

Der Name der Dornenrose : eine Titelstudie zu Almqvists Törnrosens bok

Autor(en): **Wetzig, Karl-Ludwig**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858299>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

inom psalmlyriken, var till övervägande del syllabiska till sitt väsen. Först i folkvisan utvidgas den stramt syllabiska versstrukturen, och antalet stavelser i sänkningspositioner börjar alltmer variera. Inom den litterära lyriken når man detta vid sekelskiftet.

För Lönnrot representerade folkvisan, den «nya sången», den tredje arten av finsk lyrik. I Lönnrots, Gottlunds och Ahlqvists arkivsamlingar av folkdikt är även folkvisan representerad. Men bara undantagsvis var folkvisan föremål för metriskt intresse. I förordet till *Kanteletar* kommenterade Lönnrot dess meter sparsamt: de nya sångerna «äro sämre ej allenast i afseende å språket, utan också till metern.»²⁰ C. A. Gottlund var ännu strängare: enligt honom hade den finska allmogen förkastat sina vackra gamla dikter och «trallar nu oanständigt klingklang, där det inte finns något dugligt vare sig i språket eller i sången.»²¹

Dock publicerade man anständiga exempel på detta lyriska ogräs i Lönnrots *Mehiläinen* och som bihang till *Kanteletar*. Intressant nog var en av Lönnrots fåtaliga dikter, «Neijon laulu» (Flickans sång) från år 1833, en version av den kända folkvisan «Saimaan rannalla» (På Saimens strand). I detta sammanhang analyserade Lönnrot folkvisans metriska egenskap mycket grundligt: dess versfötter utgjordes av daktyler och spondéer, men dessa kunde inom versen ersättas med korta fyrstaviga versfötter, peoner.

Så tidigt som 1833 hade man alltså kännedom om den segrande asyllabiska principen. Den florerade i den populäraste arten av metriskt språk, i folkvisan. Under 1800-talet förblev dock Lönnrots dikt det enda provet på den asyllabiska, peoniska versen vad «de lärdes sånger» beträffar. I Ahlqvists poetik berörs den asyllabiska versen inte.

Men den sten som de metriska byggmästarna förkastade blev en grundsten. I slutet av 1890-talet grävdes den folkviseaktiga peonen fram av den unge lyrikern Eino Leino, en av de diktare som har haft det starkaste inflytandet på finsk lyrik. Nu representerade den försmådda folkvisans metriska frihet ett skönhetsvärde man kunde ta till sig inom den nationella nyromantikens lyrik.

²⁰ LÖNNROT (1847: 101).

²¹ GOTTLUND (1831: 271).

KARL-LUDWIG WETZIG, GÖTTINGEN

Der Name der Dornenrose.
Eine Titelstudie zu Almqvists *Törnrosens bok*

Wie ist der Titel von Love Almqvists umfangreichem Hauptwerk, *Törnrosens bok*, ins Deutsche zu übersetzen? Ich stelle diese Frage ausnahmsweise nicht,

weil ich Mitarbeiter an einem Sonderforschungsbereich zur Literarischen Übersetzung bin, sondern weil mit der Wahl einer bestimmten Pflanzenart für diesen Titel – eingedenk einschlägiger Äußerungen Almqvists – möglicherweise eine literaturhistorisch bedeutsame Vorentscheidung über die nachfolgenden Texte getroffen wird. In Parenthese gesagt, erweist sich hier wieder einmal, daß das Übersetzen ein wichtiges Hilfsmittel der Textanalyse sein kann, weil jeder Übersetzung eine genaue Auffächerung der Übersetzungsmöglichkeiten vorausgehen muß.

Bekanntlich fungiert das hier zur Debatte stehende Mammutwerk oft als missing-link-Fossil des Übergangs von der Romantik zum Realismus in der schwedischen Literatur; und ebenso wie diese literaturgeschichtliche Rolle ist auch eine bestimmte Auffassung vom Symbolgehalt der namengebenden Blume in seinem Titel zu einem Standard der Forschung geworden.¹

I

Mit *törnros*, so heißt es, sei die unscheinbar blühende und schwach duftende, wilde Heckenrose oder Hagebutte gemeint. Dieses hochgewachsene, aber scheue, fast im Verborgenen blühende Gewächs sei ein Symbol für das schwedische Volk.² Den Beleg für diese national-romantische Deutung bildet eine Stelle in Almqvists *«nationella evangelium»*³, der Abhandlung «Svenska fattigdomens betydelse»:

Låtom oss till slut kasta en blick på nordens flora. Har vår halvö någon törnros? – Hemfödd och landet själv tillhörig hava vi en sådan, som likväl i vardagslag kallas nyponbuske, ehuru av samma blomsterätt, som den sydligare törnrosen.

