stelle – kaum genutzt; nur die Verwendung der Majuskeln bei "Mar" in den ersten vier Zeilen oder bei einigen Wörtern in den Versen 12 und 13 weist in diese Richtung.

Ganz andere Wege geht Borges in formaler Hinsicht im folgenden Gedicht, das einige Monate später ebenfalls in *Grecia* veröffentlicht wurde und das auch inhaltlich mit dem "Himno del mar" kaum Ähnlichkeit aufweist:

#### TRINCHERA

Angustia

en lo altísimo de una montaña camina.

Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja.

El fatalismo une las almas de aquellos

5 que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche.

Las bayonetas suenan con los entreveros nupciales.

El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan.

El silencio aúlla en los horizontes incendiados.<sup>18</sup>

Hier finden sich am Versende keine Assonanzen mehr, auch die Hervorhebung einzelner Wörter durch Majuskeln fehlt ganz; den-

17 J.G. Torre: *Historia de las Literaturas de vanguardia*, Madrid 1955, p. 1965, p. 540, zitiert nach R.G. Aguirre: *Las Poéticas del siglo XX*, Buenos Aires 1983: Ediciones Culturales Argentinas, p. 140.

18 G. de Torre: "Para la prehistoria ultraísta de Borges", ed. Alazraki, p. 89.

noch läßt sich dieser kurze Text viel eher als ultraistisch im Sinne Guillermo de Torres interpretieren. Die noch vorhandene Interpunktion ist funktionslos, denn die wenigen Punkte – nach einem Komma oder Semikolon sucht man vergebens – haben ihre gliedernde Funktion im Grunde verloren; sie markieren allenfalls das Ende von Aussagesätzen, die fast ausnahmslos genau eine Zeile füllen. Signale für Vergleiche wie "como" oder "cual" sind ebensowenig vorhanden wie Konjunktionen, welche die einzelnen Aussagen zueinander ins Verhältnis setzten; dafür ist das erste Wort dadurch hervorgehoben, daß es vom Rest des Satzes – und der Zeile – durch die Anordnung auf dem Papier abgesetzt ist, ein Verfahren, das sich im "Himno del mar" bereits andeutet<sup>19</sup>.

Auffallender ist der Abstand auf inhaltlicher Ebene. Zu Recht zitiert Guillermo de Torre "Trinchera" als Beispiel für den Einfluß des deutschen Expressionismus auf den jungen Borges<sup>20</sup>; er unterstreicht dabei den rein livresken Charakter dieser Beziehung "puesto que [sc. tales(...) adaptaciones] no reflejan experiencias propias, sino las de aquellos escritores que vivieron, sufrieron, la guerra del 14"<sup>21</sup>.

Am 30. März 1921, rund ein weiteres Jahr später also, erscheint in der ersten Nummer von *Ultra* ein Straßenbahn-Gedicht von Borges:

#### TRANVIAS

Con el fusil al hombro los tranvías  
 patrullan las avenidas.  
 Proa del imperial bajo el velamen  
 de cielos de balcones y fachadas  
 5 vertical cual gritos.  
 Carteles clamatorios ejecutan  
 su prestigioso salto mortal desde arriba.  
 Dos estelas estiran el asfalto  
 y el trolley violinista  
 10 va pulsando el pentágrama en la noche  
 y los flancos desgranan  
 paletas momentáneas y sonoras.<sup>22</sup>

19 Cf. die Isolierung von "yertos" in Zeile 22 (Anm. 13).

20 Borges überträgt etwa Texte von Johannes R. Becher, Ernst Stadler, Wilhelm Klemm und August Stramm; cf. op. cit., ed. Alazraki, p. 88.

21 Loc. cit., p. 88 - 89.

22 Zitiert bei G. de Torre, ed. Alazraki, p. 88.

Man sieht, hier hat sich das syntaktische Prinzip der asyndetischen Reihung von Aussagesätzen wieder gelockert: das kurze Gedicht endet in einer Art Polysyndeton. Doch täuscht die scheinbar konsequente Handhabung der Interpunktion. Auch die Assonanz wird souveräner gehandhabt. Das betonte "i" erscheint nicht konsequent in der vorletzten Silbe, aber im ersten Teil etwa dort, wo es einen Zeilensprung im Satz zu motivieren oder dessen Ende deutlich zu machen gilt: in Vers 2, Vers 5 und Vers 7. Durch die Verlagerung in das Versinnere in Vers 8 mit "estiran" gewinnt "violinista" besonderes Gewicht, bevor in den letzten drei Zeilen in modernistischer Manier betontes "a" und "o" vorherrschen.

