

## Goethe in den kritischen Texten von J. L. Borges

Gustavo Giovannini  
Nationale Universität Córdoba (Arg.)  
[giovanni@ffyh.unc.edu.ar](mailto:giovanni@ffyh.unc.edu.ar)

Das ausgiebige kritische Werk Borges, so bedeutend wie sein erzählerisches und dichterisches Werk, wird durch einen fragmentarischen, von den Umständen abhängigen, augenscheinlich unplanmäßigen Charakter geleitet. Dennoch gestalten diese verschiedenartigen Textgruppen einen substantiellen Teil seiner Produktion und beziehen sich zum größten Teil direkt auf seine literarischen Texte. Wie Pastormerlo behauptet, könnte die Forschung über die Herausbildung und Entfaltung dieser Texte Borges' eine innere Kohärenz offenlegen (Pastormerlo 2007: 16-17). Wenn auch die Erwähnung deutscher Autoren in diesem kritischen Korpus geringer ist, als die der von Borges bevorzugten Autoren der englischen Literatur, wiederholen sich die Namen von Schopenhauer, Nietzsche, Heine und Kafka, u.a. Aber welchen Stellenwert hat Goethe, der markanteste Verfasser der deutschen Literatur, in diesen kritischen Texten von Borges? Dies ist eins der Themen, dessen chronologische Entwicklung es erlaubt, die Kritik Borges' als kohärente Auslegung zu analysieren, die sich an keine akademische Konvention hält, sondern eine persönliche Stellungnahme und ein "Ort der Eingriffe" (Pastormerlo 2007: 24) ist.

Die Meinungsäußerungen über Goethe erscheinen im Laufe von Jahrzehnten in Essays, Rezensionen, Vorworten und Vorträgen. Aber weder haben sie immer denselben Wert, noch dieselbe Zielsetzung. Zu Beginn seiner literarischen Laufbahn äußert Borges eine gewisse Geringschätzung über die Figur des klassischen Dichters; sicherlich ein Erbstück des deutschen Expressionismus, mit dem er während seiner Jugendzeit in der Schweiz in Kontakt stand. Schon in *Discusión (Diskussion)* (1932) stimmt er mit Paul Groussacs Aussage: Der *Fausto* von Estanislao del Campo "steht über dem im Gedicht Goethes" (Borges 1989: 186) überein. Die ironische Disqualifizierung tritt wiederum in *El arte de injuriar (Beleidigungskunst)* (1936) hervor, wo er eine Bemerkung in Klammern macht:

(Ein Italiener, der sich von Goethe befreien will, emittierte einen kurzen Artikel, in welchem er ihm unermüdlich einen Spitznahmen gab, *Il signore Wolfgang*. Es war fast eine Schmeichelei, denn es bedeutete die Unkenntnis, dass schlagende Argumente gegen Goethe nicht fehlen.) (Borges 1989: 186)

Borges legt einleuchtend dar, dass er seitdem diese "schlagenden Argumente" wohl erkannt hat, mit denen man den deutschen Dichter disqualifizieren kann; sicherlich waren die

Argumente, die ihm die Expressionisten darboten (cf. Cervera 1992: 42-54), aber auch die der akademischen Kritik, die ihm dank seiner vielseitigen Gelehrsamkeit zukamen.

## I

Ab 1938, als sich die dunkelsten Facetten des Nationalsozialismus entpuppten, und später, nach dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges, erscheinen die Bezugnahmen auf Goethe ständig verknüpft mit der kritischen Haltung, die Borges von Anfang an gegenüber der nationalsozialistischen Politik und ihrer Propagandisten in Argentinien einnahm. 1938 schreibt er eine Rezension für die literarische Zeitschrift *Sur* über die neue Herausgabe von August F. C. Vilmar's *Geschichte der deutschen National-Literatur* (1846), bearbeitet und fortgesetzt von Johannes Rohr (Berlin: Safari-Verlag, 1936). "*Una exposición afligente*" (*Ein betrübliches Exposé*) ist Borges' Text betitelt. Er hebt das Versäumnis von wichtigen deutschsprachigen Schriftstellern, – Heine, Becher, Döblin, Kafka – hervor, nur weil sie Juden waren; und er fügt hinzu: "Als ob das nicht schon genug wäre, wurden Goethe, Lessing und Nietzsche entstellt und verstümmelt." (Borges 1938: 66). Hier wird Goethe scheinbar neu in den Kanon der wichtigsten Autoren der deutschen Sprache integriert, wobei Borges offenbar seine kritische Geringschätzung der Jugendzeit zurücklässt und gleichzeitig eine tiefe Besorgnis über die ideologische Instrumentalisierung ausdrückt, der die deutsche Literatur unterworfen ist.