Nyponbusken förtjänar att närmare ses – den är för Norden utmärkande. Betrakta dess lilla, enkla, ljusröda blomma, och känn den utomordentligt fina, nästan svaga lukten, den ädlaste likväl som luften bär. Här är ingen yppig rik bladighet; icke den fullsaftiga, högröda, om brånad påminnande söderländska törnrosen; och ikke heller här den starka narkotiska ångan, en syster till ambra, mysk och all österländsk rökelse. Nyponbusken visar väl under sin korta blomstringstid ett ganska stort antal av sina små fåbladiga blommor; den är högvuxen, ehuru spenslig, och taggar har den fullt ut så många som den syd- och österländska släktingen. Men den är gestalten av fattigdom, vilt behag och kyskhet. Den bär på sig uttrycket av hela vår nordiska natur, samlat i en fantom. (ALMQVIST, 1920–38: VIII, 333 f.).

Der aufmerksame Leser bemerkt, daß hier von zwei *törnros*-Arten die Rede ist, der nordischen, gleichzusetzen mit der Hagebutte, und einer südländi-

¹ Zur Bedeutung von Titeln als eröffnende Schlüsselbegriffe für literarische Texte vgl. FOWLER (1982).

² Vgl. z. B. PAUL (1982: 137): «Törnrosens bok (Buch der Dornenrose [= Heckenrose])» und zuletzt noch GLIENKE (1986: 121–133).

³ Algot Werin in: ALMQVIST (1920–38: VIII, x passim).

schen species. Welcher von beiden verdankt *Törnrosens bok* seinen Titel? Wie ist *törnros* also zu übersetzen?

Dazu der wortgeschichtliche Befund: Nach Auskunft schwedischer Pflanzenwörterbücher⁴ wurde in der älteren Volkssprache *ros* oft synekdotisch als Bezeichnung für jegliche Blume verwendet, während *törne* alle dornigen Gewächse meinte. Auf die Familie der eigentlichen Rosen übertrug man den Namen ihrer Früchte und nannte sie *nypon*, Hagebutte, was botanisch exakt jedoch nur auf die Art *rosa canina*, deutsch Hunds- oder Heckenrose, zutrifft.

Für die Zeit vom 17. bis ins 19. Jahrhundert hinein gibt es Belege, in denen der Hagebuttenstrauch mit der Zusammenziehung *törnros* bezeichnet wird; gleichzeitig konnte *törnros* aber auch sozusagen das botanische Gegenstück, nämlich alle kultivierten Arten der Gattung Rose meinen.

In der älteren botanischen Literatur unterschied man hingegen zwischen *törne* als Sammelname für alle einfachblühenden Rosenarten und *ros* für alle gefüllt blühenden species; vor allem wohl die *rosa centifolia*, also die «hundertblättrige» Gartenrose, zu der man in Schweden auch *hundrabladig ros*, *gårdsros*, *tamros*, *holländska ros* oder eben – *törnros* sagte.

Die Wortgeschichte gibt also keine andere Auskunft, als daß Almqvist mit dem einen Namen sehr wohl verschiedene Pflanzen, wilde und kultivierte Arten meinen konnte. Ich habe darum versucht, die *törnros*-Belege bei Almqvist zu sammeln und auszuwerten. Dabei konnte ich mich auf die Vorarbeit einer früheren Untersuchung stützen: Nils Gösta Valdéns «Törnrosens bok. En titelstudie» von 1967.⁵

Valdén hat die erste Erwähnung von *törnros* in einem Jugendgedicht Almqvists von 1810 gefunden: «En törnros [. .] / att kärlek tyda blev den knuten». Auch ein Gedicht von 1815, «Törnrosens ursprung», benutzt die Rose im Sinne höchst traditioneller Symbolik als «den rena kärlekens emblem». In beiden Fällen wird es sich bei diesem Symbol der Liebe kaum um die Hagebutte handeln.