Auffällig ist der Übergang von einer "angelesenen" Thematik und Bildlichkeit wie im "Himno del mar" oder "Trinchera" zur Wiedergabe eines primär optischen Eindruckes aus dem städtischen Lebensraum. Beschreibungen von städtischen Massenverkehrsmitteln begegnet man vor dem Futurismus bekanntlich in der Lyrik des 19. Jahrhunderts immer wieder unvermutet. Bei Verlaine etwa tauchen sie in der 1870 veröffentlichten Sammlung *La bonne chanson* auf, wo es heißt:

L'omnibus, ouragan de ferrailles et de boues,  
 Qui grince, mal assis entre ses quatre roues,  
 Et roule ses yeux verts et rouges lentement.<sup>23</sup>

Bei Verlaine ist die Evokation dieses jedermann zugänglichen Verkehrsmittels Teil der poetischen Charakteristik eines durch Lärm und Dreck geprägten Arbeiterviertels in der Großstadt, zu dem weitere Details gehören wie "Toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse, / Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout"<sup>24</sup>, das aber im Grunde nur den Hintergrund bildet für das Glück, das der Dichter zu diesem Zeitpunkt bei Mathilde Mauté zu finden glaubt.

Borges dagegen tritt ganz hinter dem Text zurück. Er manifestiert sich nur durch die sprachliche Gestaltung. Allgemeine Aussagen über den Zustand der Welt wie in "Trinchera" – etwa die Feststellung "El mundo se ha perdido" – fehlen, doch erinnert die Bildlichkeit eines Straßenbahnwagens, dessen nach innen geneigte Stromabnehmer-

23 Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*, ed. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Paris 1962: Bibl. de la Pléiade, p. 152.

24 Ibidem.



stange zum geschulterten Gewehr wird, ebenso an die Kriegsgedichte wie das Verb "patrullar".

Schon im nächsten Vers jedoch ist von "proa", dem Bug der Elektrischen, die Rede; die Straße wird unausgesprochen zum Wasser unter einer Takelage von Balkonen und Fassaden; die Schienen erscheinen als doppeltes Kielwasser. Zu der horizontalen Bewegung der Straßenbahn kommt in der Vertikalen der "salto mortal" der Reklameschilder, orchestriert durch den hohen Ton der Kontaktrolle des Stromabnehmers am Leitungsdraht und dumpfe Schläge an den Seiten.

Auch wenn der Vergleich mit dem Schiff für den Leser, der nicht, wie der junge Borges, lange Reisen zu Schiff gemacht hat, etwas weit hergeholt wirkt, bleiben einem diese Zeilen gerade durch die verwegene Gleichsetzung und die etwas disparaten Synaesthesien in Erinnerung, die in vielen Punkten den programmatischen Zielsetzungen der spanischen Ultraisten entsprechen.

Guillermo de Torre erinnert sich in "Para la prehistoria ultraísta de Borges" daran, wie erstaunt er war, als er 1923 in der Sammlung *Fervor de Buenos Aires* kaum eines der ultraistischen Gedichte entdeckte: "[...] cuando Borges publica, en la misma fecha su primer libro poético (*Fervor de Buenos Aires*), excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía."<sup>25</sup>

Dabei differenziert Guillermo de Torre, wie man sieht, fein zwischen "composiciones (...) de signo opuesto o distinto", wenn er die "composiciones (...) más recientes" charakterisiert.

Daß allerdings der Bruch nicht abrupt war, zeigt das aus *Fervor de Buenos Aires* stammende Gedicht

#### CIUDAD

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.

Charras algarabías

entran a saco en la quietud del alma.

Colores impetuosos

5 escalan las atónitas fachadas.