Die einzige Vorlesung von Borges, die sich eigens mit der Persönlichkeit und dem Werk von Johann Wolfgang von Goethe befasst, fand 1949 in Lomas de Zamora, in der Provinz von Buenos Aires, statt. Der Vorlesungstext wurde nie veröffentlicht; Bioy Casares hat ihn teilweise in seinem Tagebuch wiedergegeben, das seine Freundschaft mit Borges beschreibt. Der Herausgeber bemerkt, dass Borges' Vorlesung zum größten Teil auf einer englischen Biographie Goethes, *The Life of Goethe* (1855) von George Henry Lewes, basiert. Aus Lewes' Biographie kommt die Charakterisierung Borges' über die philosophischen Interessen Goethes; er betont das unvollständige Verständnis des Schriftstellers über Schopenhauer und Kant: "Als Schopenhauer versuchte ihm den Idealismus klar zu machen, hat er nichts erreicht." (Bioy 2006: 43). Ebenso wie Lewes, kommentiert Borges auch die besondere Bedeutung, die Spinozas Philosophie für Goethe hatte: "Er konnte nur unsystematisch einige Seiten lesen; er verstand ihn, er versuchte Spinozas Denken zu verstehen; fast Spinoza zu sein, und das genügte ihm" (Bioy 2006: 43). In diesen Ausdruckweisen erscheinen nicht nur die Ideen Lewes' über Goethe, sondern es erschallt auch der Stil des englischen Biograph's wieder. Ganz in diesem Sinne zeigt sich, dass die Meinungen Borges' über die

wissenschaftlichen Forschungen von Goethe, genauso wie über seine Arbeit als Dramaturg und seine Beziehung zum Theater Shakespeares aus derselben Quelle kommen. Im Übrigen vergisst Borges Goethes *Faust* zu erwähnen – dessen zweiter Teil von Lewes nachdrücklich kritisiert wird – und er betrachtet, wie der englische Verfasser die *Römische Elegien* als eines der wichtigsten Werke Goethes. Aber es gibt ein paar Aussagen Borges' über Goethe, die persönlicher Natur sind. Erstens betrachtet er Goethe als einen weltoffenen Geist, der neugierig auf das Novum und die Ferne ist, z. B., wenn er sein tiefes Verständnis der östlichen Dichtung lobt:

Er kannte die persische Dichter mittels schlechter deutscher Übersetzungen; er hat sie verstanden; er nahm wahr, dass das Wesentliche in ihren Werken die Zeitlosigkeit war. Er schrieb *West-östlicher Divan*, schrieb chinesische Gedichte, persische Gedichte, arabische Gedichte. Es störte ihn nicht, wie ein Nachmacher auszusehen; er kam darüber hinweg: er war ein chinesischer Dichter, ein persischer Dichter, ein arabischer Dichter. (Bioy 2006: 44)

Die hier positive Charakterisierung des Bild Goethes entspricht der Durchgestaltung einer literarischen Figur, die Borges einige Jahre früher in der Erzählung *El jardín de los senderos que se bifurcan* (*Der Garten der Pfande, die sich verzweigen*) (1944) zustande brachte. In dieser Erzählung trifft ein chinesischer, für Deutschland dienender Geheimagent die Entscheidung, als Teil seiner Strategie einen angesehenen englischen Sinologen, Stephen Albert, zu besuchen. Der chinesische Geheimagent verehrt Albert, sein Opfer: "...ich kenne einen Mann aus England – einen bescheidenen Mann - , der für mich nicht weniger ist als Goethe. Mehr als eine Stunde habe ich nicht mit ihm gesprochen. Aber während dieser Stunde war er Goethe." (Borges 2007: 101). Der bedrängte Yu Tsun setzt in seinem Bericht den gelehrten englischen Sinologen mit dem alten Goethe gleich, der in seinem Angesicht etwas "unzerbrechliches und noch immer unsterbliches" hat (Borges 2007: 109); außerdem hat Albert jedoch, wie der Goethe der Vorlesung, das wesentliche Problem das von ihm Jahre lang analysierten chinesischen Buches gelöst: eine radikal andere Zeitvorstellung, als im Abenland.