Ein Jahrzehnt später, in den Plänen zu dem nie ausgeführten Vorläufer von *Törnrosens bok*, *Jordens blomma*, deutet sich eine Verschiebung dahingehend an, die Blume nun im Sinne von Novalis' Blauer Blume als romantisches Symbol für Dichtung und Kunst anzusehen. Schon Henry Olsson hat zur Genüge Almqvists Vertrautheit mit der deutschen Romantik aufgezeigt und in Hinsicht auf Novalis z. B. die Ähnlichkeit von Rosaura mit der Prinzessin aus dem dritten Kapitel des *Heinrich von Ofterdingen* herausgestellt⁶, so daß die Kenntnis von Novalis' Roman bei Almqvist vorausgesetzt werden kann. In *Törnrosens bok* ist dem Blumensymbol von Anfang an ein Bedeutungsgewebe unterlegt, dessen Verweisungen und anspielende Bezüge im Text immer wieder anders geknüpft werden. Almqvist spielt mit allen Registern, die das Bild und das Wort der *törn-*

⁴ LYTTKENS (1911: 764–82). Für die lehrreiche Führung durch den botanischen (Rosen-) Garten danke ich meinem Göttinger Kollegen Wilhelm Heizmann.

⁵ in: *Svensk Litteratur Tidskrift* 30 (1967), S. 34–38.

⁶ OLSSON (1927: 345f.).

ros enthalten. Eine restlos eindeutige Bestimmung der Titelblume wird also schon deshalb schwerlich zu finden sein, weil Almqvist selber von vornherein einen mehrdeutig besetzten Begriff verwandte.

So ist auch die erste Erwähnung einer Blume in der einleitenden Rahmenerzählung «Jaktlottet» gleich geheimnisvoll und vorausdeutend vielsagend. Während der ersten abendlichen Session der Löwenstjernas, an der der Leser teilnehmen darf, ruft Herr Hugos schwärmerischer Sohn Franz den Zuhörern noch einmal den seltsamen und unerwarteten Tod seiner Mutter Isabella in Erinnerung: Von einem ausländisch gekleideten Boten war ihr in einer kunstvoll gefertigten Vase eine Blume überbracht worden. Der Vater hatte das Gewächs, das aus dunkelgrünen saftgefüllten Blättern und einer einzigen Knospe bestand, auf einen Ehrenplatz gestellt. Am nächsten Tag war die Knospe aufgesprungen und übertraf an Schönheit «allt av vad människor förut om blommor blivit hört eller sett.» (ALMQVIST, 1920–38: V, 25) Die Mutter atmet den paradisischen Duft ein – und stirbt unmittelbar danach, «med fullkommligt lugn och sans [. . .] låttad av det skönas obeskrivbara makt» (ALMQVIST, 1920–38: V, 26). «[. . .] ingen av oss alla förstod *skönheten*, eller krafterna i dess rike, dess *under-jordiska rike*», schließt Franz seinen Bericht (ALMQVIST, 1920–38: V, 24; Sperrungen im Text).

Auf diese Weise also gelangt die Blume, «vår olyckas ros», in den Gesichtskreis der Familie Löwenstjerna. Unübersehbar ist ihr enger Zusammenhang mit dem Begriff der Schönheit, der hier und fortan immer in *Törnrosens bok* mit der Erfahrung von Trauer verbunden ist.

Dieser ambivalente Schönheitsbegriff prägt auch den Schöpfungsmythos in *Törnrosens bok*, «Skönhetens tårar», der alle *Törnros*-Schriften in seinem Schoß bereits enthalten soll. In dieser mythischen Erzählung entsteht aus dem dunkelroten Blut und den «klaren, schönen» Tränen der von einem Dämon verfolgten Nymphe Astarte die Welt. In einer späteren Abhandlung in *Törnrosens bok*, «Den sansade kritiken», bezeichnete Almqvist alle *törnros-glädjen* als aus dem dunklen Grund von «Skönhetens tårar» hervorgegangen. Überwunden werden kann dieser Dualismus, der Erzählung «Semiramis» zufolge, durch Gott, der gleichbedeutend ist mit Liebe:

När kärlekens höga väsende kommer, och denna värld fullkomnas; då är tårens blomma utsprucken ur sin knopp, och taggarna på dess stam och kvistar hinna icke så högt, som blommans röda krona. (ALMQVIST, 1920–38: XIII, 101)

– Das Bild der aufgesprungenen Knospe weist deutlich zurück auf die Ankunft der Blume im Jagdschloß, während die angesprochenen Dornen die rote Blume als *törnros* ausweisen.

Vor der Vollendung der Welt durch die Vereinigung der Gegensätze in der göttlichen Liebe bietet nach romantischer Weltanschauung nur die Kunst die Möglichkeit zu einem vorwegnehmenden zauberischen Zusammenschluß eigentlich getrennter Sphären und Gegensätze. Verkörperung dieses literarischen Programms ist bei Almqvist das Kunstprodukt *Tintomara* in «Drottningens juvelsmycke». Dieses androgyne Wesen, nicht dop-

pelgeschlechtlich, sondern ungeschlechtlich und damit unschuldig gedacht, wird im Roman von seinem französischen Ballettmeister *La tourne-rose* (!) genannt, aber auch als *animal coeleste* bezeichnet. Die oppositionellen Teilbedeutungen «Himmel»/«Tier» in *animal coeleste* zielen ebenso wie natürlich die Ambivalenz von Dorne/Blüte in *törnros* auf den Zusammenschluß von Gegensätzlichem.