De las plazas hendidas

---

25 Ed. Alazraki, p. 82.

rebosan ampliamente las distancias.  
 El ocaso arrasado  
 que se acurruca tras los arrabales  
 10 es escarnio de sombras despeñadas.  
 Yo atravieso las calles desalmado  
 por la insolencia de las luces falsas  
 y es tu recuerdo como un ascua viva  
 que nunca suelto  
 15 aunque me quema las manos.

Im Mittelpunkt steht wiederum ein Aspekt der modernen Stadt, die Fülle der Lichtreklamen, die in den lauten Plakaten von Zeile 6 in "Tranvías" bereits vorweggenommen waren. Wieder sind die Assoziationen kühn, vor allem im Zusammenhang mit dem "ocaso arrasado", dem gedemütigten Sonnenuntergang.

Plötzlich jedoch erscheint das lyrische Ich in dieser Welt des falschen Lichtes. Ist dies nicht der Rückschritt gegenüber der distanzierten Charakteristik von Straße und Straßenbahn in "Tranvías", eine Umkehr in Richtung Verlaine, der an das Ende seines Gedichtes die Evokation persönlichen Glückes gestellt hatte?

Offenbar sah Borges dies Anfang der Zwanziger Jahre anders, denn ein mit ihm zu identifizierendes Ich ist in *Fervor de Buenos Aires* fast ständig präsent, besonders auffällig in "La vuelta", einem Gedicht, das mit den Worten beginnt:

Depués de muchos años de ausencia  
 busqué la casa primordial de la infancia  
 [...]

Diesen und ähnliche Texte mag Guillermo de Torre im Auge gehabt haben, wenn er vom "atrezzo moderno' por los motivos sentimentales del contorno" spricht, der ihn und seine Dichterefreunde merkwürdig berührt habe, als *Fervor de Buenos Aires* herauskam<sup>26</sup>.

In Wahrheit steht Borges, was die Entwicklung zur persönlichen Aussage angeht, erst am Anfang. Ein Gedicht wie das oben zitierte über die Lichtreklamen wird er 1943 in der Ausgabe der *Poemas* bei Losada nicht mehr abdrucken, während er sich bei dem sehr viel persönlicheren Text "La vuelta" auf einige kleine Korrekturen beschränkt<sup>27</sup>.

26 Ed. Alazraki, p. 82.

27 Cf. J.L. Borges: *Poemas (1922 - 1943)*, Buenos Aires 1943: Losada, p. 38 - 39.

Ebenso kritisch wie *Fervor de Buenos Aires* wird er 1943 die Sammlung *Luna de enfrente* durchsehen, die Ende 1925 in Buenos Aires veröffentlicht worden war und in Inhalt und Form ausgesprochen criollistische Züge aufweist. Hier war Borges ursprünglich gelegentlich so weit gegangen, argentinischen Eigentümlichkeiten der Aussprache selbst in der Orthographie Rechnung zu tragen<sup>28</sup>.

Das hier gewählte Beispiel "Singladura" verdeutlicht in der schlichten Feststellung der letzten Zeile, "yo comparto la tarde con mi hermana como un trozo de pan", daß Borges daran festhält, in seinen Gedichten den persönlichen, ja autobiographischen Bezug deutlich zu betonen. Der Text lautet:

## SINGLADURA

El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza.  
La llamarada es traducible en ira, todo manantial en fugacidad, cualquier  
cisterna en Clara aceptación.

El mar es solitario como un ciego.

- 5 El mar es un huracán lenguaje que yo no alcanzo a descifrar.  
En su hondura, el alba es una humilde tapia encalada.  
De su confín surge el claror igual que una humareda o un vuelo de calandrias.  
Impenetrable como de piedra labrada persiste el mar ante los ágiles días.  
Cada tarde es un puerto.
- 10 Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo:  
Ultima playa blanda, celeste arcilla de las tardes urbanas.  
¡Que dulce intimidad la del ocaso en el huracán mar!  
Claros como una feria brillan las nubes y hay mansedumbres de suburbio en  
su gracia.  
Cielo de limpio atardecer: mar pueril de conseja que cabe en las plazitas y en  
los patios.
- 15 La luna nueva se ha enroscado a un mástil.  
La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz agraciara los  
sauzales.  
La tarde es una corazonada de orilla.  
En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana como un  
[trozo de pan].<sup>29</sup>