Die zweite Aussage Borges' über Goethe steht in enger Verbindung zum schon kommentierten; und gleichzeitig steht sie in Verbindung mit Goethes Stellung als national-repräsentativer Dichter, die ihm von der deutschen Tradition zugeordnet wurde. Nach Borges' Meinung sind die an die nationale Identität gebundenen Traditionen, die für die Literatur eine wesentliche Rolle spielen, Produkt eines gewissen historischen Zufalls; und vielmals können sie wie ein Paradox erscheinen (Panesi 2004: 141). Die eigene Biographie des deutschen Klassikers, die Borges im knappen Stil evoziert, erscheint wie ein Konglomerat verschiedener

kultureller Identitäten, was die Idee einer nationalen Repräsentativität widersprechen würde. Aus einem unbedingt ästhetischen Betrachtungswinkel ist für Borges nicht Goethe einer der besten deutschen Autoren, da er nämlich Schopenhauer, Nietzsche oder Heine vorzieht (Bioy 2006: 44). Die nationale Repräsentativität von Goethe hat jedoch den Wert eines glücklichen Paradox:

Er war weder leidenschaftlich noch fanatisch. Napoleonische Kriege waren in Deutschland Kriege für die nationale Unabhängigkeit, die tiefen patriotischen Eifer erweckten: Goethe hatte nichts dagegen, sich mit Napoleon zu unterhalten. Deswegen ist die Auswahl Goethes als nationaler Dichter für ein fanatisches Volk, wie das Deutsche, gezielt gewählt. (Bioy 2006: 45)

Wenn auch nicht Goethe der höchste Dichter seines Landes ist, ist er ein würdiger Vertreter der deutschen Kultur; insofern besaß er eine Persönlichkeit, die sich von den Eigenheiten seines Volkes sehr stark unterscheidet. Dieser Abschnitt der Vorlesung aus dem Jahr 1949 spielt offensichtlich auf die politische Situation des Nationalsozialismus und des vier Jahre früher beendeten Weltkrieges an. Hier kann man die typische rhetorische Strategie erkennen, mit der Borges seine politische Stellungnahme gegen den Faschismus ausdrückt. Einerseits formuliert man keine direkte Verurteilung dieser Ideologie, sondern, nach Louis, eine, die in seitlicher Richtung auftaucht, „als eine Art vergleichender Betrachtung, während er über ein literarisches oder philosophisches Problem schreibt.“ (Louis 2007: 23). Andererseits hat der polemische Text nicht die Absicht eine Diskussion mit ihren Anforderungen von Beweis und möglichen Widerlegungen zu eröffnen; dagegen etabliert er nur eine strenge Antinomie, die auf Stereotypen gegründet ist. In diesem Fall steht der Kosmopolitismus von Goethe dem politischen Fanatismus des deutschen Volkes entgegen. Die komplexe und vielschichtige Wirklichkeit wird so in seiner kritischen Überlegung, deren Wirksamkeit nicht von Auseinandersetzung sondern von Durchsetzung eines Kriterium abhängt, geschichtet. (cf. Torres Roggero 2007: 121 y ss.). Die besondere Art und Weise, in der Borges in seinen Texten politische Fragen aufwirft, wird von Louis als eine redselige „Entfaltung“ in Opposition zur Ausarbeitung der klassischen Rhetorik definiert. Diese Umgehung der Argumentation entspricht auch der lehrhafte, fragmentarische und verstreute Charakter seiner kritischen Texte.