Noch deutlicher tritt dies in Tintomaras vollständigem Namen zum Vorschein: Azouras Lazuli Tintomara, also «Blau des Himmels, Blau der Erde und Blau des Meeres». Drei unterschiedliche Elemente werden durch die gemeinsame Farbe in dem einen Namen vereint. Tintomara erscheint somit als Allegorie der frühromantischen Identitätsphilosophie.⁷

Genauso wie diese Philosophie ist die *tourne-rose* ein südlicher Kulturimport und wird als solcher der wildwachsenden nordischen *törnros*-Variante in eben dem Text gegenübergestellt, der zur Identifizierung der titelgebenden *törnros* mit der Hagebutte als nationalem Symbol der Schweden herangezogen wird. Der Textabschnitt endet nämlich nicht etwa mit dieser Gleichsetzung, sondern kommt noch einmal auf die südliche Rose zurück:

Däremot: den luktstarka och färgrikare växtprakten hos alla våra trädgårdsblommor såsom törnrosor [. . .] den är införd utifrån. Norden kan icke berömma sig av dem såsom av sitt. (ALMQVIST, 1920–38: VIII, 340)

Der Vorgang dieses «Kulturtransfers», hinter dem sich unschwer die Übertragung der Romantik nach Schweden erkennen läßt, wird bereits in der schon angeführten ersten Erzählung der «Schloßchronik» allegorisch mitgeteilt und kommt auch in dem Bericht Hugo Löwenstjernas, wie *Törnrosens bok* zu seinem Namen kam, bildkräftig zum Ausdruck: Weil ihm kein geeigneter Name für das intendierte Sammelwerk einfallen will, verläßt Herr Hugo eines Tages verärgert sein Schloß, um sich bei einem Spaziergang in der freien Natur zu zerstreuen. In einem düsteren, wild mit Felsbrocken durchsetzten Walddickicht entdeckt er in der Ferne zwei sich voneinander entfernende Gestalten, einen jungen Mann und eine Frau. An der Stelle, an der sie sich getroffen hatten, findet Hugo auf dem Waldboden zwischen Nadeln und Zweigen etwas Rotes . . .

Han gick dit, tog upp det, och fann att det var en törnros. «Vackra avbrutna ros, varifrån har du kommit i denna öde vildmark? Du måste nyligen hava följt hit med någon, ty varken kan du vara planterad eller vuxen här [. . .] – dig har jag räddat ifrån att försmådd förvissna – och du skall till belöning sprida din vällukt över alla mina papper!» med dessa ord tog herr Hugo sin funna törnros och lade ovanpå hela samlingen av sina sagor och historier. (ALMQVIST, 1920–38: V, 472f.; Hervorhebg. von mir)

An dieser Stelle, der entscheidenden für die Namensgebung, handelt es sich offensichtlich nicht um die wildwachsende, nordische Heckenrose, sondern um ihre kultivierte, südliche Verwandte. Als die Duodeztausgabe 1833 zu erscheinen

⁷ Vgl. Olle Holmbergs Einleitung zu: ALMQVIST (1920–38: VI, xii).

begann, stand die Ästhetik von *Törnrosens bok* eher unter dem Zeichen der universalromantischen Rose als unter dem der nationalromantischen oder gar realistischen Hagebutte.

II

Fünf Jahre später, nach Almqvists Publikationspause zwischen 1835 und 1838, die in der Forschung meist als Zeitraum seines ästhetischen Paradigmenwechsels zum Realismus gewertet wird, scheint sich die Rangordnung der beiden «Wappenpflanzen» in seiner Wertschätzung umgekehrt zu haben. Darauf deuten die Formulierungen in den angeführten Belegen von «Svenska fattigdomens betydelse» hin, und es gibt zudem, unmittelbar vor dieser Abhandlung in *Törnrosens bok* placiert, ein – wenn ich richtig sehe – in der Forschung wenig behandeltes Schauspiel, das den Streit zwischen den beiden Rosenarten, d. h. den mit ihnen zu verbindenden literarischen Richtungen, in Gestalt zweier Frauenfiguren thematisiert: «Godolphin eller de tre herrarne Beaumanoir», ein Lustspiel in klassizistischen Alexandrinern, die dem Schauplatz Paris im 17. Jahrhundert angemessen sein sollen.