Das Beispiel zeigt zugleich – auf Einzelaspekte komme ich noch zurück –, wie weit sich Borges in sechs Jahren, seit 1919, von "Himno

28 Cf. die Kritik von G. de Torre in *Revista de Occidente*, Bd. XI, Madrid 1926, ed. Alazraki, p. 32 - 33.

29 *Luna de enfrente*, p. 20

del mar" entfernt hat. Das Meer wird hier nicht nur ohne übertriebene Pathos in sehr enge Verbindung zum Ich, ja zur Person des Dichters und seiner Schwester Norah gebracht, sondern es führt auch immer stärker zur Stadt, mit der das Meer stellenweise nahezu verwächst.

Guillermo de Torre erklärt den Wechsel in Borges' dichterischer Haltung, der für ihn zuerst in *Fervor de Buenos Aires* sichtbar wurde, durch den "choque psíquico" der Heimkehr nach siebenjährigem Europaaufenthalt. Für *Luna de enfrente*, eine Sammlung, die während und nach einer weiteren Europareise entsteht, kann diese Hypothese kaum genügen. Es lohnt sich vielmehr, sich kurz klarzumachen, was auch Guillermo de Torre in der bereits angeführten Rezension von *Luna de enfrente*, die er 1926 in Ortegas *Revista de Occidente* erscheinen läßt, zu erwähnen vergißt: das Buenos Aires von 1921, oder gar von 1925, unterscheidet sich erheblich von der Stadt, die der Fünfzehnjährige im Jahre 1914 verlassen hatte.

Die Jahre während und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg haben Argentinien eine unerhörte wirtschaftliche Blüte beschert, weil der Export von landwirtschaftlichen Produkten und Rohstoffen enorme Erträge sicherte und die kriegsbedingten Importbeschränkungen zum Aufbau einer eigenen industriellen Produktion gezwungen hatten. Dazu war im Jahre 1916 mit dem Wahlsieg von Hipólito Yrigoyen auch ein politischer Umschwung gekommen. Inzwischen war Buenos Aires eine Stadt, die auch – und gerade – für einen aus dem kriegsgebeutelten Europa kommenden jungen Schriftsteller und Kritiker – Borges sieht sich ja nicht nur als Dichter – reizvolle Möglichkeiten bot. Das Land insgesamt war sich der veränderten Lage bewußt. Die Identifikation mit diesem lebendigen neuen Argentinien mußte für jeden Heimkehrer nahe liegen.

Aber hat sich Borges trotz gewisser Veränderungen in der dichterischen Haltung wirklich so weit von den Anfängen des "ultraísmo" entfernt, wie Guillermo de Torre es nahelegt, der Borges 1926 in der erwähnten Besprechung von *Luna de enfrente* vor allem als "cada día más adicto a sus paisajes nativos" und "Vuelto de espaldas a la polifonía europea" schildert?<sup>30</sup>

---

30 Cf. ed. Alazraki, p. 32.

Horst Rogmanns Beitrag über Kuba und Puerto Rico in diesem Band ist "De la vanguardia hacia la tradición" überschrieben. Die hier vorgetragenen Beobachtungen am lyrischen Frühwerk von J.L. Borges legen auf den ersten Blick eine ähnliche Schlußfolgerung nahe, scheint der Argentinier sich doch in *Fervor de Buenos Aires*, und stärker noch in *Luna de enfrente*, criollistischen Tendenzen anzunähern, wie sie etwa Ricardo Rojas, der erste Inhaber eines Lehrstuhls für argentinische Literatur und Verfasser einer umfangreichen, aber sehr eigenwilligen *Historia de la literatura argentina*, vertrat.

Borges zum "criollista" zu stempeln, hieße aber verkennen, wieviel ihn, das behütete Kind von Intellektuellen aus der Hauptstadt, das in Europa aufgewachsen ist, von dem siebzehn Jahre älteren Autodidakten Rojas aus den nordwestlichen Provinzen des Interior trennte. In der Tat sind in den verschiedenen Phasen seines Dichtens ständig zwei Faktoren zu beobachten, die nahezu unabhängig von den jeweils vermittelten Inhalten wirken: ein konstantes Bemühen um eine ästhetisch befriedigende moderne Form und die Vorliebe für überraschende, gelegentlich rätselhafte Bilder und Metaphern<sup>31</sup>.