## II

Eine andere polemische Betrachtung von Borges ist die Beurteilung, die er vom berühmtesten Werk Goethes, *Faust*, sowohl in kritischen als auch in literarischen Texten macht. Seine

negative Meinung über Goethes *Faust* wird im Laufe der Jahre beibehalten und scheinbar steht sie nicht in Zusammenhang mit den historischen und politischen Umständen des Nazionalsozialismus. Die Tatsache, dass Borges den ästhetischen und philosophischen Wert *Fausts* in Abrede stellt, bedeutet, dass er intensiv über das Thema nachgedacht hatte. Eine der ersten Andeutungen der kritischen Beschäftigung Borges' mit dem Drama von Goethe ist die Rezension "*Sobre una alegoría china*" (*Über eine chinesische Allegorie*), veröffentlicht in der Zeitung *La Nación* vom 25. Oktober 1942. Der Text kommentiert die englische Übersetzung eines chinesischen Reisebuches aus dem 16. Jahrhundert. Während er den Zeit- und Raumbegriff in der östlichen Kultur analysiert, führt er in Klammern an, was später der Kern seiner These über Goethes *Faust* sein wird:

(Oswald Spengler - ich erinnere mich – verkündete, dass die Anschauung einer unendlichen Zeit und eines unendlichen Raums kennzeichnend für die Kultur war, die er faustisch nannte; aber das unverkennbare Denkmal dieser Weltanschauung ist nicht das flackernde (*vacilante*) und vermischte (*misceláneo*) Drama Goethes, sondern das alte kosmologische Gedicht *De rerum natura*.)

Derselbe Text von 1942 wird für den Protagonist der Erzählung *Deutsches Requiem* (1949) mit kleiner Veränderungen wiederholt und später auch in Interviews von Borges selbst. Allerdings hat ein kritischer Kommentar im Rahmen einer erzählenden Fiktion Auswirkungen und Bedeutungen, die sehr verschieden von denen einer Rezension oder eines Interview sind, und ihre Analyse geht über die Grenzen dieses Beitrags hinaus. Dennoch kann man gemeinsame Merkmale betonen. Erstens gibt es eine Widerlegung des spenglerianischen Begriffs von "faustischer Kultur" und eine Verweisung solcher Weltanschauung auf das Werk des klassischen Autoren Lukrez. Borges leugnet nicht die Existenz einer faustischen Kultur, die kennzeichnend für Abendland ist, aber seine Meinung nach ist sie in *Faust* nicht repräsentiert. Möglicherweise ist es eine rhetorische Art gewesen, der nationalistischen Tendenz ablehnend gegenüberzustehen. Eine Tendenz der deutschen Kultur, die die Figur Goethes abgöttisch liebte; und der Text Spenglers repräsentierte sie (Jasper 1998:11). Borges hat es in einem Interview in seinen letzten Jahren genauer gesagt: "Jeder Deutsche, der schreibt, muss fingieren, dass alles, was er geschrieben hat, sich wirklich in Werken Goethes fand ... also es is logisch, dass man diese aktuelle Form der Kultur "faustisch" nennen könnte." (Ferrari/Borges 2006: 110).

In der Rezension aus dem Jahr 1942 ist *Faust* als ein "flackerndes und vermischtes" (*vacilante y misceláneo*) Drama charakterisiert; in *Deutsches Requiem* wird nur das Adjektiv "misceláneo" wiederholt, d.h. ein Werk, in dem man viele Themen auf eine

unzusammenhängende und gemischte Art und Weise behandelt. Denn obgleich der Protagonist zur Linde in einer Fußnote Goethe als Beispiel einer “ökumenischen Auffassungskraft” (*comprensión ecuménica*), eines “Weltbewusstsein” kennzeichnend für die deutsche Kultur rettet, und er erklärt, dass seine Kritik nur *Faust* betrifft. In diesem Fall wird nochmals die Betrachtungen Borges’ als Kritiker eins mit der Stimmen seiner literarischen Personen. Die Betrachtung von *Faust* als ein thematisch und stilistisch mangelhaftes Werk wird für Borges aus Kommentaren Friedrich Theodor Vischers und aus der oben erwähnten Biographie Lewes’ aufgegriffen. Vischer war einer der ersten deutschen Intellektuellen, die eine negative Kritik über Goethes *Faust* in Zeiten vom Aufstieg des Drama als Hauptwerk der deutschen Literatur machte. Er beanstandete die Einheit von Goethes Drama in einer Artikelreihe und drückte seine negative Ansicht des zweiten Teils des *Fausts* mit der Abfassung einer berühmten Parodie (cf. Jasper 1998: 66-67) aus. Borges setzte sich mit Vischers Kritik nicht auf direkter Weise auseinander, sondern durch das Lesen eines seiner bevorzugter Philosophen in jungen Jahren: Benedetto Croce. Der italienische Denker blickte zu dem Werk Goethes auf und bei vielen Gelegenheiten reflexierte er über die negativen Betrachtungen der deutschen Kritiker. Nach Croces Meinung folgen die deutsche Germanisten, wie Rickert, Burdach oder Böhm, die eine negative Ansicht von Goethes *Faust* haben, eine Überlieferung, die mit Vischer startete. Gleichzeitig bemerkt er, dass Vischers Kritik in Zusammenhang seiner hegelianischen Ästhetik und als ein Produkt der Tendenzen seiner Epoche verstanden werden muss (Cf. Croce 1946: 96-103 und 132-147). Borges seinerseits hat scheinbar eine Auslegung geliefert, die die ästhetische Kritik über den Fehlbestand einer stofflichen und thematischen Einheit des Dramas betont und lässt den philosophischen und geschichtlichen Kontext links liegen.