Das Stück ist von Richard Furumo, dem Haupterzähler in der Rahmenfiktion von *Törnrosens bok*, nicht zur Aufführung bestimmt, sondern zur Zerstreuung seines Auftraggebers Hugo Löwenstjerna und zur, wie er sagt, Inszenierung auf der Bühne des inneren Vorstellungsvermögens eines jeden Zuhörers. Die Fabel oder der Plot des Stücks besteht, kurz gesagt, in der Geschichte von den drei Brüdern Beaumanoir, die durch ein Testament verpflichtet sind, zur Erlangung ihres Erbes ganz entgegen ihren Neigungen zu leben. Sie verstoßen jedoch gegen die ihnen jeweils auferlegte Haltung und verlieren daher ihren Reichtum an den nächstfolgenden Erbberechtigten, als der sich schließlich ihr Kammerdiener Godolphin herausstellt. Dieser teilt aber das Erbe mit ihnen und erlaubt einem jeden, sich das Leben nach den eigenen Bedürfnissen einzurichten.

Einer der Brüder, Henry Beaumanoir, sieht sich zwischen zwei Frauen hin- und hergerissen: Die eine, Jasmée, «denna simpla ros på min Durances strand», lebt auf den Landgütern der Beaumanoirs und weiß nichts von ihrer bezaubernden Schönheit. Sie ist unverstellte und unverdorbene Natur. «I fin och tyst natur/här ångar blommans kalk: själv icke känner hur», sagt Henry von ihr (ALMQVIST, 1920–38: VIII, 261). Die andere, Ninon, sieht ihr äußerlich zum Verwechseln ähnlich, ist aber von so durchtriebenem Raffinement, daß sie – höchste Vollendung der Kunst – die Natürlichkeit perfekt zu imitieren versteht: «den skönaste natur hon är för andra gången» (ALMQVIST, 1920–38: VIII, 249). Wir haben hier deutlich die Personifizierung der beiden verwandten Rosenarten vor uns. Henry sieht die gravierendste Differenz zu Jasmée und der wahren Natur in der ständigen Selbstreflexion Ninons: «du vet vartut du skådar [. . .] Dig glömmer aldrig du.» (ALMQVIST, 1920–38: VIII, 254f.) Aus diesem Grund verstößt er Ninon am Ende und reist zu Jasmée, der er zuvor in Paris kurz begegnet war.

Das Stück scheint also eindeutig zugunsten der ‹einfachen Rose›, der Heckenrose und damit der Natur und auf poetologischer Ebene zugunsten des Realismus Stellung zu beziehen. Doch im Verlauf der Handlung ist aus der Ähnlichkeit der beiden Figuren ein Verwechslungsspiel entstanden. Es stellt sich nämlich heraus, daß die Jasmée, der Henry in Paris begegnete, in Wahrheit die verkleidete Ninon war: ‹hon, som finesse och konst har fört, min Gud! så vitt, att hon ånyo gjort naturens skick till sitt› (ALMQVIST, 1920–38: VIII, 249). Von ihr scheidend erkennt Henry: ‹Jasmée är Ninon själv! [. . .] hör mig, Ninon – evigt jag älskar dig [. . .] dig i min Jasmée› (ALMQVIST, 1920–38: VIII, 285 f.). Die Vertauschung ist perfekt. Henry, der die Natürlichkeit der Kunst vorziehen wollte, entdeckt am Ende, daß die Natur in der Kunst aufgehoben und gar nicht wirkliche Natur war, und liebt fortan die Kunst, der die Natur nur ihre Gestalt leiht. – Es dürfte von hier aus zumindest fraglich sein, ob der Schnitt zwischen dem romantischen und dem realistischen Almqvist wirklich so deutlich zu vollziehen ist, denn nach einhelliger Meinung in der Sekundärliteratur entstand ‹Godolphin› erst nach 1835 und spricht sich dennoch gegen einen (platten) Realismus aus.⁸

Weit haben wir uns vom Titel des hier zu behandelnden Werks entfernt; doch nur so weit, um den Punkt aufzusuchen, an dem nach weitgehendem Konsens der früheren Forschung Almqvists ‹Konversion› zum Realismus stattgefunden haben soll. Seit den Dissertationen der frühen ‹Großmeister› der Almqvist-Forschung gilt es als *opinio communis*, daß sein Schaffen in eine frühe romantische Periode und eine deutlich davon abgesetzte spätere realistische Phase zerfalle. ‹Almqvists varaktiga diktning [. . .] låter osökt indela sig i två huvudperioder, skilda åt genom tre år av tystnad och samling 1835–1838 [. . .] Det förra skedets karakteristika äro spiritualism, exotism, ‹romantik›, det senares realism och liberalism›, schrieb z.B. Olle Holmberg 1922 im Vorwort seiner Abhandlung *C. J. L. Almqvist från Amorina till Colombine* (S. 5).⁹ – Übersehen wurde in diesem Zusammenhang meist, daß Almqvist mit seiner zweiten, der Imperial-oktav-Ausgabe erst 1839 begann, seine frühen romantischen Texte aus den Zwanziger Jahren noch dazu in genau der Reihenfolge zu publizieren, wie er sie Atterbom 1834 in einem Brief mitgeteilt hatte¹⁰, also seinen ursprünglichen