Was die Form angeht, schwankt Borges zwar in seiner Haltung zur Assonanz, verzichtet jedoch nie ganz auf sie, weil für ihn, der vom Rhythmus besessen ist, der Gleichklang eine wichtige Komponente der Musikalität des Verses ist. Wenn er auf den Reim und die bei Rubén Darío häufigen langen Ketten von Assonanzen verzichtet, hängt dies eng mit der Gestaltungsfreiheit zusammen, die er auf der semantischen Ebene für sich in Anspruch nimmt, wie ein Urteil über Leopoldo Lugones aus dem Jahre 1926 deutlich macht: "Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta."<sup>32</sup>

Was die Metaphorik betrifft, hat Zunilda Gertel überzeugend dargestellt, welchen Platz diese bei Borges von Anfang an auch in der theoretischen Auseinandersetzung mit Literatur einnimmt<sup>33</sup>. So

---

31 Ich differenziere hier und im folgenden ebensowenig zwischen Bild und Metapher wie Borges selbst zwischen "metáfora" und "imagen", zumal in der Regel weder der eine noch der andere Begriff befriedigt.

32 Cf. J.L. Cosmelli Ibáñez: *Historia cultural de los argentinos*, Buenos Aires 1975, II, p. 151.

33 "La metáfora en la estética de Borges" in: ed. Alazraki, p. 92 ff.

heißt es etwa in der von Borges redigierten ultraistischen *Proclama* vom Dezember 1921:

Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquéllos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable.<sup>34</sup>

In der Ablehnung des herkömmlichen Vergleiches, der auf objektiverbaren gemeinsamen Eigenschaften des "comparandum" und des "comparatum" beruht, wie in der Überzeugung, jeder Vers besitze seine eigene Faktur, erkennt man in dieser Erklärung den Einfluß von Vicente Huidobro. Dieser hatte schon 1914 in Santiago behauptet: "Nosotros [...] también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear."<sup>35</sup> Einige Jahre später hatte er seine Haltung in seinem Vortrag *La poesía* in Madrid so erläutert: "El poeta crea, fuera del mundo que existe, el que debiera existir[...]."<sup>36</sup>

Huidobro wie Borges entwickeln Anfang der Zwanziger Jahre eine abgestufte Theorie der Metapher, die bei Huidobro von der "imagen especular" über die "imagen creada" zur "imagen pura creada" führt<sup>37</sup>. Borges, der 1921 in *Cosmópolis* einen Artikel, "Apuntes críticas: la metáfora", veröffentlicht und in verschiedenen seiner 1925 publizierten "Inquisiciones" auf das Problem zurückkommt, wirkt geradezu besessen von der Suche nach Rechtfertigung für die radikalsten Gleichsetzungen, die er in der Verbindung von akustischen und visuellen Wahrnehmungen bei Quevedo mit "negras voces" oder "voz pintada" oder, in der Nachfolge Rimbauds, in Aussagen wie "les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes" vorfindet, oder noch vollkommener in einer engen Verflechtung von Abstraktem und Konkretem wie in "Cuando su cabellera está dispuesta en tres oscuras trenzas, me parece mirar tres noches juntas", einem

34 Zitiert bei G. de Torre, ed. Alazraki, p. 89.

35 Zitiert bei R.G. Aguirre: *Las poéticas del siglo XX*, p. 126.

36 Ibidem, p. 127.

37 Cf. Aguirre, p. 133 - 134, der sich vor allem auf Huidobros Manifest *El creacionismo* bezieht.

Beispiel aus *1001 Nacht*, das an gängige Verfahren der arabischen mittelalterlichen Lyrik erinnert, oder auch in der engen Verspannung von Zeit und Raum in "los rieles aserran interminables asfaltos", "die Schienen durchsägen unendliche Asphalte". Als Höhepunkt dieses Strebens nach nicht zu übertreffender Kühnheit der Metapher erschienen ihm dabei Fälle, in denen die Elemente sich widersprechen und dadurch eine ähnliche Ambiguität der Bedeutung entsteht, wie sie das spanische Wort "huesped" kennzeichnet, das gleichzeitig "Wirt" und "Gast" bedeutet.<sup>38</sup>