Diese Beurteilungen von Borges über Goethes *Faust* müssen auch im Rahmen seiner Konzeption der klassischen literarischen Werke verstanden werden. Der Wert und die Dauerhaftigkeit des Werkes würden nicht einem wesentlichen Element, der im Werk selbst bleibt, entsprechen, sondern sie stehen in Verbindung mit der Positionierung des Werkes oder eines Autoren in einer bestimmten Tradition, mit geschichtlichen und kulturellen Umständen, in denen das Werk erschienen ist. Aus dieser Perspektive, die Borges in seinem Essay *Sobre los clásicos (Über die Klassiker)* (1965) ausgearbeitet hat, kann man verstehen, was er über *Faust* als klassisches Werk der deutschen Literatur sagt: “Für Deutsche und Österreicher ist *Faust* ein Meisterwerk; für andere eine der berühmtesten Formen der Langweile...”; weiter vorn folgert er “ein Faible kann wohl ein Aberglaube sein” (Borges 1998: 290-291). Die ironische Äußerungen über Goethes *Faust* (wie die ähnliche über Milton oder Rabelais) heben

eine kulturelle Verfremdung hervor, mit der er sich von den europäischen Literaturen abgrenzt. Die Ironie ist an ein Heiligtum, das von einer fremden Tradition formuliert wurde, gerichtet; und selbstverständlich ermöglicht es auch eine aktive Rezeption des Textes. Borges entfernt sich von bloßen Lobesworten, um Goethes Werk und Persönlichkeit verstehen zu können. Außerdem steht seine vieldeutige und ludische Beziehung zu den fremden Literaturen im engen Dialog mit seiner Stellung als Argentinier am geographischen und kulturellen Rande des Abendlandes (Cf. Sarlo 2007: 7-8).

### III

Seit den 50er Jahren wird Goethe in Borges' Texten auf zwei anscheinend widerstrittige Weisen betrachtet: der satirische Kommentar und die Einfühlung. Zum Beispiel im Essay *El pudor de la historia (Die Züchtigkeit der Geschichte)* (1951) zitiert Borges politische Aussagen, die Goethe 1792 in Frankreich während des Koalitionskrieges machte, um im selben Atemzug ihre Trivialität und Haltlosigkeit aufzuzeigen (Borges 1998: 250-251). Eine ähnliche Funktion, aber von gemilderter ironischer Tönung, haben die Bemerkungen über Goethe, die er in *Introducción a la literatura inglesa (Einführung in der englischen Literatur)* (1965) und in seiner Vorlesungen des englischen Literatur-Seminars in der Universität von Buenos Aires machte, die 1966 aufgezeichnet und letztlich von Arias und Hadis abgeschrieben und herausgegeben wurden. In diesen Texten, die näher an dem Essay als an der Vorlesung sind, steht Goethe immer im Vergleich zu wichtigen britischen Schriftstellern wie Samuel Johnson, James Boswell oder Thomas Carlyle. Borges kommentiert die Reaktionen auf das Gedicht James Macphersons *Fingal* (1761), das dem alten Dichter Ossian zugeschrieben wurde, und betont, dass Goethe gegenüber der Skepsis Johnsons an diesen apokryphen Text leicht glaubte (Borges 1965: 23). Aber zugleich lobt er in seiner Vorlesungen die Übersetzung, die Goethe von Fragmenten des *Fingal* in *Werther* machte; und behauptet auch kategorisch, dass *Werther* "ein vorbildlicher Roman der Romantik" sei (Arias/Hadis 2010: 164). Borges zieht auch einen Vergleich zwischen *Gespräche mit Goethe* (1848) von Johann P. Eckermann und *The Life of Samuel Johnson* (1791) von James Boswell, und er findet, dass das englische Buch dem deutschen überlegen sei, weil die Boswellsche Haltung vor Johnson frei und kreativ ist. Im Gegensatz dazu nimmt er die Beziehung Eckermanns zu dem alten Goethe als hierarchisch und ehrerbietig wahr: "Eckermann existiert fast nicht, außer als Maschine, die registriert, was Goethe gesagt hat" (Arias/Hadis 2010: 152). Schließlich redet Borges auch vom Verhältnis zwischen einem seiner britischen Lieblingsautoren, Thomas Carlyle und Goethe. Carlyle, Übersetzer und Förderer von Goethes Werken in