⁸ Algot Werin, der dem Stück zunächst ‹jegliche planvolle Anlage› abspricht (ALMQVIST, 1920–38: VIII, xxiii), erklärt schließlich: ‹Motsatsen mellan den lantliga enkelheten och huvudstadens förkonstling synes vara den bärande tanken. Likväl[!] drages författaren till ‹parisfeen› Ninon› (ALMQVIST, 1920–38: VIII, xxvii f.). ‹Likväl› – als müsse der doch, bitte sehr, ‹realistische› Almqvist sich eigentlich gefälligst für die ‹ländliche Schlichtheit› entscheiden.

⁹ Übereinstimmend zuvor schon Werin: ‹Under de betydelsefulla åren 1835–38 fullbordades en omvälvning i Almqvists världsåskådning [. . .] Till sin konstnärliga åskådning blev han realist, till sin politiska liberal [. . .] de romantiska vildsnåren hade han lyckligt arbetat sig ut ur› (ALMQVIST, 1920–38: VIII, vi).

¹⁰ ALMQVIST (1968: 90f.).

Gesamtplan in noch stärkerem Maße realisierte als zuvor. Holmberg umging einen solchen Einwand, indem er das Wort «romantisch» zur Charakterisierung vermied und durch einen anderen Begriff ersetzte:

Själv tycks också Almqvist ha ansett duodesupplagan av sitt stora verk som den exoteriska, imperialoktavupplagan däremot [. . .] som den esoteriska Törnrosboken.»¹¹

Die vage Formulierung «auch Almqvist scheint angesehen zu haben» macht darauf aufmerksam, daß die Bezeichnungen – entgegen dem Anschein – eben nicht von Almqvist stammen. Vielmehr hat Holmberg den Begriff des Exoterischen von Atterboms Almqvist-Rezension ausgeborgt¹², um dann durch den von ihm selbst hinzugesetzten Oppositionsbegriff des Esoterischen den eigentlich angebrachten Rückgriff auf die Romantik vermeiden zu können.

Aus dem idealtypischen Konstrukt des bis heute übernommenen 2-Phasen-Modells zog man für *Törnrosens bok* die Folgerung, daß es in seiner Anlage als (universal-)romantisches Gesamtkunstwerk durch die darin aufgenommenen realistischen Erzählungen gesprengt worden und daher eigentlich als gigantisches Dokument eines Scheiterns zu beurteilen sei.¹³ Dabei hatten die gleichen Kritiker beobachtet, daß Almqvist schon in seinen hoch romantischen Texten Züge an den Tag legte, die «realistisch» genannt werden mußten.¹⁴ – Den Schluß, daß realistische Schreibweisen durchaus in ein nach einer romantischen Poetik angelegtes Werk integriert werden könnten, haben sie nicht gezogen.

In jüngerer Zeit aber kam nicht einmal mehr der wohl konsequenteste Befürworter des liberalen und realistischen Almqvist, Kurt Aspelin, umhin, «törnroseriet» als «inneres heimliches Zentrum» sogar in Almqvists gesellschaftsreformerischen Zügen zu bezeichnen.¹⁵ In ihrer Dissertation aus dem vergangenen Jahr schreibt Ulla Nordin Lönnner über «Sviavigamal», dessen letzte Bearbeitung Aspelin nach 1840 ansetzt¹⁶: «Detta kan givetvis kopplas till romantikens konstuppfattning och tas som bekräftelse på hur förankrad Almqvist fortfarande är i denna, trots sina strävanden i realistik riktning.»¹⁷ Und auch Arne Melberg kommt in seinem gerade veröffentlichten Forschungsüberblick zu dem Eindruck: «även som följetongförfattare behöll Almqvist romantiska väsentligheter».¹⁸

¹¹ Olle Holmberg in: ALMQVIST (1920–38: V, viii).

¹² ATTERBOM (1870: 103).

¹³ Holmberg in ALMQVIST (1920–38: V, x f.): «hela den lika naiva som måttlösa planen till en universalhistoria i diktens form kan sägas i viss mån och för vissa partier ha nått ett försök [!] till realisation.»