Trotzdem setzt gerade Borges der semantisch kühn gespreizten Metapher Grenzen durch seine Forderung, diese müsse im Leser etwas auslösen. Schon 1921 ist die Metapher für ihn "una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con una finalidad de emociones."<sup>39</sup>

Nur wenn sie "wirkt", vermag die gelungene Metapher als einmalige und außergewöhnliche Leistung des Dichters die objektive Realität so zu verändern, daß eine neue Realität entsteht, wie sie auch Huidobro verspricht. Gelungen ist dies, nach Borges, einem Quevedo mit den Versen "Su tumba son de Flandes las campanas / y su epitafio la sangrienta luna."<sup>40</sup>

Verfolgt man Borges' Verhältnis zur Metapher über die Jahre hinweg und berücksichtigt dabei, daß oberstes Ziel stets das Angerührtsein ist, gewinnt man den Eindruck, daß seine Haltung sehr viel kohärenter ist, als Zunilda Gertel es in ihrer verdienstvollen Arbeit dargestellt hat. Nur wenn eine Metapher bewegt, ist sie in Borges' Augen gelungen, sonst ist sie nicht mehr als eine rhetorische Figur<sup>41</sup> oder, um es mit Borges' Worten zu sagen: "Las estrellas son poéticas, porque generaciones de ojos humanos las han mirado y han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar."<sup>42</sup>

---

38 Zu den Beispielen, die Borges fast alle in "Apuntaciones críticas: La metáfora" anführt, einer Studie aus dem Jahre 1921, welche mir leider nicht zugänglich war, und von denen er nur einige in "Exámenes de metáforas" in *Inquisiciones* (pp. 65 - 75) wieder aufgreift, cf. Zunilda Gertel, op. cit., pp. 93 - 94.

39 Op. cit., p. 92.

40 Cf. op. cit., p. 94.

41 Cf. op. cit., p. 97.

42 Cf. "Otra vez la metáfora" in *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires 1928, p. 56.

Die zitierten Gedichte und Gedichtauszüge liefern genügend Beispiele, die belegen, daß die Struktur der Metapher sich nicht wesentlich ändert, wohl aber deren Wirkungsabsicht.

So begegnet etwa die bereits besprochene überraschende Verwendung von akustischen Reizen schon 1919 im ersten Vers im "Himno del mar" mit den "olas que gritan" und dem "aullar sus mesnadas" in der vierten Zeile, ohne daß man dadurch, vor allem im zweiten Fall, besonders beeindruckt wäre. Beide Figuren wirken konventionell in diesem von hohlem Pathos getragenen Jugendwerk, dessen Qualität Borges bald nicht mehr genügt zu haben scheint, da er es nie mehr nachdrucken ließ. Auch die in ihrer Kühnheit kaum zu übertreffende Wendung in der letzten Zeile von "Trinchera", die "aullar" mit "silencio" verbindet, steht in einem Gedicht, das Borges schon 1923 verleugnen wird. Dabei gibt es in beiden Gedichten weitere Beispiele, in denen, ganz im Sinne seiner Metaphertheorie, Raum und Zeit gleichgesetzt werden, etwa mit "camino [...] largo como un beso" in "Himno del mar" oder "piletas de la noche" in "Trinchera".

Auch das Bild des "velamen / de cielos de balcones y fachadas/ vertical cual gritos" und der wiederum ganz der Theorie entsprechende Vers "Dos estelas estiran el asfalto" gehen mit "Tranvías", das nicht in *Fervor de Buenos Aires* aufgenommen wird, unter. Doch selbst das Gedicht "Ciudad", das 1923 in *Fervor de Buenos Aires* steht und das einige Motive wie die zunehmenden Lichtreklamen und das Hochaufragende der Fassaden aus "Tranvías" wieder aufnimmt, findet auf Dauer keine Gnade und wird 1943 in den *Poemas* kommentarlos unterschlagen, obwohl hier durch den expliziten Bezug zum lyrischen Ich Wirkung zumindest suggeriert wird.