Großbritannien, schreibt über ihn eine Artikelreihe in den Londoner literarischen Zeitschriften, was eine echte Gefühlsregung im deutschen Dichter auslöste. Borges legt die Danksagung Goethes für seinen britischen Übersetzer auf der Lage der politischen und gesellschaftlichen Umständen Deutschlands in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert aus. Er berücksichtigt, dass das Fehlen einer politischen Einheit der deutschen Gesellschaft einen provinziellen Charakter gab, und er folgert: “Für Goethe bedeutet der Umstand, dass einige Personen in England zu ihm aufblickten, dasselbe, was für einen Südamerikaner, z.B., der Umstand ist, in Paris oder London bekannt zu sein.” (Arias/Hadis 2010: 220).

Wie Louis absichtlich seine Kritik am Faschismus erklärt, analysiert Borges die Vorgänge ab einem “nationalen Filter” (Louis 2007: 30), der auch sozusagen ein persönlicher Filter ist. Das Bild Goethes, das er seit 1950 in seinen kritischen Texten darstellt, wird immer stärker durch diesen persönlichen Filter geprägt. Eine Einfühlung mit dem Werk des deutschen Klassikers verstärkt sich allmählich und die Bewunderung und Rückgewinnung von Goethes Poesie kommt in dieser Zeitphase nicht von ungefähr:

Um 1957 erkannte ich mit gerechtfertigtem Trübsinn, dass ich blind zu werden begann. Die Offenbarung war zum Glück graduell. [...] Ich konnte die lakonische Worte Goethes über den täglichen Einbruch der Dämmerung auf eine neue Weise wiederholen und fühlen: “*Alles nahe werde fern*” [sic]. (Borges 2003: 206)

Diese Worten stehen in einer Vorrede zu seiner Übersetzung eines angelsächsischen Gedichts aus dem 13. Jahrhundert, das in der Zeitung “*Clarín*” 1978 veröffentlicht wurde. Das Zitat der Verse Goethes, wahrscheinlich wegen der Blindheit auswendig wiederholt, ist ungenau und es ist scheinbar aus einem Gedicht der *Chinesisch-deutsche Jahres und Tageszeiten* entnommen, das über die optische Wirkungen des nächtlichen Licht handelt. Borges wird das poetische Bild von Goethes Gedicht, mit der eigenen Blindheit verbunden, in seinem letzten Gedichtbuch *Los conjurados (Die Verschwörer)* (1985) wiederholen. Im Gedicht *La joven noche (Die junge Nacht)* wird der Verlauf beschrieben, in dem die Schatten die täglichen Bilder überfallen, und er sagt: “Mejor lo dijo Goethe: *Lo cercano se aleja. / Esas cuatro palabras cifran todo el crepúsculo.*” (Borges 2005: 25). [Goethe hat es besser gesagt: *Schon ist alle Nähe fern. / Diese vier Worte verschlüsseln die ganze Dämmerung.* (Borges 2005:25)]

Die Beurteilungen Borges’ wandern in diesem letzten Zeitabschnitt von polemischen oder kritischen Texten zur Poesie, da möglicherweise nur die poetischen Formen die Mehrdeutigkeit von Borges’ Anblick enthalten konnten. Bewunderung und Ablehnung können aufgrund von konnotativer Kraft der poetischen Sprache ohne Widerspruch ausgedrückt werden. In dem bekannten Gedicht *Al idioma alemán (Lob der deutschen*