¹⁴ So feiert Holmberg schon im «Jaktsslottet», das er selbst auf 1825 datierte, «Almqvists naturliga, direkta och realistiskt lagda berättartalang» (ALMQVIST, 1920–38: V, xii).

¹⁵ ASPELIN (1979: 11).

¹⁶ ASPELIN (1979: 356).

¹⁷ NORDIN LÖNNER (1987: 50).

¹⁸ MELBERG (1988: 181).

Auch wenn man nicht so weit gehen will wie Asbjørn Aarseth es vorschlug, nämlich den Begriff des Realismus zugunsten einer ausgeweiteten und stärker differenzierten Romantik ganz aus der Literaturgeschichte zu streichen¹⁹, so zeichnet sich doch in den letzten Untersuchungen – wenigstens soweit sie Almqvist betreffen – eine Tendenz ab, die abrupte Trennung von romantischer und realistischer Periode aufzuweichen und auch vermeintlich realistische Texte als durchaus noch im Kontext der Romantik stehend aufzufassen.

Wenn ich eine solche Tendenz zutreffend herauspräpariert habe, dann möchte ich sie mir als Arbeitshypothese aneignen und auf einem textnäheren Niveau untersuchen, ob Almqvists romantische Poetik tatsächlich mit dem Jahr 1838 Schiffbruch erlitt oder ob sie nicht vielmehr von vornherein so «universalistisch» konzipiert war, daß sie nicht nur Gattungsmischung, sondern auch eine andere Stilauffassung und sogar eine andere Wirklichkeitsapperzeption, eine realistische nämlich, durchaus integrieren konnte und wollte.

III

Das Stichwort «Universalismus» ruft im Zusammenhang mit romantischer Poetik unweigerlich Friedrich Schlegel auf den Plan – und man wird nicht leicht das Argument von der Hand weisen, daß der Verfasser von *Det går an* zumindest die *Lucinde* gekannt hat. Wie schon angedeutet, ist bei Almqvist darüberhinaus eine vielfach belegte umfassende Rezeption der deutschen Romantik überhaupt vorauszusetzen. Ich denke dabei im Hinblick auf *Törnrosens bok* jedoch nicht in erster Linie nur an solch ebenso berühmte wie allgemeine Programmklärungen wie das 116. *Athenäums*-Fragment²⁰ oder Novalis' Forderung «Die Welt muß romantisiert werden». Aufschlußreicher erscheint es mir, den sowohl bei Schlegel wie bei Almqvist an zentraler Stelle vorkommenden Begriff der *Arabeske* samt seinen poetologischen Implikationen ins Spiel zu bringen. Mehr als ein kurzer Ausblick auf diesen näher zu untersuchenden Begriff und seine, meiner Meinung nach, überaus große Tragweite für Almqvists Poetik ist mir an dieser Stelle jedoch nicht gestattet.²¹

Der Begriff stammt aus der bildenden Kunst und bezeichnet dort die aus hellenistisch-römischer Dekorationskunst entwickelte islamische Blatt- und Rankenornamentik. In der abendländischen Kunst wurden besonders Raffaels Malereien in den Loggien des Vatikans als Arabesken berühmt. Auf sie bezogen

¹⁹ AARSETH (1981) und AARSETH (1985).

²⁰ SCHLEGEL (1958: 182f.).

²¹ Schon 1922 schrieb Holmberg im Kapitel «Törnrosetetiken» seiner Dissertation: «Arabesken, leken, <demonism>, se där den nyromantiska skönhetslärans gudomliga treenighet, livet igenom[!] grundvalen för Almqvists estetiska tänkande.» HOLMBERG (1922: 178).