Dagegen besteht "Singladura" aus *Luna de enfrente* mit den kühnen, aus Unvereinbarem zusammengesetzten Metaphern der ersten Zeile, wenn auch gekürzt, die nachträgliche Prüfung. Amputiert wird der Text um den Lerchenschwarm in Zeile 7, um den Vers 14, der, unmotiviert zwischen Sonnenuntergang und Evokation des Mondes stehend, etwas unglücklich eine recht konkrete kindliche Vorstellung einbringt, und um die vorletzte Zeile, die nachträglich dem markanten neunten Vers "Cada tarde es un puerto" zu ähnlich erscheinen mochte und dessen Wirkung ebenso schmälerte wie die des letzten, in dem "tarde" nochmals thematisiert wird.



Beibehalten wird auch das ebenfalls aus *Fervor de Buenos Aires* stammende Gedicht "Carnicería", nachdem es von Bildern befreit ist, die aus der Rückschau als zu wenig eigenständig oder nur kühl gesucht erscheinen, wie "das grandiose Gehörn" oder die modernistisch kühle "lejana majestad" und die "fijeza impasible de la palabra escrita".

Das Ergebnis kann sich sehen lassen: es bewahrt, von der anschaulichen Realität ausgehend die kühne Vorstellung eines "Lärms" von "grellem Fleisch" und, "zweckbestimmtem Marmor", in der sich der optische Reiz, übersteigert und mit der philosophischen Reflexion verbunden, im wahrsten Sinne des Wortes in der akustischen Metapher Gehör verschafft und gleichzeitig, vorbereitet durch den überraschenden Mißklang der Gleichung "lupanar" und "carnicería", selbst beim europäischen, nicht durch Echeverría's "Matadero" traumatisierten Leser Betroffenheit auslöst, denn in der Ausgabe von 1943 lautet der überarbeitete, glänzend rhythmisierte Text:

CARNICERIA

Más vil que un lupanar  
 la carnicería rubrica como una afrenta la calle.  
 Sobre el dintel  
 una ciega cabeza de vaca  
 5 preside el aquelarre  
 de carne charra y mármoles finales  
 con la confusa majestad de ídolo.

Hier erst, in dieser von allem überflüssigen Zierat befreiten Fassung der Ausgabe von 1943, erreichen die Metaphern eines vor 1925 entstandenen Textes das von Anfang an erstrebte, aber erst 1928 unmißverständlich formulierte Ziel, in ausgewogener, ganz dem Inhalt untergeordneter und trotzdem durch a- und i- Assonanzen kunstvoll gegliederter Form den Leser im Innersten anzurühren.

## RESUMEN

J. L. Borges no suele ser considerado entre los más destacados representantes de la vanguardia. Que se le dediquen aquí en Berlín dos ponencias se explica por el hecho de que Elsa Dehennin-Galle y yo conseguimos casi al mismo tiempo copias de los libros que el poeta argentino publicó en Buenos Aires entre los años 1923 y 1928. Estos textos – ya estudiados por Guillermo de Torre, Jaime Alazraki y otros – han sido casi inaccesibles en Europa y en Argentina durante las últimas décadas.

Partiendo de las primeras poesías que sólo se conocen hoy a través de unos fragmentos publicados por Guillermo de Torre – especialmente aquellos textos que vieron la luz en los cinco años que siguen a la vuelta a Buenos Aires del poeta – y de las numerosas modificaciones que sufrieron a lo largo de su vida, se pretende mostrar la evolución del concepto borgiano de la forma poética y de sus finalidades.

Con el análisis de los cambios que se perciben en las versiones de "Carnicería", publicadas entre 1923 y 1943, concluimos el estudio afirmando que Borges ha sabido aprovechar sus experiencias como poeta de vanguardia: en el texto definitivo, la audacia de las metáforas, que arrancan de una imagen realista, unida a la reflexión filosófica y a un ritmo perfecto, logra lo que el poeta anhelaba ya en su etapa vanguardista desde 1921: emocionar al lector.