*Sprache*) (1972) erscheinen ohne Verschleierung zwei widerstreitende Wertungen über Goethe:

“Heine me dio sus altos ruiseñores; / Goethe, la suerte de un amor tardío, / A la vez indulgente y mercenario” (Borges 1989<sup>a</sup>: 494). [Heine gab mir seine Nachtigallenpracht; / Goethe die Schickung einer späten Liebe, / gelassen sowohl wie bereichernd; (Übersetzung von F. Niedermeyer)]

Ein oberflächliches Durchlesen deutscher Übersetzungen dieser für Goethe gewidmeten Verse würde die Schwierigkeit beider widerstreitenden Eigenschaften von der “späten Liebe”, “*indulgente*” und “*mercenario*” (“gelassen” und “bereichernd”) aufzeigen. Man versteht die Übersetzungsschwierigkeiten, wenn man in Betracht zieht, dass diese Verse – jenseits von einer möglichen Anspielung zu der *Mariebader Elegie* – ein vielfaches paradoxes Bild Goethes verschlüsselt. Ein Bild, das Borges im Laufe der Jahre bildete. Eine Ansicht über Goethe, von geschichtlichen Ereignissen und akademischen Traditionen durchschossen, die in Gelegenheitsschriftstücken, veröffentlicht in Zeitungen und Zeitschriften, oder in Aufzeichnungen von Konferenzen und Vorlesungen erscheinen. Eine Verschiedenartigkeit von Texten, die die Anthologien zum größten Teil aus Archiven wiedergewonnen haben und diese fordern jetzt eine methodische Auslegung. In dieser nicht erschöpfenden Untersuchung der kritischen Texten Borges’ ist die begriffliche Komplexität seiner kritischen Arbeit klar und auch die fließende Beziehung zwischen seinem kritischen und literarischen Werk. Die Kritik und die Literatur von Borges zeigen schließlich keine endgültige Verurteilung Goethes, sondern eher die wechselhaften Verhältnisse, die Borges im Verlauf seines Lebens mit dem Werk und dem Leben des deutschen Klassiker hatte.

## **Bibliografía**

Arias, Martín y Hadis, Martín (2010) *Borges Profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.

Bioy Casares, Adolfo (2006) *Borges* (edición crítica de D. Martino). Buenos Aires: Destino.

Borges, Jorge L. (1938) “Una exposición afligente”. En *Sur*, N49. Buenos Aires, 1938: 66-7  
 (1965) *Introducción a la literatura inglesa*. Buenos Aires: Emecé.  
 (1989) *Obras Completas 1923-1949*, v. I. Buenos Aires: Emecé.  
 (1989<sup>a</sup>) *Obras Completas 1952-1972*, VII. Buenos Aires: Emecé.  
 (1996) *Obras Completas*, vol. IV. Buenos Aires: Emecé  
 (1997) *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.  
 (1998) *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.  
 (2003) *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé.  
 (2005) *Los conjurados*. Buenos Aires: Emecé.  
 (2007) *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.

Cervera Salinas, Vicente (1992) *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Universidad, Secretariado de publicaciones.

Cobo Borda, Juan G. (1999) *Borges enamorado. Ensayos críticos, diálogos con Borges, rescate y glosa de textos de Borges y sobre Borges. Bibliografía*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Croce, Benedetto (1946) *Scritti di Storia Letteraria e Politica, XXii*. Bari: Gius. Laterza e Figli.

Ferrari, Osvaldo y Borges, Jorge L. (2006) *En Diálogo II*. México: Siglo XXI.

Goethe, Johann W. (1958) *Goethes Werke. Band I*. (Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz). Hamburg: Christian Wegner Verlag.

Jasper, Willi (1998) *Faust und die Deutschen*. Berlin: Rowohlt.

Lewes, George Henry (1864) *The Life of Goethe*. London: Smith, Elder and Co. En: <http://www.forgottenbooks.org/> (20/12/2011).

Louis, Annick (2007) *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang.

Panesi, Jorge (2004) *Críticas*. Buenos Aires: Norma.

Pastormerlo, Sergio (2007) *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, Beatriz (2007) *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI.

Torres Roggero, Jorge (2007) *Confusa Patria. Borges y las zonceras*. Rosario: Fundación Ross.