sich überwiegend Heinses²², Goethes²³ und K. Ph. Moritz²⁴ frühe Äußerungen über die Gattung. Erst Friedrich Schlegel übernahm den Begriff in die Poetik. Von den fast 120 Belegstellen in seinen Werken und Aufzeichnungen, die K. Polheim in einer einschlägigen Monographie untersuchte²⁵, findet sich die überwältigende Masse in den privaten, z.T. bis heute unveröffentlichten Notizheften.²⁶ Die zentrale Stelle, an der Schlegel seine Theorie der (poetischen) Arabeske seinen Zeitgenossen zugänglich machte, bildet das «Gespräch über die Poesie»²⁷ aus dem Jahr 1800, genauer: der darin enthaltene «Brief über den Roman». Der Begriff der Arabeske stellt darin einen wesentlichen Bestandteil von Schlegels Romantheorie dar, für die sich Almqvist sicher lebhaft interessierte, da er aufgrund seiner Publikumserfolge unter den konkurrierenden Stockholmer und Uppsalienser Romantikern die Romanprosa gewissermaßen als sein spezielles Genre ansehen konnte. Fand er im «Gespräch über die Poesie» die theoretischen Ansätze zu einer Poetik der Arabeske, so konnte er als dazugehörige praktische Umsetzung die *Lucinde* aus dem Jahr zuvor lesen. Zudem vereinigte Ludwig Tieck, dessen *Phantasmus* (1812–1816) als Vorbild für die Form der Rahmenerzählung von *Törnrosens bok* angesehen wird²⁸, in seinen Schriften einige frühere Texte unter dem Obertitel «Arabesken».²⁹ So überrascht es nicht mehr sonderlich, wenn an zentralen Stellen in *Törnrosens bok* mehrfach die Arabeske auftaucht.³⁰

Bei der ersten Erwähnung in dem Roman «Hinden» geht es vordergründig um eine Renovierung der Räume in Hugo Löwenstjernas Jagdschloß; doch an den dabei ausgesonderten bzw. neu installierten Gegenständen und Attributen wird bald deutlich, daß es sich eigentlich um die Ersetzung eines klassizistischen Inventars durch romantische Innenarchitektur handelt.³¹ So werden etwa

²² HEINSE (1902).

²³ GOETHE (1954: 62–66).

²⁴ MORITZ (1793).

²⁵ POLHEIM (1966).

²⁶ Nachgewiesen bei POLHEIM (1966).

²⁷ SCHLEGEL (1958: 284–351).

²⁸ Zur Gattung der Rahmenerzählung vgl. GOLDSTEIN (1906) und zu diesem Aspekt in *Törnrosens bok* QUANDT (1977).

²⁹ *Ludwig Tieck's Schriften*, Bde. 4 u. 5 («Phantasmus»), 8 u. 9 («Arabesken»: «Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger», 1796; «Die sieben Weiber des Blaubart», 1797; «Leben des berühmten Kaisers Abraham Tonelli», 1798; «Das jüngste Gericht», 1800), Berlin 1828. Als hintergründiges Aperçu der Literaturgeschichte mag es erscheinen, daß Tieck den Band 9 seiner Schriften ausgerechnet dem ersten Vermittler der Romantik nach Skandinavien, Henrik Steffens, widmete.

³⁰ Ich nenne hier nur: C. J. L. Almqvist: «Hinden. Scener, avtecknade ur Jaktlottets krönika. Romaunt i tolv böcker»; in: ALMQVIST (1920–38: V, 287–498), «Mälaren»; in: ALMQVIST (1920–38: IX, 217–322) und «Den sansade kritiken»; in: ALMQVIST (1920–38: XV, 267–392), die beiden letzteren durchaus späte Werke.

³¹ Unter anderem auch wegen der Nichtbeachtung des hier explizit auftauchenden Phänomens der Arabeske irrt sich m.E. Holmberg (ALMQVIST 1920–38: V) vollständig,

Büsten römischer Imperatoren von ihren Sockeln entfernt und durch großflächige Fensterscheiben ein freier Blick auf die «höchst romantische» Landschaft eröffnet. Kurz: Herr Hugo «fattade omsider den tanken att [. . .] skaffa sig möbler mer svarande emot den närvarande bildningens fordringar [. . .] Det blev nu såsom en ny period.» (ALMQVIST, 1920–38: V, 292f.) – Die seltsame Verbindung von Bildung und Mobiliar in dieser Formulierung unterstreicht die Deutung, daß es hier um mehr geht als nur um bequemere Sessel nach der neuesten Mode. Weiter wird im Text darauf hingewiesen, daß der Umbau im Zusammenhang steht mit der Ankunft des Erzählers Richard Furumo und dem Beginn der Aufzeichnung einer «Schloßchronik», um die es sich ja in *Törnrosens bok* handelt. Wir dürfen also den Wunsch Hugos nach dem «Stil der neuen Zeit» durchaus auf mehr beziehen als auf die Wohnungseinrichtung. Mit ihm sind auch die «eleganten Arabesken» gemeint, die auf den Wänden angebracht werden. Ich verstehe ihre Erwähnung als Hinweis auf Schlegels neue Romanpoetik, deren Beziehung zur «Innenarchitektur» von *Törnrosens bok* ich in einer späteren Monographie eingehend untersuchen möchte. An dieser Stelle mußte ich mich mit einem ersten Hinweis begnügen.

wenn er die Stelle als Entrümpelung der Romantik durch die «natürliche Frische» des Realismus interpretiert.

